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 XXXV•

Topical problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture

Journal

Київ – 2015

ББК 87.6
Х 98

Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури:
[зб. наук. праць; вип. XXXV]. – К. : Міленіум, 2015. – 286 с.

Запропонований увазі читачів збірник наукових праць є XXXV 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.

Редакційна колегія

Чернець В.Г. – д. філософії, професор, дійсний член (академік) Української академії наук (УАН), академік АН Вищої освіти України, ректор НАКККіМ – *голова редколегії;* ***Жукова Н.А.*** – д. культур., доц. – *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; ***Єсипенко Р.М.*** – д. іст. н., проф., академік АН Вищої освіти України, проф. НАКККіМ; ***Клаус К***. – д. філос. в галузі мистецтвознавства, габілітований (Німеччина); ***Козлін В. Й.*** – д. мист., проф.; ***Кочубей Н. В***. – д. філос. н., проф.; ***Кузнєцова І.В.*** – к. філос.н., доктор філософії (Ph.D.), с. н. с.– *відповідальний секретар редколегії;* ***Кулешов С.Г.*** – д. іст. н., професор; ***Надольний І.Ф.*** – д. філос.н., проф., академік АН Вищої освіти України, проф. НАКККіМ; ***Редя В. Я.*** – д. мист., проф.; ***Ржевська М.Ю.*** – д. мист., проф., проф. НАКККіМ; ***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; ***Слободяник М.С.*** – д. іст. н., професор; ***Хюбнер Бенно*** – д. філос. н., проф. (Іспанія); ***Федотова О.О.*** – д. іст. н., проф. НАКККіМ; ***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

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 № 2 від 27.10.2015 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, 2015
© Автори, 2015

РОЗДІЛ І. ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ

УДК 284.2:168.522

Кириленко Катерина Михайлівна,
кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедрою філософії
Київського національного університету
культури і мистецтв
katerinasophia@ukr.net

КУЛЬТУРФІЛОСОФСЬКЕ КОРІННЯ КАЛЬВІНІЗМУ В УКРАЇНІ

Кальвінізм як напрям третьої, пізньої течії християнства протестантизму має свою потужну історію розвитку на теренах України. Ця історія розпочалася засвоєнням здобутків гуманізму та реформації в Україні; серед новітніх явищ гуманізму в Україні того часу актуальними були також релігійно-філософські твори доби середньовіччя; пріоритетом користувалась література духовного змісту. Це дозволяє стверджувати, що реформація в Україні є не регіональним втіленням європейських рухів, а самобутнім явищем, що постало в Україні під впливом їхніх ідей. Географія цих рухів не обмежується лише західним регіоном України, хоча значну роль у цьому процесі відігравав саме цей регіон України. Нині кальвінізм представлений в Україні рядом діючих церков, а саме: релігійними організаціями пресвітеріанської церкви, а також Закарпатською реформатською церквою. У статті аналізуються засади кальвіністського віровчення; висвітлюється та аналізується сучасний його стан. Автор відстоює думку про те, що культурфілософське коріння кальвінізму є важливою складовою сучасного поширення протестантського руху в Україні.

Ключові слова: кальвінізм, історія кальвінізму в Україні, сучасне представлення кальвінізму в Україні.

Кириленко Екатерина Михайловна, *кандидат философских наук, доцент заведующая кафедры философии Киевского национального университета культуры и искусств*

Культурфилософские корни кальвинизма на Украине

Кальвинизм как направление третьего, самого позднего течения христианства протестантизма имеет свою мощную историю развития на территории Украины. Эта история началась освоением достижений гуманизма и реформации в Украине; среди новейших явлений гуманизма в Украине того времени актуальными были также религиозно-философские произведения Средневековья, приоритетом пользовалась литература духовного содержания. Это позволяет утверждать, что реформация в Украине является не региональным воплощением европейских движений, а самобытным явлением, которое возникло в Украине под влиянием их идей. География этих движений не ограничивается только западным регионом Украины, хотя значительную роль в этом процессе играл именно этот регион Украины. Сейчас кальвинизм представлен в Украине рядом действующих церквей, а именно: религиозными организациями пресвитерианской церкви, а также Закарпатской реформаторской церковью. В статье анализируются основы кальвинистского вероучения; освещается и анализируется современное его состояние. Автор отстаивает мысль о том, что культурфилософские корни кальвинизма являются важной составляющей современного распространения протестантского движения в Украине.

Ключевые слова: кальвинизм, история кальвинизма в Украине, современное представление кальвинизма в Украине.

© Кириленко К. М., 2015

Kyrylenko Catherine, *PhD in Philosophy, associate professor The Head of the Department of Philosophy of Kyiv National University of Culture and Arts*

Cultural and philosophical roots of Calvinism in Ukraine

Calvinism as the direction of the third, the latest branch of Christianity, Protestantism, has a strong history of development in Ukraine. The story began with the mastering of the achievements of humanism and the Reformation in Ukraine; religious and philosophical works of the Middle Ages were also relevant among the latest phenomena of humanism in Ukraine at that time, the literature of spiritual content had priority. This permits asserting that the Reformation in Ukraine is not the epitome of European regional movements, but a distinctive phenomenon that occurred in Ukraine under the influence of their ideas. The geography of these movements is not limited to the western region of Ukraine, although it was this region of Ukraine that played a significant role in this process. Now Calvinism is presented in a number of existing churches in Ukraine, namely the religious organizations of the Presbyterian Church and the Reformed Church of Transcarpathia. The article analyzes the basics of the Calvinist doctrine, highlights and analyzes its present condition. The author defends the idea that cultural and philosophical roots of Calvinism are an important component of the modern spread of the Protestant movement in Ukraine.

Key wods: Calvinism, history of Calvinism in Ukraine, modern representation of Calvinism in Ukraine.

Попри те, що домінуюча кількість віруючих України сповідує християнство в традиції православного віросповідання (понад п’ятдесят відсотків населення країни), поширеними в Україні є й інші віросповідання. Нагальним наразі є вивчення їх становлення на теренах України, а також аналіз окремих напрямів з метою не лише наукового студіювання, а й у цілях з’ясування причин їхнього поширення серед постійно зростаючого кола співвітчизників.

Потужний науковий арсенал у вітчизняній науці склався у контексті вивчення історико-культурного, теологічного, філософського доробку протестантизму та його представленості на теренах України. Так, у дисертаційному дослідженні "Протестантизм в Україні: генеза, структура, місце у соціокультурних процесах" В. І. Любащенко особлива увага акцентується на соціокультурних аспектах діяльності протестантських організацій.

Діяльність протестантських організацій в Україні в контексті державної політики в 1920–1930-х рр. досліджував Р. А. Сітарчук; у 1940–1970-х рр. аналізував Ю. В. Вільховий. Цікавими є також праці М. Ю. Русина, А. В. Юраша, С. І. Жилюка та ін. У переважній більшості досліджень увага акцентується або на історичному аспекті вивчення, або на теологічному. На нашу думку, слід поєднати ці два напрями дослідження. Саме з такого погляду проаналізуємо історію становлення в Україні одного з перших напрямів протестантизму кальвінізму як культурфілософського підґрунтя його сучасного організаційного представлення.

Протестантизм, згідно щорічного звіту Міністерства культури "Про мережу церков та релігійних організацій в Україні" станом на 01.01.2015, посідає друге місце за поширенням в Україні після православної традиції віросповідання, що дає підстави дослідникам вважати протестантизм питомо українським конфесійним утіленням християнської віри. Мається на увазі велике коло протестантських сект та деномінацій, які представляють собою як ранній історичний протестантизм, так і пізній. Звичайно, поширення останнього, що блис-

кавично відбулося в 90-х рр. XX ст. і триває дотепер, хоч і більш уповільненими темпами, є помітнішим. Історичний протестантизм, про поширення якого в часи реформації на Україні неодноразово йшлося в історичній літературі, також мав вагомий вплив на становлення як культури, так і духовності українців. Утім, розмежовувати впливи протестантських деномінацій, що мали місце в історії та характеризують сьогодення, не продуктивно. Сучасні протестантські організації, які виникають в XX ст. й активно розбудовуються дотепер, хоч і сприймаються в силу новизни власного найменування як ультрасучасні, є продовженням тих ідей, що були предметом обговорення широкого кола інтелектуалів часів реформації, і не лише в Європі, а й в Україні.

Показовим прикладом є рух кальвінізму в Україні, наскрізну лінію поширення ідей якого в релігійно-культурному, суспільному житті України можемо прослідкувати.

Протестантизм є третім, пізнім серед християнських напрямів, конфесійним типом християнства, що виник на ґрунті ідей Відродження, на основі застосування засад гуманізму в лоні церкви. Поширення ідей протестантизму на території України розпочалося на початку 40-х рр. XVI ст. Особливістю рухів гуманізму та реформації в Україні був їхній тісний зв’язок з потужною релігійною традицією, що не втратила своїх позицій в Україні. Тому в цей час популярністю користувалися твори як світського, так і релігійного характеру, як антиклерикальна, так і ортодоксальна християнська література православного та католицького віросповідання. Це дозволяє стверджувати, що реформація в Україні є не регіональним втіленням європейських рухів, а самобутнім явищем, що постало в Україні під впливом їхніх ідей.

Одним із напрямів протестантизму є кальвінізм як продовження ідей Жана Кальвіна (1509 – 1564). Принципів кальвінізму дотримується також ряд інших протестантських церков. Жан Кальвін бл. 1533 р. почав під впливом ідей гуманізму пропагувати засади нового на той час вчення. Особливо відомим його зробила промова, написана ним 1533 р. для ректора Паризького університету Миколи Копа, у якій автор закликав до Реформації в церковному житті, подібної до тієї, яку пропагували лютерани, а також праця "Інституції християнської віри", в якій Ж. Кальвін хотів пояснити королю Франциску I сенс нової віри. Ідеї Кальвіна ґрунтувались на базових для протестантизму постулатах: спасіння виключно власною вірою, виключний авторитет Біблії, рівність усіх віруючих перед Богом, виборність релігійного керівництва, пропагування спрощеного культу. Жан Кальвін до цих положень додав й інші. Так, у своїй програмовій праці "Настанови у християнській вірі" (1536–1559) він писав про передвизначеність Богом долі людини, одних людей Той нарікає на спасіння, а інших – на загибель, тож особисте спасіння не видається можливим (спокутувальна жертва Христа була принесена як передвизначеність до спасіння); про важливість віри християнина у свою обраність до спасіння; писав про те, що все життя людини є її служінням Богу, життям заради нього, бо людина перебуває в руках Божих; ознаками, що Бог обрав людину для спасіння, є її побожність, моральність, життєвий успіх, упорядкованість її життя, здатність до "мирського аскетизму"

(пошана до праці, ініціативність, відповідальність, моральність, лояльність до справедливої державної влади).

Відомими є п'ять канонів ортодоксального кальвінізму: 1) порочність людини, яка нічого не може вдіяти для свого спасіння; 2) безумовний вибір Бога, який обирає людину для спасіння без усяких на це підстав чи умов; 3) Христос помер тільки за вибраних, а не за всіх людей; 4) якщо людина обрана для спасіння, вона не може вчинити опір Святому Духові; благодать Бога є нездоланною; 5) спасіння назавжди, вибраний Богом до спасіння не може бути залишений ним ні за яких обставин. Ці канони стали основою різних форм кальвінізму та були використані англійськими, французькими, швейцарськими, а також іншими реформатськими церквами. Їх сповідує більшість баптистів.

Праці Жана Кальвіна набули поширення спочатку в різних країнах Європи, а пізніше в Північній Америці та в усьому світі. Їх брали за основу інші протестантські течії: у Франції реформатори прийняли "Ларошельське сповідання", яке підготував Кальвін, і назвалися гугенотами за прізвищем одного зі своїх керівників – Безансона Гуга; ідеї Кальвіна склали базу віровчення Пресвітеріанської церкви Шотландії, визнавались пуританами в Англії, а також Англіканською церквою. Послідовники Кальвіна називають себе реформатами в Швейцарії, Голландії та Німеччині; в Англії та Шотландії – пресвітеріанами, у Франції – гугенотами.

Поширення ідей Кальвіна в Україні пов'язане з діяльністю освічених людей того часу, які приїздили на запрошення багатих осіб виховувати їхніх нащадків. Так, відомо про Фому Фальковського, Павла Зеновича, Миколу Житного, Олександра Вітреліна. Особливих територіальних обмежень не існувало: від Волині і Галичини до Поділля і Київщини пропагувалися нові вільнодумні ідеї. Втім, збори, школи і друкарні були зосереджені в основному у Західній Україні. У 60-х рр. XVI ст. в Україні існувало близько 300 реформатських громад. Перший синод, який об'єднав кальвіністські громади Речі Посполитої, відбувся в 1554 р., а в 1562 р. у Несвізькій друкарні князів Радзивілів уперше надруковано кальвіністський катехизм (його уклав Шимон Будний) давньоруською мовою.

Дослідники історії кальвінізму в Україні виділяють такі три етапи його становлення: зародження конфесії (40–50 рр. XVI ст.), розквіту (60–80 рр. XVI ст.); згасання активності (кін. XVI – поч. XVII ст.). У 50–60-х рр. XVII ст. діяльність кальвіністських громад у більшості регіонів України майже сходить нанівець.

Поширення кальвінізму в Україні пов'язане з історією його розвитку у Речі Посполитій, на території сучасних Польщі та Білорусі. "Польсько-литовська держава стала пристанищем євангельських доктрин з цілого світу: крім лютеран і кальвіністів, поширились унітаристи (соцініяне), чеські браття й інші секти", – пише М. Грушевський [1, 64]. Оскільки кальвінізм сповідувала переважно шляхта, то впливовими їхні погляди були навіть в польському сеймі. Канцлер Великого князівства Литовського князь Микола Радзивіл Чорний (1546–1589), який сповідував кальвінізм, домігся того, що вчення стало панів-

ним серед шляхти. Пригадаємо, саме це князівство на той час охоплювало значну частину українських земель. Поширенню кальвіністського вчення в Україні сприяли також добрі стосунки, що історично складалися у послідовників цього вчення із православними християнами в Україні. Це, зокрема, засвідчив акт Варшавської конфедерації 1573 р., він гарантував на території Речі Посполитої рівність християнських конфесій та забороняв використовувати зброю для розв'язання міжконфесійних конфліктів. Цей пункт увійшов і до переліку зобов'язань, виконання яких під присягою покладав на себе новообраний король Речі Посполитої, відомих під назвою Pacta Conventa. Як спротив полонізації та католізації таку єдність християн православної віри та протестанської вітало українське козацтво, розглядали навіть можливість укладення відповідної унії, яка б прийшла на заміну унії з католицькою церквою. Утім, така єдність тривала не довго, як і не тривалою була переможна хода кальвінізму в Україні. Покровителями кальвінізму в Україні були вихідці аристократичних родин – Вишневецьких, Войнів, Воловичів, Глебовичів, Горських, Потоцьких, Пронських, Радзивіллів, Стадницьких, Ходкевичів, Язловецьких та ін. Кальвінізм в Україні пропагувала і шляхта, яка не обіймала високих державних посад, але була впливова та шанована, зокрема давала гроші для навчання віруючої молоді за кордоном, опікувалася школами тощо. Це –Павло та Теодор Оріховські, Микола Рей та його сини, Станіслав Сарницький та ін. Скласти реєстр кальвіністських громад в Україні того часу досить складно, вітчизняна історіографія базується в цьому питанні на підрахунках М. Грушевського, а вони, як відомо, є незавершеними [1, 65-67].

Історики зазначають, що на українських територіях існувало близько сотні кальвіністських громад, вони були зосереджені переважно у Західній Україні [1]. Утім, кальвінізм поширювався в усіх регіонах України. У Галичині серед міст, де проживали кальвіністи, були: Бучач, Гвоздець, Дорогоїв, Дубляни, Жовква, Зборів, Ланцут, Яцимир; у Холмщині – Замостя, Зміївка, Краснобрід, Крилів, Криниця, Круп'є, Лащів; на Берестейщині – Берестє, Венгров, Городище, Заблудів, Русків, Ямно; на Волині – Берестечко, Корець, Лабунь, Мартинівці; на Поділлі – Кам'янець, Межибіж, Панівці, Хмельник; у Брацлавщині та Київщині – Винниця, Козаровичі, Ліщин, Мозир. Діяли збори кальвіністів також у Підляшші (у Бєльську, Дорогичині, Мельнику) [1]. Існували й такі громади, що налічували невелику кількість людей та діяли лише кілька років, були і чисельні осередки, деякі навіть мали при собі школи. На Волині кальвінізм став особливо популярним у м. Берестечко, Корець, Лабунь, Мартинівці; на Підляшші – у Бєльську, Дорогочині, Мельниках. Популяризувалися вже згадувані твори Кальвіна, а також інші праці: друк польською мовою "Берестейського катехізису" (1553 – 1554); праці Рея, Тржецеського, Трепки, Бренія, Жея, Воєвудка; "Берестейський канціонал" (1558) Яна Заремби.

Першим протестантським твором давньоукраїнською мовою вважають "Катехизис" (в оригіналі "Китехизисъ, то єсть наука стародавная христіанская отъ Святого Письма, для простихъ людей языка русского, в питаніахъ и отказахъ собрана"), що був виданий у Несвіжі 1562 р. зусиллями Симона Будного,

Матвія Кавечинського та Лаврентія Кришковського. Твір є водночас пам'яткою слов'яно-гуманістичного руху і викладом протестантського вчення, яке на той час не було відоме широкому загалу інтелектуалів. Предметом для обговорення були також твори та ідеї, що їх висловлював Ян Потоцький, популяризуючи вчення Кальвіна.

Кінець XVI – початок XVII ст. – період поступового згасання активності протестантських громад, який мав місце не через настороженість до ідей, що пропагувалися протестантами, а далася взнаки політика. Горські, Пронські, Пузини, дехто з Вишневецьких, пани Дорогостайські, Глебовичі, Ходкевичі, Чапличі, Гойські, Сенюти, Воютинські, Ляховецькі та інші покидали протестантизм: хтось за власним переконанням та у результаті духовних пошуків, хтось через судові переслідування. Як правило, вони приставали до римо-католицької церкви. Серед іншого це давало їм більші права, які на той час у порівнянні з іншими мали католики.

Дослідники неодноразово зазначали про плідність ідей протестантизму загалом і кальвінізму зокрема на українських землях: народна мова починається сприйматися як мова релігійного пошуку, як шлях до тлумачення Святого письма, прикладу звернення до народної мови слідували і деякі православного духовенства. М. Грушевський зазначає: "Скажу натомість загально, що енергія, інтензивність, сміливість українського національного руху… виявились не без зв'язку з реформаційним рухом" [1, 80]. Виникає новий жанр духовної літератури – повчальні Євангелії. 1600 р. надруковано "Четвероєвангеліє" у Вільні; 1606 р. – "Євангеліє учительноє" у Крилосі; в 1619 р. – у Рахманові "Євангеліє учительноє, для казання на каждую неділю и свята урочистыи" коштом Кирила Транквіліон-Ставровецького. Не досліджені дотепер стародруки XVI – XVIII ст. чекають на вивчення в книгозбірнях монастирів Львова та Києва.

У кінці XVII – на початку XVIII ст. відбулися військові дії, що змінили політико-географічну карту світу: Росія, Польща, Швеція, Туреччина вели боротьбу за розподіл території України, українське козацтво, селянство, частина шляхти мріяли про самобутність та самостійність – ідеї протестантизму стають менш популярними, втрачають підтримку шляхти, зменшується чисельність їх послідовників. Н. Полонська-Василенко зазначає: "Назагал протестантські рухи не мали великого впливу в Україні: приєдналася до них невелика група аристократії, переважно одного покоління, бо діти здебільшого відійшли від тих рухів" [5, 385]. Більша територія України відійшла до Російської імперії, релігійна свобода у якій не діяла навіть на рівні гасел та декларацій. Утім, у першій пол. XVIII ст. ще діяли поодинокі кальвіністські громади на теренах України. Коли в другій пол. XVIII ст. за рішенням Катерини II відбувається колонізація півдня та сходу України, колоністами постали німецькі та голландські меноніти, яких у якості робітничої сили запрошували освоювати нові території. Менонітство (назва походить від прізвища засновника течії Менно Симонса) є крайньою гілкою кальвінізму. Меноніти сповідують догмат про передвизначення та мирське призначення віруючого, визнають постулат "тільки Писання", принцип загального священства. Відрізняються від кальвіністів вони тим, що сповідують можливість хрещення лише в дорослому віці. У другій половині 70-х рр. XIX ст. та

20–30 рр. XX ст. більшість менонітів України емігрувала до США та Канади, частина тих, хто лишився, у 60-х рр. XX ст. приєдналася до Союзу євангельських християн-баптистів (тоді – СССР).

У часи зняття завіси холодної війни, що фактично мала місце і на релігійному ґрунті, де протиставлялися як непримиренні: релігії світу та де-факто атеїстичне вчення та ідеологія, а де-юре релігійна доктрина про комуністичне вчення та партію, яка є його духовним авторитетом, – констатується пожвавлення релігійного життя на територіях, що зазнали багатосторічного гноблення. Долання комуністичних ідеологем принесло з собою усвідомлення необхідності побудови власної держави, що має захищену на державному рівні свою традицію, у тому числі релігійного змісту. В часи релігійного ренесансу, що тривав на Україні в 90-ті рр. XX ст., постає ряд нових церков, які, втім, не постали з нічого, вони перейняли естафету поколінь, що перервалася, але не згасла.

Так, нині в Україні кальвінізм існує у вигляді реформаторства і пресвітеріанства. За даними статистичного звіту "Про мережу церков та релігійних організацій в Україні" станом на 01.01.2015 кальвінізм представлений релігійними організаціями пресвітеріанської церкви, а також Закарпатською реформатською церквою. Ці нові церкви відкривають одними з перших закордонні місіонери. Так, Филимон Семенюк у Рівному і Степані у 1992 р. реєструє реформатські церкви, а в 1996 р. Євангельська пресвітеріанська церква була зареєстрована в Одесі. Нині релігійні організації пресвітеріанської церкви представлені в Україні 71 організацією, що офіційно зареєстровані, а Закарпатська реформатська церква має 123 релігійні організації, з яких 118 є зареєстрованими (табл. 1).

Таблиця 1

№ п/п	Назва церков та релігійних організацій	Кількість релігійних організацій									Кількість			
		Всього		в тому числі							Священнослужителів	в т. ч. іноземців	Недільних шкіл	Період. видань
				Центри	Управління (єпархії), дієцезії тощо)	Громади		Духовні навчальні заклади	з них слухачів					
			Зареєстр.				*Зареєстр.*		*всього*	*Заочн.*				
1.	Релігійні організації пресвітеріанської церкви	71	71	3	1	65	65	2	86	62	66	6	22	1
2.	Закарпатська реформатська церква	123	118	1	3	119	114	0	0	0	78	5	112	1

Релігійні організації пресвітеріанської церкви представлені у тринадцяти областях України та місті Києві (табл. 2).

Оскільки Закарпатська реформатська церква має чіткий регіональний характер, її релігійні організації концентруються в основному в Закарпатській області (табл. 3).

Таблиця 2

№ п/п	Назва областей	Кількість релігійних організацій									Кількість			
				в тому числі										
				Центри	Управління (єпархії, дієцезії тощо)	Громади		Духовні навчальні заклади	в них слухачів		Священнослужителів	в т. ч. іноземців	Недільних шкіл	Період. видань
		Всього	*Зареєстр.*			*Всього*	*Зареєстр.*		*Всього*	*Заочн.*				
1.	Дніпропетровська	7	7			7	7				5	2	1	
2.	Донецька	1	1			1	1				1			
3.	Запорізька	1	1			1	1				1			
4.	Київська	11	11			10	10	1	30	30	9	1		
5.	Кіровоградська	5	5			5	5				6		3	1
6.	Львівська	1	1			1	1				1			
7.	Миколаївська	11	11			11	11				11		11	
8.	Одеська	8	8		1	7	7				6	1	4	
9.	Харківська	2	2			2	2				2		2	
10.	Херсонська	6	6			6	6				5			
11.	Черкаська	3	3			3	3				3			
12.	Чернівецька	1	1			1	1				1			
13.	Чернігівська	1	1			1	1				1	1	1	
14.	м.Київ	13	13	3		9	9	1	56	32	14	1		
РАЗОМ:		**71**	**71**	**3**	**1**	**65**	**65**	**2**	**86**	**62**	**66**	**6**	**22**	**1**

Таблиця 3

№ п/п	Назва областей	Кількість релігійних організацій									Кількість			
				в тому числі										
				Центри	Управління (єпархії, дієцезії тощо)	Громади		Духовні навчальні заклади	в них слухачів		Священнослужителів	в т. ч. іноземців	Недільних шкіл	Період. видань
		Всього	*Зареєстр.*			*Всього*	*Зареєстр.*		*Всього*	*Заочн.*				
1	Закарпатська	122	117	1	3	118	113				77	5	112	1
2	м. Київ	1	1			1	1				1			
РАЗОМ:		**123**	**118**	**1**	**3**	**119**	**114**	**0**	**0**	**0**	**78**	**5**	**112**	**1**

У Києві діє Євангельська реформатська семінарія України, президентом якої є Ерік ван Альтан. Цей навчальний заклад є спільним навчальним закладом для пресвітеріан та реформатів.

Головою консисторії Закарпатської реформаторської церкви є єпископ Олександр Олександрович Зан-Фабіан. Президент асамблеї християнської пресвітеріанської церкви України – Ігор Степанович Тішевський.

Однією з причин активного представлення та поширення протестантизму в Україні нині є глибоко укорінене в народній свідомості (хоч і широко інституційно не закріплене свого часу) розуміння базових ідей діячів реформації. Важливе місце серед них посідають ідеї Жана Кальвіна, які склали основу ряду реформаторських напрямів та використовуються нині в різних деномінаціях. Інституційне формування протестантизму в Україні відбулося значно пізніше за засвоєння ідей його діячів, але в силу цього і сприйнялося з часом уже як своє, а не запозичене вчення. На думку автора, варто продовжити висвітлений в статті напрямок дослідження, спрямувавши його на вивчення інших постатей діячів реформації, на аналіз ідей більш широкого кола протестантських течій. Це дасть змогу глибше зрозуміти причини поширення протестантизму в Україні, достеменно з'ясувати його коріння в українській культурфілософській традиції.

Література

1. Грушевський М. З історії релігійної думки на Україні / М. Грушевський. – К. : Освіта, 1992. – 191 с.
2. Іваськів Й. Український народ і християнство: Історичний нарис / Й. Іваськів. – Х. : Глобус, 2005. – 304 с.
3. Лепявко С. Криштоф Косинський / С. Лепявко // Володарі гетьманської булави: Історичні портрети. – К. : Варта, 1994. – 560 с.
4. Любащенко В.І. Історія протестантизму в Україні. Курс лекцій: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закладів / В. І. Любащенко. – 2-е вид., доп. і випр. – К. : Поліс, 1996. – 350 с.
5. Полонська-Василенко Н. Історія України. До середини XVII століття / Н. Полонська-Василенко. – К. : Либідь, 1995. – Т. 1. – 586 с.
6. Русин П. Під вітрилами Реформації: Несправедливо забута сторінка історії української духовності / П. Русин // Український народ і християнство: Історичний нарис. – Х. : Глобус, 2005. – С. 63 -108.

References

1. Grushevsky, M. (1992) From the history of religious thought in Ukraine Kyiv: Osvita [in Ukrainian].
2. Ivaskiv, Y. (2005). Ukrainians and Christianity. Kharkiv: Globus [in Ukrainian]
3. Lepiavko, S. (1994).Chistophe Kosunsky. Kyiv: Varta [in Ukrainian].
4. Luibashenko, V.I. (1996) The history of Protestantism in Ukraine. Kyiv: Polis [in Ukraine].
5. Polonska-Vasilenko, N. (1995) History of Ukraine. Kyiv: Libid [in Ukrainian]
6. Rusin, P. (2005) Under the Reformation. The unfair forgotten page of history of Ukrainian spirit. Kharkiv: Globus [in Ukrainian].

УДК 025.7/.9:001.5(477)

Горбань Юрій Іванович,
кандидат культурології, доцент
кафедри книгознавства і бібліотекознавства,
директор наукової бібліотеки
Київського національного університету
культури і мистецтв

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ ДО ПРОБЛЕМИ ЗБЕРІГАННЯ КНИЖКОВИХ ПАМ'ЯТОК В УКРАЇНІ

У статті йдеться про проблеми зберігання бібліотечних фондів в Україні в умовах інформатизації, напрямки зберігання бібліотечного фонду як цілісної системи в умовах інформатизації суспільства; концепції бібліотекознавців по зберіганню книжкових пам'яток, специфіка зберігання фондів наукових бібліотек. Висвітлюються питання систематичного моніторингу екологічного стану книгосховищ, вивчення фізичного стану книжкових пам'яток; перенесення документів на мікроносії; оцифрування документів; ознаки переведення документів до страхового фонду; система підготовки реставраторів книг в Україні, формування бережливого ставлення до книг користувачами; ставлення бібліотекарів до збереження книжкових пам'яток; підготовка і перепідготовка кадрів.

Ключові слова: зберігання, книжкова пам'ятка, бібліотечний фонд, консервація, реставрація.

Горбань Юрий Иванович, *кандидат культурологии, доцент кафедры книговедения и библиотековедения, директор научной библиотеки Киевского национального университета культуры и искусств*

Научно-теоретические подходы к проблеме хранения книжных памятников на Украине

В статье рассматриваются проблемы хранения библиотечных фондов в Украине в условиях информатизации, направления хранения библиотечного фонда как целостной системы в условиях информатизации общества; концепции библиотековедов по хранению книжных памятников, специфика хранения фондов научных библиотек. Рассматриваются вопросы систематического мониторинга экологического состояния книгохранилищ, изучение физического состояния книжных памятников; перевода документов на микроносителях; оцифровки документов; признаки перевода документов в страховой фонд; система подготовки реставраторов книг в Украине, формирование бережного отношения к книгам пользователями, отношение библиотекарей к сохранению книжных памятников; подготовка и переподготовка кадров.

Ключевые слова: хранение, книжный памятник, библиотечный фонд, консервация, реставрация.

Gorban Yuriy, *Candidate of Cultural Studies, Associate Professor at the Department of bibliology and library science, director of the Scientific Library of Kyiv National University of Culture and Arts*

Scientific-theoretical approaches of problem of preservation book instructions in Ukraine

The article highlights the problems of storage of library collections in Ukraine in the conditions of informatization, directions storage of the library collection as a whole system in the conditions of informatization of society; the concept of librarian storage of the literary monuments,

© Горбань Ю. І., 2015

the specifics of storage libraries scientific funds. We addresses the issue of systematic monitoring of the ecological state libraries, the study of the physical condition of the books translating documents on chronos; digitization of documents; features of translation of documents of the insurance fund. The training of restorers of books in Ukraine, the formation of the careful attitude to the books by users, the attitude of librarians to the preservation of literary monuments, preparation and retraining of personnel.

Storage funds is an important channel of spiritual revival of national culture and intellectualization of modern Ukrainian society, the accumulation of social and cultural experience, the right of citizens to free access to operational and retrospective information fixed on different physical media.

In the context of keeping the library collection as an integrated system in the information society must consider the following three areas: the value of information (for documents, valuable content, not the printing design and artistic performance); the value of tangible media (for old, rare and valuable documents); system integrity, combining the value of information and material storage (for documents of high demand), which requires the simultaneous preservation of both components.

Saving book collections sold a number of areas: development of optimal management storage system library property; Development of modern instructional and methodological documents regulating tehnichnist saving funds; physical and chemical hygiene and preservation of library collections by creating its own database and restoration of health funds; timely quality repair depositories; attraction to this end with the restoration of highly skilled professionals and health books; consistent implementation of effective results in practice research, recommendations for preservation funds, research excellence largest libraries in the country.

Implement basic functions Main Ukrainian libraries, analysis of informatization of libraries in Ukraine led to the need to work to create a theoretical framework and practical implementation of Computer Library Center, which helps to ensure accessibility of documentary resources of the largest depositories of Ukraine and their introduction into the world information space.

The problem of neutralizing the acidity in the paper sought to resolve domestic and foreign scientists. Therefore, exercise is extremely important preventive conservation – implementation of preventive measures aimed at preventing the destruction process of document conservation phase – in respect of damaged documents placed in acid-free cardboard containers with further restrictions on their use, stabilization and restoration of documents.

Library buildings should be designed, as far as possible to meet the requirements related to provision storage assets. These requirements affect many aspects of planning, architectural design and location of the building; building materials (which may under certain circumstances be used to create a satisfactory microclimate inside the building, materials for interior structural elements and building process, materials used in the manufacture of furniture and equipment including shelving and light sources, both natural and artificial.

An important issue in the storage system of book monuments there is an urgent need to introduce an effective system of training, retraining and skills development. Indeed, in modern Ukraine virtually no system of professional training of restorers books.

Successful implementation of conservation plans documentaries funds based on the complex challenges related to the introduction of innovative approaches, principles and technologies; intensification of applied research on issues of conservation, restoration and bio documents and prevention of emergency situations in libraries and archives.

UNESCO program "Memory of the World" has two objectives: the preservation of valuable additional means of documentary monuments of human history and an attempt to make them available. Book monuments require special treatment. They represent a book as a cultural phenomenon, whose essence is realized in the unity of published work and the way it materializes. This determines the task of maintaining book monuments in full their original characteristics and important in the historical and culturally features that are acquired during the existence of the book.

Key words: store, bookstore landmark, library fund, conservation, restoration.

Зберігання для прийдешніх поколінь книжкових пам'яток як безцінного інформаційного спадку та його носіїв постає глобальним завданням, що вирішується у цивілізованих суспільствах і світовому співтоваристві загалом.

Зберігання книжкових пам'яток посідає значне місце у культурології, бібліотекознавстві. Це зумовило необхідність здійснити аналіз наукових вітчизняних та зарубіжних публікацій, які висвітлюють стан і проблеми зберігання книжкових пам'яток. Видатним зразком комплексного аналізу історії охорони пам'яток в окремих регіонах України став багатотомним "Звід пам'яток історії і культури України", наукові збірники, присвячені зберіганню, використанню та популяризації пам'яток історії і культури.

Значний інтерес для розуміння сутності зберігання книжкових пам'яток становлять дослідження вітчизняних бібліотекознавців – А. Агарян, І. Бондаренко, Г. Ковальчук, О. Лазарева, Л. Мухи, В. Навроцької, Л. Незнакова, І. Новікової.

Вагомий внесок у дослідження проблеми зберігання книжкових пам'яток зробила Г. Ковальчук, розглядаючи історію, теорію і практику організації комплексного дослідження книжкових пам'яток у бібліотеках. Характеризуючи сучасні світові програми щодо збереження і популяризації книжкових пам'яток, дослідниця аналізує законодавче забезпечення стосовно їхньої реалізації.

І. Бондаренко, яка провела комплексне дослідження проблеми збереження бібліотечних фондів в Україні в умовах інформатизації, зазначає, що зберігання зазначених фондів є важливим каналом відродження національної духовної культури й інтелектуалізації сучасного українського суспільства, акумуляції соціокультурного досвіду, реалізації права громадян на вільний доступ до оперативної та ретроспективної інформації, фіксованої на різних матеріальних носіях.

У контексті зберігання бібліотечного фонду як цілісної системи в умовах інформатизації суспільства необхідно враховувати такі три напрями: цінність інформації (для документів, цінних за змістом, а не за поліграфічним оформленням і художнім виконанням); цінність матеріального носія (для старовинних, рідкісних та цінних документів); системну цілісність, що поєднує цінність інформації та матеріального носія (для документів підвищеного попиту), що вимагає одночасного збереження обох складових [2, 21].

Зберігання книжкових пам'яток, відповідно до концепції Г. Ковальчук, є сфокусованим на два напрями: 1) із застосуванням консерваційних і реставраційних методів збереження оригіналу; 2) з переведенням одиниці зберігання у мікрофільм чи цифровий носій з метою збереження інтелектуального змісту (створення копії) [6, 26].

У працях В. Вергунова висвітлено специфіку зберігання фондів наукових бібліотек, наголошується на важливості забезпечення оптимального режиму діяльності працівників фондів, реалізації обліку і збереження рідкісних і цінних видань, координація програм їх збереження – національних, регіональних, відомчих на загальнодержавному, регіональному та відомчому рівнях [4].

Збереження книжкових фондів реалізується за низкою напрямків: розробка оптимальних методів управління системою збереження бібліотечних цінностей; розробка сучасної інструктивно-методичної документації, яка регламентує тех-

нічність збереження фондів; фізико-хімічне забезпечення збереження і гігієни бібліотечних фондів на основі створення власної бази реставрації і гігієни фондів; вчасний якісний ремонт книгосховищ; залучення з цією метою висококваліфікованих фахівців із реставрації і гігієни книг; послідовне впровадження у практику ефективних результатів науково-дослідної роботи, рекомендацій стосовно збереження фондів, вивчення передового досвіду найбільших бібліотек країни.

Завдання зі збереження, вивчення й розповсюдження культурного спадку настільки значні, що їх неможливо розв'язати відразу і однією бібліотечною установою. Україна в 1990-х рр. прийшла до усвідомлення актуальності створення загальнодержавної програми з виявлення, збереження та опису стародруків та рідкісних видань. Організаторами виступили Міністерство культури і мистецтв України та Національна парламентська бібліотека. Був розроблений та опублікований для обговорення проект "Інструкції про порядок відбору цінних, рідкісних документів та колекцій (зібрань) з бібліотечних фондів до Державного реєстру Національного культурного надбання України", який одержав, в цілому, схвальну оцінку спеціалістів, проте викликав цілий ряд уточнень, поправок, доповнень. Інструкцію було затверджено наказом Міністерства культури і мистецтв України від 20.11.2001 р. № 708 і зареєстровано в Міністерстві юстиції України 12.12.2001 р., №227/6218 [5].

Координатором робіт зі створення зведеного реєстру книжкових пам'яток у бібліотеках України затверджено Національну парламентську бібліотеку, яка на корпоративних засадах з Національною бібліотекою України ім. В. І. Вернадського, Харківською науковою бібліотекою ім. В. Г. Короленка, Одеською науковою бібліотекою ім. М. Горького, Львівською науковою бібліотекою ім. В. Стефаника збирає інформацію щодо книжкових пам'яток з інших бібліотек держави.

Питанню переведення документів на мікроносії присвятила свою статтю Л. Незнамова. Вона наголосила, що це забезпечить збалансованість розв'язання двох завдань: виключення з процесу обслуговування оригіналів документів особливого історико-культурного значення; захист рідкісних та цінних документів, які користуються підвищеним попитом.

Дослідниця схвально сприймає програму переведення документів до страхового фонду, яка охоплює близько 6 тис. пам'яток, й представляє групи документів і послідовність роботи з ними. Представимо перші шість груп документів.

1. Колекції рукописних книг й архівних документів.

2. Українські першодруки. Українські стародруки, що за даними бібліографічних видань, збереглися у 1 – 3-х примірниках.

3. Автографи видатних письменників, вчених, діячів мистецтв, державних діячів.

4. Книги особистих зібрань важливого історико-культурного значення.

5. Інкунабули.

6. Харківські першодруки (кінець XVIII ст. – 1825 р.). Слобідсько-українські рідкісні та цінні видання XIX – XX ст., у т. ч. періодичні видання.

Згідно Указу Президента України від 05.04.96 р. "Про надання Центральній науковій бібліотеці ім. В. І. Вернадського статусу національної" та Положенню про бібліотеку, серед основних функцій цього загальнодержавного комплексного бібліотечно-інформаційного, науково-дослідного й культурного центру визначено депозитарне зберігання урядових документів, газет, картографічних видань, комп'ютерних файлів, а також документів ООН, ЮНЕСКО та інших міжнародних організацій.

Забезпечення виконання основних функцій головної всеукраїнської бібліотеки, аналіз діяльності в галузі інформатизації бібліотек України зумовили необхідність робіт зі створення теоретичної бази і практичної реалізації комп'ютерного бібліотечного центру, що сприяє забезпеченню загальнодоступності документних ресурсів найбільших книгосховищ України та їх введенню в світовий інформаційний простір.

Г. Новикова аналізує систематичний моніторинг екологічного стану книгосховищ Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, який включає мікологічне обстеження документів та повітря сховищ, контроль режимів зберігання, що, на її думку, дає змогу отримати об'єктивну, науково-обґрунтовану якісну та кількісну оцінки стану збереження документних фондів.

Методику для тривалого зберігання документних фондів згідно з особливостями книжкових фондів НБУ ім. В. І. Вернадського запропонували Г. Новикова та І. Скобець. Візуально за спеціальною п'ятибальною шкалою оцінювався кожен із трьох компонентів книги: оправа і форзац із прилеглими до нього сторінками першого й останнього зошитів книжкового блока; паперовий носій, з огляду на стан обрізу [9, 16].

На вивченні фізичного стану книжкових пам'яток наголошує І. Комський, який вважає, що правильно організований і ретельно виконаний облік дасть потрібні фактичні дані про загальний фізичний стан документів у бібліотеках. Без таких реальних цифрових показників неможливо одержати відомості про стан фонду і залежно від цього визначити обсяги роботи для ремонту, консервації, реставрації чи перенесення документа на інші носії інформації, запланувати витрати матеріальних і трудових ресурсів [7, 78].

За матеріалами фахових публікацій І. Бондаренко, протягом двох попередніх століть неодноразово спостерігалося масове саморуйнування документів, надрукованих на кислотному папері [3, 24]. Проблему нейтралізації рівня pH у папері прагнули розв'язати вітчизняні й зарубіжні вчені. Тому є надзвичайно актуальним здійснення превентивної консервації – реалізації профілактичних заходів, спрямованих на запобігання процесів руйнування документів, фазової консервації – стосовно ушкоджених документів, які вміщують у контейнери з безкислотного картону з подальшим обмеженням їхнього використання, стабілізації та реставрації документів.

О. Лазарєва та Л. Ніколенко констатують, що вагому роль у фізичному збереженні стародруків, рідкісних і цінних видань відіграють консерваційні та реставраційні роботи. Тому важливим, на думку цих науковців, є організація системи підготовки реставраторів книг в Україні. З метою збереження таких

документів доцільно створювати спеціальні консерваційно-реставраційні служби, належним чином забезпечені. Сьогодні перш за все бракує матеріально-технічної бази для якісної реставрації бібліотечних фондів. Спостерігається нестача спеціальних видів паперу, полімерних матеріалів необхідної кондиції, фарб, клею, картону тощо [8, 30].

У працях І. Бондаренко піднімаються питання людського фактору в зберіганні книжкових пам'яток. І. Бондаренко вважає, що збереження бібліотечних книжково-документних фондів означає високе усвідомлення читачем їхньої соціальної та культурної значущості, набуття конкретних умінь та навичок цивілізованого користування ними й формування особистої зацікавленості у бережливому ставленні до документів [2, 22].

На думку дослідниці, формування бережливого ставлення до книги слід починати у дошкільному віці, передовсім коли вона приваблює захоплюючим змістом й яскравими вражаючими ілюстраціями. Дитині слід зрозуміти, що кожна книга – результат серйозної колективної праці і цю працю треба поважати. Дія соціального чинника може бути благотворною, якщо, починаючи з дитинства, впливати на свідомість дитини позитивними емоціями та прикладами. Вона може бути викликана цікавим змістом книги, яскравими, привабливими ілюстраціями, спрощеною і адаптованою для дитячого усвідомлення розповіддю про шлях створення книги [3, 25].

Бібліотечні будівлі повинні проектувати, наскільки це можливо, з урахуванням вимог, пов'язаних із забезпеченням зберігання фондів. Ці вимоги впливають на багато аспектів планування: архітектурний проект і розташування будинку; будівельні матеріали (які можуть при певних обставинах використовуватися для створення задовільного мікроклімату всередині будівлі, що переважніше механічних систем кондиціювання повітря); матеріали для внутрішніх конструктивних елементів і обробки будинку; матеріали, використані при виготовленні меблів і устаткування, включаючи стелажі й джерела світла як природного, так і штучного.

У працях І. Бондаренко висвітлюються питання про ставлення бібліотекарів до збереження книжкових пам'яток. І. Бондаренко стверджує, що типовим явищем стало ініціювання розкрадання цінних і рідкісних видань, недбайливе ставлення до своїх обов'язків самих бібліотекарів. Одним з можливих пояснень такої ситуації, крім людської психології, може бути соціальна та моральна стомленість суспільства в цілому, зумовлена постійними економічними кризами. З одного боку, це зумовлює відсутність економічної зацікавленості та невдоволення професійною діяльністю сучасних бібліотекарів, що веде до байдужості та нехтування професійними обов'язками. З іншого – низький рівень матеріального забезпечення користувачів, високі ціни на якісну літературу, як з позиції її змісту, так і поліграфічного оформлення, "стимулює" розкрадання бібліотечних документів [3, 25].

Бібліотечний працівник, на думку І. Бондаренко, має виступати уособленням високої фахової компетентності, ініціативності, відповідальності та дисциплінованості. А у виховній роботі, переважно з юними читачами, бути

мудрим порадником-вихователем у світі книг. Прищеплення високої гуманітарно-інформативної культури молодій генерації українців є винятково важливим чинником його соціалізації, активного прилучення молоді до багатовікового соціокультурного досвіду й засобом самоствердження у сучасному глобалізованому світі [2, 21].

Важливим для зберігання книжкових пам'яток являється застосування екологічних чинників.

Сучасні дослідження вказують на те, що для зберігання книжкових пам'яток важливими є належний стан фондосховищ. Проте, як вважає В. Вергунов, як правило, сховища переважної більшості функціонуючих бібліотек розташовано в малопридатних приміщеннях, здебільшого в аварійному стані. Такі приміщення є джерелом підвищеної небезпеки для фондів, які там зберігаються. На жаль, це стосується і провідних книгозбірень країни. Серед причин, які становлять головну небезпеку для збереження бібліотечних фондів, слід вказати такі: якість матеріальної основи документа; умови й режим зберігання; стихійні лиха і аварії; користування і використання та ін. [4, 27].

Важливим питанням у системі зберігання книжкових пам'яток постає нагальна необхідність впровадження ефективної системи підготовки, перепідготовки і підвищення кваліфікації кадрів. Адже в сучасній Україні практично відсутня система фахової підготовки реставраторів книг. Цілеспрямовано пропонується навчання груповим методом та індивідуально, за спеціально розробленими для кожного слухача програмами з урахуванням наявної освіти й специфіки бібліотечної роботи, з подальшим вручення сертифікату державного зразка.

О. Лазарєва та Л. Ніколенко вказують, що навчання кадрів, головним чином, в основному зводиться до стажування у практично реставраційних центрах, що не дає можливості реставраторам набувати систематичних знань з біології, хімії, матеріалознавства тощо. У цілях професійної освіти реставраторів доцільно використовувати потенціал навчальних закладів бібліотечного й історико-архівного профілю, але із залученням до викладання досвідчених фахівців і наукових працівників з реставраційних центрів [8, 29].

Першим досвідом оцифрування національного раритету, здійсненим у НБУВ, було доведено, що на сучасному комп'ютерному ринку широкий вибір технічних і програмних засобів дає можливість підбору будь-якого комплекту апаратури залежно від мети і вартості копіювання. Будь-яке отримане зображення буде відрізнятися від оригінального матеріалу. Тому зменшенню до мінімуму недоліків в якості копій документів на нетрадиційних носіях допоможе правильний вибір обладнання і професійний підхід до проблеми [1, 344].

Водночас недостатність практичних навичок оцифрування, обмежений вибір технічних засобів і великі відстані проведення робіт від місця збереження раритетного документу зумовили додаткові труднощі у реалізації робочого процесу, що, у свою чергу, спричинили деяке погіршення якості кінцевого продукту і збільшення трудомісткості операцій. Але з першим досвідом оцифрування старовинних книг з'явилася упевненість у доцільності проведення таких

робіт і необхідності подальшого ретельного дослідження проблеми оцифрування історичних раритетів.

Т. Павлуша розглядає питання отримання комп'ютерних файлів документів з видавництв, видавничих організацій і по глобальних комп'ютерних мережах. Авторка відзначає доцільність створення в бібліотеці передусім фонду електронних документів з бібліотечної справи та інформаційних наук, а також енциклопедій і довідників універсального характеру. Одне з завдань цього заходу полягає у формуванні автоматизованого банку даних. Останній, у свою чергу, включає зведений електронний каталог нових надходжень до фондів найбільших бібліотек Києва. Депозитарій комп'ютерних файлів документів дає можливість забезпечити збереження документної інформації для сучасних і прийдешніх поколінь, її оперативне використання кожним громадянином України в будь-який час, на будь-якій території та інтеграцію документних ресурсів країни в світовий інформаційний простір [10].

Аналіз особливостей розвитку у незалежній Україні ринку інформаційного продукту і стан доступу вітчизняного користувача до світових інформаційних ресурсів представлено в статті В. Радченка "Створення елементів національної системи інформаційних ресурсів з науково-технічної та економічної інформації", де висвітлюються здобутки Київського державного центру науково-технічної та економічної інформації (Київ ЦНТЕІ), який взяв на себе відповідальність за ліцензування і передачу українських технологій до зарубіжних країн. Як вважає В. Радченко, заслуга Центру – у забезпеченні передпатентного експертування вітчизняних винаходів без великих витрат, які мають місце за прямого патентування у головних країнах-патентоутримувачах. За його допомогою може автоматично формуватися інформаційна база інтелектуальної промислової власності України для внутрішнього користування, що є нагальною потребою і зараз відсутня. Ініціативним сприянням такій роботі в державі стане розгортання мережі спеціальних представництв по регіонах, оскільки необхідно гарантувати доступ до унікального ІР по всій країні [12].

Важливою для справи збереження книжкових фондів є ініціація державою створення публічного доступу до мережі інтернет у всіх публічних бібліотеках України, у тому числі сільських. Передбачається у короткий термін створення електронної бази даних "Пам'ять України" шляхом оцифрування цінних та рідкісних книг з фондів національних, державних та наукових бібліотек із забезпеченням доступу до неї. У кожній бібліотеці має бути література про заходи готовності до стихійних лих і аварій, прейскурант платних послуг з копіювання тощо.

Успішна реалізація планів збереження документальних фондів базується на комплексному вирішенні завдань, які пов'язані з упровадженням інноваційних підходів, принципів та технологій; активізацією прикладних наукових досліджень щодо питань консервації, реставрації і біозахисту документів та профілактикою аварійних ситуацій в бібліотеках та архівах.

У 1992 р. ЮНЕСКО започаткувало Програму "Пам'ять світу", мета якої – цілеспрямована реалізація проектів збереження бібліотечних і архівних фондів

у різних країнах світу. Програма ЮНЕСКО "Пам'ять світу" переслідує дві мети: додатковий засіб збереження найцінніших документальних пам'яток історії людства і спробу зробити їх доступними. Щоб дати читачеві рідкісну книгу, необхідно – виготовляти повнотекстові їх копії. Книжкові пам'ятки потребують до себе особливого ставлення. Вони представляють книгу як явище культури, суть якого реалізується в єдності опублікованого твору і способу його матеріального втілення. Цим визначається завдання збереження книжкових пам'яток у повному обсязі їх первинних характеристик і важливих в історико-культурному відношенні особливостей, які набуті у процесі побутування книги.

Відповідно до рекомендацій Генеральної конференції ЮНЕСКО у 1999 р. Постановою Кабінету Міністрів України від 15 вересня 1999 р. № 1716 було затверджено "Програму збереження бібліотечних і архівних фондів на 2000-2005 роки", якою визначено стратегію збереження бібліотечних і архівних фондів за різними напрямами. Цей документ також став важливим для формування сучасної державної політики в галузі збереження бібліотечних фондів як невід'ємної складової духовної спадщини й інформаційного ресурсу країни [11].

Діяльність бібліотек в Україні регламентується прийнятими за час незалежності нашої держави понад 70 законодавчими актами. Зараз у державі напрацьовано істотну юридичну базу документів, котрі регламентують ставлення до книжкових пам'яток. Серед них: Закон України "Про бібліотеки та бібліотечну справу", який надає юридичного статусу бібліотечній діяльності, Закони України "Про охорону культурної спадщини", "Збереження об'єктів культурної спадщини".

Сучасна державна політика у бібліотечній галузі України спрямована на переосмислення ролі бібліотек та їхніх ресурсів відповідно до нових соціальних потреб населення; впровадження сучасних інформаційних технологій, формування єдиного інформаційного простору країни; підвищення соціального статусу бібліотечних працівників, престижу їх професії тощо.

Література

1. Баркова О. Перший досвід оцифрування раритетів у Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського / О. Баркова // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. – К., 2000. – Вип. 5. – С. 337–345.

2. Бондаренко І. Аксіологічні детермінанти збереження бібліотечних фондів в умовах інформаційного суспільства / І. Бондаренко // Вісник Книжкової палати. – 2004. – № 9. – С. 21–22.

3. Бондаренко І. О. Сутність соціального чинника та його вплив на зберігання бібліотечних фондів / І. О. Бондаренко // Вісник Книжкової палати. – 2003. – № 1. – С. 24–26.

4. Вергунов В. Проблеми збереження фондів наукових бібліотек / В. Вергунов // Бібл. вісн. – 2007. – № 1. – С. 25–31.

5. Інструкція про порядок відбору цінних, рідкісних документів та колекцій (зібрань) з бібліотечних фондів до Державного реєстру Національного культурного надбання України / М-во культури України // Офіційний вісник України. – 2001. – № 51.

6. Ковальчук Г. І. Книжкові пам'ятки (рідкісні та цінні книжки) в бібліотечних фондах / Г. І. Ковальчук ; наук. ред. Л. А. Дубровіна; НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Ін-т укр. кн. – К: [б. в.], 2004. – 642 с.

7. Комський І. С. Вивчення фізичного стану книжкового фонду основного книгосховища Національної парламентської бібліотеки України / І. С. Комський // Наук. пр. Нац. б-ки України імені В. І. Вернадського. – К., 2001. – Вип. 7. – С. 78–81.

8. Лазарєва О. Деякі проблеми збереження стародруків, рідкісних і цінних видань / О. Лазарєва, Л. Ніколенко // Бібл. планета. – 2004. – № 3 (25). – С. 28–30.

9. Новикова Г. Кількісна оцінка стану фізичного збереження бібліотечних фондів (з використанням прикладної статистики) / Г. Новікова, І. Скобець // Бібл. вісн. – 1996. – № 3. – С. 15–18.

10. Павлуша Т. Формування депозитарію комп'ютерних файлів документів у НБУВ / Т. Павлуша // Бібл. вісн. – 1997. – № 5. – С. 7–8.

11. Про затвердження Програми збереження бібліотечних і архівних фондів на 2000–2005 роки : Постанова Кабінету Міністрів України від 15 верес. 1999 р. № 1716 // Офіц. вісн. України. – 1999. – № 38. – С. 35.

12. Радченко В. Створення елементів національної системи інформаційних ресурсів з науково-технічної та економічної інформації / В. Радченко // Бібл. вісн. – 2000. – № 3. – С. 2–5.

References

1. Barkova, O. (2000). The first experience of digital rare books in National library of Ukraine after V. I. Vernadsky. Nauk. pr. Nacz. b-ky` Ukrayiny` imeni V. I. Vernads`kogo. Kyiv, 5, 337–345 [in Ukrainian].

2. Bondarenko, I. (2004). Axiological siologic determinations of keeping of the library funds in the condition of the informational society. Visn. Kn. palaty, 9, 21–22 [in Ukrainian].

3. Bondarenko, I. O. (2003). The meaning of social factor and its influence on the keeping of the librarian funds. Visn. Kn. Palaty, 1, 24–26 [in Ukrainian].

4. Vergunov, V. (2007). Problems of keeping funds of scientific libraries. Bibl. Visn, 1, 25–31 [in Ukrainian].

5. Instruction of the order of the rare value document selection and collections of the library funds to State register of National Cultural heritance of Ukraine. (2001). Oficz. visn. Ukrayiny, 51, 2318, 512 [in Ukrainian].

6. Kovalchuk, G. I. (2004). Books monuments (rare and valuable books) in library funds. Kyiv [in Ukrainian].

7. Komskyj, I. S. (2001). The research of the physical conditions of book funds of the main kny`gosxovy`shha of Nacional Parliament library of Ukraine. Nauk. pr. Nacz. b-ky` Ukrayiny` imeni V. I. Vernads`kogo, 7, 78–81 [in Ukrainian].

8. Lazaryeva, O. (2004). Some problems of keeping of the old valuable and rare print. Bibl. Planeta, 3 (25), 28–30 [in Ukrainian].

9. Novykova, G. (1996). Count mark of condition of physical keeping of the library funds. Bibl, 3, 15–18 [in Ukrainian].

10. Pavlusha, T. (1997). Forming of depozitarian computer files of documentation in NBUV. Bibl. Visn, 5, 7–8 [in Ukrainian].

11. About Program of keeping of the library and archive funds on 2000–2005. Postanova Kabinetu Ministriv Ukrayiny` vid 15 September. 1999. # 1716. Oficz. visn. Ukrayiny, 38 [inn Ukrainian].

12. Radchenko, V. (2000). Creation of elements of national system of informational resources from scientific technical and economical information. .Bibl. visn, 3, 2–5 [in Ukrainian].

УДК 008:821.161.2.09](477)

Піщанська Вікторія Миколаївна,
кандидат культурології, доцент,
докторант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

РЕЛІГІЙНО-ЕСТЕТИЧНИЙ СИНКРЕТИЗМ УКРАЇНСЬКОЇ БАРОКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Розглядаються особливості української барокової літератури; аналізується роль козацтва в культурно-мистецьких процесах XVII – XVIII ст., що відбувалися в Україні під впливом загальноєвропейських тенденцій бароко та феномену українського козацтва; досліджується вплив естетичних ідей кінця XVII – початку XVIII ст. на формування козацької літератури; піддаються стильовому аналізу пам'ятки козацької барокової літератури, завдяки яким можна стверджувати про її автентичність та самобутність.

Автор доходить висновку, що у літературному мистецтві українського козацтва типологічно бароковим виступає, перш за все, синкретизм естетики та релігії, заснований на жанрово-тематичному та художньо-образному ґрунті української етнічної культури.

Ключові слова: українське козацтво, духовна культура, літературне мистецтво, козацьке бароко, релігійно-естетичний синкретизм.

Пищанская Виктория Николаевна, *кандидат культурологии, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Религиозно-эстетический синкретизм украинской барочной литературы

Рассматриваются особенности украинской барочной литературы; анализируется роль казачества в культурных процессах XVII – XVIII вв., происходивших на Украине под воздействием общеевропейских тенденций барокко и влиянием феномена украинского казачества; исследуется влияние эстетических идей конца XVII – начала XVIII вв. на формирование казацкой литературы; подвергаются стилевому анализу памятники барочной литературы украинского казачества, благодаря которым можно утверждать о ее подлинности и самобытности.

Автор приходит к выводу, что в литературном искусстве украинского казачества типологически барочным выступает, прежде всего, синкретизм эстетики и религии, основанный на жанрово-тематической и художественно-образной основе украинской этнической культуры.

Ключевые слова: украинское казачество, духовная культура, литературное искусство, казацкое барокко, религиозно-эстетический синкретизм.

Pishchanska Victoriia, *PhD in Cultural Studies, Doctoral-candidate, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Religious and aesthetic syncretism of ukrainian baroque literature

The peculiarities of Ukrainian baroque literature of XVII – XVIII centuries are studied; the role of the Cossacks in the cultural processes that occurred in Ukraine under the influence of common European Baroque trends and phenomenon of Ukrainian Cossack sis analyzed; the influence of aesthetic ideas on the formation of Cossack literature is researched; Cossack Baroque monuments of literature are under stylish analysis due to them it`s possible to confirm its authenticity and originality.

The author states that in the Ukrainian literature in the second half of XVII – XVIII centuries the individual traits of Ukrainian baroque, such as mobility and dynamism distinctly exude and become generalized characteristics of aesthetics Ukrainian Baroque art. Theological and

© Піщанська В. М., 2015

religious orientation of old Ukrainian literature gradually loses its priority and slowly gets rid of absolute influence of religious and theological orientation, conceding to active displays of forming of new expressions of religious and aesthetic characteristics and eventually picking up noticeably secular content, synthesizing in itself religion and aesthetics in deep ethno-cultural basis.The author acknowledges that the uniqueness of Ukrainian Cossacks literature consists in the simultaneous superposition of cultural, historical, stylistic and ethnic traditions on the artistic and aesthetic tendencies of the Baroque style, which stipulated for religious and aesthetic syncretism in literary imagery of Cossack time in Ukraine.

According to the author, Cossack`s times chronicles appears as a system of shaping of Ukrainian spiritual culture of XVII – XVIII centuries, and chronicles written by Cossacks or about them in terms of cultural studies represent a way of Cossack spirit in Ukraine of baroque era, which emerges as a cultural and historical integrity. It includes world-view structures, legal state foundation principles, religious beliefs, ethical principles, Baroque style of thinking, syncretism of spiritual creativity, aesthetic preferences and also the distinctive old Ukrainian language.

The author believes that in the Cossack chronicles we dealing with discourse, which form as a way of literary expression of chronological narrative history of Ukrainian Cossacks is a kind of original baroque poetics. The author supposes that the system of artistic means of combination of poetics with rhetoric and homiletics aims is not just information transfer but influence over the emotions and feelings of the reader, over his religious and aesthetic consciousness. "Barokovist`" of Cossack chronicles the author defines not only in their syncretistic form and literary style, but above all, in the author's philosophical attitude to the events of contemporary life and the realities of cultural and historical era, with some elements of aesthetic, rhetorical and preaching fervor.

While analyzing oratorical-preaching prose, which received significant rise since the second half of XVII – XVIII centuries, the author states that sermon permeated by baroque poetics was being written and proclaimed by following strict rhetorical and homiletycal rules using expressive language and emotionally intense dynamic development of the plot. Author, relying on the opinion of the researchers, confirms the important place of baroque sermon in the history of Ukrainian literature, but states the fact of insufficient study in the scientific literature aesthetic and educational ideas of prominent Ukrainian religious and literary figures of XVII – XVIII centuries, that went down in history of church culture and mainly remaining until now out of scientists` sight. Concerning to the poetic art, which was the high development in Cossack`s period, the author believes that a significant religious and aesthetic diffusivity, which occurs due to interpenetration of secular elements in spiritual poetry, and mainly, through extensive borrowing by the authors of poetic works both secular and spiritual content and imagery and forms of folk poetry, contributed to the rise of baroque poetry, that is diverse in stylistic, genres and themes. The author acknowledges that Ukrainian Baroque distinguishes by comprehensive aspiration for reflecting in the art of multifaceted Ukrainian cultural soul and by attempts to reveal religious spirituality by aesthetic means.

The author concludes that from the middle of XVII century we have the opportunity to talk about the authentic, unique and original art of Ukrainian Baroque, including literary, where spiritual syncretism by its foundation was state-consciousness based on cultural and historical memory and national and religious interests, and whence the unity of religious and aesthetic principles in spiritual culture of Ukrainian Cossacks appeared. Thus in the literary art of Ukrainian Cossacks typologically baroque primarily is syncretism of aesthetics and religion, based on the genre and thematic and imaginative ground of Ukrainian ethnic culture.

Key words: Ukrainian Cossacks, spiritual culture, literary art, Cossack's Baroque, religious and aesthetic syncretism.

Бароко як певний стиль пластичних мистецтв, переважно архітектури, малярства та скульптури, отримало значний розвиток в українській культурі XVII – XVIII ст. у часових і синтетичних мистецтвах – літературі, музиці, театрі. Стильові риси бароко, що почало формуватися в Україні пізніше, ніж у Західній

Європі, найперше виявилися саме у мистецтві літератури. Ураховуючи те, що в епоху бароко будь-які твори мистецтва мали виконувати суспільно корисну функцію, головним чином у релігійних або соціально-публічних сферах, мистецька діяльність узагалі не мислилась як особлива царина виробництва духовних, у т. ч. естетичних цінностей. Отже, переважна більшість літературних, музичних і театральних витворів українського мистецтва XVII – XVIII ст. – твори для релігійних потреб або на релігійну тематику. Варто зазначити, що головною діючою особою української культури досліджуваного часу було українське козацтво, тому у переважній більшості мистецькі твори були або присвячені українському козацтву, або створені самими козаками чи за їхньої участі.

Утім, незважаючи на яскраво виражений соціально-репрезентативний характер мистецтва XVII – XVIII ст., його бароково-типологічні ознаки гармонійно влилися у сплетіння стилів української козацької культури на основі її глибинної етнічності та всеосяжного релігійно-естетичного синкретизму. Саме тому актуальною є проблема співвідношення релігійних і художньо-естетичних чинників бароко та питання їх синкретизму в літературі українського козацтва. Дослідження козацького мистецтва, зокрема його літератури, дає можливість зрозуміти ті особливості культури України, які є показником української духовності в її самобутності, неповторності та автентичності.

Феномен української барокової літератури приваблював дослідників ще з XIX ст. Перші спроби осмислення давньої літератури (такою за традицією вважають українську літературу другої половини XVII – XVIII ст. [2, 948]) мали певний негативний відтінок, інколи навіть іронічний, а її специфічні стилістичні особливості сприймалася як застарілі та нецікаві. Як стверджує знавець історії української літератури В. Шевчук, "ні Тарас Шевченко, ані його оточення, ані пізніші митці й дослідники бароко не відчували й не розуміли краси його, а тим більше його світла" [7, 9]. Першим, хто "побачив та почув те світло" в давній українській літературі, пам’яток старого письменства, дослідник вважає великого українського письменника І. Франка, який, на його думку, лише поклав початок у вивченні українського бароко, "розсипавши в дрібніших і більших своїх розвідках безліч високо цінних поміток" [7, 9]. На думку В. Шевчука, видатний український історик М. Грушевський у своїй, винятково предметно-визначній "Історії української літератури", тільки дійшов до бароко і почав осмислювати його [7, 9]. Проте давня українська література залишилася практично ним не розглянута.

На початку XX ст., завдяки численним публікаціям літературних пам’яток кінця XVII – XVIII ст., здійснено активні спроби осмислення барокової поетики, спершу досить спрощені та упереджені, що поклали початок для вивчення українського літературного бароко, зокрема в роботах П. Куліша, О. Огоновського, І. Вагилевича та ін. Окремі дослідження української літератури, зокрема давньої, літературознавчого та історичного характеру, науковим стрижнем яких вважалася естетика, здійснювалися в діяльності філологічного семінару Київського університету під керівництвом В. Перетца та його вихідцями, серед яких були Я. Гординський, С. Маслов, М. Петров, К. Студинський, В. Щурат та ін.

Необхідно зазначити, що в роботі семінару вершиною науковості й об'єктивності оголошувалася переважно філологічна методологія, а естетичне сприйняття літературних явищ сприймалося лише історичним документом і аж ніяк не критерієм. Головним було опрацьовування самого твору, а не дослідження його зв'язків із зовнішніми обставинами.

Пізніше, літературні рецепції бароко коливалися від цілковитого захоплення ним і глибинного осмислення (М. Возняк) до повного неприйняття й спростування його як історико-культурного явища (О. Білецький). Велику увагу вивченню давньої української літератури, зокрема барокової, приділяв Д. Чижевський, чиї праці для дослідників бароко мають неоціненне значення. Для осмислення культурних явищ різних епох у вивченні наявного матеріалу вчений застосовував культурно-стилістичні методи. Д. Чижевський, вибудувавши власну теорію культурно-стилістичних епох та розробивши власну схему розвитку культурних стилів, ствердив бароко як історико-стилістичне явище. На жаль, у своїх дослідженнях Д. Чижевський розглядає переважно стару церковнослов'янську літературу, а провідними творцями бароко вважає православних монахів і, цим самим, дещо нехтує багатомовністю та різноконфесійністю, що мала місце на українських теренах XVII – XVIII ст. Передусім, досліджуючи кириличне письменство, вчений практично ігнорує літературу, створену іншими верствами населення, у тому числі тими, котрі відіграли особливу роль у піднесенні барокової доби, зокрема обходить літературу, написану козаками та про них, тому заперечує навіть саму назву бароко як "козацького".

Ідеологічні підґрунтя у вивченні давньої української літератури чітко простежуються у радянському літературознавстві, коли навіть у дослідженнях видатних і знаних учених соціалістичного періоду, вимушеною й первинною була кон'юнктурна тенденційність. Стрижневою вважалася ідейна суть мистецтва, дещо упереджено розглядалися його художні та мистецькі особливості, естетичні, тим паче етнонаціональні цінності творів практично не помічалися. У вивченні давньої української літератури перелом відбувся лише у пострадянський період, наприкінці XX ст., після виходу у світ низки творів XVII – XVIII ст., надрукованих як в оригіналах, так і в перекладах сучасною українською мовою. Аналітичні розвідки українського літературного бароко В. Крекотня, В. Колосової, В. Литвинова, П. Махновця, О. Мишанича, В. Маслюка, М. Сулими, В. Яременка та ін. являють собою вагомий пласт дослідження української культури епохи бароко, зокрема літератури досліджуваного періоду.

Початок XXI ст. був ознаменований виходом низки фундаментальних праць, присвячених дослідженню українського бароко, зокрема літературного, серед яких: третій том "Історії української культури", присвячений історії національно-культурного процесу в другій половині XVII – XVIII ст. [2]; колективна монографія "Українське бароко" [4]; "Муза Роксоланська: Українська література XVI – XVIII століть" [7] та чимало інших, як авторських наукових монографій і колективних праць, так й окремих розділів до тематичних видань.

Мета статті полягає у проведенні системного аналізу основних стильових рис барокової літератури козацької доби, що формувалися на засадах глибинної

релігійності українського козацтва та у силовому полі культурних традицій бароко. Тож завданням є розкриття сутності релігійно-естетичного синкретизму як важливого чинника стильового розвитку літератури українського козацтва та визначення автентичності, самобутності й неповторності літературного мистецтва XVII – XVIII ст. у контексті духовних взаємозв'язків релігійної та художньої культур.

Українській бароковій літературі, як зазначає В. Крекотень, притаманні всі риси цього стилю: антиномічне сприйняття і відображення світу, почуттєва і інтелектуальна напруженість, поєднання аскетичних закликів із гедонізмом, рафінованості з брутальністю, абстрактної символіки з натуралістичністю в трактуванні деталей, динамічність, афектованість, театральність, феєричність, ілюзіонізм [3, 8]. Водночас в українській літературі другої половини XVII – XVIII ст. виразно проступають індивідуальні риси українського бароко, як то рухливість і динамізм, що стають узагальненими характеристиками естетики українського барокового мистецтва. Богословсько-релігійна спрямованість давньої української літератури поступово втрачає свою пріоритетність та поволі позбувається абсолютності впливу релігійно-богословської спрямованості, поступаючись активним проявам формування нових релігійно-естетичних ознак і з часом набираючи відчутно світського змісту, синтезуючи у собі релігію і естетику на глибинній етнокультурній основі.

Формування стилю бароко в літературі, у т.ч. козацькій, співпадає з розквітом української мемуарно-історичної прози у різних її формах. В основному твори цього жанру – українські літописи XVII – XVIII ст., які поділяються на декілька жанрових груп: козацькі, регіональні, монастирські, діаріуші, сімейні хроніки, хроніки та реєстри, компіляції у формі історичного викладу [4, 447]. Козацькі літописи розглядаються дослідниками історії культури переважно як чинник українського державотворення [6]. З іншого боку, унікальним для нашого дослідження є виявлення у літописних текстах XVII – XVIII ст. ознак барокового стилю. Науковцем В. Шевчук доведено, що стильові ознаки бароко "є особливо виразними саме в козацькому літописанні" [4] так само, як винятковою є їх жанрова різнорідність [8, 46].

Козацькі літописи, які названі літописами досить умовно (М. Марченко), частіше є жанрово змішаними та стилістично різними [8, 46]. Більшість з них – історико-літературні твори або історичні перекази та оповідання другої половини XVII – середини XVIII ст., що переважно відтворювали події часів козаччини, звідси їх умовна назва "козацькі". Написані козацькі літописи на основі ймовірних історичних джерел, документальних матеріалів і на засадах усної народної традиції українського епосу, відтак вони є часто компілятивними. Джерелами козацьких літописів були давні українські літописи, як то Острозький, Чернігівський, Південно-Руський, Лизогубівський, Густинський, Межигірський тощо. Утім, слід зауважити, що автори історичних писань не лише переказували факти тогочасності, а й прагнули усвідомити історичні події, описати їх специфічність та самобутність, показати їхню перманентність та винятковість. Літописці, здебільшого, були свідками, навіть учасниками історичних подій. Вони переживали те, що відчувала людина доби бароко, тому описували

факти як їх безпосередні очевидці. У козацьких літописах відчутним є прагнення автора не лише відтворити історію, а й передати естетичні почуття, переживання, емоційні враження, що є характерним для мистецтва, зокрема літератури бароко.

Особливою ознакою, притаманною бароковій літературі, є прагнення до відтворення естетичної площини явищ історії, з чітко вираженою позицією автора. Як вважає О. Мишанич, більшість творів жанру мемуарно-історичної прози – це пам'ятки історіографії, але вони не позбавлені літературних якостей і кращі з них займають важливе місце в історії української літератури [2, 950].

Козацькі літописці у своїх текстах широко використовували усну народну творчість – легенди, оповіді, спогади сучасників, перекази, пісні тощо, про козацьку добу та козацтво, визначні події та видатних особистостей, зокрема про події Національно-визвольної війни та добу Б.Хмельницького. У козацьких літописах відчутним є звернення до творів чужоземних істориків, найбільше польських, які у своїх працях торкалися історії України, – М. Бельського, О. Гваньїні, М. Стрийковського, С. Твардовсього та ін. [2, 950]. Відомими є літописи про Україну авторства Гійома Боплана, К. Гарммердерфера, Йогана Енгеля, С. Зарульського, О. Рігельмана та інших, у яких зарубіжні автори торкаються питань культури українського козацтва.

Помітною у козацьких літописах є їх спорідненість із козацькою словесністю з широким відображенням подій XVII – XVIII ст. Сучасними науковцями доведено, що літописні оцінки багатьох подій, явищ, фактів і осіб збігаються з фольклорними [2, 950]. Підтвердження цьому знаходимо у трьох козацьких літописах, що являють собою унікальні зразки української історичної прози кінця XVII – початку XVIII ст., а саме у літописах Самовидця, Григорія Грабянки та Самійла Величка. Увагу дослідників вони привертають з середини XIX ст. й до сьогодні "в основному як твори барокової прози, початкової історичної романістики" [2, 954].

На нашу думку, літописання козацьких часів постає як система формоутворень української духовної культури XVII – XVIII ст. З точки зору культурології, літописи, написані козаками та про них, репрезентують уклад козацького духу України барокової доби, що вимальовується як культурно-історична цілісність, яка включає в себе світоглядні структури, правові засади державотворення, релігійні переконання, етичні засади, бароковий стиль мислення, синкретизм духовної творчості, естетичні уподобання, а також характерну староукраїнську мову. У козацьких літописах маємо справу з дискурсом, форма якого як спосіб літературного вираження хронологічної оповіді історії українського козацтва являє собою своєрідну барокову поетику. Система художніх засобів поєднання поетики з риторикою і гомілетикою має на меті не просто передачу інформації, а й вплив на емоції та почуття читача, на його релігійно-естетичну свідомість. "Бароковість" козацьких літописів виявляється не тільки у їхній синкретичній формі та літературному стилі, а й, головне, у світоглядному ставленні автора до подій тогочасного життя та реалій культурно-історичної доби, з певними елементами естетичного, риторичного та проповідницького пафосу.

У системі козацького літописного дискурсу не підлягає сумніву ототожнення понять "володіння словом" та "володіння реальністю". Дійсно, "той, хто

володіє словом – володіє реальністю: розуміє її, впливає на неї, прилучається до її порядку" [1, 115]. Своєю злободенністю, своїм "володінням реальності", тобто наближенням до життя, своїм національно-патріотичним духом козацькі літописи "затінили своїх попередників – "хроніки", "діаріуші" і "синопсиси" та водночас вони продовжили й доповнили їх, пов'язали козацьку традицію з героїчною добою княжих часів" [2, 950]. Козацькі літописці у своїх працях зобразили українське козацтво як безпосереднього послідовника "героїчної лицарської княжої доби", а головне (і це довели автори української мемуарно-історичної прози) саме козацтво виступило у час формування та розквіту наступної барокової доби як "захисник християнської віри, прийнятої та освяченої далекими предками" [2, 950]. Як наслідок спостерігаємо глибинний релігійно-естетичний синкретизм, що лежить в основі українського літописання, заснований на взаємозв'язках споконвічних православних традицій, світоглядних ідей українського козацтва та самобутніх художніх канонів українського бароко.

Починаючи з другої половини XVII – XVIII ст., значного піднесення отримала ораторсько-проповідницька проза. Пронизана бароковою поетикою проповідь писалася та проголошувалася з дотриманням чітких риторико-гомілетичних правил, використовуючи експресивну мову та емоційно напружений динамічний розвиток сюжету. Вагоме місце в історії української літератури, в тому числі у "красномовному письменстві" барокової проповіді забезпечили "вишуканий стиль, виразна образна матерія, метафоричність мови, логічна стрункість композиції, завершеність думки й ідеї і в цілому художній виклад" [2, 963]. Як стверджує О. Мишанич, проповідницька майстерність видатних українських релігійних і літературних діячів XVII – XVIII ст. Лазаря Барановича, Антонія Радивиловського, Теофана Прокоповича, Георгія Кониського, Івана Леванди, Іринея Фальковського, що увійшли в історію церковної культури, чекає на вивчення та "може бути предметом спеціальних досліджень" [2, 963]. Естетичні та просвітницькі ідеї козацьких проповідників залишилися, головним чином, поза увагою дослідників.

Високого розвитку за козацьких часів отримало поетичне мистецтво, яке поділялося на духовне та світське. Проте, слід зазначити, що таке ділення було дещо умовним, а до середини XVIII ст. взагалі стало малопомітним, завдяки взаємопроникненню світських елементів у духовну поезію, а головне – через широке запозичення авторами поетичних творів як світського, так і духовного змісту, образності та форм народної поезії. Саме значна релігійно-естетична дифузійність сприяла піднесенню барокової поезії, багатоманітної за стилістикою, жанрами та темами. Таку дифузійну, "синтетичну суть" бароко розглядав Д. Чижевський, стверджуючи, що бароко в найглибшій своїй суті "течія "синкретична", в якій зростається в єдність різноманітне, що виходить не з одного чи нечисленних пунктів погляду, а з багатьох, до того таких, що між собою нічого спільного не мають…" [5].

Таким чином, українське бароко вирізняється усеосяжним прагненням відображення у мистецтві багатогранної контрастності української культурної душі, прагненням розкрити релігійну духовність естетичними засобами. Почи-

наючи з середини XVII ст. можемо говорити про автентичне, унікальне та своєрідне мистецтво українського бароко, зокрема літературного, де духовний синкретизм своїм підґрунтям мав державницьку свідомість, засновану на культурно-історичній пам'яті та національно-конфесійних інтересах, звідки і виникла єдність релігійного та естетичного початків у духовній культурі українського козацтва. У літературному мистецтві українського козацтва типологічно бароковим виступає, перш за все синкретизм естетики та релігії, заснований на жанрово-тематичному та художньо-образному ґрунті української етнічної культури.

Література

1. Бондаревська І. А. Парадоксальність естетичного в українській культурі XVII – XIII століть : монографія / І. А. Бондаревська. – К. : ПАРАПАН, 2005. – 308 с.
2. Історія української культури: У 5 т. / Гол. ред. Б. Є. Патон; відп. ред. В. А. Смолій. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 3. – 1246 с.
3. Українська література XVIII ст. / Ред. І. О. Дзеверін. – К. : Наукова думка, 1983. – 694 с.
4. Українське бароко : у 2 т. / Кер. проекту Д. Наливайко; ред. кол. : Д. Горбачов, Я. Ісаєвич, І. Ісіченко та ін. – К. : Акта, 2004. – Т. 1. – 635 с.
5. Чижевський Дмитро. Українське літературне бароко / Дмитро Чижевський // Вибрані праці з давньої л-ри. – К.: Обереги, 2003. – Т. 4. – 576 с.
6. Шевчук Валерій. Козацька держава. Етюди до історії українського державотворення / Валерій Шевчук. – К. : Абрис, 1995. – 392 с.
7. Шевчук Валерій. Муза Роксоланська: Українська література XVI –XVIII століть: У 2 кн. / Валерій Шевчук. – К. : Либідь, 2004. – Кн. 1. – 400 с.
8. Шевчук Валерій. Муза Роксоланська: Українська література XVI –XVIII століть: У 2 кн. / Валерій Шевчук. – К. : Либідь, 2005. – Кн. 2. – 728 с.

References

1. Bondarevskaya, I.A. (2005) The paradox of Ukrainian culture in aesthetic XVII-XIII century: Monograph. Kyiv: PARAPAN [in Ukrainian].
2. Paton, B.E. (Eds.). (2003). History of Ukrainian Culture: in 5 vol. Vol. 3: Ukrainian culture of the second half of XVII-XVIII centuries. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Dzeverin, I.O. (Eds.). (1983). Ukrainian literature XVIII century. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
4. Nalyvayko, D. (Eds.). (2004). Ukrainian Baroque: in 2 vol. Vol. 1. Kyiv: Akta [in Ukrainian].
5. Chizhevsky, D. (2003). Ukrainian Baroque literature. Kyiv: Oberehy [in Ukrainian].
6. Shevchuk, V. (1995). Cossack state. Studies in the history of Ukrainian state.
7. Shevchuk, V. (2004). Muse Roksolanska: Ukrainian literature XVI-XVIII centuries: In 2 books. Book One: Renaissance. Early Baroque. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
8. Shevchuk, V. (2005). Muse Roksolanska: Ukrainian literature XVI-XVIII centuries: In 2 book. Book Two: A mature Baroque. Late Baroque. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

РОЗДІЛ ІІ. ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ РОЗВІДКИ

УДК 930.85: 008(091) 338

Божко Любов Дмитрівна,
кандидат історичних наук, доцент,
докторант Харківської державної
академії культури

ІНДУСТРІАЛЬНИЙ ТУРИЗМ: СВІТОВИЙ ДОСВІД

Досліджено історію становлення, розвитку та вивчення індустріального туризму як нової форми туристичної поведінки та практики. Висвітлено основні положення наукової дискусії серед західних вчених стосовно індустріального туризму та дефініції "індустріальний туризм". Акцентовано увагу на тому, що перші теоретичні праці в цьому напрямі були присвячені питанням концептуалізації туристичних промислових пам'яток і їх типології, а перші емпіричні дослідження – сприйняттю відвідувачами промислових туристичних пам'яток. Відзначено внесок індустріальної спадщини в арт-практики. Простежено зв'язок індустріального туризму і нових молодіжних субкультур.

Ключові слова: індустріальний туризм, індустріальна спадщина, культурна спадщина, індустріальна археологія.

Божко Любовь Дмитриевна, *кандидат исторических наук, доцент, докторант Харьковской государственной академии культуры*

Индустриальный туризм: мировой опыт

Исследована история становления, развития и изучения индустриального туризма как новой формы туристического поведения и практики. Освещены основные положения научной дискуссии среди западных ученых относительно индустриального туризма и дефиниции "индустриальный туризм". Акцентировано внимание на том, что первые теоретические работы в этом направлении были посвящены вопросам концептуализации туристических промышленных памятников и их типологии, а первые эмпирические исследования – восприятию посетителями промышленных туристических достопримечательностей. Отмечен вклад индустриального наследия в арт-практики. Прослежена связь индустриального туризма и новых молодежных субкультур.

Ключевые слова: индустриальный туризм, индустриальное наследие, культурное наследие, индустриальная археология.

Bozhko Lubov, *Doctoral-candidate of Kharkiv State Academy of Culture, Assistant Professor, Ph.D*

Industrial tourism: international experience

Industrially tourism, as a new cultural practices of mobility has been developed in the second half of the 60s of XX century. The beginning of industrial tourism can be considered as the first half of XX century, when European companies have begun to open their doors for tourists. At the beginning of XXI century, these trips have become more accessible. In 2007, almost all West European businesses and U.S. companies were open for tourists – tours began spending for promotional purposes.

© Божко Л. Д., 2015

The first to studying of these cultural phenomena have turned Western scientists D. Makkennel, A. Liu, J. Kelly, B. Dickson, E. Inskir, R. Prinis, J. Swarbrooke, R. Yale, etc. Later, to the study of industrial tourism have turned scientists from Russia, Ukraine and China. The first theoretical work in this field were devoted to the conceptualization of tourism industrial sights and their typology. Have appeared first empirical studies of perception of industrial tourist attractions by visitors.

The purpose of the article is to explore the history of the formation, development and study of industrial tourism as a new form of tourism behavior and practices.

In 60-es of XX century in the UK it was established a public organization for residents of industrial centers, known as The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH). The driving forces of these processes were rapid changes in production, when society in advanced countries moved from industrial to post-industrial stage, industries were closed, and the question arose what to do next with their buildings and equipment. The process of humanization of social consciousness, characterized by the growth of public interest in history and culture, including industrial, not just regional or national, but also global started. The interest in using industrial heritage in educational and tourism purposes increased. Campaigners argued for the preservation of industrial facilities as historico – cultural monuments and important elements of the socio-cultural environment of modern society. Media helped popularize industrial tourism. Lots of magazines, books, documentaries and television programs on the theme of urban and industrial research led to the fact that Europe was hit by a boom in industrial tourism. In the early 1980s held the first organized tours to industrial facilities.

For foreign world experience the industrial heritage – is, above all, the monuments of mass industrial production relating to the period from the end of XVIII to the middle of XX century These are companies, stations, energy production, etc., as well as devices and mechanisms constructed on an individual or mass projects. The educational value of industrial heritage based on three main criteria. First – is technology invented by man. Secondly, it is the social value that includes working conditions and lifestyles, as well as the relationship between people and their ability to resolve conflicts. The third criterion – is ecological value, in particular, the environmental change, which occurs in the process of production.

The objects of industrial heritage are attracting the attention of a large number of tourists. Currently, there are many examples of old industrial objects that have found the economic future through industrial tourism. Possibility for development object as monument – now is one of the main factors that help to preserve the industrial heritage, particularly in former industrial areas, seeking for a new basis for advancing their economy. The industrial tourism is becoming more important and for local administration, and for the owners of these objects. Opportunities that can ensure economic growth in the region using industrial heritage also were the important stimulus to preserve industrial facilities. For example, the German city Essen, which representing one of the centers of the Ruhr area, in 2010 came in a number of European Capital of Culture. This solution of the European Union gives Germany the opportunity to demonstrate their achievements in case of social and economic transformation of the area in front of which only a few decades ago, loomed a threat to develop into a one more "rusty belt". The experience of Essen can become an object lesson for some cities of the former USSR, been industrial centers in the past, now turning to complete desolation.

Very often excursions to the operating companies is an additional "burden" to other travel brands, that is why most popular are items that are brands of specific cities, for example Rotterdam port complex or "Rolex" plant in Zurich. In the European Union there are travel companies that offer tours of unknown corners of European cities.

Modern industrial tourism is well developed in the United States, in the European countries like France, Britain, Germany and the Netherlands. France distinguished by a special development of this type of tourism – more than 1.7 thousand companies offer excursions on their areas, shops and manufacturing facilities. Some countries specialize in thematic industrial and manufacture tours. For example, in the UK leader in visiting by tourists is productive confectionary Cadbury, and in Spain wine tourism is leading, in France – cheese tours, in the Netherlands "flourishes" floral tourism, and Finland is famous for its glass blowing factories and permanent specialized tours for them.

The rapid development of industrial tourism should cause scientific interest to itself. The first scientific discipline, the subject of study of which was an industrial heritage, was the industrial archeology. In some countries, at the universities were established departments of industrial archeology.

The scientific discussion concerning industrial tourism was revolved first of all around definition of "industrial tourism" itself, due to the lack of uniqueness in the definition. Firstly, the term "industrial tourism" has various meanings: in particular, in the U.S., some use the term "industrial tourism" when talking about commercial approach to tourism, about maximizing return on investment. From this point of view, according to Abby, industrial tourism provides for tourism marketing as a commodity for sale to mainstream consumers [15]. Secondly, to describe the same phenomenon using other terms. In some cases, it's just a difference in language: Industrietourismus (German), tourisme industriel (French), industrieel toerisme (Dutch), turismo industrial (Spanish), turisme industriale (Italian), etc. However, for today, there is a situation in some countries, that industrial tourism is associated mainly with visiting working companies, while in other countries it refers to a visit to the Industrial Heritage (inactive production). Among the scientists also observed some differences in the interpretation of the definition of industrial tourism. The reasons that motivate people to pay their attention to industrial tourism is also arouse scientific interest. Lovers of industrial tourism formulate the reasons for their capture of it in different ways.

Interest to industrial tourism is also a sign of new youth subcultures that have appeared in the late XX – early XXI century and were previously unknown. To "industrial" subcultures include also Rivethead ("industrialnyk"), Diggers, Stalkers.

Thus, industrial tourism, which began to develop rapidly from the second half of the twentieth century, became a new form of tourism behavior and practice, as well as a reflection of global trends to the mythologizing of technology and urbanism, particularly in the youth environment, and for many operating companies in Europe and the U.S. industrial tourism has become one of the most effective marketing tools.

Ukraine has a significant potential of industrial heritage, so industrial tourism for it has a great promise. There are already some experience and scientific achievements in this field, which in its turn require a special scientific understanding and synthesis.

Key words: industrial tourism, industrial heritage, cultural heritage, industrial archeology.

Стрімкий розвиток технічного прогресу в XX ст. став поштовхом і для туристичного бізнесу, який почав освоювати нові напрями туристичних маршрутів. Одним із таких напрямів є індустріальний туризм, завданням якого є дослідження територій, будівель та інженерних споруд виробничого або спеціального призначення, які відносяться до об'єктів індустріальної культури. У західних країнах цей вид туризму є не тільки популярною розвагою, але і додатковим способом залучення уваги до бренду та стимулювання продажів товарів і послуг у сфері індустрії.

Особливістю сучасної гуманістичної епохи є збереження різноманіття у природі, етнографічній, урбаністичній і, зокрема, в індустріальній культурі. В 60-ті роки XX ст. у Великобританії була створена громадська організація мешканців індустріальних центрів, яка отримала назву Міжнародний комітет по збереженню індустріальної спадщини (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage – TICCIH). Учасники руху виступали за збереження промислових об'єктів як історико-культурних пам'яток і важливих елементів соціокультурного середовища проживання сучасного суспільства. Засоби масової інформації сприяли популяризації індустріального туризму. Безліч журналів, книг, документальних фільмів і телевізійних передач на тему міських

та індустріальних досліджень призвели до того, що Європу охопив бум на індустріальний туризм. Висока значимість індустріального спадку для репрезентації світової культури та історії була відмічена ЮНЕСКО, яка 2006 рік проголосила "роком індустріального спадку".

У 2011 р. в Європі був запущений проект під назвою "Європейський маршрут індустріальної спадщини" (ERIH). Знати і визнавати історичні цінності по лінії туризму й відпочинку – головна мета ERIH в якості платформи для співпраці в галузі туристичного розкриття індустріальної спадщини. Учасниками цього проекту є 16 держав-членів ЄС та 32 міста ЄС. Всі ці процеси спонукали вчених звернути увагу на дослідження індустріального туризму як явища культури.

Першими до вивчення цих культурних явищ звернулися західні вчені: Д. Маккеннел, А. Леу, І. Келлі, В. Діксон, Е. Інскір, Р. Прентіц, Дж. Шварбрук, Р. Яле та ін. Пізніше на індустріальний туризм звернули увагу і вчені Росії, України та Китаю. Перші теоретичні праці в цьому напрямі були присвячені питанням концептуалізації туристичних промислових пам'яток і їх типології. З'явилися перші емпіричні дослідження про сприйняття відвідувачами промислових туристичних визначних пам'яток. З приводу відвідання діючих підприємств у 1999 р. теоретики нової генерації розвитку світової економіки Джозеф Пайн і Джеймс Гілмор опублікували працю, в якій проаналізували основні стадії розвитку економіки: сировинну, товарну і економіку послуг. Дослідники прийшли до висновку, що наближається нова стадія розвитку економіки під назвою "економіка вражень". Серед російських та українських авторів, які зверталися до цієї теми, можна відзначити таких, як В. Данильчук, В. Запарій, В. Куліш, В. Пацюк, П. Путинцева, В. Смаль, З. Смирнова, О. Чередниченко, А. Чередниченко. У своїх дослідженнях вони розглядають проблеми переосмислення індустріальної спадщини, перспективи розвитку промислового туризму в світі і Україні, значення індустріального туризму як основи формування туристичного бренду та інші актуальні питання. Аналіз публікацій показав відсутність узагальнюючих робіт з даної теми, зокрема з історії вивчення індустріального туризму як нової форми туристичної поведінки та практики.

Мета статті – дослідити історію становлення, розвитку та вивчення індустріального туризму як нової форми туристичної поведінки та практики.

Початок індустріального туризму було покладено в 1866 р., коли завод "Jack Daniel's" відкрився і відкрив двері туристам. У 1930 р. компанія "Peugeot" дозволила туристам відвідати завод в Сошо, а наприкінці 1940-х компанія "Kronenbourg" відкрила для відвідувачів страсбурзькі пивоварні, але тоді туристи ще не виявляли великого інтересу до подібних екскурсій [2].

Утім, усе змінилося після того, як у Європі ухвалили рішення про збереження пам'яток індустріальної спадщини. Рушійними силами цих процесів стали стрімкі зміни у виробничій сфері, коли суспільство в передових країнах перейшло від індустріальної до постіндустріальної стадії. Промислові підприємства закривалися і постало питання, що робити далі з їх будівлями та обладнанням. Почався процес гуманізації суспільної свідомості, що характеризувався зростанням інтересу громадськості до історії і культури, в тому числі індустріаль-

ної, втім не тільки регіональної чи національної, а й світової. Посилився інтерес до використання індустріальної спадщини в освітніх і туристських цілях. Учасники руху виступали за збереження промислових об'єктів як історико-культурних пам'яток і важливих елементів соціокультурного середовища сучасного суспільства.

У 1974 р. TICCIH (Міжнародний комітет по збереженню індустріальної спадщини) провів перший міжнародний конгрес. Відтоді такі форуми проводяться один раз на 4 роки. Комітет є неурядовою громадською організацією, що ставить своїм завданням збереження, вивчення, документування пам'яток індустріальної історії та археології, а також реструктуризацію та реабілітацію пам'яток індустріальної спадщини з метою їх збереження. З інформацією про результати цієї роботи став регулярно виходити бюлетень TICCIH [4].

На початку 1980-х рр. відбулися перші організовані тури на промислові об'єкти: "…під впливом італійського історика мистецтв Еудженіо Батістеса європейці потягнулися досліджувати старі, занедбані ще в 1950-х роках заводи, фабрики і шахти, називаючи їх першими пам'ятками індустріальної епохи ... Тоді більшість західних підприємств, незалежно від розміру, солідності та обладнання, відкрили свої прохідні для простих громадян, а ті звернули свою, в прямому сенсі слова дорогоцінну, увагу на заводські і фабричні корпуси" [2].

На думку В. Чумакова, "до кінця XX ст. в світі вже майже не залишилося ні історичних, ні культурних місць, якими можна було б здивувати рядових обивателів" [2]. Саме в цей час усе більше промислових об'єктів поступово ставало також туристичними об'єктами. Російський дослідник П. А. Путінцев у своїй статті "До проблеми переосмислення індустріальної спадщини" зазначає: "Процес старіння виробництв природний і неминучий... Із закінченням індустріальної епохи в повітрі повисло закономірне питання: що робити зі старим промисловим комплексом, частина якого давно забута і припадає пилом на задвірках цивілізації?" [13]. Автор статті пише про те, що на даний момент необхідний пошук альтернативних способів освоєння промислової спадщини. Однією з таких альтернатив є перетворення підприємства в екскурсійний об'єкт.

Для світового досвіду індустріальна спадщина – це, перш за все, пам'ятники масового індустріального виробництва, що відносяться до періоду кінця XVIII – середини XX ст. Це – підприємства, вокзали, енергетичні виробництва тощо, а також агрегати і механізми, побудовані за індивідуальним або масовим проектами. Освітня цінність індустріальної спадщини заснована на трьох основних критеріях. По-перше, це технології, винайдені людиною. По-друге, соціальна цінність, яка включає в себе умови роботи і спосіб життя, а також відносини між людьми, їх уміння вирішувати конфлікти. Третій критерій – екологічна цінність, а саме зміна середовища, яка відбувається в процесі виробництва.

Об'єкти індустріального туризму можна назвати також об'єктами культурної спадщини, які одночасно можуть бути і пам'ятками архітектури і пам'яткою епохи індустріального суспільства. Тобто, існують індустріальні об'єкти, які можна віднести до культурної спадщини держави. А культурна спадщина "... лежить в основі інформаційних кодів, які забезпечують "виробництво", накопичення і передачу інформації в людській цивілізації" [10]. Таким

чином, збереження індустріальної спадщини – це культурна діяльність, яка допомагає зрозуміти світ, в якому ми живемо.

Сьогодні об'єкти індустріальної спадщини привертають увагу великої кількісті туристів. Існує безліч прикладів старих індустріальних об'єктів, які знайшли економічне майбутнє через індустріальний туризм. Можливість розвитку об'єкту як пам'ятки – це один із головних чинників, що допомагає зберегти індустріальну спадщину, особливо в колишніх промислових регіонах, які шукають нове підгрунтя для розвитку їхньої економіки. Промисловий туризм стає все більш значущим і для місцевої адміністрації, і для власників цих об'єктів. Можливості забезпечення економічного зростання регіону за допомогою індустріальної спадщини також з'явилися важливим стимулом до збереження індустріальних об'єктів. Так, німецьке місто Ессен, що є одним із центрів федеральної землі Північний Рейн – Вестфалія, стало у 2010 р. культурною столицею Європи. Це рішення Європейського Союзу дає можливість Німеччині продемонструвати свої досягнення в справі соціально-економічного перетворення регіону, якому лише кілька десятків років тому загрожувало стати "іржавим поясом". Сьогодні цей регіон привертає до себе увагу великої кількості туристів, причому не тільки з Німеччини. Так, колишню вугільну шахту Цольферайн в Ессені щорічно відвідує мільйон туристів і вона є тепер пам'ятником, включеним до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО [14]. Досвід Ессена може стати наочним прикладом для міст колишнього СРСР, в минулому індустріальних центрів, що прийшли нині в повне запустіння.

У 2007 р. вже існували такі промислові компанії, які стали приваблювати споживача своєю багатою історією, наприклад, компанія "Ford", яка влаштовує не просто показ виробництва, а й екскурсії по місцях, де понад століття тому жив і працював засновник компанії Генрі Форд. Один із лідерів світового лялькового виробництва, американська компанія "American Girl" відкрила три виробничих музеї-палаци у Чикаго, Нью-Йорку і Лос-Анджелесі, де можна не тільки побачити процес виробництва, а й за 30 доларів відвідати театральне шоу, перукарський салон для ляльок. Що стосується дрібних виробництв, то для них залучення відвідувачів на екскурсії може бути навіть способом його виживання. На Мальті, наприклад, будь-яка дрібна майстерня відкрита для туристів – швейна, гончарна і т. д. [2].

Часто екскурсії на діючі підприємства є додатковим "навантаженням" до інших туристичних брендів, тому найбільшою популярністю користуються об'єкти, що є брендами конкретних міст – наприклад, портовий комплекс у Роттердамі або завод "Ролекс" у Цюріху. У країнах Європейського союзу діють туристичні фірми, що пропонують тури у неафішовані куточки європейських міст.

Сучасний промисловий туризм добре розвинений у США, серед європейських країн – у Франції, Великобританії, Німеччині та Нідерландах. Зокрема, Франція відрізняється особливим розвитком цього виду туризму – більше 1,7 тис. компаній пропонує екскурсії на своїх територіях: цехах і виробничих об'єктах. Деякі країни спеціалізуються на тематичних індустріальних та промислових турах. Так, у Великобританії лідером серед відвідувань туристами стала виробнича

кондитерська фабрика "Cadbury", а в Іспанії лідирує винний туризм, у Франції – сирні тури, в Нідерландах "процвітає" квітковий туризм, а Фінляндія славиться склодувними заводами і постійними спеціалізованими екскурсіями до них.

Вагомий внесок індустріальна спадщина вносить і в арт-практики. Так, на думку М. Ю. Тимофеєва, синтез рефлексії про індустріальну спадщину з арт-практиками став важливою складовою зміни іміджу промислових локусів і фактором структурування архітектури бренду, як за кордоном, так і в Росії. До найбільш відомих слід віднести такі різномасштабні заходи, як Уральська індустріальна бієнале та міжнародний фестиваль сучасного мистецтва "ART-Завод 2009" в Єкатеринбурзі, фестиваль "Завод" в Саратові [7; 8; 9].

Діяльність адептів промислової тематики зачіпає різні сфери: в 2009 р. в Москві з'явився Музей індустріальної культури [11], розвивається вітчизняний варіант індустріальної та пост-індустріальної музики. Протягом останньої чверті століття в СРСР і Росії було знято кілька кінофільмів, в яких виразно простежується естетизація функціонуючих і тих, що знаходяться в запустінні промислових об'єктів. Це "Листи мертвої людини" (1986) і "Бридкі лебеді" (2006) К. Лопушанського, "Присвячений" О. Тепцова (1989), "Місто" А. Бурцева (1990), "Залізна п'ята олігархії " А. Баширова (1997) та "Діти чавунних богів" Т. Тота (1993).

Бурхливий розвиток індустріального туризму не міг не викликати до нього наукового інтересу. Першою науковою дисципліною, предметом вивчення якої була індустріальна спадщина, стала індустріальна археологія. Індустріальна археологія проводить дослідження взаємовпливу різних змін, які відбуваються у розвитку суспільства з одного боку, та промисловості і технологій, з іншого. Одним із завдань є також збереження матеріальних свідчень індустріального розвитку суспільства. У деяких країнах при університетах були створені кафедри індустріальної археології. Прикладом може служити Бірмінгемский університет у Великобританії, а також Мічиганський технологічний університет у Сполучених Штатах [5].

Наукова дискусія стосовно індустріального туризму розгорнулася, насамперед, навколо дефініції "індустріальний туризм" з причини відсутності однозначності у визначенні. По-перше, термін індустріальний туризм має різні значення. Зокрема, в США деякі використовують термін індустріального туризму, коли говорять про комерційний підхід до туризму, про максимізацію віддачі від інвестицій. З цієї точки зору, на думку Еббі, індустріальний туризм передбачає маркетинг туризму як товару для продажів масовому споживачеві [15]. По-друге, для опису того ж явища використовуються інші терміни. У деяких випадках це терміни різними мовами: Industrietourismus (німецька), tourisme industriel (французька), industrieel toerisme (голландська), turismo industrial (іспанська), turisme industriale (італійська) тощо. Тим не менш, на сьогодні склалася така ситуація, що в деяких країнах індустріальний туризм асоціюється в основному з відвідуванням діючих підприємств, у той час, як в інших країнах це відноситься до відвідування індустріальної спадщини (недіюче виробництво). У Німеччині та Франції, наприклад, багато людей пов'язують індустріальний ту-

ризм з індустріальною спадщиною, а не з відвідуванням діючих фірм. Терміни "Werkstourismus" (заводський туризм) або "Betriebsbesichtigungen" (відвідування підприємств) є поширеними в Німеччині, водночас французи вважають за краще використовувати більш нейтральний термін "visites d'enterprises" (візити в компанію). Серед дослідників теж спостерігається деяка різниця в трактуванні визначення індустріального туризму. Так, на думку Фрі, "індустріальний туризм передбачає відвідування туристами діючих промислових об'єктів, де основна діяльність підприємства не є орієнтованою на туризм" [17, 20]. Маркон, Пріульх і Ксаурі вважають відвідування діючого підприємства одним із трьох складових категорій економічної освіти, з яких дві інші – це науковий туризм (у тому числі відвідування музеїв і наукових центрів) і туризм індустріальної спадщини ("le tourism de patrimoine industriel") [21]. Лі і Соез запропонували свою двохмірну модель для категоризації продуктів індустріального туризму [19]. Ялі визначає індустріальний туризм як презентації сучасних виробничих процесів [23]. У подібний спосіб говорить про заводський туризм Шварбрук, маючи на увазі в основному обробну промисловість [22, 51]. МакКеннелл стверджує, що всі фірми в суспільстві можуть стати об'єктами туристичної уваги, якщо вони цього захочуть [20]. Фрі вважає, що під терміном індустріального туризму слід розуміти промисловість не тільки як сектор виробництва. З його думкою погоджується Хілл: визначення промисловості відноситься не тільки до компаній, які виробляють матеріальні товари, а й включає в себе, наприклад, послуги. Промисловість включає сільське господарство, лісове господарство, рибальство, видобуток корисних копалин, будівництво, оптову торгівлю, фінанси, страхування, нерухомість, послуги, роздрібну торгівлю, транспорт, зв'язок, енергетику, охорону здоров'я і виробництво. На думку цих вчених, виробництво – це тільки один із видів промисловості [18].

Індустріальні туристичні продукти, на думку Фрі, можуть бути класифіковані залежно від їхнього матеріального або нематеріального характеру. Деякі компанії пропонують такі туристичні продукти, які можна потримати, подивитися та іноді навіть понюхати або спробувати на смак (наприклад, екскурсія на пивоварний завод чи фабрику шоколаду). Інші організації пропонують нематеріальні туристичні продукти (наприклад, тур в освітній заклад). Картер стверджує, що такі тури інформують людей не тільки про продукти та процеси, а й про те, як керують компанією [16].

Російський дослідник Д. В. Візгалов у статті "Поєднання несумісного" пише, що "... перетворення виробництва на туристичний об'єкт стимулює фірму до поліпшення корпоративного клімату і трудових відносин. Стають осмисленими прибирання в цехах, чиста робоча форма, презентабельний вигляд обладнання та багато іншого, в чому середньостатистичний російський директор не бачив сенсу раніше. Та й у робітників мотивація змінюється, коли на них дивляться, як на музейний скарб ... Крім того, міста набувають нові бренди, ... елементи іміджу, а також більшу кількість туристів" [3].

Науковий інтерес викликають і причини, що спонукають людей звертати увагу на індустріальний туризм. Любителі індустріального туризму формулюють

причини свого захоплення ним по-різному. В основному – це потяг до дослідження нових місць, краса запустіння, радість незвичайних знахідок і відкриттів. Деяких туристів приваблює можливість побачити місто з іншого боку, дізнатися історію місцевості, зрозуміти і уявити, що було на цьому місці десятки років тому. Також важливою складовою є те, що сучасна людина втомлюється від міського шуму і вимагає тиші і спокою. Так звані міські дослідження зазвичай не несуть ніякої матеріальної вигоди. Це просто захоплення, метою якого є фотографування, отримання особистого задоволення та іноді адреналін. Люди досліджують індустріальні об'єкти з метою отримання психічного і естетичного задоволення, отримання нових екстремальних відчуттів і задоволення від дослідницького інтересу. Мета таких досліджень полягає в постійному прагненні відвідати нові ділянки, подивитися на місто з незвичної точки зору.

Існує навіть спеціальне поняття "урбанізм", що походить від латинського слова "urbanus" – "міський". Урбанізм – "... це любов до міських пейзажів, сформованих в результаті розширення, розвитку або, навпаки, занепаду міських територій" [6]. Багатьох творчих особистостей надихали види на лінії електропередач, залізничні розв'язки і депо, а також атмосфера спальних районів, міських колодязів, незвичайних місць, доріг, що давно не використовуються тощо.

Інтерес до індустріального туризму є також ознакою нових молодіжних субкультур, що з'явилися наприкінці XX – початку XXI ст. Появу "індустріальних" субкультур супроводжувало поширення в суспільстві постапокаліптичних настроїв, які виражали страх людей перед зростанням імовірності техногенних катастроф, ядерних вибухів. Такі настрої стимулюються фільмами і літературними творами відповідної тематики. До "індустріальних" субкультур відносять у тому числі і ріветхедов ("індустріальників"), діггерів, сталкерів. Поява даного типу субкультур є відображенням загальносвітової тенденції до міфологізації технологій та урбанізму в молодіжному середовищі, поширення футуристичних і постапокаліптичних настроїв і є відповіддю частини субкультурно орієнтованої молоді на техницизм і урбанізм сучасного світу [1].

Своєрідним видом індустріального туризму є психогеографія. Заняття психогеографією "... полягає у вивченні специфічних ефектів і точних законів територіального оточення, яке впливає на поведінку і емоції людини". Дослідники помітили, що існують певні принципи взаємодії людей з міським ландшафтом: у певному місці виникають певні емоції, почуття. Метою занять психогеографією є дезорієнтація емоцій людини, її відмова від звичайних мотивів поведінки і пересування [12].

Нещодавно увагу на цей вид туризму звернула й Україна. Свою роль у становленні українського індустріального туризму відіграв Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК (Центр пам'яткознавства Національної академії наук України і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури). Визнаним центром з досліджень індустріального туризму є Кривий Ріг, де розвиток промислового туризму – це складова маркетингової стратегії міста і дієвий засіб створення привабливого бренду та залучення інвестицій. Для втілення цієї

стратегії була затверджена Програма розвитку промислового туризму у Кривому Розі на 2013-2015 рр.

Таким чином, індустріальний туризм, який почав активно розвиватися з другої половини XX ст., став новою формою туристичної поведінки і практики, а також відображенням загальносвітових тенденцій до міфологізації технологій та урбанізму, зокрема в молодіжному середовищі, а для багатьох діючих підприємств Європи і США – одним із дієвих інструментів маркетингу.

Україна має значний потенціал індустріальної спадщини, тож індустріальний туризм для неї має великі перспективи. Сьогодні є певний досвід і наукові здобутки в цій сфері, що в свою чергу потребують окремого наукового осмислення та узагальнення.

Література

1. Боева Г. Трансформация феномена сталкерства в постсоветском культурном пространстве / Г. Боева // Стереотипы и национальные системы ценностей в межкультурной коммуникации. – СПб. : Ольштын, 2009. – Вып. 1. – С. 149–156.

2. Валерий Чумаков. Сборочный цех впечатлений / Валерий Чумаков // Вокруг света. Ноябрь, 2007. №11 (2806) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/6115/

3. Визгалов Д. В. Совмещение несовместимого / Д. В. Визгалов // Независимая газета [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.ng.ru/ideas/2009-04-24/5_promtourism.html

4. Запарий В.В. Индустриальное наследие (к вопросу о понимании данной концепции в России и за рубежом) / В.В. Запарий // Экономическая история: обозрение. – М. : Издательство МГУ, 2007. – Вып. 13.– С.211-212.

5. Индустриальный туризм // Всё о туризме. Туристическая библиотека [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://tourlib.net

6. Индустриальный туризм и его объекты "обожания" //Club 3t [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://club-3t.ru/cat_18/1248-industrialnyy-turizm.html

7. Кочухова Е. С. В поисках города-завода: актуализация индустриального наследия Екатеринбурга / Е. С. Кочухова; под ред. М. Ю. Тимофеева // Проект "Манчестер": прошлое, настоящее и будущее индустриального города. – Иваново: Изд-во Иван. гос. ун-та, 2012. – С. 164 – 170.

8. Литовская М., Кропотов С. Три утопии Екатеринбурга-Свердловска: городское пространство и производство мечты / М. Литовская, С. Кропотов; ред. К. Федорова, А. Щербенок // I-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства. Специальные проекты. – Екатеринбург: Гос. центр соврем. искусства, 2010. – С. 42 – 58.

9. Макаров О. И. ART-Завод 2009 / О. И. Макаров // Музыка и время. – 2009. – № 11. – С. 54 – 58.

10. Мастеница Е. Н. Культурное наследие в современном мире. Концептуализация понятия и проблематики / Е. Н. Мастеница // Музеология. Культурология [Електронний ресурс]. – Режим доступу: URL: http://www.bhavan.com/museologypro/muzeevedenie.asp?li2=1&c_text=67.

11. Музей индустриальной культуры. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://museum-ic.ru/

12. Психогеография, и что такое пассивный индустриальный туризм // Exstremere.ru [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://extremere.ru/alpinizm/pshogeografija-i-chto-takoe-passivnyj-industrialn-nyj-turizm.html.

13. Путинцев П. А. К проблеме переосмысления индустриального наследия / П. А. Путинцев // Свердловская научная универсальная библиотека им. В. Г. Белинского [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz30_pril/01/01.html

14. Эрин Каннингхэм, Лариса Косыгина "Ржавая" экономика: Создавая Шелковый путь советского индустриального наследия Четверг, 26 августа, 2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://russian.eurasianet.org/node/31253.

15. Abbey E. Desert solitaire: a season in the wilderness / E. Abbey. – New York: Avon Books, 1968.

16. Carter J. Watching work go by. Environmental Interpretations / J. Carter. – Vol. 6 (no. 4), 1991. – P. 10–11.

17. Frew E.A. Industrial Tourism: a conceptual and empirical analysis. PhD Thesis. – Victoria University, 2000.

18. Hill R.M., Alexander R.S., Cross, J.S. Industrial Marketing. – Homewood IL: RDIrwin, 1975.

19. Li L., Soyez D. Industrial tourism destination management in Germany: A critical appraisal of representation practices / L. Li, D. Soyez // Community Tourism and Border Tourism, edited by BAO Jigang, XU Honggang and Alan Lew. – Beijing: China Travel Publisher, 2006. – P. 408–29.

20. Maccannel D. The Tourist: A New Theory of the Leisure Class / D. Maccannel. – New York: Schoken Books, 1976.

21. Marcon A., Preuilh, P., Ksouri S. Tourisme de decouverte economique et visites d'entreprises // Conseil national du tourisme, ed. La Documentation francaise. – 2000. – P. 10–16.

22. Swarbrooke J. The Development and Management of Visitor Attractions / J. Swarbrooke. – Oxford: Butterworth Heinemann, 1995.

23. Yale P. From Tourist Attractions to Heritage Tourism. – Huntingdon and/or Yale, P. 1992. Tourism in the UK. Huntingdon, 1991.

References

1. Boeva G. (2009) Transformation of the phenomenon of stalkers in post USSR cultural space. Stereotypes and national system of values in intercultural communication: Compilation of articles. Vol. 1. St. Petersburg.: Olsztyn, 149-156. [in Russian].

2. Valery Chumakov. (2007) Assembly shop of impressions. Around the World. November, Number 11 (2806). www.vokrugsveta.ru. Retrieved from http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/6115/. [in Russian].

3. Vizgalov, D. V. Sovmeschenie nesovmestimogo [Combination of incompatible] [Nezavisimaya Gazeta] (n.d.). www.ng.ru. Retrieved from http://www.ng.ru/ideas/2009-04-24/5_promtourism.html. [in Russian].

4. Zapariy, V. V. (2007) Industrialnoe nasledie (k voprosu o ponimanii dannoy kontseptsii v Rossii i za rubezhom) [Industrial heritage (to the question of meaning of this concept in Russia and abroad)]. Ekonomicheskaya istoriya: obozrenie − Economic History: Review. Vol. 13. (pp. 211-212). Moscow: Moscow State University Press. [in Russian].

5. Industrialnyiy turizm. Vsyo o turizme. Turisticheskaya biblioteka [Industrial Tourism All about tourism. Tourism Library]. (n.d.). tourlib.net. Retrieved from http://tourlib.net. [in Russian].

6. Industrialnyiy turizm i ego obektyi "obozhaniya" [Industrial tourism and its objects of "adoration"]. (n.d.). club-3t.ru. Retrieved from http://club-3t.ru/cat_18/1248-industrialnyy-turizm.html. [in Russian].

7. Kochuhova, E. S. (2012) V poiskah goroda-zavoda: aktualizatsiya industrialnogo naslediya Ekaterinburga. [Looking for town-plant: actualization of the industrial heritage of Yekaterinburg]. Proekt "Manchester": proshloe, nastoyaschee i buduschee industrialnogo goroda: Sb. statey − Project "Manchester": past, present and future of the industrial city: Compilation of articles. M. Y. Timofeev. (Ed.). Ivanovo : Ivan. State University Press, 164-170. [in Russian].

8. Litovskaya, M., Kropotov, C. (2010) Tri utopii Ekaterinburga − Sverdlovska: gorodskoe prostranstvo i proizvodstvo mechtyi [Three utopias of Yekaterinburg − Sverdlovsk: urban space and the production of dream]. I-ya Uralskaya industrialnaya biennale sovremennogo iskusstva.

Spetsialnyie proektyi − First Ural Industrial Biennale of Contemporary Art. Special projects. Ed. K.A. Sherbenok. (pp. 42-58). Ekaterinburg: State center of contemp. Arts. [in Russian].

9. Makarov, O. I. (2009) Art-zavod − 2009 [Art-Works − 2009]. Muzyika i vremya − Music and Time, 11, 54−58.

10. Mastenitsa E. N. Kulturnoe nasledie v sovremennom mire. Kontseptualizatsiya ponyatiya i problematiki [Cultural heritage in the modern world. Conceptualizing notions and problems]. Muzeologiya. Kulturologiya − Museology. Cultorology. (n.d.). www.bhavan.com. Retrieved from http://www.bhavan.com/museologypro/muzeevedenie.asp?li2=1&c_text=67.

11. Muzey industrialnoy kulturyi [Museum of Industrial Culture]. (n.d.). museum-ic.ru. Retrieved from http://museum-ic.ru/ [in Russian].

12. Psihogeografiya, i chto takoe passivnyiy industrialnyiy turizm [Psychogeography, and what is a passive industrial tourism] (n.d.). extremere.ru. Retrieved from http://extremere.ru/alpinizm/pshogeografija-i-chto-takoe-passivnyj-industrialn-nyj-turizm.html [in Russian].

13. Putintsev, P. A. K probleme pereosmyisleniya industrialnogo naslediya [Go to the problem of rethinking industrial heritage]. Sverdlovskaya nauchnaya universalnaya biblioteka im. V. G. Belinskogo − Sverdlovsk Belinsky Scientific Universal Library. (n.d.). book.uraic.ru. Retrieved from http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz30_pril/01/01.html [in Russian].

14. Erin Kanninghem, Larisa Kosyigina (2010) "Rzhavaya" ekonomika: Sozdavaya Shelkovyiy put sovetskogo industrialnogo naslediya Chetverg, 26 avgusta ["Rusty" Economy: Creating the Silk Way of Soviet industrial heritage] Thursday, August 26. russian.eurasianet.org Retrieved from http://russian.eurasianet.org/node/31253[in Russian].

15. Abbey, E. (1968) Desert solitaire: a season in the wilderness, New York: Avon Books [in English].

16. Carter, J. (1991) Watching work go by. Environmental Interpretations, Vol. 6(4), 10–11 [in English].

17. Frew, E. A. (2000) Industrial Tourism: a conceptual and empirical analysis. PhD Thesis, Victoria University [in English].

18. Hill, R. M., Alexander, R. S. & Cross, J. S. (1975) Industrial Marketing. Homewood IL: RDIrwin [in English].

19. Li, L. & Soyez, D. (2006) Industrial tourism destination management in Germany: A critical appraisal of representation practices, in: Community Tourism and Border Tourism, edited by BAO Jigang, XU Honggang and Alan Lew. Beijing: China Travel Publisher [in English].

20. Maccannel, D. (1976) The Tourist: A New Theory of the Leisure Class. New York: Schoken Books [in English].

21. Marcon, A., Preuilh, P. & Ksouri, S. (2000) Tourisme de decouverte economique et visites d'entreprises, in: Conseil national du tourisme, ed. La Documentation francaise, 10–16 [in French].

22. Swarbrooke, John (1995), The Development and Management of Visitor Attractions. Oxford: Butterworth Heinemann [in English].

23. Yale, P. (1991) From Tourist Attractions to Heritage Tourism. Huntingdon and/or Yale, P. 1992. Tourism in the UK. Huntingdon [in English].

УДК 008:130.2+7.01

Денисюк Жанна Захарівна,
кандидат культурології,
начальник відділу наукової та
редакційно-видавничої діяльності
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

МАСОВА КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНОЇ ПАРАДИГМИ

У статті розкрито світоглядно-культурологічні засади постмодерну, який об'єднав різнорідні явища культури, починаючи з другої половини XX ст. Плюралізм естетичних стандартів, декларований постмодерном, заперечення поділу на "високу" і "низьку" культури формують всі передумови для актуалізації масової культури, що дозволяє говорити про взаємозв'язок цих двох феноменів.

Ключові слова: постмодерн, постідустріальне суспільство, деконструкція, масова культура, світоглядно-культурна парадигма, симулякр, споживацтво.

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

Массовая культура в контексте постмодерной парадигмы

У статье раскрыто мировоззренческие и культурологические основы постмодернизма, который объединил разнородные явления культуры, начиная со второй половины XX в. Плюрализм эстетических стандартов, декларируемый постмодерном, отрицание разделения на "высокую" и "низкую" культуры формируют все предпосылки для актуализации массовой культуры, что позволяет говорить о взаимосвязи этих двух феноменов.

Ключевые слова: постмодерн, постиндустриальное общество, деконструкция, массовая культура, мировоззренческо-культурная парадигма, симулякр, потребительство.

Denysyuk Zhanna, *Ph.D in Cultural sciences, Head of the scientific and publishing activity, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Popular culture in the context of postmodern paradigm

There are the ideological and cultural foundations of postmodernism in the article. They united disparate cultural phenomena of the second half of the twentieth century. The pluralism of aesthetic standards declared the postmodern denial of division into "high" and "low" culture form. It is the precondition for analyzing the relationship of these two phenomena.

In postmodern, it is considered to be impossible to establish and consolidate hierarchies, orders and life priorities. The aesthetics of postmodernism put forward a number of innovative provisions and assured pluralist paradigm which led to the internal transformation of categorical system and classical conceptual apparatus of aesthetics. It is essentially anti-systematic, anti-dogmatic and deprived to the conceptual constructs. The theory of deconstruction rejects the classical paradigm of meanings, in the present time art focuses on the absence of primary meanings. The feature of postmodern aesthetics is an ontological interpretation of art, which differs from the classical one by the openness, aimed at unknowable. The system of the symbolic opposites such as the real – imaginary, original – secondary, old – new natural – artificial, external – internal, individual – collective, part – whole, presence – absence, subject – object are ruined. It creates a conscious eclecticism and the aesthetic freestyle.

© Денисюк Ж. З., 2015

In general, the art is characterized by rejection of all traditional values such as epistemological, ethical, aesthetical ones, they transformed into such utilitarian categories as commerce market and consumption.

In the postmodern situation a reality becomes a model. The opposition between a reality and a sign removed and everything becomes a simulacrum. Due to pluralistic principles of the essence of events and phenomena of the world definitions and removal of traditional binary oppositions in postmodern culture we get different combinations of incongruous and its inclusion in the general cultural context. The basic aesthetic principles of postmodern and properties of popular culture, it gains a new legitimate meaning.

The chronological parallel mainstreaming of issues related to the development of the postmodern mass culture appeared in the second half of the twentieth century. According to the basic ideas of the postmodern, the creation of the postmodern art provides the anti-systematic principle and includes the arsenal of themes materials and techniques of mass culture. The combining absolutely opposite elements of elitist and popular culture in the postmodern can occur on the basis of commercial projects and cultural practices combined with the latest electronic technologies. Popular culture uses a number of principles of postmodern television and computer cultures. The phenomenon of popular culture gets complicated structure as the result of the improvement and dissemination of mass communication, digital information technologies and tools of duplicating works of culture and art. In many aspects it is linked with the development of post-modern information and computer and digital technologies. It opens a way for such innovations as virtual reality. The principle of postmodern art's citation is to create a unique synthesis of high art and mass (popular) culture.

The post-colonial state of Ukrainian culture and mostly the all-Russian context of its development are the reasons of the Ukrainian culture's closing to the new philosophical and ideological and cultural trends. The postmodern discourse in Western intellectual circles developed over several decades but in the Ukrainian culture the attempts of a holistic understanding of this phenomenon were made only at the end of the 80's – 90-ies of the XX century.

Ukrainian cultural space actively began to cultivate postmodern discourses. They often mixed with subcultural phenomena, creating a very specific stream of information which was not always comparable with real cultural practices. However a new national discourse with regard postmodern flow was produced. It needed a rethinking of cultural traditions, a new reading and interpretation of well-known cultural events, depriving them of their ideological bias, determining the status of culture in market conditions, new principles of relations between the artist and society.

The fundamental principles of postmodernism mean the rejection of the classical interpretations of cultural meanings and focus on the deliberate creation of a kind of eclecticism and pluralistic interpretation of traditional values.

Key words: postmodern, postindustrial society, deconstruction, popular (mass) culture, ideological and cultural paradigm, simulacrum, consumerism.

Проблематика масової культури набуває нового осмислення й особливо активізується в межах постмодерністської рефлексії, що характеризується принциповим дистанціюванням від класичних схем бінарного протиставлення. У плюралістичному проекті постмодерну зміщуються акценти ціннісних значень і сенсів культури, а масова культура "набуває права" повноцінно функціонувати. Запозичення масовою культурою ідей з "високої" культури, її тривіальність і профанність стали дотичними точками з такими основоположними принципами постмодерну, як інтертекстуальність, ризомність, текстуальність світу й свідомості.

Свої початки постмодерний світогляд бере, як уважає О. Соболь, з радикальної критики розуму в традиції скептицизму, релятивізму, прагматизму, а також критики метафізики, діалектики, антропології, яку здійснювали Ф. Ніцше,

У. Джеймс, Л. Вітгенштейн, М. Хайдеггер, Дж. Дьюї [16, 50]. Дослідженню постмодерну приділяли увагу Р. Барт, Ж. Батай, Ж. Бодрійяр, Ф. Гваттарі, Т. Д'ан, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ф. Джеймісон, У. Еко, С. Жижек, Ю. Кристєва, Ж. Лакан, Ж. Липовецький, Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко, І. Хасан.

У постмодернізмі як широкому ідейно-світоглядному комплексі виділяються такі його складові, як культурний постмодернізм, філософсько-теоретичний постмодерн (метод) – відомий як деконструкція (лінгвістична – Ж. Дерріда; епістемологічна – Ж.-Ф. Ліотар; соціальна –Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі, Ж. Бодрійяр; владно-політична – М. Фуко) та радикальний плюралізм, що трактує постмодернізм як соціальну теорію [6, 171].

Один із основоположників канону філософського постмодерну Ж.-Ф. Ліотар розглядає його як усвідомлення вичерпності звичного погляду на буття, наголошуючи при цьому на занепаді наративного знання внаслідок розвитку техніки й технологій [12, 27].

Для виявлення сутнісних рис і особливостей функціонування масової культури в добу культурної плюральності розглянемо етапи становлення, основні засади й принципи постмодерної світоглядно-культурної парадигми.

Більшість дослідників розглядають змістовий бік терміну "постмодерн" як констатацію ситуації "після сучасності", де під "сучасністю" або "новим часом" розуміється світоглядна та соціокультурна ситуація, яка виникла у XV–XVII ст., базована на гуманізмі, просвітництві та матеріалістичних тенденціях картезіанського світосприйняття.

О. Вайнштейн указує на амбівалентність буквального значення терміну "постмодернізм" – як "постсучасність" або "після модернізму". Відтак наявними є два варіанти тлумачення: постмодернізм у значенні постсучасності розуміється як "глобальний стан цивілізації останніх десятиліть, уся сума культурних настроїв і філософських тенденцій"; постмодернізм у сенсі "після модерну" вказує на певне співвідношення з модернізмом: спадкоємність або відштовхування [5, 3].

І. Ільїн характеризує постмодерн як "комплекс філософських, епістемологічних, науково-теоретичних і емоційно-естетичних уявлень". Постмодерн є "характеристикою певного менталітету, специфічного способу світосприйняття, світовідчування й оцінки як пізнавальних можливостей людини, так і її місця й ролі в оточуючому світі" [10, 206]. Постмодерн сформувався під впливом епістемологічного розриву з світоглядними концепціями, які традиційно характеризувалися як "модерністські, й став узагальненим "вираженням духу" другої половини XX ст." [10, 208-209].

Постмодернізм ставить під сумнів абсолютизацію системності як умови подолання хаосу, історичну спадковість культурної традиції, непорушність архетипів, можливість універсального мистецького коду. Взамін він пропонує нові дискурси – "тотальна гра" (Й. Гейзінга), "жива культура" (Х. Ортега-і-Гассет), "дискурс спокуси" (Ж. Бодрійяр), "філософія бажання" (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі), "людина, яка прагне" (М. Фуко), "мислення інтенсивностей" (Ж.-Ф. Ліотар), "деконструкція" (Ж. Дерріда). Усі вони підкреслено антисистемні й базовані на постулатах постструктуралізму та деконструктивізму.

Г. Заїченко, аналізуючи роль філософських ідей Л. Вітгенштейна (співвідношення мови й філософії, що становить заперечення використання загальнофілософських категорій та методології, абсолютизації науки як домінанти людських знань) і Ж. Дерріда (теорія деконструкції) та їхній вплив на формування постмодерну, вказував на дві визначальні ідеї цих філософів. Для Л.Вітгенштейна – це трактування філософії як діяльності, метою якої є виявлення так званих "мовних аномалій". У Ж. Дерріда суть його методу деконструкції полягає у доведенні неспроможності логоцентризму та об'єктивного наукового знання, що стало наслідком хибного співвідношення в структурах мови [9, 45-46]. Відтак, постмодерністами всі події тлумачаться самодостатніми, які не співвідносяться з першосмислами. Таким чином, зникають чітко позначувані межі між наукою і буденним життям, високим і низьким, масовим і елітарним. Відповідно змінюється місце культури й мистецтва, трансформується спосіб їхньої комунікації із суспільством.

Загалом у постмодерні вважається неможливим установлення й закріплення ієрархій і порядків, життєвих пріоритетів. Відмінною рисою такого підходу є еклектизм, рівноправність різноманітних стилів мислення, плюралізм естетичних стандартів, заперечення поділу на "високу" і "низьку" культури. Заперечується створення єдиної теорії, однак усвідомлюється необхідність використання всієї теоретичної спадщини для здійснення нового синтезу.

Специфіка постмодерністської естетики пов'язана з некласичним трактуванням класичних традицій. Естетика постмодернізму висунула ряд принципово нових положень, утвердивши плюралістичну парадигму, що веде до розхитування й внутрішньої трансформації категоріальної системи й понятійного апарату класичної естетики. Вона принципово антисистематична, адогматична, чужа замкненості концептуальних побудов.

Іншою особливістю постмодерної естетики є онтологічність трактування мистецтва, яка відрізняється від класичної відкритістю, спрямованою на непізнаване. Руйнуються системи символічних протилежностей: реальне – уявне, оригінальне – вторинне, старе – нове, природне – штучне, зовнішнє – внутрішнє, індивідуальне – колективне, частина – ціле, присутність – відсутність, суб'єкт – об'єкт. Створюється свідомий еклектизм, естетичний фристайл.

Передусім постмодерн завдячує розвиткові інформаційно-комп'ютерних, цифрових технологій. Це відкриває поле для певних інновацій, таких, як віртуальна реальність, технообрази. Формується окрема "технокультура". У зв'язку із цим постають питання вивчення аспектів "кіберестетики", "кібермистецтва", феномену інтерактивності як межі перетину реального й штучного світів, набуття віртуальним середовищем статусу природних і живих систем [4, 175-176].

У постмодерній ситуації, де реальність перетворюється в модель, опозиція між дійсністю та знаком знімається і все перетворюється в симулякр. За Ж. Бодрійяром, це – своєрідний муляж, ерзац дійсності. Симуляція за своєю суттю є протиставленням репрезентації, яка виходить із принципу еквівалентності знаку й реальності. А симуляція навпаки, виходить із рішучого заперечення знака як цінності [3, 32]. Це псевдоріч, яка заміщує "агонізуючу реальність" постреальністю засобом симуляції, яка видає відсутність за присут-

ність, стирає різницю між реальним і уявним" [3, 27]. Відтак справа культуротворення зводиться до тієї ж цитатності та інтерпретування, колажності з використанням попередніх культурних набутків.

Завдяки плюральності принципів до визначення суті подій і явищ світу та зняттю традиційних обов'язкових бінарних опозицій, у культурі постмодерну є можливим поєднання непоєднуваного й включення його в загальнокультурний контекст. В. Самохвалова вважає, що "саме в культурі постмодерну знімається й повністю розчиняється протиставлення масового й елітарного компонентів у культурі" [15, 87]. Зважаючи на основні естетичні принципи постмодерну та іманентні властивості масової культури, вона набуває нового, легітимованого значення. Як зазначає А. Костіна, в "новому плюралістичному проекті... межа між елітарною і масовою культурою розмивається, а процеси дифузії констатуються у всіх культурних компонентах: елітарному, масовому, народному" [11, 170].

Творення мистецтва постмодерну, згідно з його основними проголошеними постулатами, передбачає не тільки принципову антисистемність, але й залучення до свого арсеналу тематичного матеріалу й техніки масової культури, що дає змогу звертатися до елітарної аудиторії. Об'єднання абсолютно протилежних елементів елітарної й масової культури в постмодерні може відбуватися на ґрунті комерційних культурних проектів і практик у поєднанні з новітніми електронними технологіями. Нині в масову культуру активно залучаються елементи багатьох видів авангардного мистецтва та класичної високої культури при створенні інтерактивних видовищ (розваг, ігор тощо). Усі вони базуються на принципі зворотного зв'язку й ефекту присутності.

Одним із нових підходів до визначення природи масової культури в добу постмодерну є трактування в масовій культурі "нової морфології споживацької культури" [7, 32]. Центральною фігурою тут стає споживач, який естетизує сам процес обміну цінностями, в тому числі мистецькими. Тобто відбувається поворот від мистецького продукування до споживання (споживання-як-сприйняття). Таким чином, маса стає символічним суб'єктом як носієм смаків.

У сучасному суспільстві тотального виробництва продукції масового споживання постає важливе питання про формування попиту на споживання тих чи інших товарів, культурних форм, моделей поведінки та стилю життя загалом. Як підкреслює Ж. Бодрійяр, нині сенсів виробляється все більше, тому головним є виробництво попиту на сенси [2, 34]. Головним чинником у цьому напрямі виступає мода, яка формує набори престижних ідентичностей, сенсів, та переводячи споживання в площину, де його рівень є показником статусу і престижу.

Процес входження української культури до європейського постмодернового контексту має ряд особливостей, які пов'язані, насамперед, з руйнацією соціалістичного режиму, трансформацією в суспільстві усталених цінностей і стереотипів, життєвих пріоритетів і переваг. Так, польський дослідник Г. Дзямський говорить про доцільність окреслення такої ситуації в країнах Східної Європи загалом і в Україні зокрема, як "постсоціалістична постсучасність" [8, 134]. Якщо дискурс постмодерну в західноєвропейських інтелектуальних колах розроблявся понад кілька десятиліть, то в українській культурі спроби цілісного

осмислення цього феномену припадають на кінець 80 – 90-х рр. XX ст. Саме 1990-ті роки, на думку Я. Поліщука, наблизили "суспільну ситуацію в Україні до світового самопочування, яке зазвичай називають постмодерним або постіндустріальним" [14]. Найбільш яскраво і повно український постмодерн проявив себе в літературі (Ю. Андрухович, О. Ірванець, В. Неборак (угруповання "Бу-Ба-Бу"), образотворчому мистецтві (Д. Кавсан, С. Ликов, О. Голосій, К. Реунов, О. Гнилицький, О. Тістол, А. Савадов, І. Чичкан, О. Цаголов).

Зважаючи на постколоніальний стан української культури та переважно загальноросійський контекст розвитку, вона тривалий час була закритою для того, аби повноцінно сприймати нові філософсько-світоглядні та культурні тенденції. Відтак певні "елітні явища західної культури на наших теренах пізнавалися несистемно й виключно через російсько-радянські фільтри" [13, 79].

Український культурний простір активно став культивувати постмодерні дискурси, дещо навіть поспіхом, аби надолужити втрачений час. Часто вони змішувалися із субкультурними явищами, утворюючи досить специфічний потік інформації, не завжди співмірний реальним культурним практикам. Водночас вироблявся новий національний дискурс із урахуванням постмодерної течії. Це, у свою чергу, вимагало переосмислення культурної традиції, нового прочитання й інтерпретації відомих культурних явищ, позбавлення їх ідеологічної ангажованості, визначення статусу культури в умовах ринкових відносин, нових принципів взаємин митця із суспільством.

Основоположні засади постмодернізму, які полягають у принциповій відмові від класичних трактувань культурних сенсів у площині бінарних опозицій, зміщують центр уваги на свідоме творення своєрідного еклектизму й плюральності тлумачення традиційних цінностей. Відтак опозиційність масового й елітарного компонентів у постмодерній культурі зникає, оскільки вона абсолютно довільно може поєднувати елементи високого й низького. До того ж такі аспекти масової культури, як гедонізм, естетизація повсякденності, здатність швидкого реагування на події зовнішнього світу були по-новому переглянуті в контексті постмодерної культури. Таким чином, можна сказати, що й традиційна (класична), і масова культура нарівні співіснують в еклектичному культурному просторі доби постмодерну.

Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Р. Барт; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К.Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

2. Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец социального / Ж.Бодрийяр; пер. с фр. Н.Е.Суслова. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2000. – 95 с.

3. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція / Ж.Бодрійяр; пер. з фр. В. Ховхун. – К.: Основи, 2004. – 230 с.

4. Бычков В. В. О XVI Международном конгрессе по эстетике / В. В.Бычков, Н.Б.Маньковская // Вопросы философии. – 2005. – № 2. – С.171-176.

5. Вайнштейн О. Б. Постмодернизм: история или язык / О. Б. Вайнштейн // Вопросы философии. – 1993. – №3. – С.3-7.

6. Гречко П. К. Интеллектуальный импорт, или О периферийном постмодернизме / П.К.Гречко // Общественные науки и современность. –2000. – № 2. – С.166-167.

7. Гундорова Т. Слідами Адорно: масова культура й кіч / Т. Гундорова // Критика. – 2005. – № 1-2. – С.32-37.

8. Дзямський Г. Дев'яності роки: наша постсоціалістична постсучасність / Г. Дзямський // Сучасність. – 2002. – № 1. – С.134-139.

9. Заїченко Г. А. Постмодернізм: ключові ідеї Л.Вітгенштейна і Ж.Дерріда / Г. А. Заїченко // Філософська і соціологічна думка. – 1992. – № 4. – С.45-60.

10. Ильин И. П. Постмодернизм: Словарь терминов / И. П. Ильин. – М.: INTRADA, 2001. – 344 с.

11. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина. – 2- е изд. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 352 с.

12. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну / Ж.-Ф. Ліотар // Філософська і соціологічна думка . – 1995. – №5-6. – С.15-38.

13. Пахльовська О. Українська культура у вимірі "пост": посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм / О. Пахльовська // Сучасність. – 2003. – № 10. – С.70–85.

14. Поліщук Я. Випробування постмодернізмом [Електронний ресурс] / Я. Поліщук // Критика. – Електрон. дан. (1файл). – 2002. – № 3. – Режим доступу: http://www.krytyka.kiev.ua/showissue.php3?id=82. – Заголов. з екрану.

15. Самохвалова В. Массовая культура как парадигма утверждения нетворческого бытия / В.Самохвалова // Полигнозис. – 2003. – № 3. – С.86-103.

16. Соболь О.М. Постмодерн: філософський та культурний виміри / О. М. Соболь // Філософська і соціологічна думка. – 1992. – № 8. – С.48-63.

References

1. Bart R. (1989). Selected Works: Semiotics: Poetics. Moskva: Progress [in Russian].

2. Bodrijar J. (2000). In the shadow of the silent majority, or the End of Social. Ekaterinburg: Izd-vo Uralskogo universiteta [in Russian].

3. Bodrijar J. (2004). Simulacra and Simulation. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].

4. Bychkov V. (2005). About XVI International Congress of Aesthetics. Voprosy filosofii, 2, 171-176 [in Russian].

5. Vainchtein O. (1993). Postmodernism: history or language. Voprosy filosofii, 3, 3-7[in Russian].

6. Grechko P. (2000). Intelligent import or periphery postmodernism. Obchestvennye nauki i sovremennost, 2, 166-167 [in Russian].

7. Gundorova T. (2005). In the footsteps of Adorno, mass culture and kitsch. Krytyka, 1-2, 32-37 [in Ukrainian].

8. Dzyamski G. (2002). The nineties: our post-socialist postmodernity. Suchasnist, 1, 134-139 [in Ukrainian].

9. Zaichenko G. (1992). Postmodernism: key ideas and L.Vithenshteyna Zh.Derrida. Filisofska i sosiologichna dumka, 4, 45-60 [in Ukrainian].

10. Ilin I. (2001). Postmodernism: dictionary of categories. Moskva: INTRADA [in Russian].

11. Kostina A. (2005). Popular culture as a phenomenon of the post-industrial society. Moskva: Editorial URSS [in Russian].

12. Liotar J.-F. (1995). The situation of postmodern. Filisofska i sosiologichna dumka, 5-6, 15-38 [in Ukrainian].

13. Pahlovska O. (2003). Ukrainian culture in the dimension of "post": post-communism, postmodernism, postvandalism. Suchasnist, 10, 70-85 [in Ukrainian].

14. Polichyk Y. (2002). Test by the postmodernism. Krytyka. http://www.krytyka.kiev.ua/showissue.php3?id=82.

15. Samohvalova V. (2003). Popular culture as a paradigm of the uncreative being's affirmation. Polognozis, 3. 86-103, [in Russian].

16. Sobol O. (1992). Postmodern: philosophical and cultural dimensions. Filisofs'ka i sosiologichna dumka, 8, 48-63 [in Ukrainian].

УДК 140.8: 316.3

Попович Олена Вікторівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри філософських наук
ДВНЗ "Приазовський державний
технічний університет"

КУЛЬТУРА ДИТИНСТВА ЯК ОСОБЛИВИЙ СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ МІКРОКОСМ

Вивчення загальних законів розвитку homo sapiens починається з осмислення наскрізної ролі першого періоду життя людини, тобто дитинства. На початку XXI ст. одним із найважливіших завдань філософії у контексті означеної проблеми має стати ідея культурної адаптації дитини з особливими потребами у невіддільності від індивідуального перебігу її соціалізації. Йдеться про дитинство дитини з особливими потребами, а саме про її "друге народження".

Ключові слова: культура, культура дитинства, субкультура дитинства, самоідентифікація, соціалізація.

Попович Елена Викторовна, *кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры философских наук ГВУЗ "Приазовский государственный технический университет"*

Культура детства как особый социокультурный микрокосм

Изучение общих законов развития homo sapiens начинается с осмысления сквозной роли первого периода жизни человека, т. е. детства. В начале XXI в. одной из важнейших задач философии в контексте этой проблемы должна стать идея культурной адаптации ребенка с особыми потребностями в неотделимости от индивидуального течения его социализации. Речь идет о детстве ребенка с особыми потребностями, а именно о его "втором рождении".

Ключевые слова: культура, культура детства, субкультура детства, самоидентификация, социализация.

Popovych Elena, *PhD in Pedagogics, Associate Professor, Associate Professor of Philosophy SHEI "Priazovsky State Technical University"*

The culture of childhood as the special social and cultural microcosm

A specific feature of studying the functional representativeness of culture is the orientation towards determining the personal measurement of the system fundamentals of culture creating. Studying of general regularities of Homo Sapiens development begins with the understanding the key role of the first period of people's life, their childhood. At the beginning of the XXI century, one of the most important tasks of philosophy in the context of this problem should be an idea of the cultural adaptation of children with special needs inseparably from the individual process of their socialization, so, we mean the childhood of children with special needs, their "second birth".

The ground relations of the individual with special needs with the environment, other people, with oneself is a common activity. The first holistic concept, in which childhood is seen in any one aspect – psychological, sociological, historical, pedagogical appear only at the end of XX century. At the beginning. XX century. the shift from accumulation of empirical data in the form of diary entries to create general works. The first anthropologist, which was the object of research childhood world in different cultures, was an American researcher Margaret Mead. Later this problem interested in cultural studies, anthropologists, founders of ethnography childhood R. Benedict, F. Boas, C. Dubois.

© Попович О. В., 2015

In a mentally ill child must have a lot of areas, caught the disease while there is no single measurement for determining normality. Condition and mental development depends on many factors: genetic inheritance, intrauterine conditions of the environment, the characteristics of the central nervous system and others.

Culture childhood is the basis of large-scale and multifaceted cultural sociogenesis process that engages people to experience culture and civilization. Cultural sociogenesis can be defined as a bilateral psychological process that, on the one hand, includes the impact on the individual system of ethno-cultural, social and psychological mechanisms that secure the generalized cultural experience in individual development; on the other hand, is the result of assimilation and active individual play, which matures, social experience, social influence (micro and macro) environment attracts him to participate in public life, teaches a group behavior, self-realization and fulfillment of various social roles.

All the historical development of society formations changed attitude to children in the process of their upbringing and education. Over time, began to appear moralistic conception of childhood. Teachers XVII focus on the psychological content and quality of education is compulsory process of socialization and moralization.

In the history of mankind educational experience stood out three classic formations childhood: quasi childhood, undeveloped childhood, childhood developed. This model specific historical form quasi childhood acts childhood descendants of primitive man, undeveloped – Childhood in the Middle Ages and in modern times – is typical of modern childhood.

XIX century adequate brought its revolutionary atmosphere socialization parenting style, which lasted until the mid XX century. Child Care was not so much in mastering it will, as in training and directing of the will, a child taught to adapt to circumstances, helping to socialize as soon as possible and confident. Characteristically, the parents already started to show interest in their children, sometimes freeing mother of juvenile trouble.

In fact, until now dominated by helping in the education style (from the middle of the XX century.), Which is based on the fact that the child is better than foster – father or mother, knows their needs and desires at every stage of growth.

Physical birth of the individual must necessarily go to its cultural "rebirth" as a complete person and individual, regardless of the case when it comes to a child with special needs.

An integral part of the culture of childhood is a family that every child advocates collective micro sociocultural carrier macro- and traditions that make up the family micro-space. This internal primitive for families and outer space for the child "low culture" is kind of different external projection of human experience, concentrated in the "big" culture. The mass of historical and cultural experience of people living in one place at the same time, the individual being interpreted through several generations of a family member, methodically creating intrafamily "version being."

During his subculture of childhood (it is the children with special needs) formed as a two-tier structure – the inner layer is built was through concepts: child – adult; child – family; child – family – society; and appearance based on the triad of social, aesthetic and ontological factors facing problem in functionality. An important factor in understanding the phenomenon of family socialization is the family (micro group) consciousness, fixed in a "cultural concept of family" as a system of values, symbolized the qualities, attributes, relationships, behavioral patterns, forming a family narrative.

Key words: culture, culture of childhood, subculture of childhood, self-identification, socialization.

Специфікою філософського аналізу проблеми функціональної репрезентативності культури є спрямованість на визначення особистісного виміру системних засад культуротворення. Підґрунтям дослідження системи відносин індивіда з особливими потребами з навколишнім світом, іншими людьми, з самим собою є спільна діяльність. Загалом діяльнісний підхід як конкретно-наукова методологія вивчення людини дозволяє через категорію "діяльність" увійти в предметне поле наук, що вивчають людину – від антропології до нейрофізіології та психіатрії.

У різні часи до проблеми дитинства зверталися Платон, Аристотель, Еразм Роттердамський, М. Монтень, Ф. Бекон, Дж. Локк, Ж.-Ж. Руссо, І. Кант, Г. В. Ф. Гегель та ін. Утім, висвітлення зазначеної проблеми в їхніх працях мало не системний, а фрагментарний характер.

Наприкінці XX ст. з'являються перші концепції, проте у них дитинство найчастіше розглядається в якомусь одному аспекті – психологічному, соціологічному, історичному, педагогічному тощо.

Наприкінці XIX ст. – на поч. XX ст. відбувся перехід від накопичення емпіричного матеріалу у вигляді щоденникових записів до створення узагальнюючих робіт (А. Валлон, А. Біне, Дж. Брунер, К. Бюллер, Гезелл, Р. Заззо, С. Холл та ін.). Систематичні дослідження психології дітей перших років життя та дошкільного періоду проводили Н. Аксаріна, М. Лісіна, М. Щелованова; дітей дошкільного віку – Н. Богуш, О. Запорожець, а дітей шкільного віку – Г. Костюк, В. Зінченко, Л. Божович, П. Гальперін та ін.

Першим антропологом, об'єктом дослідження якого став світ дитинства в різних культурах, була американська дослідниця Маргарет Мід. Пізніше цією проблемою зацікавилися культурологи, антропологи, засновники етнографії дитинства Р. Бенедикт, Ф. Боас, К. Дюбуа та ін.

На нашу думку, саме системність стає запорукою більш глибокого й усебічного вивчення об'єкта філософського дослідження та його наукової експлікації. Це повною мірою стосується також терміну "культура дитинства". У контексті означеної проблеми має стати ідея культурної адаптації дитини з особливими потребами у невіддільності від індивідуального перебігу її соціалізації. Відтак автор статті має на меті дослідити специфіку дитинства дитини з особливими потребами, саме її "друге народження".

У цьому контексті заслуговує на увагу точка зору Г. Трошина, головною тезою антрополого-гуманістичної концепції якого став постулат про те, що вивчати необхідно не хворобу, а дитину та її природу. Вважаючи, що кожна дитина наділена особливим, неповторним поєднанням природних задатків і можливостей, учений доходить висновку про необхідність створення таких умов, котрі сприяють їхньому розкриттю [8, 60].

На нашу думку, заслуга дослідника полягає в тому, що він уперше оприлюднив пропозиції щодо орієнтації на медико-педагогічні корегуючі можливості, які, закорінюючись і функціонуючи, впливатимуть на особистість загалом. Г. Трошин переконаний, що у психічнохворої дитини обов'язково є досить багато зон, які зачепила хвороба. Принципова позиція вченого не потребує дискусії: "не знаючи норми, не можна зрозуміти патології, і навпаки, не знаючи патології, достеменно не пізнаєш норми" [8, 67]. Вона виявилася науково продуктивною і для нашого розгляду проблеми. Водночас, учений вважав, що не існує єдиного виміру для визначення нормальності. Окрім того, науковець вказував і акцентував увагу на тому, як важливо враховувати ту обставину, що стан і розвиток психіки залежить від багатьох чинників: генетичної спадковості, внутрішньоутробних умов, зовнішнього середовища, особливостей центральної нервової системи та ін. Важко сподіватись, як вважає Г. Трошин, на повну гармонію всіх цих факторів.

Варто наголосити, що без теоретичних тлумачень, без вербалізації необхідних рекомендацій і зразків перебігу явищ взаємовпливу культурно-пізнавальних явищ неможливе виникнення такої суто специфічної категорії, як "дитинство дитини з особливими потребами", що є предметом нашого аналізу.

Нагальним, але маловивченим у філософії є питання про культурні основи "другого народження дитини з особливими потребами", що виокремлюється в межах культури дитинства, яка виконує стосовно такої дитини різні функції. Їхній ґрунтовний соціальний і психологічний аналіз був предметом соціологічних, демографічних, сексологічних, етнографічних, психологічних студій тощо, проте в межах філософії бракує подібних праць, позаяк філософи досліджували лише окремі функції.

Варто підкреслити, що культура дитинства стає основою масштабного і багатопланового процесу культурного соціогенезу, що залучає людину до досвіду культури і цивілізації. На цьому робить акцент і О. Сапогова, яка вважає, що "культурний соціогенез можна визначити як двосторонній психологічний процес, який, з одного боку, включає впливи на індивіда системи етнокультурних, соціальних і психологічних механізмів, що фіксують узагальнений культурний досвід в індивідуальному розвитку; з іншого боку, є результатом засвоєння й активного відтворення індивідом, котрий дорослішає, соціального досвіду, впливу соціального (мікро- і макро-) середовища загалом, залучає його до участі в суспільному житті, навчає груповій поведінці, самореалізації й виконанню різних соціальних ролей" [7, 109].

Пошук нових принципів аналізу явища "дитинство" має відкривати значні можливості при переосмисленні й інших споріднених проблем. Показовим у цьому зв’язку є феномен "другого народження" дитини з особливими потребами, вивчення якого вітчизняною наукою стало можливим з середини ХХ – початку ХХІ ст. і відбувається в межах канонізованого методологічного підходу, який визначає її певною абстракцією, "що відтворює стан культури, а точніше рівень культурологічного освоєння світу" [3, 107].

Варто мати на увазі, що досвід французького вченого Ф. Ар’єса, який зробив вагомий внесок у розробку проблеми дитинства дитини з особливими потребами. Розглядаючи особливості кожного вікового періоду, необхідно докладно проаналізувати специфіку відповідних етапів спеціалізації та культурної адаптації такого індивіда. Також варто додати й те, що контекст глобалізації культуротворення змінив сприйняття субкультури. У глобальному культурному просторі вона сприймається лише як інтегративний фрагмент культури як такої. Отже, бачення досвіду дитячої культури як культури підпорядкованої ціннісним орієнтирам культури дорослих, у глобальному вимірі означає лише дискримінацію за віковим станом особистості. Дитяча культура як елемент глобальної культури є досвідом безпосереднього самовираження і самоусвідомлення особистості, позбавленим соціально-політичної заангажованості.

Шкала диференціації періодів людського життя, на думку Ар’єса, формується під впливом тих соціальних інститутів, котрі почергово супроводжують

послідовні етапи суспільного життя, які їх передбачає типова суспільна еволюція громадсько-активної особистості.

У всіх історичних формаціях розвиток суспільства змінював ставлення до дітей, до процесу їхнього виховання та освіти. З часом почали виникати моралістичні концепції дитинства. Педагоги XVII ст. роблять акцент на психологічному змісті та якості виховання, обов'язковим стає процес її соціалізації й моралізації. Стосовно більш складного й важливого питання щодо навчання дитини, теоретичні погляди учених виявлялись пов'язаними з різними методологічними орієнтирами та пріоритетами цілепокладання.

Щоб навчити дитину, необхідно зрозуміти її. Саме тому наукові тексти кінця XVI – XVII ст. містять численні коментарі щодо дитячої психології – адже цьому передувала поява двох винятково важливих ідей: необхідності розуміння слабкості дитини та усвідомлення моральної відповідальності за неї. У XVIII ст. починає формуватися концепція раціонального виховання, яка відбувалась на засадах суворої дисципліни. Паралельно виникає й інша теорія, коли функцію організованої підготовки дітей до дорослого життя бере на себе школа як інституція, що покликана виховувати кваліфікованих працівників і зразкових громадян. Саме школа, на думку Ар'єса, вивела дитинство за межі некваліфікованого традиційного домашнього виховання в роки раннього дитинства [1]. Школа, завдяки своїй організованій структурі, закріпила подальшу диференціацію шкільного періоду життя, який називають терміном "дитинство". Подальше дослідження дитинства суб'єкта з особливими потребами вимагає виділення трьох найважливіших періодів розвитку "класичної формації дитинства". При цьому першому етапу притаманна своєрідна синкретичність, другому – відверто схоластична орієнтація, а третій етап характеризується своєрідною органічністю зв'язку теорії і практики виховання. Надзвичайно важливо мати на увазі, що поняття "дитинство" є не одним загальним періодом розвитку, а кількома різними періодами з характерними для кожного з них рівнями якісно відмінних фаз становлення особистості.

Необхідно зазначити, що в історії виховного досвіду людства виокремилось три класичні формації дитинства: "квазідитинство, нерозвинене дитинство, розвинене дитинство". Водночас зразком конкретно-історичної форми квазідитинства виступає дитинство нащадків первісної людини, нерозвиненого – дитинство в середні віки, і в Новий час – типовим є сучасне дитинство. Що ж стосується характеристики, то кожній з цих формацій відповідають певні типи, які розподілилися так: першій класичній формації властиві дитячо-дорослі спільноти; спільна діяльність дитини й дорослого належить до другої класичної формації; до третього типу формації відносяться домінуючі генетичні перспективи дитини (зона найближчого розвитку, зона більш віддаленого розвитку, перспектива необмеженого становлення людини), а також спільні моделі (способи) засвоєння культури в онтогенезі.

Відомий американський учений Л. Де Моз у роботі "Психоісторія" означив шість різних моделей взаємостосунків "дитина-дорослий", зокрема такі: стиль дітовбивства – інфантицидний стиль (від античності – до IV ст. н. е.): батьки, побоюючись, що дитину важко буде виховувати й годувати, як правило, її вбивали. Ця подія ставала своєрідним уроком для інших дітей (живих); ігно-

руючий стиль (IV – XIII ст.): батьки визнавали наявність душі у дитини, і єдиним способом запобігання негативним її виявам вважали фактичну відмову від дитини (її залишали без догляду, ігнорували дитячі потреби). Проекції ж залишалися традиційними: дитина, з погляду дорослих, була джерелом зла і клопотів, її варто було повсякчас бити й заспокоювати. Пізніше виробився амбівалентний (подвійний) стиль (XIV – XVII ст.): дитині дозволяли вливатися в емоційне життя батьків, та вона й надалі залишалася "резервуаром" небезпечних проекцій дорослих, а завданням батьків було "відлити" його в належну "форму" та надійно "викувати"; XVIII ст. подарувало людству відносно прогресивний стиль, за яким одначе закріпилась назва "нав'язливий". У цей час батьки почали ставитися до дитини уважніше, її вже не вважали звичайним об'єктом фізичного догляду або незрозумілою й небезпечною істотою. Нав'язливе ж тяжіння до контролю поведінки внутрішнього світу й думок дитини посилювало конфлікти батьків з дітьми. За висловом Л. Де Моза, батьки не так прагнули "зрозуміти" дитину зсередини, як намагались тісніше зблизитися з нею, аби здобути владу над її свідомістю і таким чином контролювати її емоційний стан, потреби, наміри, волю [4]. XIX ст. принесло адекватний своїй революційній атмосфері соціалізуючий стиль виховання, який проіснував до середини XX ст., тоді як проекції попередніх методик помітно слабшали. Виховання дитини полягало вже не стільки в оволодінні її волею, скільки в тренуванні та спрямуванні цієї волі: дитину привчали пристосовуватися до обставин, допомагаючи соціалізуватися якомога раніше і впевненіше. Характерно, що батьки почали виявляти інтерес до своїх дітей, іноді навіть звільняючи матір від виховних клопотів.

Фактично і дотепер у вихованні домінує допомагаючий стиль (від середини XX ст.), котрий ґрунтується на визнанні того факту, що дитина краще, аніж вихователі – батько чи мати, знає свої потреби й бажання на кожному етапі зростання. Батьки не надто переймаються дисциплінованістю та характером дитини. Дітей не сварять і не б'ють, багато чого пробачають, зважаючи на можливість стресового зриву. Такий стиль виховання вимагає (за Л. Де Мозом) величезних витрат часу й енергії, а також безмежного терпіння. Зокрема, йдеться про діалоги з дитиною (особливо у перші шість років), про допомогу розв'язувати її щоденні проблеми, відповідати на її питання, грати з нею. Учений дійшов висновку, що результатом такого виховання стає, зазвичай, добра, щира, вольова, непідвладна депресивним станам особистість [4, 440- 441].

У всі часи вчених цікавило питання про кількість первинних органічних потреб і задатків, з якими немовля виходить з лона матері. Але це фізичне народження індивіда має обов'язково перейти в його культурне "друге народження" як повноцінної людини й особистості, незважаючи на той випадок, коли йдеться про дитину з особливими потребами. Людина, на відміну від тварини, народжується ніби двічі. Вперше як фізична істота тільки завдяки батькам, які її народили і виховують, а вдруге як духовна істота – завдяки родині, школі та усьому світові культури. Людина відрізняється від тварини не тільки своїми духовними здібностями, але й багатьма ознаками олюдненості в плані трудових умінь і навичок, естетичних потреб,

комунікативного розмаїття, цивілізованих благ тощо. Саме такий шлях формування людини мав на увазі німецький просвітитель І. Г. Гердер, який стверджував, що "друге народження" людини – це таке народження, яке можливе через залучення до світу культури [3]. Варто додати, що це не спонтанний акт, а послідовне збагачення та вдосконалення особистості, що триває усе свідоме життя.

За типовим алгоритмом невід'ємною складовою культури дитинства стає сім'я, яка для кожної дитини є колективним носієм макро- і мікросоціокультурних традицій, з яких витканий родинний мікросоціальний простір. Цей внутрішній для сім'ї і первісно зовнішній для дитини простір "малої культури" є своєрідною проекцією різноманітного зовнішнього людського досвіду, сконцентрованого у "великій" культурі. Масовий історико-культурний досвід людей, що живуть одночасно в одному місці, інтерпретується крізь індивідуальне буття кількох поколінь членів певної сім'ї, методично створюючи внутрішньородинну "версію буття". "В емоційно насиченому сімейному мікропросторі для дитини, за неспростовним висловом Л. Виготського, складаються особливі, унікальні соціальні ситуації розвитку чи сценарію, або моделі" [2, 127].

Ми поділяємо думку дитячого психолога О. Сапогової, яка дійшла висновку, що в дитинстві закладаються основні семіотичні зони орієнтацій, котрі згодом будуть виокремлювати щось як смисложиттєву цінність, діючи як своєрідні модулі свідомості. Дослідниця стверджує, що саме "в дитинстві формуються установки, якими людина, що дорослішає, буде керуватися в організації, осмисленні й оцінці свого життєвого шляху" [7, 379].

Отже, вивчаючи культуру дитинства, необхідно усвідомлювати значення такого феномену, як сімейний соціум, адже саме тут структуруються майбутні основи тієї важливої для індивіда "сукупності предметного змісту, що є у людини" (К. Ясперс). Саме він буде визначати певну внутрішню логіку побудови людиною власного життя (Р. Редфілд, А. Лур'є).

Ми вбачаємо позитив у тому, що аналіз феномену дитинства актуалізував проблему його субкультури, завдяки чому було встановлено, що впродовж свого розвитку субкультура дитинства (йдеться про дітей з особливими потребами) сформувалась як дворівнева структура – внутрішній шар було вибудовано через систему понять: дитина – дорослий; дитина – сім'я; дитина – сім'я – суспільство; а зовнішній ґрунтувався на тріаді соціального, естетичного та онтологічного факторів з виходом у проблему функціональності. Принцип структуризації зовнішнього параметру був зумовлений специфічними ознаками. Щодо відпрацювання внутрішнього шару, то його, на нашу думку, можна інтерпретувати як своєрідну рефлексію тезаурусу соціалізації. За винятком соціалізації сімейної самосвідомості, всі ці поняття характеризують особливості "вростання" дитини у світ культури дорослих. Важливим фактором у розумінні сімейної соціалізації стає феномен сімейної (мікрогрупової) самосвідомості, фіксованої у "сімейній культурній концепції" як системі значень, символізованих якостей, атрибутів, стосунків, поведінкових паттернів, що утворюють сімейний наратив. Саме вони властиві сім'ї як цілому (створюють її образ у культурі), організують форми

взаємодії всередині групи, а інтерес до історії своєї родини часто сполучається з пошуками себе, "закріпленням себе" у світі [6, 16].

Тож, нами зроблено спробу довести всебічне осмислення проблеми особистісних детермінант формування функцій культурних практик через феномен "другого народження" дитини з особливими потребами.

Література

1. Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке / Ф. Арьес ; пер. с фр. Я. И. Старнева при участии В. Л. Бабинцева. – Екатеринбург : Изд-во Урал, ун-та, 1999. – 416 с.

2. Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6 т. / Л. С. Выготский; под ред. Т. А. Власовой. – М. : Педагогика, 1983. – Т. 5. – 368 с.

3. Гердер И. Идеи к философии истории человечества / И. Гердер. – М. : Наука, 1977. – 703 с.

4. Де Моз Л. Психоистория / Ллойд Де Моз. – Ростов н / Д. : Феникс, 2000. – 512 с.

5. Мареева Е. В. Культурология. Теория и история культуры: учеб. пособ. / Е. В. Мареева; 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Экзамен, 2008. – 414 с.

6. Сапогова Е. Е. Морфология и психосемиотика сказки в контексте моделирующих процессов / Е. Е. Сапогова // Журнал практического психолога. – 1999. – № 10/ 11. – С.5-26.

7. Сапогова Е. В. Психология развития человека: учеб. пособ. / Е. Е. Сапогова. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 460 с.

8. Трошин Г. Я. Антропологические основы воспитания. Сравнительная психология нормальных и ненормальных детей : в 2 т. / Г. Я. Трошин. – Петроград : Изд. шк.-лечебницы д-ра мел. Г. Я. Трошина, 1915. – Т. 2. – 435 с.

References

1. Aries, F. (1999). A Child and Family Life under the Old Regime. Yekaterinburg : lzd-vo Urals. un-ta [in Russian].

2. Vigotskiy, L. S. (1983). Collection of Works: v 6 t. M. : Pedagogika. – T.5. [in Russian].

3. Gerder, I. (1977). Ideas to the Philosophy of the Human History. M.: Nauka [in Russian].

4. De Moz L. (2000). Psychohistory. Rostov n / D.: Feniks [in Russian].

5. Mareeva, Ye. V. (2008). Culturology. Theory and Cultural History. Moscow: Ekzamen [in Russian].

6. Sapogova, E. E. (1999). Morphology and Psychosemiotics of the Fairy-Tale in the Context of Modeling Processes. Zhurnal prakticheskogo psikhologa, 10 / 11, 5-26 [in Russian].

7. Sapogova, E. E. (2001). Psychology of the Human Development. Moscow: Aspekt Press [in Russian].

8. Troshin, G. Ya. (1915). Anthropologic fundaments of teaching. Comparative psychology of normal and deviant children Petrograd : Izd. shk. lechebnitsi d-ra med. nauk G. Ya. Troshina, V. 2.[in Russian].

УДК 658.512.23+101.1

Сьомкін Володимир Васильович,
кандидат мистецтвознавства, професор
Інституту дизайну та реклами
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

"УКРИТТЯ" ЧЕТВЕРТОГО ЕНЕРГОБЛОКУ ЧАЕС У КОНТЕКСТІ ВДОСКОНАЛЕННЯ І РОЗВИТКУ СУЧАСНИХ НАПРЯМІВ ДИЗАЙН-ДІЯЛЬНОСТІ

У статті розроблено дизайн-пропозиції щодо проблеми укриття в контексті оптимізації структурної моделі діяльності з ліквідації наслідків катастрофи на ЧАЕС з використанням сучасних методів дизайну та ергономіки. Запропоноване автором у 1994 р. дизайнерське рішення проблеми наслідків чорнобильської катастрофи передбачало розвиток її складових за участю широкого кола фахівців. Представлені дизайн-пропозиції мають соціальну й екологічну спрямованість, орієнтованість на кардинальне вирішення проблеми, що розглядається в контексті вдосконалення розвитку сучасних напрямів дизайн-діяльності, екологічної безпеки довкілля, кожної людини, що мешкає в умовах відповідного середовища.

Початковим аргументом для прийняття дизайн-концепції щодо вирішення проблеми укриття стало те, що немає теоретичних і практичних обґрунтувань перспектив "поведінки" зруйнованого четвертого енергоблоку, який буде під саркофагом будь-якої конструкції. Також ніхто не може застрахувати нас від підземного проникнення радіації в довкілля в зоні саркофагу. Тому перед світовою спільнотою має стояти завдання не зміцнювати саркофаг (хоча поточні роботи є необхідними), а здійснити ліквідацію радіоактивної маси четвертого енергоблоку, ліквідацію самого саркофагу, дезактивацію всієї земельної ділянки в зоні саркофагу. Цей процес має супроводжуватись вибіркою різновидів радіаційної маси та переробкою зараженої радіацією маси на основі найсуворішого дотримання заходів екологічної безпеки в процесі ліквідації. Утім, науковцями не знайдено дієвих технологій у вирішенні цієї проблеми. Процес ліквідації четвертого енергоблоку і самого саркофагу звільнить людство від психологічного тиску, на який воно буде приречене, якщо саркофаг, навіть у надійному вигляді, залишиться на території України.

Ключові слова: дизайн-концепція, ліквідація, технологічний цикл, системність, екологічна оболонка, ергономіка, екодизайн, дистанційне управління.

Сёмкин Владимир Васильевич, *кандидат искусствоведения, профессор Института дизайна и рекламы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

"Укрытие" четвертого энергоблока ЧАЭС в контексте усовершенствования и развития современных направлений дизайн-деятельности

В статье разработанные дизайн-предложения по проблеме укрытия в контексте оптимизации структурной модели деятельности по ликвидации последствий катастрофы на ЧАЭС с использованием современных методов дизайна и эргономики. Предложеное автором в 1994 г. дизайнерское решение проблемы последствий чернобыльской катастрофы предусматривало развитие ее составляющих с участием широкого круга специалистов. Представленные дизайн-предложения носят социальную и экологическую направленность, ориентированность на кардинальные решения рассматриваемой проблемы в контексте совершенствования развития направлений дизайн-деятельности, екологической безопасности окружающей среды, каждого человека, проживающего в условиях этой среды.

© Сьомкін В. В., 2015

Исходным аргументом для принятия дизайн-концепции по решению проблемы укрытия было то, что нет теоретических и практических обоснований перспектив "поведения" разрушенного четвертого энергоблока, который будет под саркофагом какой-либо конструкции. Также никто не может застраховать нас от подземного проникновения радиации в окружающую среду в зоне саркофага. Именно поэтому перед мировым сообществом должна стоять задача не укрепления саркофага (хотя текущие работы необходимы), а ликвидации радиоактивной массы четвертого энергоблока, ликвидации самого саркофага, дезактивации всего земельного участка в зоне саркофага. Этот процесс должен сопровождаться выборкой всех разновидностей радиационной массы и переработкой всей зараженной радиацией массы на основе строгого соблюдения мер экологической безопасности в процессе осуществления ликвидации. Однако учеными еще не найдено действующих технологий по этой проблеме. Осуществление процесса ликвидации четвертого энергоблока и самого саркофага освободит человечество от психологического пресса, на который оно будет обречено, если саркофаг, даже в самом надежном виде, останется на территории Украины.

Ключевые слова: дизайн-концепция, ликвидация, технологический цикл, системность, экологическая оболочка, эргономика, экодизайн, дистанционное управление.

Syomkin Vladimir, *cand. Art History, Professor. Institute of Design and Advertising the National Academy of Culture and Arts*

"Shelter" fourth power Chernobyl in the context of improvement and development of modern trends of design activity

Humanities and artistic perspective directions of modern design shows the activity of the whole range of ideas to expand on design activities. These questions find their vidobratgggzhennya in various publications, research copyright and printed materials, but systematic scientific study on the said issue a reasoned and available only in the author's book "Design trends and directions of development."

The purpose of this article is to develop and justify the design proposals for a solution "Shelter" in the context of optimizing the structure of the aftermath of the disaster at Chernobyl fourth power and the possibility of using this model in the closure of other plants at the end of their life cycle.

The staff of the National Research Institute developed a design solution design version of consequences of the Chernobyl disaster (the design development made in 1994).

This version does not claim perfection in its design, provides the further development of its components with the participation of a wide range of specialists.

This development is typical, although not a typical example sotsiodyzaynu and naturally ecodesign.

The initial argument for making design concept were the following considerations:

- No reliable theoretical and practical studies perspectives "behavior" of the destroyed fourth power unit at the sarcophagus (any design!), That there is no guarantee that there will be no explosion or radioactive emissions that continue, will not take a catastrophic power and lead to irreversible consequences to the gene pool of Ukraine and other neighboring countries;

- Any construction of any new shelter can not guarantee its reliability nor save our land from the radioactive genie, nobody can also insure us from the underground penetration of radiation into the environment in the area of shelter;

- Construction of any sarcophagus in the area over the fourth power structures attached third power associated with difficulty in terms of long-term autonomy of such facilities.

In Ukraine, as in the world, the problem of nuclear power plants that have exhausted their resources, is in fact not yet done, and the chance of turning them in the future, for example, cyclopean sarcophagi can not zhahnuty humanity absurdity of such a perspective. In fact, areas with similar sarcophagi are hundreds of years and this exclusion zones at least.

So sarcophagus not be regarded as an optimal perspective or in the case of the fourth power unit of Chernobyl, nor at the decision of a wider problem: what to do with nuclear power plants at all – at the end of their life?

Based on the foregoing, we believe that this time the international community should not be the task of strengthening the sarcophagus (although current work necessary), and elimination of radioactive masses fourth power, the elimination of the sarcophagus, deactivation of all land in the area sarcophagus. Everything must be accompanied by processing whole mass contaminated by radiation from the strictest observance of environmental safety in the course of the whole process of elimination, but science has not yet found effective technologies to this problem.

Key words: design concept, liquidation, technological cycle, system, shell environmental, ergonomics, Ecodesign remote control.

Гуманітарно-художня проблематика сучасного розвитку напрямів дизайн-діяльності свідчить про актуальність питань розширення уявлень про дизайн-діяльність. Дослідження цієї проблематики обґрунтовано і викладено лише у монографії "Дизайн, тенденції і напрямки розвитку".

Мета статті – розробити і обґрунтувати дизайн-пропозиції щодо вирішення проблеми укриття в контексті оптимізації структури діяльності з ліквідації наслідків катастрофи на четвертому енергоблоці ЧАЕС, а також з можливістю використання такої моделі діяльності під час закриття інших АЕС у зв'язку з закінченням терміну їх експлуатації.

Чорнобильська катастрофа, що пов'язана з вибухом четвертого реактора ЧАЕС, є глобальною техногенною катастрофою і не могла залишити байдужими дизайнерів до проблеми наслідків цього екологічного лиха як для України, так і для всієї світової спільноти.

У 1994 р. колективом Національного науково-дослідного інституту дизайну було розроблено дизайнерське рішення проблеми наслідків Чорнобильської катастрофи. Ця дизайн-розробка не претендує на завершеність та передбачає подальший розвиток її складових з участю широкого кола фахівців. Але головне – її соціальна й екологічна спрямованість на кардинальне вирішення проблеми, що розглядається в контексті екологічної безпеки довкілля, зокрема кожної людини, що мешкає в умовах такого середовища. Дизайн-розробка є характерним, хоча не типовим прикладом соціодизайну та екодизайну.

Початковими аргументами для прийняття дизайн-концепції стали наступні міркування:

– немає теоретичних і практичних обґрунтувань перспектив "поведінки" зруйнованого четвертого енергоблоку під саркофагом (йдеться про будь-яку конструкцію), тобто немає гарантій, що не буде вибуху або радіоактивних викидів, які не набудуть катастрофічної сили і призведуть до безповоротних наслідків для генофонду України та інших країн;

– будь-яка конструкція нового саркофага не може гарантувати його надійності і не позбавить нашу землю від радіоактивного джина; також ніхто не може застрахувати нас від підземного проникнення радіації в довкілля в зоні саркофагу;

– будівництво будь-якого саркофагу в зоні четвертого енергоблоку через приєднані споруди третього енергоблоку, пов'язане з великими труднощами з точки зору забезпечення довготривалої автономності такої споруди.

В Україні, як і в усьому світі, проблема атомних електростанцій, що відпрацювали свій ресурс, фактично потребує розробки, а ймовірність перетворення їх в майбутньому, наприклад, у циклопічні саркофаги не може не

жахнути людство абсурдністю такої перспективи. Фактично зони з подібними саркофагами на сотні років стануть зонами відчуження і це щонайменше. Таким чином, саркофаг не можна розглядати як оптимальну перспективу ні у випадку з четвертим енергоблоком ЧАЕС, ні при розв'язанні завдання, що робити з атомними електростанціями взагалі після завершення терміну їх експлуатації.

Сьогодні перед світовою спільнотою повинно стояти завдання не зміцнювати саркофаг, а здійснити ліквідацію радіоактивної маси четвертого енергоблоку, ліквідацію самого саркофагу, дезактивацію усієї земельної ділянки в зоні саркофагу. Цей процес має супроводжуватись переробкою зараженої радіацією маси на основі найсуворішого дотримання заходів екологічної безпеки в процесі ліквідації. Тільки ліквідація цього "атомного монстра" звільнить людство від психологічного тиску, на який воно буде приречене, якщо саркофаг залишиться на території України. Також процес ліквідації четвертого енергоблоку і самого саркофагу дозволить відпрацювати всі аспекти такої технології, яка може бути використана стосовно всіх атомних станцій, у яких завершився робочий цикл.

Дизайн-концепція включає основні положення, що супроводжується схемами та габаритними кресленнями в авторській НДР [1] та монографії "Дизайн, тенденції та напрямки розвитку".

Базовими функціональними структурами, які дають оптимальний цикл виконання ліквідаційних робіт по четвертому енергоблоку ЧАЕС, є:

- робот-ліквідатор, який працює в напівавтоматичному режимі, що забезпечує вибірку різновидів радіаційної маси, її підйом, транспортування і завантаження на возики;

- екологічна оболонка, що надійно забезпечує укриття зони ліквідації і перекриває весь саркофаг – як додаткова гарантія від витоку радіоактивних газів, пилоутворення;

- виробництво, що переробляє різновиди радіоактивної маси, включно для всіх об'єктів 30-ти кілометрової зони; це – окреме завдання для відповідних фахівців, що потребує неупередженого і відповідального погляду на цю важливу проблему для всього людства;

- пост дистанційного керування з пультом.

Технологічний цикл ліквідації саркофагу четвертого енергоблоку додатково включає ряд механізмів до вищеперерахованих функціональних структур, які визначають суть дизайн-концепції. Загалом технологічний цикл ліквідації саркофагу і четвертого енергоблоку має 24 основні складові, які забезпечують системність підходу до вирішення проблеми.

Також у рамках дизайн-концепції розроблені габаритні креслення-схеми робота-ліквідатора й екологічної оболонки як найбільш важливих функціональних структур. Зупинимося на деяких особливостях цих об'єктів.

У роботі-ліквідаторові передбачається два різновиди робочого органу: буровий механізм спрощеної конструкції з алмазним буром і лазерний різак з вантажним пристроєм – пневмозахватами. Буровий механізм шнеком підіймає вибрану масу до горизонтального конвеєра стріли. Вантажний пристрій лазерного різака підіймає вибрану масу і завантажує на вертикальний ківшевий кон-

веєр, а з нього вона попадає на той самий горизонтальний конвеєр стріли. Робочі механізми робота-ліквідатора працюють залежно від щільності вибраної маси. З горизонтального конвеєра вибрана маса попадає в похилий конвеєр, а з нього у возик з контейнером, далі – на переробне виробництво.

Робот-ліквідатор, що за конструкцією нагадує найпотужніший портальний кран, переміщується на спеціально укладених залізничних шляхах, робочі органи можуть переміщатися уперед-назад уздовж стріли і вгору-вниз, а стріла може обертатися і переміщатися також угору-вниз.

Екологічна оболонка включає: несучу збірну конструкцію з металевих форм, опор-веж і тенту з водостійкої спеціальної тканини, що має еластичний надувний каркас. У середині екологічної оболонки монтується вакуумна установка замкненого циклу, що створює мінімально знижений тиск атмосфери під тентом. Монтаж екологічної оболонки передбачає збирання силової металоконструкції, а потім укладання тенту з піддувом еластичного каркаса тенту. Тамбур для транспортування возика всередині і ззовні екологічної оболонки передбачає кілька еластичних дверей, що послідовно відкриваються (шлюзів). Ворота відкриваються по вертикалі, дистанційно за рахунок намотування на барабан.

Окремим питанням є стратегія безпосередньо процесу "вибірки" радіаційної маси саркофага. Зокрема, в периметрі четвертого енергоблоку, доцільно за рахунок робота-ліквідатора спочатку максимально вибрати основну масу палива і всього, що заповнює цю зону. Потім уже ліквідувати будівельні конструкції і вибрати на необхідну глибину заражений ґрунт. Інший аспект – здійснювати вибірку пошарово або фрагментами на повну глибину. Якщо провести пошарово "розкриття" виникає необхідність на всій площі четвертого енергоблоку щоразу засипати новий нейтральний шар, щоб знизити рівень радіації. Якщо ж "розкриття" проводити з розробкою на необхідну глибину послідовно і фрагментами, легше вирішити завдання нейтральних шарів. Утім, виникає серйозна небезпека обвалів (з глибокої розробки фрагментів), переміщень радіаційної маси. Тому рішення щодо стратегії "вибірки" може міститись у викладених підходах, наприклад, пошарова вибірка з послідовною засипкою нейтралізуючою масою фрагментів радіаційної маси, що розкривається.

Процеси повинні здійснюватися на основі дистанційного керування, контролюватися як приладами, так і телекамерами, які повинні бути встановлені щонайменше на стелі екологічної оболонки.

Таким чином, запропонована дизайн-концепція вирішення проблеми саркофагу четвертого блоку ЧАЕС, що розроблена в Національному науково-дослідному інституті дизайну, є цілісною стратегією щодо вирішення цієї проблеми в контексті ліквідації як залишків четвертого енергоблоку, так і саркофагу. На нашу думку, доцільним буде витратити кошти на реалізацію цієї концепції, ніж їх витратити на будівництво або модернізацію саркофага.

Саме такою є дизайн-концепція вирішення проблеми саркофагу четвертого блоку ЧАЕС, що вважається екологічною проблемою планетарного характеру, від рішення якої багато в чому залежить здоров’я нації, її оптимізм, працездатність, динаміка розвитку багатьох регіонів і країни загалом.

Автором у НДР [1] запропонований цикл робіт щодо вирішення проблеми саркофагу; технологічна послідовність такого процесу, структурні схеми робота-ліквідатора й екологічної оболонки, склад основного технологічного обладнання.

Технологічний цикл ліквідації саркофагу і четвертого енергоблоку передбачає:

1) планування місцевості, підготовку насипів і укладання трьох під'їзних шляхів з двома стрілками;

2) підготовку насипу і укладання перших рейкових шляхів у зоні каскадної стінки;

3) вихідну позицію робота-ліквідатора в зоні каскадної стінки;

4) монтаж екологічної оболонки над саркофагом і роботом-ліквідатором, монтаж тамбура-шлюзу в робочій зоні контейнерного візка;

5) розвертання робочої стріли і підготовку до роботи робота-ліквідатора;

6) виконання робіт з ліквідації зони каскадної стінки, включаючи заражені ґрунти по глибині.

7) розвертання стріли робота в транспортне положення і виїзд робота-ліквідатора зовні екологічної оболонки;

8) заповнення виїмки дезактивуючою масою в зоні каскадної стінки з допомогою рухливого бункерного пристрою зі шнековим транспортером;

9) підготовку насипу і укладання двох рейкових шляхів у зоні четвертого енергоблоку на місці каскадної стінки;

10) переміщення робота-ліквідатора в транспортному положенні іншими рейковими шляхами;

11) встановлення пандуса з додатковими рейковими шляхами для контейнерного візка, розвертання стріли робота-ліквідатора і виконання робіт з ліквідації четвертого блоку і саркофагу в зоні контрфорсної стінки;

12) завершення ліквідації четвертого енергоблоку і саркофагу та повернення стріли робота-ліквідатора в транспортне положення;

13) виїзд робота-ліквідатора зовні екологічної оболонки;

14) здійснення робіт щодо заповнення дезактивуючою масою в зоні четвертого реактора за допомогою бункерного пристрою зі шнековим транспортером;

15) монтаж пандуса і контейнерного візка; підготовку насипу і укладання третіх рейкових шляхів на місці саркофагу і четвертого енергоблоку;

16) в'їзд в екологічну оболонку робота-ліквідатора третіми рейковими шляхами;

17) розвертання в робоче положення стріли робота-ліквідатора і здійснення процесу ліквідації машинного залу четвертого енергоблоку;

18) розвертання стріли робота-ліквідатора і виведення його з екологічної оболонки;

19) заповнення дезактивуючою масою виїмки в зоні машинного залу з допомогою бункерного устаткування зі шнековим транспортером;

20) демонтаж екологічної оболонки;

21) формування блоку консервації в зоні саркофагу четвертого блоку, встановлення вертикальних огороджувальних стін із заглибленням у ґрунт нижче виїмки, заповненої дезактивуючою масою;

22) формування дна і встановлення купола сховища з датчиками контролю і сигналізації.

Візки-контейнери з ліквідаційною масою четвертого енергоблоку і саркофагу підлягають переробці, обробці й надалі захороненню в спеціальних контейнерах у 30-ти кілометровій зоні.

По завершенні робіт ліквідуються рейкові шляхи, за виключенням тих, що знаходяться під екологічною оболонкою. Зона ліквідації саркофагу підлягає дезактивації і огороджується додатково на час, визначений спеціалістами.

Комплекс устаткування: робот-ліквідатор; тент з тамбуром; ґрунтоукладач; візок з контейнером; кран-шпалоукладач; підйомник-перекидач контейнерів з радіаційними відходами; дорожні машини для профілювання і підготовки ґрунтового покриття під рейкові підземні шляхи; пост дистанційного керування і контролю за ліквідаційними роботами в зоні саркофагу; комплекс дорожніх машин з дистанційним керуванням для профілювання та підготовки ґрунтового покриття під рейкові підземні шляхи; система життєзабезпечення в приміщеннях пульта дистанційного керування.

Специфікація екологічної оболонки

1. Вежа для підвищення центральної ферми	9. Стяжка ферм-опор
2. Центральна ферма	10. Тамбур
3. Ферми з'єднуючі	11. Ущільнювач контуру
4. Ферми-опори	12. Підйомні ворота
5. Плечики-розтяжки	13. Тент
6. Розтяжка	14. Підвіска підйомних воріт
7. Підвіска	15. Надувний каркас тенту
8. Поперечна ферма	

1. Екологічна оболонка включає несучу збірну структуру з металевих ферм опор-вишок і тенту з водовідштовхуючої тканини зі спеціальним наповнювачем, що має еластичний надувний каркас.

2. Ферма є збірною та має розвантаження за рахунок підвіски центральної ферми.

3. Центральні ферми за рахунок поперечної ферми з'єднуються і фіксуються на тросовій підвісці, що кріпиться на вишках.

4. Вишка, що розміщується з боку третього енергоблоку може бути виконана з опорою на наземну подушку, а якщо дозволить конструкція, на масив чи конструкцію будівельної частини третього енергоблоку.

5. Ущільнення по контуру тенту виконане на уніфікованій конструктивній основі і повинне забезпечувати свої функції з врахуванням різноманітної конфігурації з'єднуючої поверхні.

6. Усередині екологічної оболонки монтується вакуумний пристрій замкнутого циклу, що створює мінімально-занижений тиск атмосфери під тентом.

7. Монтаж екологічної оболонки передбачає зборку несучої металоконструкції, а потім укладку тенту з наступним надуванням еластичного каркасу.

8. Тамбур передбачає кілька еластичних дверей (шлюзів), що послідовно відкриваються.

9. Ворота екологічної оболонки дистанційного керування відкриваються за рахунок намотування на спеціальні барабани. Передбачаються спеціальні ущільнювачі при їх закриванні.

10. Пропонується, щоб в 30-ти кілометровій зоні знаходилось виробництво з найсучаснішою технологією переробки радіоактивних відходів і матеріалів, яка має стати взірцем наукової думки і як завершальний етап, зокрема, функціонування атомних електростанцій.

Література

1. Дослідження та дизайн-ергономічне забезпечення питань охорони навколишнього середовища (з використанням методології екологічного дизайну): звіт про НДР / Кер. В.В. Сьомкін; НІД. – К., 1999. – 122 с.

2. Разработка дизайн-эргономических аспектов техногенной безопасности по решению вопросов охраны здоровья и экологии окружающей среды: отчет о НИР / Рук. В. В. Семкин; НИД. – К., 1999. – 123 с.

3. Сьомкін В.В. Дизайн, тенденції та напрямки розвитку: монографія / В. В. Сьомкін. – К.: Альтерпрес, 2009. – 528 с.

References

1. The research of the design-ergonomic aspects of the technological security of the solution of the health and ecological environment (ecological design approach): the report of NIR. (1999). V. V. Syomkin (Eds.). Kyiv [in Ukrainian].

2. The research of the design-ergonomic aspects of the technological security of the solution of the health and ecological environment: the report of NIR. (1999). V. V. Syomkin (Eds.). Kyiv [in Russian].

3. Syomkin, V.V. (2009). Design, tendencies and trends of the development. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 7.067

Цугорка Олександр Петрович,
Заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри живопису і композиції
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПОТЕНЦІАЛУ СУЧАСНИХ ІННОВАЦІЙ

У статті аналізуються основні напрями теоретичних досліджень культурно-мистецького потенціалу сучасних комп'ютерних та інтернет-інновацій. Увага акцентується на становленні кіберкультури, тенденціях віртуалізації та інтерактивності мистецтва, можливостях мультимедійних технологій у художній культурі.

Ключові слова: мистецтво, інновації, кіберкультура, інтерактивність, віртуалізація.

Цугорка Александр Петрович, *Заслуженный деятель искусств Украины, доцент кафедры живописи и композиции Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры*

Теоретические аспекты исследования культурно-художественного потенциала современных инноваций

В статье анализируются основные направления теоретических исследований культурно-художественного потенциала современных компьютерных и интернет-инноваций. Внимание акцентируется на становлении киберкультуры, тенденциях виртуализации и интерактивности искусства, возможностях мультимедийных технологий в хужожественной культуре.

Ключевые слова: искусство, инновации, киберкультура, интерактивность, виртуализация.

Tsugorka Alexander, *Honored worker of Arts of Ukraine, associate professor of the painting and design National Academy of Fine Art and Architecture*

The theoretical aspects of research cultural and artistic potential of modern innovations

In conditions of accelerated informatization of social life is the formation of a kind of cyberspace, called cyberculture. Cyberculture determines the conditions of aesthetic relation of man to the world and the formation of his artistic tastes priority. Currently, researchers emphasize that the cyberculture creates a completely new form of art, which is a characteristic feature of interactivity. It is the ability to attach to the creation and translation of various works of art infinite number of consumers. So, the ability researchers artistic practices associated with the active development of multimedia technologies.

It is the main feature of cyberculture contemporary art, which formed under the influence of technology is its interactivity, which includes R. Kluszynsky understands:

- Firstly, the possibility for viewers to contact the artist or even be directly active part in the work;
- Secondly, new artistic means and techniques of expression;
- Third, the digital elite (mostly network and media) art.

We don't wonder the views of adherents of the emergence of new trends in art based on the philosophy of deconstruction, which can be regarded as a foundation, philosophical and methodological basis of formation of interactive art. Greater or less of this view, it is held by most supporters of interactive arts, claiming that he is infinite, constantly v creative process that involved the audience as well as unusual and unpredictable outcome (Is not impossible to achieve – and why?) Can we do complete work or creative act?

© Цугорка О. П., 2015

Any product art, especially visual, is somewhat interactive, because delivering of it is to the viewer to the evaluation results and discuss its value in society. The fact of the impact on society and provoking response (positive or negative) is the act of interactive participation.

Examples of interactive participation can be found in almost all artistic fields. The crucial point is that this part still has limited boundaries of creativity – they generally do not change and do not distort the idea and intention of its author.

So it's safe to say that interactivity is the most important and typical feature of postmodern culture. In particular, now interactive is any kind of multimedia work, in which indefinite number of users are able to participate actively in the process of creation and modify on your own as the process of creativity, and its outcome, which, in turn, may be a separate artistic product.

In the paper "Virtual reality as a phenomenon of modern art" Russian scientist V. Bychkov and N. Mankovska explores virtual reality, its connection with the art and it offers a definition: a complex self-organizing system, sensory-specific environment created by electronic means comp ' Books technique, which is fully realized in the psyche of the subject; special, as close to reality (at the level of perception) simulated dynamic continuum that occurs within and laws (which only formed) computer-art network [1].

Therefore, the computer is now being actively implemented innovations in the sphere of art and aesthetic culture, which, as is known, brings together all kinds of art, and therefore determines their feature. Since computer innovation, virtualization, which actually possible thanks to the latest information technology, actively influence and transform all cultural and artistic environment.

More over increasingly growing trend to attract computer to artistic innovation and artistic sphere reflects the nature of modern general cultural trends, which, in our opinion, there is growing attention to anthropologic and orientation projects. Since even the inherent interactivity and desire to virtualize reality is primarily a habit, communication and socialization of individuals. Actually basis and virtualization, and interactive art as a reflection of postmodern socio-cultural process is primarily communicative innovations which contribute to the formation of computer and Internet technology.

Key words: art, innovations, cyberculture, interactivity, virtual mode.

Останнім часом, переважно завдяки бурхливому розвитку комп'ютерних технологій та їх проникненню в усі сфери суспільного життя, інтерес до інновацій зростає у межах різних дискурсів, формуючи міждисциплінарний простір досліджень. Про це свідчать десятки міжнародних конференцій, які проводилися і проводяться у різних країнах, у тому числі в Україні. Серед них: II Всеукраїнська науково-практична конференція "Інновації у XXI столітті", Львів, 2012; V Міжнародна науково-практична конференція "Інноваційний розвиток суспільства за умов крос-культурних взаємодій", Суми, 2012; Міжрегіональна скайп-конференція "Інновації по колу" для обласних дитячих бібліотек, Харків, 2013; XX Всеукраїнська науково-практична заочна конференція "Сучасна освіта і наука в Україні: традиції та інновації", Одеса, 2014; Міжнародна науково-практична конференція "Традиції та новації в інформаційному забезпеченні науки та освіти", Сімферополь, 2012; Міжнародна конференція "IDCEE. Інтернет-технології та інновації", Київ, 2013; "TEDx", Київ, 1990-2013; Конференція-виставка "3D принтери і 3D друк в Україні – Назустріч Інноваціям", Київ, 2014; V міжнародна наукова конференція молодих вчених "Молодь. Наука. Інновації", Київ, 2014 р.

Тож притаманна сучасній науці парадигма системності та плюралізму наукових підходів, як і поліфункціональність власне мистецького і культурологічного дискурсів сприяє появі різних досліджень, у яких вплив інновацій на культуру,

зокрема художню, розглядається під різним кутом зору. Так, заслуговують на увагу праці В. Іонесова, А. Орлова, В. Бичкова, Р. Клусзинськи, О. Оленіної, Н. Маньковської, Є. Шаповалова, В. Тарасюка, Л. Черниш, С. Хоружого та ін., в яких, зокрема, розглядаються різні аспекти трансформації культури, віртуальної реальності як феномена сучасного мистецтва, віртуалізації мистецтва, інтерактивності тощо.

В умовах швидкої інформатизації суспільного життя відбувається формування своєрідного кіберпростору, який отримав назву кіберкультури. Так кіберкультура визначає умови естетичного ставлення людини до навколишнього світу та формування її пріоритетних художніх смаків. Отже, актуальність дослідження впливу сучасних інновацій на мистецтво і культуру не викликає заперечень.

Мета статті – дослідити теоретичні аспекти культурно-мистецького потенціалу сучасних інновацій, зокрема в аспекті формування кіберкультури, віртуального й інтерактивного мистецького середовища, мультимедійних технологій.

Сучасні дослідники підкреслюють, що саме кіберкультура формує абсолютно нові форми мистецтв, характерною особливістю яких є їхня інтерактивність, тобто здатність долучати до створення і трансляції різних творів мистецтва нескінченну кількість споживачів. У свою чергу, таку здатність мистецьких практик вчені пов’язують з активним розвитком мультимедійних технологій.

Так, російський вчений В. Іонесов наголошує на дедалі зростаючій фрагментаризації і капсулізації, які, на його думку, змушують культуру шукати нові форми адаптації і структурування [2, 89]. Одним із можливих рішень щодо збереження функціональних зв’язків і середовища взаємодії елементів всередині культурної системи, на його думку, є перехід до мультиплікації дискретних утворень культури [2, 89]. Поширення різноманітних мультиплікаційних технологій в інформаційному (дигітальному) суспільстві у вигляді мультимедійних комплексів, мультикультур, мультиплексів, мультиособистостей, мультимостів тощо є виразним підтвердженням цього. Власне так формується кіберкультура як різновид сучасної масової культури, яка ґрунтується на використанні можливостей інформаційно-комп’ютерних технологій і можливостей віртуальної реальності [2, 89].

Загалом праці з кіберкультури, як стверджує польський теоретик мистецтва Р. Клусзінськи, "відображають тенденцію підкреслювати (навіть із перебільшенням) усі ті якості нових явищ у мистецтві, які суперечать усталеним естетичним канонам або навіть їх спростовують. Саме так автори подібних публікацій мають намір уникнути ігнорування або недооцінювання нового погляду на майбутні характеристики художньої культури" [3]. Таке осучаснене розуміння мистецтва значно відрізняється від традиційного, яке формувалося під впливом творчих пошуків і мистецьких прагнень протягом не одного століття.

Однією з основних ознак сучасного мистецтва кіберкультури, що сформувалося під впливом технологій, є його інтерактивність, під якою Р. Клусзинськи розуміє: по-перше, можливість для глядача контактувати з художником і навіть брати безпосередньо активну участь у процесі творчості; по-друге, нові художні засоби і прийоми вираження; по-третє, елітарність цифрового (найчастіше мережевого та медіа) мистецтва.

Найбільш важливим моментом нових підходів до розуміння мистецтва, на думку Р. Клусзинськи, є положення про те, що "мистецтво кіберкультури пориває з ідеєю репрезентації. Це мистецтво в своїй основі інтерактивне, і ні його стан, ні статус у культурі не можуть бути зафіксовані або точно визначені, оскільки воно являє собою постійний і нескінченний процес становлення і трансформації" [3]. Далі дослідник наголошує, що така революція в мистецтві викликає повну метаморфозу ролі художника, який замість створення, вираження або передання якогось змісту і значення повинен створювати контекст, в якому реципієнт (спостерігач) може конструювати його/її досвід, а також сенс даного контексту [3].

Недарма погляди адептів виникнення нових мистецтв ґрунтуються на тенденціях філософії деконструктивізму, яку можна вважати своєрідним підґрунтям, філософсько-методологічною основою формування інтерактивного мистецтва. Зокрема, у дослідженнях Ж. Дерріди, теорія якого підтримує точку зору на інтерактивне мистецтво, за якою текст (твір мистецтва) повинен бути звільнений від будь-якої залежності від смислу, текст повинен відігравати визначальну роль щодо всього іншого. "Хеппенінги і перформанси, озброєні цифровими мультимедійними можливостями, на відміну від жодних інших форм впливу, прекрасно вписуються в цю парадигму і на даному етапі є найбільш креативними" [3].

Такої точки зору дотримується більшість прихильників інтерактивних мистецтв, які стверджують, що сам нескінченний, постійно видозмінюваний творчий процес, до якого залучений глядач, а також незвичайність і непередбачуваність результату (якщо його взагалі можливо досягнути – та й навіщо) можна назвати закінченим витвором або творчим актом. Так будь-яка пересічна людина стає співтворцем, який може вплинути кінцевий результат мистецького задуму, модифікувати його. З іншого боку, твір стає справжньою "відкритою системою", сприятливою до будь-яких перетворень.

Варто підкреслити, що будь-який продукт мистецтва, особливо візуального, певною мірою є інтерактивним. Адже донесення його до уваги глядачів призводить до оцінювання і обговорення його цінності у суспільстві. Факт впливу на суспільство і провокування відповідної реакції (позитивної чи негативної) є актом інтерактивної участі. Чи сприйняття твору однією людиною, чи точка зору групи людей самі по собі є формою безпосередньої участі у творчості і призводить до певного результату – як чогось більш визначального і при цьому не остаточного. Адже змінюються часи, а відповідно – змінюються і смаки та преференції людей: один і той самий твір у різні епохи може "прочитатися" і розумітися по-різному.

Найбільше інтерактивність проявляється у театрі, коли будь-яке прочитання режисером твору при постановці є інтеракцією. Далі – втілення ролі актором, не кажучи вже про різні способи і засоби, почасти імпровізаційні, як-то залучення глядача до участі у виставі. Подібні прийоми та явища ми можемо спостерігати також у музично-виконавському мистецтві. Наприклад, спроби вдосконалити фортепіано призвели до прийомів написання музики із запропо-

нованим композитором приблизним звукорядом, зображеним замість нот у вигляді діаграм, що дає змогу виконавцю на свій розсуд у межах розставлених знаків і навігацій самостійно брати участь у творчому процесі.

Подібні приклади інтерактивної участі можна відшукати майже в усіх мистецьких сферах. Основне полягає в тому, що ця участь все ж таки має обмежені межі творчого пошуку: вони загалом не змінюють і не спотворюють ідею і задум його автора.

Отже, можна з упевненістю констатувати, що інтерактивність стає найбільш важливою і типовою ознакою постмодерністської художньої культури. Зокрема, нині інтерактивним можна назвати будь-який вид мультимедійної творчості, в якій невизначена кількість користувачів отримують можливість брати активну участь у процесі творення, а також видозмінювати на свій розсуд як сам процес творчого пошуку, так і його кінцевий результат, який, у свою чергу, може стати окремим мистецьким продуктом.

У праці "Віртуальна реальність як феномен сучасного мистецтва" російські вчені В. Бичков і Н. Маньковська досліджують віртуальну реальність, її зв'язок з мистецтвом і пропонують таке її визначення: це складна самоорганізована система, чуттєво-специфічне середовище, створене електронними засобами комп'ютерної техніки, яке повністю реалізується у психіці суб'єкта; особливий, максимально наближений до реальної дійсності (на рівні сприйняття) штучно змодельований динамічний континуум, що виникає в межах і за законами (які тільки формуються) комп'ютерно-мережевого мистецтва [1]. Далі В. Бичков і Н. Маньковська класифікують віртуальність, пов'язану з мистецтвом: 1) природна віртуальність; 2) мистецтво як віртуальна реальність; 3) паравіртуальна реальність; 4) протовіртуальна реальність; 5) віртуальна реальність.

Природну реальність автори визначають як споконвічно притаманну людині сферу духовно-психічної діяльності, що реалізується в сновидіннях, мріях, видіннях наяву, галюцинаціях, дитячих іграх, фантазуванні. Як свідчать автори, ґрунтуючись на результатах досліджень психоаналітиків і психологів XX ст., сновидіння доводять до логічного завершення ті інтенції, яким наш розум зазвичай противиться. Це підтверджує й зростаючий протягом XX ст. інтерес до сновидінкових концепцій мистецтва (З. Фрейд, Ж. Лакан, К. Метц та ін.), що стали своєрідним прологом для сприйняття нових художніх реалій, пов'язаних із віртуалізацією світу і суспільного життя. "Ми свідомо в уяві створюємо ситуацію бажаної події, персонажів, які беруть участь у ній, вибудовуємо послідовність дій і ситуацій, тобто фактично виступаємо режисерами й акторами створюваного нами віртуального спектаклю. Невипадково естетика вже давно визнала в кожній людині (особливо в дитині) художника, але тільки деяким вдається довести свою творчість до вираження у чуттєво-сприйманих матеріалізованих формах мистецтва, а в більшості їхня творчість залишається в свідомості на рівні уявних світів" [1].

Розглядаючи мистецтво як віртуальну реальність, дослідники відзначають, що у процесі формування художніх образів і символів реципієнт активно переживає (співпереживає) події і стани, які виникають у його внутрішньому

світі як гранично реальні, хоча при цьому він практично завжди усвідомлює периферійними частинами свідомості, що бере участь у сприйнятті твору мистецтва, а не в реальній події. Специфікою художньої віртуальної реальності, як вважають дослідники, є: по-перше, свідома участь реципієнта в ній; по-друге, досить часто їй притаманний вищий рівень переживань та емоцій, ніж діяльності людини в реальній дійсності, а головне – це естетична насолода, що супроводжує весь акт сприйняття/співбуття цієї реальності [1].

До паравіртуальної реальності В. Бичков і Н. Маньковська відносять дві сфери в художній культурі ХХ ст.: "а) психоделічне мистецтво і б) різні напрацювання елементів віртуальності в авангардно-модерністсько-постмодерністському мистецтві і в найбільш "просунутих" й актуальних арт-практиках сучасності, що виникають на основі традиційних "носіїв" мистецтва, без застосування особливої техніки, насамперед електроніки. Ці елементи і навіть цілі квазівіртуальні світи створюються в даній сфері почасти усвідомлено, але найчастіше виникають спонтанно під впливом усієї сучасної, техногенно-орієнтованої атмосфери в культурі, точніше – вже в пост-культурі" [1].

До протовіртуальної реальності автори відносять усі форми й елементи віртуальності, що виникають або свідомо створюються на основі або із застосуванням сучасної електронної техніки. Дослідники виокремлюють три класи віртуальних напрацювань:

а) включення елементів віртуальної реальності в найбільш сприйнятливі для неї "просунуті" види "технічних" (що виникли на технічній основі) мистецтв, у результаті чого виникають початкові форми художньо-естетичної віртуальної реальності (відео- і комп'ютерні інсталяції, комп'ютерні спецефекти в кіно, відеокліпи, TV-реклама тощо);

б) створення на основі елементів віртуальної реальності артефактів масової культури і прикладних продуктів, що містять ознаки художності (комп'ютерні ігри, відео-комп'ютерні атракціони, лазерно-електронні шоу, комп'ютерні тренажери, інша утилітарна комп'ютерна віртуальність);

в) виникнення арт-практик усередині мережі, що транслюють й адаптують до роботи інтернету традиційні арт-форми (гіпертекст, мережева література, віртуальні виставки, музеї, подорожі пам'ятками мистецтва тощо), і появу принципово нових мережевих арт-проектів (net-арт, трансмузика, комп'ютерні об'єкти та інсталяції, мережевий енвайронмент тощо), розрахованих виключно на аудіовізуальне сприйняття без сенсорного підключення реципієнта до мережі" [1].

Хоча говорити про власне віртуальну реальність, яка припускає повне занурення реципієнта у віртуальний світ шляхом впливу на всі його органи відчуття, ілюзію повного входження його у віртуальний простір та вільних дій у ньому, на думку авторів, нині передчасно, однак багато її характеристик і тенденції впливу на реципієнта вже добре проглядаються на рівнях пара- і протовіртуальності [1].

Саме на пара- і протовіртуальностях В. Бичков і Н. Маньковська акцентують найбільшу увагу з огляду на те, що, на переконання авторів, феномен самої віртуальної реальності в його естетичному аспекті не змусить себе довго чекати,

враховуючи сучасні темпи розвитку дигітально-мережевої цивілізації й охоплення нею всього людства, включаючи і сучасних виробників арт-продукції.

Говорячи про інтерактивність як про найважливішу характеристику віртуальної реальності, що припускає активну двоспрямовану взаємодію зі штучним середовищем, варто наголосити, що саме ця властивість відрізняє її від більшості традиційних видів мистецтва, які певною мірою також є специфічною технікою творення й трансляції ілюзорних світів.

Українська дослідниця О. Оленіна констатує: "Якщо для традиційної західноєвропейської культури був характерний поділ на активного митця, котрий творить, і пасивного споживача художнього продукту (тобто акт сприйняття культурних смислів у рамках мистецтва залишався до останнього часу монологічним, а взаємодія – односпрямованою), то в сучасному мистецтві можна спостерігати перетворення глядача, читача, слухача на співтворця, що впливає на створення мистецького проекту й випробовує при цьому ефект зворотного зв'язку" [4, 9].

Відтак, сьогодні комп'ютерні інновації активно впроваджуються і в сферу художньо-естетичної культури, яка об'єднує всі види мистецтва, а тому визначає їх особливість. Так комп'ютерні інновації, віртуалізація, яка власне і можлива завдяки новітнім інформаційним технологіям, активно впливають і трансформують все культурно-мистецьке середовище.

Загалом дедалі зростаюча тенденція до залучення комп'ютерних інновацій у художньо-мистецьку сферу відображає характер сучасних загальнокультурних трансформацій, у яких, на нашу думку, спостерігається зростання уваги до антропоорієнтованих проектів. Позаяк навіть притаманна їм інноваційність, інтерактивність і бажання віртуалізувати реальність – це насамперед формування середовища для перебування, спілкування і соціалізації індивідуумів. Власне підґрунтям і віртуалізації, і інтерактивності мистецтва як відображення постмодерністського соціокультурного процесу є насамперед комунікативні інновації, формуванню яких сприяють комп'ютерні та інтернет-технології.

Окрім того, активне використання інновацій, зокрема комп'ютерних технологій, означає зміну епох у мистецтві, що є процесом безкінечним у просторово-часовій перспективі. Також важливо наголосити, що характерною ознакою епохи, в яку вже вступило людство, є неприховане поглиблення взаємної інтеграції мистецтва і науки, особливості продуктивного поєднання яких можна вважати перспективним напрямом подальших досліджень.

Література

1. Бычков В. В. Виртуальная реальность как феномен современного искусства / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская [Электр. ресурс]. – Режим доступа : http://iph.ras.ru/page47631358.htm.

2. Ионесов В. И. Модели трансформации культуры: типология переходного процесса : дисс. д. культурол. : 24.00.01 / В. И. Ионесов. – СПб., 2012. – 372 с.

3. Клусзински Р. Интерактивность и проблема коммуникации в контексте философии деконструктивизма // http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=41.

4. Оленіна О. Ю. Рольова специфіка мистецтва у сучасному культурно-комунікативному просторі : автореф. дис. на стиск. науч. ст. / О. Ю. Оленіна. – Х., 2011. – 24 с.

References

1. Buchkov, V. V. Virtual reality as phenomenon of modern art. Retrieved from http://iph.ras.ru/page47631358.htm [in Russian].
2. Yonesov, V. Y. (2012). Modelsof cultural transformation: typology of the transformational process. Doctor's thesis. SPb.[in Russian].
3. Kluszynsky, R. Interactive problems of communication in the context of philosophy of deconstruction. Retrieved from http://www.mediaartlab.ru/db/tekst.html?id=41 [in Russian].
4. Olenina, O. Iu. (2011). Role specifics of art in modern cultural and communication space. Extended abstract of candidate's thesis. Kh [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

СТАНОВЛЕННЯ МАТЕРІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ПІДХОДУ У ВИВЧЕННІ ІСТОРІЇ КОСТЮМА ТА МОДИ

У статті обґрунтовано необхідність залучення до особливостей формування та розповсюдження модних інновацій у суспільстві представників широкого спектру наук і сфер знань. Охарактеризовано вплив моди і модних процесів на життєдіяльність людини, а також на її соціологізацію та взаємовідношення з іншими членами суспільства, під час яких значну роль виконує міждисциплінарний підхід до вивчення питання. Описано трансформацію костюма як прояв еволюції моди, яка відбиває зміну ідентичності, супроводжує соціально-ролеві зміни в суспільстві і зумовлює статусну подвійність. Охарактеризовано базові довгострокові стилістичні та формоутворюючі, а також знаково-символічні трансформації в костюмі, які відбуваються в тісному взаємозв'язку з економічними, соціально-політичними, загальнокультурними змінами в суспільстві.

Ключові слова: мода, матеріальна культура, індустрія моди, костюм, модний стандарт, історія костюма, функції моди, модні інновації, культурна ідентифікація, модний продукт.

Чуприна Наталия Владиславовна, *кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры художественного моделирования костюма Киевского национального университета технологий и дизайна*

Становление материально-культурного подхода в изучении истории костюма и моды

В статье обоснована необходимость привлечения к особенностям формирования распространения модных инноваций в обществе представителей широкого спектра наук и сфер знаний. Охарактеризовано влияние моды и модных процессов на жизнедеятельность человека, а также на его социологизацию и взаимоотношения с другими членами общества, во время которых значительную роль играет междисциплинарный подход к изучению вопроса. Описана трансформация костюма как проявление эволюции моды, которая отражает изменение идентичности, сопровождает социально-ролевые изменения в обществе и предопределяет статусную двойственность. Охарактеризованы базовые долгосрочные стилистические и формообразующие, а также знаково-символические трансформации в костюме, которые

© Чупріна Н. В., 2015

происходят в тесной взаимосвязи с экономическими, социально-политическими, общекультурными изменениями в обществе.

Ключевые слова: мода, материальная культура, индустрия моды, костюм, модный стандарт, история костюма, функции моды, модные инновации, культурная идентификация, модный продукт

Chouprina Natalia, *PhD in Engineering Sciences, associate professor of the art modeling of suit, Kyiv National University of technology and design*

Becoming of materially-cultural approach in study of history of suit and fashion

In the article the necessity of bringing into the features of forming of the fashion innovations distribution in society the representatives of wide spectrum of sciences is grounded. Influence of fashion and fashion processes on the vital functions of man and his sociological inculcation and relations with other members of society are described. The multi-scientific approach of this issue studying played a considerable role. Transformation of suit as display of evolution of fashion, which reflects the change of identity, accompanies the socially-roles changes in society and predetermines status duality is described. Some fundamental long-term stylistic, form-making and sign-symbolic transformations in a suit, which hold in intercommunication with the economic, socio-political, cultural changes in society, are highlighted.

It is well-known that the interest in the adaptation, interpretation and prognostication of fashion standards and tendencies, which have got wide distribution on the border of XX and XXI centuries, appears in many industries of modern culture and economy. There are many different attempts of scientific ground and analytical systematization of information in the field of history of development of suit and fashion, and also information in relation to practical application of these knowledge in modern industry fashion.

So, we have the necessity of bringing into the features of forming of the fashion innovations distribution in society the representatives of wide spectrum of sciences such as ethnographers and historians of culture, art critics, artists, economists, marketing specialists, connoisseurs of sociality and culture. Anyway, influence of fashion and fashion processes on the vital functions of man and his sociological inculcation and relations with other members of society needs a research. The multi-scientific approach of this issue studying played a considerable role. The most widespread approach to the studying of history of suit and other rarities of material culture is an ethnographical method. Mainly, it is based on the using of quantitative and analytically-comparative facilities, incident to anthropology, archaeology, history.

Obviously, the detailed analysis of different objects of the material culture belongs to materially-historical approach. It is based on the methods of anthropological and sociological character such as interviewing, measuring and supervision, and it is also refreshed by the study of historical texts and graphic documents.

During numerous and complicated researches in the field of history of suit and fashion, it is possible to select two opposite points of view on history of suit as industry of cultural and historical cognition. The first one develops on the basis of academic complex approach (history, sociology, economy and etc.) and examines the generalized-abstracted role of textile, suit and fashion in socio-cultural evolution of society. Another one pays great attention to fixing and documenting of complexes or separate part of suit and clothes, accenting on their value as objects of materially-evident culture and standards of material and technical, trade, economic prosperity of society.

Thus, on the crossing point of studying of fashion as the socio-cultural phenomenon and the analysis of suit or clothes as historical rarities of material culture we can make a complex research of development of modern consumer society.

In the middle of the XX century this approach was adapted and used for studying of textile, suit and clothes as the displays of not only material culture but also socio-cultural communication in society.

The fundamental pre-condition of materially-cultural approach is the position that the clothes and parts of it as the objects of material culture express necessities and persuasions of members of

society as in the field of socially-psychological communication as in a social and economic system research and determination of the role in the system of public culture values.

In making fashion industry and total globalization of fashion standards and tendencies, the conception of cultural authentication and substantial transformation of suit as to the object of material culture is an effective methodology of researches in the field of history of suit.

The universality of materially-cultural system approach consists in that fact that it is also applicable to create the principles of transformation of functional types of clothes and new fashion standards in society.

Thanked to the result of numerous researches of suit and clothes as artifacts of material culture it is also possible to make conclusions that transformation of suit as display of evolution of fashion, reflects the change of identity which accompanies the socially-roles changes in society.

Thus, the researchers of the suit history pay attention to the issue of fashion innovations in society and value of materially-cultural study of suit and objects of material culture as basis for analysis of these innovations. The analysis of the numerous researches demonstrates that some fundamental long-term stylistic, form-making and sign-symbolic transformations in a suit, which hold in intercommunication with the economic, socio-political, cultural changes in society, play great role in society.

It is necessary to mark that the history of suit on a modern stage is interesting for researches in the different directions. The interests of the suit history lie in a sphere not only study of structural forming of your and stylistic transformations but also exposure of essence of fashionable innovations, in determination of the consolidated role of suit and style in socio-cultural evolution of society.

Key words: fashion, material culture, fashion industry, suit, fashion standard, history of suit, fashion functions, fashion innovations, cultural authentication, fashion product.

Зацікавленість в усвідомленій адаптації, інтерпретації та прогнозуванні модних стандартів і тенденцій, які набули поширення у XX–XXI ст., виявляється в багатьох галузях сучасної культури і економіки. На тлі цього найбільшої активності досягли різні спроби наукового обґрунтування та аналітичної систематизації інформації у сфері історії розвитку костюма і моди, а також відомостей щодо практичного застосування цих знань у сучасній індустрії моди.

Одними з перших теоретиків моди стали дослідники історії костюма. Їхня заслуга полягає у тому, що суспільство наділило моду невичерпною владою над індивідуумами. Проте, навіть їхньої компетенції не достатньо, щоб обґрунтувати відповідь на питання про моду як соціальний феномен.

Доріс Ленглі Мур висловила свого часу досить песимістичну і водночас прагматичну гіпотезу: "…ще нікому не вдалося сформулювати такої теорії моди, в якій би автор, підкреслюючи першорядну вагу моди для співгромадян, частково або повністю не заперечував би її існування в чужих цивілізаціях. Такий підхід призводить до таких недостовірних висновків, як і думки тих театральних критиків, які відмовляються бачити більше, чим один акт п'єси. Вердикт автора може бути правомірним, але при цьому він зберігає всі шанси для того, щоб вважатися помилковим" [1, 246].

Дж. Спролс констатує зацікавленість феноменом моди серед представників різних галузей знань: "Психологи говорять про моду як про пошук індивідуальності; соціологи розглядають класову конкуренцію і соціальну відповідність нормам одягу; економісти розглядають художню складову та ідеали краси; історики пропонують пояснювати еволюцію змін у дизайні. Буквально сотні то-

чок зору розкривають у літературі більш неосяжний, ніж будь-який інший феномен споживацької поведінки" [2, 123].

Роль масової культури характеризує М. Галітбарова, а, відповідно, і культурології в дослідженнях моди і модної поведінки в суспільстві споживання: "…провідна роль у вивченні феномена моди відводиться її культурному змісту: мові моди, формуванню габітуса, смаку, значенню стильових чи іміджевих маркерів, що беруть участь у процесі комунікації, вивченню архітектоніки і тектоніки форми костюмів різних країн і народів, і на цих принципах досліджується взаємодія системи "мода-культура" [3, 16].

За словами відомого соціолога моди, професора А. Б. Гофмана, "...мода виходить за рамки кожного з фрагментів людської і соціальної реальності, що розтинається на частини окремими науками. Це явище цілісне і універсальне, воно розташувалося в різних сферах життєдіяльності людини: економічній, психологічній, естетичній тощо. Тому дослідження моди носить міждисциплінарний характер. Великі досягнення і можливості в цій сфері у історії та теорії культури, естетики, економіки, психології, соціології, етнографії, семіотики. Жодну з названих, а також багатьох інших дисциплін і проблемних галузей науки неможливо ігнорувати у вивченні моди без збитку для її пізнання, оскільки кожна з них висвічує якусь грань цього явища" [4, 163]. Звідси виникає необхідність залучення до особливостей формування та розповсюдження модних інновацій у суспільстві представників широкого спектру наук і сфер знань – етнографів та істориків культури, мистецтвознавців і художників, економістів, маркетологів і знавців семіотики. Іншими словами, у вивченні впливу моди і модних процесів на життєдіяльність людини, а також на соціологізацію індивідуума та взаємовідношення з іншими членами суспільства значну роль виконує міждисциплінарний підхід до вивчення питання. Тому доцільним вважається дослідження історії костюма не з погляду фіксації й опису предметів і комплексів історичного або національного костюма, а з позиції виявлення ролі костюма і одягу в соціальному і культурному становленні суспільства на різних етапах розвитку.

Найбільш поширеним підходом до вивчення історії костюма та інших артефактів матеріальної культури є етноісторичний метод. Переважно він заснований на використанні кількісних та аналітично-порівняльних засобів, властивих антропології, археології, історії. Вчені, що спеціалізуються в історії костюма, широко використовують ці засоби при реконструкції окремих комплексів костюма або предметів одягу, а також при відтворенні культурно-історичного середовища модних інновацій у суспільствах різного типу. Очевидно, що детальний аналіз різних об’єктів і предметів матеріальної культури при цьому складає суть матеріально-історичного підходу. Як на додаткові, але не менш значущі аспекти такий підхід спирається на методики антропологічного і соціологічного характеру, зокрема інтерв’ювання, вимірювання і спостереження, що підкріплюється вивченням історичних текстових та образотворчих документів.

Іншими словами, названа методологія включає вивчення документів (звіти вчених, мандрівників, фотоматеріали, замальовки художників тощо), польові дослідження (роботу з предметами матеріальної культури, вивчення музейних

фондів), бесіди з місцевим населенням відносно комплексів костюма, предметів матеріальної культури, традицій, пов'язаних з цими предметами тощо. Одержані дані систематизуються й аналізуються, результати порівнюються з даними опублікованих чи неопублікованих документальних джерел з метою виявлення істотних тенденцій культурних, соціальних, релігійних, технічних інновацій, а також шляхів їх впливу на еволюцію системи культурних цінностей, спосіб життя суспільства, стильові властивості і технологічні прийоми створення матеріальних цінностей і модних змін у суспільстві.

У ході численних, часто суперечливих досліджень у сфері історії костюма і моди можна виділити два протилежні погляди вчених на історію костюма як галузь культурно-історичного пізнання. Одні вчені на основі академічного комплексного підходу (включаючи такі галузі, як історія, соціологія, економіка тощо) визначають узагальнено-абстраговану роль текстилю, костюма і моди в соціально-культурній еволюції суспільства. Інші дослідники, навпаки, розглядають фіксацію і документування комплексів або окремих предметів костюма і одягу, акцентуючи увагу на їх цінності як об'єктів матеріально-наочної культури і зразків матеріально-технічного і торгово-економічного процвітання суспільства.

З іншого боку, історичний досвід вивчення й аналізу будь-якої сфери розвитку суспільства показує, що жоден із названих методів вивчення проявів культури не в змозі науково обґрунтувати принципи і критерії розвитку економіки і культури, а також спрогнозувати варіанти і тенденції їх розповсюдження в суспільстві. Таким чином, саме на стику вивчення моди як соціально-культурного явища й аналізу костюма чи предметів одягу як історичних артефактів матеріальної культури можливе повне і різнобічне дослідження розвитку сучасного споживацького суспільства.

На наш погляд, прийнятним буде поняття "матеріальна культура", сформульоване дослідниками М. Делонг і Дж. Хегланд: "Матеріальна культура – це засіб наукового дослідження культури, при якому початкові дані виступають як об'єкти" [5, 276]. Прийнято вважати, що дослідження предметів матеріальної культури виділилося з археології в окремий напрям науки в 1970 – 1980 рр. завдяки тому, що представники різних галузей історії (археологи, фольклористи, а також мистецтвознавці і культурологи) стали розвивати методологію, яка дозволяла сумістити аналіз різних об'єктів і предметів матеріальної культури з критеріями культурно-аналітичного системного підходу у вивченні суспільства на різних етапах розвитку.

Спочатку такий матеріально-культурний підхід сформувався і одержав широке впровадження в археології, де використовувався для систематизації і класифікації наочно-побутових чи культово-культурних артефактів. У середині XX ст. такий підхід був адаптований і став успішно застосовуватися у вивченні текстилю, костюма і доповнень до одягу як до проявів не тільки матеріальної культури, але й соціокультурної комунікації в суспільстві. Частково на можливість такої адаптації вплинуло використання принципів системного аналізу і прийомів класифікації, які лежать в основі теорії матеріальної культури, сформульованої американським ученим Ж. Проуном [6, 326].

Передумовою застосування матеріально-культурного підходу у вивченні історії костюма і моди є те, що предмети одягу і доповнень до неї як об'єкти матеріальної культури виражають потреби і переконання членів суспільства як у сфері соціально-психологічної комунікації, так і у виробничо-економічній сфері, а тому підлягають системному дослідженню і визначенню їхньої ролі в системі загальнокультурних цінностей.

Іншими словами, матеріально-культурний підхід у вивченні костюма і моди заснований на таких чинниках:

- фактологічний опис артефактів як предметів матеріальної культури;
- логічний або аналітичний висновок щодо матеріально-культурних взаємозв'язків даного об'єкту з іншими артефактами;
- інтерпретація значення і ролі даного артефакту або групи артефактів у культурній ідентифікації суспільства.

Також описує концепцію застосування матеріально-культурного підходу до історії костюма і текстилю М. Делонг, на думку якої історико-культурна модель в історії костюма і моди складається з чотирьох етапів: "пильного спостереження, ретельного аналізу, логічної інтерпретації і багатофакторного оцінювання" [7, 196].

Одним із напрямів наукового визначення ролі костюма і моди в контексті матеріально-культурного підходу в історії одягу і доповнень до неї є так звана "концепція культурної ідентифікації", розроблена дослідниками моди Т. Ірекосимою і Дж. Ейчер [8, 49]. Така концепція складається з чотирьох рівнів культурної ідентифікації, на кожному з яких артефакт, що вивчається, займає вищу позицію в системі загальнокультурних цінностей. На першому, найнижчому рівні, на думку авторів, відбувається відбір певних артефактів з серії аналогічних і практикується їх використання в первинному вигляді. Другий рівень припускає асиміляцію відібраних предметів костюма (артефактів) у системі комунікативних значень як вербальних, так і візуальних. На третьому рівні, як правило, відбувається своєрідна соціально-психологічна інкорпорація, в ході якої вже адаптовані предмети костюма (як об'єкти матеріальної культури) наділяються характеристиками, властивими для модних продуктів, зокрема адаптуються в структурі функцій модного одягу, такими як: утилітарна, індивідуально-знакова, естетична, емоційно-психологічна, соціально-знакова, ідеологічна, художня. Нарешті, четвертий рівень культурної ідентифікації сприяє трансформації окремих предметів і комплексів костюма як артефактів матеріальної культури в художньо-естетичні об'єкти, що представляють певну культурну цінність у суспільстві.

У процесі становлення індустрії моди і тотальної глобалізації модних стандартів і тенденцій така концепція культурної ідентифікації та істотної трансформації костюма як об'єкту матеріальної культури є дієвою методологією досліджень у сфері історії костюма і виявлення тенденцій розповсюдження модних стандартів. Проте, численні дослідження історії костюма різних часів і народів, проведені за допомогою цієї методології, спростували послідовність чотирьох сформульованих рівнів, що складають концепцію культурної ідентифікації.

З іншого боку, дослідники, які дотримувалися цієї методології, підтвердили доцільність розподілу всього процесу на певні етапи, високо оцінили змі-

стовність кожної із запропонованих стадій та охарактеризували концепцію культурної ідентифікації як високоефективний інструмент досліджень історії костюма та аналізу його ролі в соціокультурному розвитку суспільства.

У контексті формування індустрії моди впродовж ХХ ст. і в сучасних умовах її функціонування концепція культурної ідентифікації може трактуватися як методологія реалізації функцій моди і модних продуктів через костюм як засіб соціальної і знакової комунікації, з одного боку, і як об'єкт матеріально-наочної культури та зразок матеріально-технічного і торговельно-економічного процвітання суспільства, з іншого боку. Відповідність певних критеріїв концепції культурної ідентифікації, функцій моди і модного костюма представлено в таблиці 1 [9, 97-104].

Універсальність матеріально-культурного системного підходу при вивченні історії костюма і моди полягає у тому, що він також застосовний при розробці принципів трансформації функціональних видів одягу і предметів костюма в модний продукт і створення на його основі модних стандартів у суспільстві. На думку дослідників, вагомо вплинули на процес трансформації функціональних видів робочого одягу і предметів костюма в зразки модного стилю не тільки культурні перетворення в суспільстві або чинники культурної ідентифікації, а й інноваційні технології як в оформленні матеріалів, з яких виготовляється костюм, так і в конструктивному формотворенні предметів одягу.

Таблиця 1

Відповідність критеріїв концепції культурної ідентифікації, функцій моди і модного костюма

Суть рівня культурної ідентифікації комплексів костюма або предметів матеріальної культури	Функція модного костюма, через яку реалізується суть рівня культурної ідентифікації	Функція моди, через яку реалізується суть рівня культурної ідентифікації
відбір певних артефактів з серії аналогічних та їх використання в первинному вигляді	• утилітарна	• утилітарна
асиміляція відібраних предметів костюма (артефактів) в системі комунікативних значень як вербальних, так і візуальних	• індивідуально-знакова • естетична	• створення та підтримка одноманітності в культурних зразках • соціальної регуляції
соціально-психологічна інкорпорація, в ході якої вже адаптовані предмети костюма (як об'єкти матеріальної культури) наділяються характеристиками, властивими для модних продуктів	• емоційно-психологічна • соціально-знакова	• рекреативна • соціального престижу
трансформація окремих предметів і комплексів костюма як артефактів матеріальної культури в художньо-естетичні об'єкти, що представляють певну культурну цінність у суспільстві	• ідеологічна • художня	• соціалізації • комунікативна

Водночас необхідно зазначити, що подібні технологічні трансформації здійснюються численними дизайнерськими компаніями і Будинками моди як безпосередніми учасниками модного процесу і суб'єктами сучасної індустрії моди.

У результаті численних досліджень комплексів костюма і предметів одягу як артефактів матеріальної культури також можна зробити висновок про те, що трансформація костюма як прояв еволюції моди відбиває зміну ідентичності, яка супроводжує соціально-ролеві зміни в суспільстві і зумовлює статусну подвійність. Це твердження, значною мірою, засноване на гіпотезі про "пряму залежність між подвійністю жіночої соціальної ролі і різнотипністю жіночого костюма", особливо в періоди значних соціокультурних змін у суспільстві. Така гіпотеза виникла у авторів на основі результатів статистичного аналізу, при якому частота змінюваності і різноманітність форм і силуетів жіночого костюма вивчалися в контексті посилення значущості ролі жінки в суспільстві в певні проміжки часу. Іншими словами, зміна уявлень щодо ролі жінки в суспільстві безпосередньо впливає на зміни споживацьких переваг та еволюцію модних тенденцій, а це, у свою чергу, спричиняє за собою трансформацію конструктивного формоутворення і стилістичного оформлення костюма як предмету матеріальної культури і продукту індустрії моди.

На сучасному етапі така гіпотеза одержала розвиток у контексті ґендерних досліджень принципів взаємовпливу чоловічих і жіночих ролей у суспільстві та модних інноваціях. Ґендерні дослідження, що оформилися в окремий напрям, розглядають модні зміни в історичному контексті домінування чоловічого або жіночого аспектів на певних етапах розвитку суспільства [10, 236-249].

Таким чином, дослідники історії костюма все частіше звертають увагу на питання модних інновацій у суспільстві і значення матеріально-культурного вивчення комплексів костюма і предметів матеріальної культури як фактологічної бази аналізу цих інновацій. Аналіз проведених ними численних досліджень свідчить, що базові довгострокові стилістичні і формоутворюючі, а також знаково-символічні трансформації в костюмі відбуваються в тісному взаємозв'язку з економічними, соціально-політичними, загальнокультурними змінами в суспільстві.

За результатами проведеного аналізу необхідно відзначити, що історія костюма на сучасному етапі представляє інтерес для досліджень у різних напрямах, заснованих на прийомах і методах суміжних наук. Інтереси дослідників історії костюма лежать у сфері не тільки вивчення конструктивного формоутворення і стилістичних трансформацій, а й виявлення суті модних інновацій, визначення консолідованої ролі костюма і стилю в соціокультурній еволюції суспільства.

Література

1. Langley Moore D. Fashion through fashion plates, 1771-1970 / Doris Langley Moore. – London: Ward Lock, 1971. – 385 p.

2. Sproles G.B. Behavioral Science Theories of Fashion. The Psychology of Fashion / G.B.Sproles / M.R.Solomon (ed.). – Lexington, MA: D.C. Health Lexington Books, 1985. – 127 p.

3. Галитбарова М. И. Мода как феномен культуры: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. культурологии: специальность 24.00.01 "Теория и история культуры" / М. И. Галитбарова; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2004. – 22 с.

4. Гофман А. Б. Мода и люди: новая теория моды и модного поведения / А.Б. Гофман. – СПб.: Питер, 2004. – 208с.

5. DeLong M. R. Theories of Fashion / M. R. DeLong // Encyclopedia of Clothing and Fashion / V. Steele (ed.). – Detroit: Thompson/Gale, 2005. – 378 p.

6. Prown J.D. American Artifacts: Essays in Material Culture / J.D. Prown, K. Haltman. – East Lansing, Michigan: Michigan University Press, 2000. – 427 p.

7. DeLong M. R. Theories of Fashion / M. R. DeLong / V. Steele (ed.). – Detroit: Thompson/Gale, 2007. – 286 p.

8. Erecosima T. V. Kalabari Cut-Thread and Pulled-Thread Cloth / T. V. Erekosima, J. B. Eicher // African Arts. – 1981. – Vol. 14 (2). – P. 48 – 51.

9. Чуприна Н. В. Функции моды и модного костюма как категории индустрии моды / Н.В. Чуприна // Теоретические и методологические основы изучения дизайна и искусства интерьера. – Тула: ТулГУ, 2013. – Вып. 2. – С. 97-104.

10. Романовская М. Б. История костюма и гендерные сюжеты моды / М. Б. Романовская. – СПб.: Алетейя, 2010. – 442 с.

References

1. Langley Moore, D. (1971). Fashion through fashion plates, 1771-1970. London: Ward Lock [in English].

2. Sproles, G.B. (1985). Behavioral Science Theories of Fashion. The Psychology of Fashion. M.R.Solomon (Ed.). Lexington, MA: D.C. Health Lexington Books [in English].

3. Galitbarova M. I. (2004). Fashion as a phenomenon of culture. Extended abstract of candidate's thesis. Chelyabinsk: Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts [in Russian].

4. Gofman, A. B. (2004). Fashion and people: new theory of fashion and fashionable conduct. St. Petersburg: Piter [in Russian].

5. DeLong, M. R. (2005). Theories of Fashion. Encyclopedia of Clothing and Fashion. V. Steele (Ed.). Detroit: Thompson/Gale [in English].

6. Prown, J.D. & Haltman, K. (2000). American Artifacts: Essays in Material Culture. East Lansing, Michigan: Michigan University Press [in English].

7. DeLong, M. R. (2007). Theories of Fashion. V. Steele (Ed.). Detroit: Thompson/Gale [in English].

8. Erecosima, T. V. & Eicher, J.B. (1981). Kalabari Cut-Thread and Pulled-Thread Cloth.African Arts, Vol. 14 (2), 48 – 51 [in English].

9. Chuprina, N. V. (2013). Functions of fashion and fashionable suit as categories of fashion industry. Proceedings of the II The Second International Scientific and Practical External Conference "Theoretical and Methodological Bases of Study of Design and Art of Interior", Vol. 2 (pp. 97-104). Tula: TulSU [in Russian].

10. Romanovskaya, M. B. (2010). History of suit and gender subjects of fashion. St. Petersburg: Aleteyya [in Russian].

УДК 7.7.05

Заря Світлана Валеріївна
ст. викладач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
sveta_dybinina@mail.ru

УКРАЇНСЬКА ТЕЛЕВІЗІЙНА ВІДЕОРЕКЛАМА ЯК РЕТРАНСЛЯТОР НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

У даній публікації здійснено спробу простежити сучасну тенденцію використання мотивів української національної культури у вітчизняному рекламному відеовиробництві, виокремити характерні риси відеоряду роликів, де лейтмотивом сюжету є національний колорит. Українська телевізійна реклама позиціонується як культурний феномен. Дана розвідка заснована на ретельному системному аналізі численних прикладів національної рекламної відеопродукції у площині ефективності її впливу на вітчизняну аудиторію. У ході дослідження використано широку теоретичну базу щодо специфіки рекламного відеовиробництва, а також подано коротку порівняльну характеристику рекламних відеороликів інших країнах світу в аспекті національного менталітету.

Ключові слова: реклама, рекламні відеоролики, культура, національна культура, народні традиції, колорит.

Заря Светлана Валериевна, *ст. преподаватель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Украинская телевизионная видеореклама как ретранслятор национальной культуры

В данной публикации сделана попытка проследить современную тенденцию использования мотивов украинской национальной культуры в отечественном рекламном видеопроизводстве, выделить характерные черты видеоряда роликов, где лейтмотивом сюжета является национальный колорит. Украинская телевизионная реклама позиционируется как культурный феномен. Данная разведка основана на тщательном системном анализе многочисленных примеров национальной рекламной видеопродукции в плоскости эффективности ее влияния на отечественную аудиторию. В ходе исследования использована широкая теоретическая база специфики рекламного видеопроизводства, а также дана краткая сравнительная характеристика рекламных видеороликов других странах мира в аспекте национального менталитета.

Ключевые слова: реклама, рекламные видеоролики, культура, национальная культура, народные традиции, колорит.

Zaria Svitlana, *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, senior lecturer of the Pop-art performance chair*

Ukrainian TV commercial as a forwarder of national culture

The researcher retraces current trends in using Ukrainian national motives for the national TV commercial production, defines the characteristics of picture in rolls with a national color. Ukrainian TV commercial is positioned as a cultural phenomenon. This study is based on strict system analysis of numerous examples of national TV commercial production from the approach of its effectiveness among Ukrainian audience. Specific theoretical knowledge of commercial production was applied in the work. Besides there is a brief comparative description of TV commercials of different countries in terms of national mentality presented.

Nowadays, Ukrainian advertising video production is in the active development. Further all technologies the level of modern domestic advertising can fully compete with the best of the world

© Заря С. В., 2015

of the video advertising. Given the fact that video advertising is a powerful tool to influence the audience and, importantly, on the formation of his aesthetic tastes it is safe to say that the use of the motives of Ukrainian culture contributes significantly to the consolidation of nation consciousness. Important is the fact that video ads, which reflect national traditions is a powerful factor of formation of positive image of the Ukrainian producer in the global market. National peculiarities of perception, thinking and behavior play an important role in the proper planning and conducting advertising campaigns in the release of the commercial structures on the markets of other States.

The aim of this study is to trace the current trend of using motifs of Ukrainian national culture in the domestic advertising development.

There is a rapid process of returning the national cultural values and traditions, the revival of national consciousness and dignity in the Ukrainian society. However, today in society, mainly due to certain political events, there are growing social unrest, disorientation, apathy in the face of global poverty, conscious disengagement from social relations, etc. All this is to some extent reverses to the vector orientation of the individual – the cultural and the aesthetic improvement to the problems of survival and self-identity. On the other hand, the events that occurred in the country recently would strengthen the national identity of Ukrainians.

Thus, the challenges of the time unwittingly display a TV role on one of the repeaters of the national idea in General and national culture in particular. Therefore, in this context, the main place occupies the TV advertising videos, art which are based on the motifs of Ukrainian culture.

The theme of recreating the national coloring in advertising nowadays is quite relevant, but a thorough development of this perspective at a scientific level is still lacking.

Consideration of advertising as a phenomenon of culture devoted a little bit to research. Technological capabilities that have recently become available to the Ukrainian producer of television advertising, presented the domestic promotional product on qualitatively new artistic level. Gradually the advertising production with a necessary component of market relations became an art.

Use in domestic video advertisements based on a Ukrainian national culture can be seen not only as a good creative move of advertisers aimed at increasing the efficiency of sales of the advertised product. It is fair to say that present-day Ukrainian producers of promotional videos, if they are to change the vector of one`s work on propaganda of national values deliberately enough. A very important factor in this process is a qualitatively new perspective on the production of video advertising: this production has attained the status of true art and confidently took on the position of the repeater of the national culture.

The tendency of modern Ukrainian advertising towards "national", in our opinion, is an important factor between total globalization of all spheres in life of modern society, which, in particular, is in the field of promotional video production and enables to secure in society the ideology of the consumer and to mitigate the feeling of national belonging to a single individual. In General promotional product of every country to some extent is a reflection of the national mentality.

Advertising, in particular television video advertising is a mass public phenomenon that carries an extremely powerful cultural potential. As a cultural phenomenon advertising plays an important role not only in terms of the development of mass culture but also in traditional culture. Orientation of Ukrainian producers of television advertising on national values is extremely important in preserving and relaying the traditions of national culture, strengthening and revival of national consciousness and aesthetic education of the individual.

Key words: Advertising, TV commercial, culture, national culture, traditions, color.

Українське рекламне відеовиробництво перебуває нині на стадії активного розвитку. Дедалі удосконалюються технології, художній рівень сучасної вітчизняної реклами повною мірою може конкурувати із найкращими зразками світової рекламної відеопродукції. Враховуючи той факт, що відеореклама є потужним засобом впливу на аудиторію та, що важливо, на формування її естетичних смаків, із впевненістю можна стверджувати, що використання мотивів української культури у вітчизняному відеовиробництві значною мірою сприяє

закріпленню національної самосвідомості. Можна також констатувати, що відеоролики вітчизняного виробництва, де відтворено національний колорит, певною мірою набувають статусу національного культурного продукту сучасної України. Про це, зокрема, свідчить високий технологічний та художній рівень даної відеопродукції. Окрім того, національні мотиви у рекламних відеороликах є важливим елементом їхньої ефективності: у підсвідомості аудиторії формується парадигма "моє – рідне – найкраще", що спонукає споживача до вибору саме цієї продукції чи послуги.

Не менш важливим є і той факт, що рекламні відеоролики, в яких відображено народні традиції, є потужним чинником формування позитивного іміджу українського виробника на світовому ринку. До того ж національні (етнічні) особливості сприйняття, мислення та поведінки відіграють важливу роль у правильному плануванні і проведенні рекламних кампаній при виході комерційних структур на ринки інших держав.

В українському суспільстві нині триває бурхливий процес повернення до національних культурних цінностей та традицій, відродження національної самосвідомості та гідності. Проте сьогодні у соціумі, здебільшого внаслідок сумнозвісних політичних подій, спостерігаються наростання соціальної напруги, дезорієнтація, апатія на фоні глобального зубожіння, свідоме відмежування від суспільних відносин тощо. Все це певною мірою змінює на протилежний вектор зорієнтованості особистості – з культурного та естетичного самовдосконалення на проблеми виживання та самозбереження. З іншого боку, події, що відбулися у державі останнім часом, спричинили активізацію національної самоідентифікації українців. Втім, на наш погляд, цей процес є досить поверховим, адже відбувається лише на рівні популяризації національної символіки.

Таким чином, виклики часу мимоволі виводять телебачення на роль одного з провідних ретрансляторів національної ідеї загалом та національної культури зокрема. Тому у цьому контексті чільне місце належить саме телевізійним рекламним відеороликам, художньою основою яких є мотиви української культури.

Отже, тема відтворення національного колориту у рекламі (зокрема, у відеорекламі) наразі є доволі актуальною, проте ґрунтовної розробки даної проблематики на науковому рівні досі бракує. Це стосується не лише чіткого теоретичного визначення культурологічного значення відеореклами, а й дослідження художньої специфіки рекламних роликів, що відображають національний колорит. Також з упевненістю можна стверджувати, що сьогодні вкрай актуальною постає проблема системного розгляду рекламної діяльності як явища культурного життя людей, як одного з механізмів формування культури.

Розгляду реклами як феномену культури присвячено небагато досліджень. Культурологічний аспект реклами ґрунтовно розроблений у працях В. Ученової [9]. Як культурне явище рекламу розглянуто у наукових розвідках Р. Сапенька [5], О. Феофанова [11], Л. Хромова [12] та ін. Рекламу як явище масової культури у своїх дисертаційних дослідженнях розглядали Д. Трищенко, О. Гампер, М. Кривко, О. Кратасюк, С. Чистова, О. Круть, О. Павловська, К. Сорокіна та багато інших.

Метою даного дослідження є: простежити сучасну тенденцію використання мотивів української національної культури у вітчизняному рекламному відеовиробництві; виявити специфіку створення рекламних відеороликів, заснованих на відображенні українських культурних традицій, на основі аналізу конкретних прикладів; окреслити перспективи вивчення даної проблематики.

Сучасну рекламу можна розглядати не лише як елемент національної культури, а й як один з елементів її формування. При цьому, з'явившись як елемент масової культури, вона, у якості естетично-художнього явища, здатна формувати духовну культуру суспільства. Існує чимало визначень терміна "культура суспільства", проте у контексті даної проблематики найбільш принагідним видається наступне:"Сутність культури, її справжнє розуміння досить переконливо показане у нових дослідженнях культурологів. Незалежно від загального підходу до проблеми культури практично всі дослідники зауважують, що культура характеризує життєдіяльність особистості, групи, суспільства в цілому; що культура є специфічним способом буття людини, має свої просторово-часові межі; розкривається культура через особливості поведінки, свідомість і діяльність людини так само як і через речі, предмети, твори мистецтва, знаряддя праці, через мовні форми, символи і знаки" (переклад наш. – С.З.) [7].

Отже, якщо взяти до уваги, що свідомість людини як частини суспільства є частиною культури цього суспільства, а реклама насамперед впливає саме на свідомість та підсвідомість аудиторії, то вкрай необхідним видається розгляд взаємозв'язку та взаємовпливу культури і реклами.

Технологічні можливості, що останнім часом стали доступними українському виробнику телевізійної реклами, піднесли вітчизняний рекламний продукт на якісно новий художній рівень. Поступово рекламне виробництво з необхідної складової ринкових відносин перетворилося на мистецтво. До того ж, раніше вітчизняні рекламісти були орієнтовані лише на зразки західної реклами, що частогусто не тільки не відповідали ціннісним парадигмам української аудиторії, а й являли собою неякісний в естетичному сенсі продукт. Розвиток української економіки та інтеграція українського ринку у світову економіку свого часу призвів до стрімкого розвитку ринку українських рекламних комунікацій, внаслідок чого вітчизняний медійний простір переповнився рекламою. Глобалізація, що охопила весь світ, і, зокрема, Україну, принесла з собою рекламу глобального характеру, що ретранслює споживацьку культуру. Саме культивування цієї культури і становить основну загрозу національній культурі загалом – знецінення моральних цінностей та відмежування від національної приналежності. У цьому контексті доречно згадати вислів американського науковця Чарлза Рейча: "Наша американська культура зведена до рівня реклами" (переклад наш. − С.З.) [8]. Отже, ідейний потенціал реклами є дуже важливим. У цьому сенсі не можна не погодитися із твердженням шотландського письменника Норманна Дугласа: "Про ідеали нації можна судити по її рекламі" [13].

Нині ситуація на українському рекламному ринку поволі змінюється. Для вітчизняних рекламістів стає очевидним: якісно новий підхід до презентації товару (послуги і т. ін.) ладен докорінно змінити ставлення споживача до рекла-

ми, зробити її органічною, природною (на рівні сприйняття), гармонійно вплетеною у національний культурний простір. Реклама як культурний феномен має відповідати національній культурній традиції, бути тісно поєднаною з національним менталітетом.

Аналізуючи сучасний український рекламний відеопродукт, можна констатувати наявність оригінального, позбавленого ідейних та художніх кліше, підходу українських рекламних режисерів до створення рекламних роликів. Значна та чи не найважливіша роль у цьому процесі належить зверненню вітчизняних рекламістів до українських національних традицій.

Найбільш популярним образом, що використовується виробниками вітчизняної телевізійної реклами, є образ козака, який у першу чергу асоціюється з українською національною культурою. У якості ілюстрації цього твердження можна згадати рекламу горілки "Козацька рада", авторами якого є знаний режисер художніх фільмів М. Локшин та не менш відомий оператор С. Трофимов.

Кліп знятий у стилі художнього фільму. У ньому відтворено велич козацької епохи та незламна сила духу, легендарні перемоги та унікальні традиції. Вдалому втіленню режисерського задуму значною мірою посприяли яскраві козацькі костюми, розроблені головним художником по костюмах К. Шапкайц, відомою за роботою над фільмом "Тарас Бульба" (у головній ролі знявся геніальний актор Богдан Ступка). Грандіозність історичної картини та її патріотичний настрій підкреслює звуковий ряд – музична композиція "Козацький марш" і текст, озвучений відомим актором О. Горбуновим.

"Картинка", де козак, аби боронити свою країну від загарбників, знімає з коня глоби і у гетьманських шатах, з булавою вирушає у путь, чудовий крупний план (цілеспрямований, обурений, сповнений готовністю битися за правду до останнього подиху погляд головного героя) – весь відеоряд кліпу спершу пробуджує у глядача патріотичні почуття, ілюзорну причетність до подій, гордість (включається парадигма: "я теж представник цієї нації, нащадок героїв"). Ці відчуття підсилює рекламний слоган:"За честь, за волю, за козацьку долю!" Лише наприкінці ролика глядач підсвідомо концентрується на бренді. До речі, образ головного героя цього кліпу дуже подібний до постаті видатного гетьмана Богдана Хмельницького, у чому, власне, можна розгледіти прихований авторський мессидж: в Україні ще є видатні вольові особистості, ладні захистити свій народ та вести країну до процвітання.

"Козацькі" мотиви проглядаються також й у рекламі фармацевтичного препарату "Мезим". Головний герой ролика, голова родини – типовий український козак: кремезна постать, довгі вуса. Український колорит відеоряду доповнює величезний стіл, що рясніє національними блюдами – символ гостинності українців. Цей відеоролик також містить прихований посил: слоган "Ай, молодець!", що головний герой адресує своєму зятю (невиразному, не впевненому у собі юнакові), нібито спонукає хлопця згадати своє коріння, не цуратися культури своїх предків, пам’ятати та примножувати її. У цьому контексті доречно навести вислів Р. Сапенька:"У такому розумінні різноманітного культурного простору рекламі нерідко властива роль рушійної сили; у цьому сенсі реклама є найважливішим культурним

феноменом, оскільки в ній у концентрованому вигляді зустрічаються проблеми, пов'язані з транскультурністю: глобалізація і локальність, естетизація, популяризація, стереотипізація, міфологізація" [5, 28].

У рекламному відеоролику пива "Львівське" майстерно обіграні минулі часи – стародавній Львів із його неповторним колоритом, неквапливі містяни, віз із величезною пивною бочкою. У цьому ролику використано оригінальний прийом моментального "осучаснення" тієї ж самої, "давньої" картинки. Музичний фон вдало доповнює візуальний ряд. У концепції цього рекламного сюжету проглядається натяк на зв'язок поколінь: без пам'яті про минуле немає майбутнього, якого не може бути у народу, що не береже свої традиції.

Показовою в аспекті використання мотивів української культури є реклама пива "Оболонь Живе". Відеоряд цього кліпу є "сучасним", проте хор, що виконує українську пісню у супроводі народних інструментів та періодично з'являється у кадрі (київський хор "Дніпро"), навіює асоціації з минувшиною, із побутом та традиціями наших предків. Спеціально для цього ролика було зроблене аранжування відомої української пісні "Зелене листя, білі каштани", душевність та ліричність якої надає сюжетові особливого українського колориту. Показово, що цей кліп знімався у справжній українській пекарні, кузні, а також у театрі. За словами Олексія Безуглого, представника заводу "Оболонь":"Новим роликом ми хотіли зробити акцент на свіжості та натуральності пива "Оболонь Живе". Ми показуємо "живе" життя звичайних українців, стараннями яких печеться свіжий хліб, народжується нова музика, і навіть оживає метал". Логічним узагальненням сюжету ролика є слоган, що звучить наприкінці:"Живе пиво твоєї Батьківщини".

Рекламний відеоролик компанії "Київстар" "Поділися любов'ю до України" належить до тієї категорії відеокліпів із відтворенням національного колориту, де не використовуються традиційні символи української культури. Тут канвою сюжету є неповторні краєвиди нашої держави. Найголовнішою окрасою цього ролика є образ головного героя у неперевершеному виконанні геніального актора Богдана Ступки, який, за сюжетом, мандруючи світом, не знаходить землі, кращої за українську:"Мені пощастило. Я бачив світ. Я бачив величну Амазонку, але подих у мене перехоплює від спокійної величності Дніпра. Я спускався в найкрасивіші печери Америки, але вони не зачаровують так, як Галерея казок Мармурової печери. Я був у Лондонському Тауері, але справжню міць я відчуваю в суворих вежах Луцького замку. Я бачив ще багато чого. Але я люблю Україну і вірю, ви теж її любите". Цей текст говорить сам за себе. Супроводжує його майстерно знятий відеоряд із чудовими пейзажами. Ніжна, дещо ностальгічна музика, що є фоном ролика, налаштовує глядача на ліричну хвилю, переповнює душу любов'ю до рідної країни.

У подібному стилі знятий телевізійний рекламний відеоролик ТМ "Моршинська", де відома українська співачка Руслана подорожує Карпатами. Національні мотиви також містяться у ще одній рекламі "Київстар" − "Залишайтесь на зв'язку". Режисер В. Кокошко зняв цей кліп у форматі художнього фільму, головну роль у ньому виконала популярна російська актриса Ірина Розанова.

Основою відеоряду тут також є вражаючі карпатські краєвиди, а головною ідеєю сюжетної лінії − пропагування сімейних цінностей, що для українців були найдорожчими ще з давніх-давен. Саундтреком до цього ролика виступила пісня популярної української групи "ВВ" "Весна". Як каже менеджер з управління торгової марки "Київстар" Сергій Похилько: "Цей міні-фільм розповідає людську історію, яка могла б статися з кожним із нас. Емоції, життєвість, справжність − основні переваги цього промо-відео" [4].

Отже, використання у вітчизняних рекламних відеороликах мотивів української національної культури можна розглядати не лише як вдалий креативний хід рекламістів, націлений на підвищення ефективності продажу рекламованого продукту. З упевненістю можна стверджувати, що наразі українські режисери рекламних відеокліпів свідомо змінюють вектор своєї творчості на пропагування національних цінностей. Дуже важливим фактором у цьому процесі є якісно новий погляд на виробництво відеореклами: це виробництво вже набуло статусу справжнього мистецтва та впевнено закріпилося на позиції ретранслятора національної культури.

Тяжіння сучасної української реклами у бік "національного", на нашу думку, є важливим фактором протистояння тотальній глобалізації усіх сфер життя сучасного суспільства, що, зокрема, у сфері рекламного відеовиробництва здатна закріпити у соціумі ідеологію споживача та знівелювати відчуття національної приналежності в окремо взятої особистості. Загалом рекламний продукт кожної країни певною мірою є відображенням національного менталітету. Так, зокрема, англійці, які, загальновідомо, відрізняються витонченим смаком, у телевізійній рекламі вдало поєднують голосовий ряд із образом. Їхня реклама зазвичай витончена та дуже кінематографічна.

Французька відеореклама вважається дуже естетичною, що в основному оперує візуальними образами та має доволі стислий вербальний ряд. Реклама цієї країни здебільшого орієнтована на "креатив із родзинкою".

Німецька реклама, на думку спеціалістів, є максимально інформативною та більше орієнтована на аргументи і переконання. Вважається, що німецька візуальна реклама є найменш емоційною у світі. Проте японські рекламісти акцентують увагу глядача на образі. Будь-який елемент японської реклами зазвичай є частиною певної філософської картини.

Підсумовуючи сказане вище, можна зробити наступні висновки. Реклама, зокрема телевізійна відеореклама, є масовим суспільним явищем, що несе в собі надзвичайно потужний культурний потенціал. Як культурологічний феномен реклама відіграє важливу роль не лише у плані розвитку масової культури, а й культури традиційної. Орієнтація українських виробників телевізійної реклами на національні цінності є вкрай важливою, насамперед, в аспекті збереження та ретрансляції традицій національної культури, закріплення та відродження національної самосвідомості та естетичного виховання особистості.

Література

1. Бібліотека Гумер / Культурология // − [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Shest/04.php. − 97 с.

2. Крысько В. Г. Этнопсихологический словарь / В.Г. Крысько. − М., 1999. – 343 с.

3. Литовчин Ю. М. Эволюция выразительных средств телевизионной рекламы в 1990-2010 гг . : автореф. дисс. … канд. искусствоведения : спец.17.00.03 : "Кино, теле и другие экранные искусства" / Юрий Михайлович Литовчин. − 2012. – 16 с.

4. Реклама, маркетинг PR. Sostav.ru. − [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.sostav.ru/news/2011/06/06/cod23/

5. Сапенько Р. П. Реклама як транскультурний феномен : автореф. дис. … на здобуття наук. ступеня доктора філос. наук : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / Роман Павлович Сапенько. − К., 2008. − 28 с.

6. Словарник // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.slovarnik.ru/html_tsot/6/6kranna8-kul5tura.html

7. Соломонов А. Реклама − двигатель культуры? / А. Соломонов // Новая газета. − 2000. − №53. − 27 июля.

8. Уильям Бернбах / Мир цитат // [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://mircitat.net/aforizm/uilyam-bernbakh

9. Ученова В. В. История рекламы, или метаморфозы рекламного образа / В.В. Ученова, И. В. Старых. − М. : Юпити-Дана, 1999. − С. 9.

10. Федоров Г. Н. Реклама в нашей жизни / Г.Н. Федоров, П.Л. Колесников. – СПб : Рея. − 2003

11. Феофанов О. А. Реклама. Новые технологии в России / О. Феофанов :учебное пособие для подготовки профессионалов в сфере рекламы. − СПб : Питер, 2000. – 225 с.

12. Хромов Л. Н. Рекламная деятельность: искусство, теория, практика: настольная книга делового человека – менеджера и бизнесмена / Л. Н. Хромов. − Петрозаводск, 2004. – 308 с.

13. Цитаты о рекламе / Норманн Дуглас // [Електронний ресурс] − Режим доступу: http://pautina-internet.ru/poleznaya_informacia/citaty_o_reklame/

References

1. Library Humer / Culturology // – Retrieved from http:// //www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Shest/04.php. [in Russian].

2. Krysko V. G. (1999). Ethnopsychological dictionary. Moscow: [in Russian].

3. Litovchin Yu.M.(2012). Evolution of expressive means of television advertising through the years 1990-2010. Moscow: [in Russian].

4. Advertising, Marketing PR. Sostav.ru. Retrieved from http:// www.sostav.ru/news /2011/06/06/cod23/

5. Sapenko R. P. (2008). Advertising as a transcultural phenomenon. [in Ukrainian].

6.Slovarnik. Retrieved from http://www.slovarnik.ru/html_tsot/6/6kranna8-kul5tura.html

7. Solomonov A. (2000). Is advertising – the engine of culture? [in Russian].

8.Uilyam Bernbakh. World quotes. Retrieved from http://mircitat.net/aforizm/uilyam-bernbakh

9. Uchenova V. V. (1999). The history of advertising, or advertising image metamorphosis.[in Russian].

10. Fedorov G. N. (2003). Advertisement in our lives [in English].

11. Feofanov O. A. (2000). Advertisement. New technologies in Russia. [in Russian].

12. Khromov L. N. (2004). Promotional activities: art, theory and practice: a reference book of a businessman – the manager and businessman.[in Russian].

13. Quotes about advertising / Norman Duglas. Retrieved from http://pautina-internet.ru/poleznaya_informacia/citaty_o_reklame [in English]

УДК 17.002.1

Гуренко Людмила Олександрівна,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ПОСТАТЬ МИКОЛИ ВОРОНОГО У ВИРІ КРИЗИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

У статті зроблено спробу проаналізувати постать Миколи Вороного у вирі кризи бездуховної ідеології європейського мистецтва кінця XIX – початку XX ст. Адже митець мав на меті різнобічне формування нового українського національного театру. Автором статті досліджено проблеми тогочасної кризи свідомості людства взагалі та європейського мистецтва зокрема, чи можливо було їх подолати і чи варто приставати на об'єктивістсько-раціоналістичне розуміння світу. Проте однозначної відповіді на питання, чи потрібне мистецтво заради мистецтва, чи мистецтво має бути заангажованим, напевне, немає.

Ключові слова: Микола Вороний, криза європейського мистецтва, модернізм, європеїзація українського театру.

Гуренко Людмила Александровна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Личность Николая Вороного в пучине кризиса европейского искусства конца XIX – начала XX столетий

В статье осуществлена попытка проанализировать личность Николая Вороного в пучине кризиса бездуховной идеологии европейского искусства конца XIX – начала XX столетий. Ведь выдающийся деятель театра ставил себе цель – основательное разностороннее формирование нового украинского национального театра. Что представлял собою тогдашний кризис сознания человечества вообще и европейского искусства в частности, можно ли было преодолеть их и стоило ли присоединяться к объективистско-рационалистическому пониманию мира. А впрочем, однозначного ответа на вопрос, имеет ли право на существование искусство ради искусства или же искусство должно быть заангажированным, наверняка, нет.

Ключевые слова: Николай Вороной, кризис европейского искусства, модернизм, европеизация украинского театра.

Hurenko Lyudmyla, *Postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Personality of Mykola Vorony in dispute about crisis of European arts in the XIX – XX centuries

In the article, the author tries to analyze Mykola Vorony thoughts of crisis of novice non-spiritual ideology of European arts in the XIX – XX centuries. The goal of the outstanding thinker was to develop fundamentally Ukrainian national theatre. The author of this article tries to understand the crisis of human conscious in the world, particularly, in European arts and ways to defeat it; the idea of worth to join the objective-rational world understanding. There is no right answer on the question if we need arts in the name of arts and arts with political and social character.

Key words: Mykola Vorony, non-spiritual ideology crisis, modernism, Europeanisation of Ukrainian theatre.

Кінець XIX – початок XX ст. визначався глибокою тотальною кризою Європи взагалі та євразійської Російської імперії зокрема. Українську та російську інтелігенцію особливо хвилювала криза свідомості. Зокрема, видатний російський

© Гуренко Л. О., 2015

філософ і публіцист Микола Бердяєв вбачав проблеми тогочасного людства в поширенні науково-раціоналістичного розуміння світу, яке відокремлювало людину від природи, людину від людини, свідомість від матерії. Об'єктивістсько-раціоналістичне розуміння світу сприймалося екзистенційно орієнтованими представниками Київської філософської школи як ствердження трагізму та абсурдності бутя, адже мовиться про добу, за якої світ не лише збожеволів і дозволив себе розіп'яти, а й залишився на маргінесі Вічності. Духовний хаос породив новітню епоху безвір'я, нігілізму, пекельної гріховності, покарання-каяття, брудного відторгнення-самозречення власної душі.

Саме на цьому віковому роздоріжжі, серед духовного мотлоху почали формуватися індивідуальності, які своєю внутрішньою силою, можливо, припускаючись невідворотних помилок, все ж таки намагалися хоча б певною мірою приборкати або впорядкувати новочасне трагічне безладдя. Хоча перетворити ближнього є значно реальнішим завданням за власне переродження. До таких постатей належить Микола Вороний (1871 –1938) – видатний український поет, критик, історик та діяч театру, актор, режисер, журналіст, перекладач, вся багатогранна творчість якого мала культурологічне спрямування. Вона дійсно була сповнена етично-філософських протиріч, та все ж вирізнялася цілісним і своєрідним логічним обґрунтуванням.

Микола Кіндратович Вороний народився за часів, коли матеріалістична орієнтація світу через ряд історичних чинників: прагнення часом до апріорі незбагненних глибин знання, намагання створити майбуття поза релігійними догмами, спираючись лише на власну безпорадність і самовпевненість, намарне переконуючи себе у всесиллі, змушена була поступитися соціокультурній.

У генетичній пам'яті Миколи Вороного закарбувався історичний світоглядно-духовний досвід його предків. Мати митця, за його твердженням, нащадок Прокопія Колачинського, який протягом п'яти років, з 1697 р. був ректором Києво-Могилянської академії – була дуже начитаною людиною, прекрасною господинею і чудовою ненькою. Батько, хоч і освіту мав невелику, проте дуже ініціативну вдачу, через що часто міняв професії [4, 589]. Отже, культуротворча минувшина митця, поєднавшись із ортодоксальною релігійною концепцією, визначила його етично-філософський світогляд. Адже М.Вороний не лише був обізнаний у європейській культурі, він мислив по-європейськи, вільно почував себе [4, 614] не тільки у світовій літературі, а й у малярстві й театрі.

Ще за юнацьких років (1885 р.) Микола Вороний зазнав утисків із боку влади через політичні погляди, адже разом із українським громадським діячем Степаном Івановичем Ерастовим митець заснував у Ростові українську громаду, а також вступив до «Братства тарасівців», тому йому було заборонено в'їзд до столиць імперії і вступ до університетів. М. Вороний змушений був виїхати за кордон, сподіваючись на допомогу Михайла Драгоманова при вступі до Софійського університету. Та зустріч не відбулася – 20.VI.(2.VII.) 1895 р. вчений помер. Вступивши спочатку до Віденського, а згодом і до Львівського університетів, М.Вороний щоразу переривав навчання – його допитливий розум був невдоволений. І він активно зайнявся самоосвітою. Митець сконцентрував у своїй свідо-

мості багатошарову світову історико-культурну систему. Не останнє місце займали і громадські теми з філософськими забарвленнями, про що згадувалося у роботах багатьох знаних літературознавців, зокрема, Т. І. Гундорової [4]. Свого часу академік О. І. Білецький звернув увагу на те, що «обізнаність із чужоземними літературами за тих часів серед українських письменників траплялася так само рідко, як і знання чужоземних мов» [1, 161]. Та Микола Вороний досконало оволодів не лише французькою, німецькою та англійською мовами, а й робив професійні переклади творів Сходу, зокрема, старого індійського епосу «Хітопадеші», а також філософських опусів давньоперського поета Румі та вишуканої японської поезії. Тож переконаймося, якою неоціненною була багатовікова лінгвістично-антропологічна концепція світогляду М.Вороного, який своїми перекладами найкращих зразків світової літератури українською мовою збагатив не лише українську літературу, а й всю європейську культуру.

Якщо ж розглянути біографічні дані Миколи Вороного за батьківським родоводом, то й тут можна виявити неабиякі цікаві факти. Напевно, підсвідомо митець ідентифікував себе з батьком. [4, 614]. Отже, з одного боку, це свідчить про непевність, невизначеність, нестабільність життєвих позицій цих двох осіб. Адже Микола Вороний, наділений складною душевною організацією, прагнув уособлення своєї індивідуалізації: «... сам не знаю, чого хочу» [2, 305-310]; «серйозним партійним робітником не міг і не вмів бути, внаслідок особливості своєї психології й темпераменту» [4, 596]; «... він (Вороний) живе здебільшого мріями і справді може проказати, що не журиться тим, коли життя розбиває їх» [9, 553-554]; «<...> інтелігентові дуже тяжко приходиться серед сього акторського дрантя. Він мусить тяжким трудом здобувати собі становище, його не люблять вже для того, що він інтелігентний, вищий від них <...> Коли інтриги в житті звичайнім мають велике значення, то на сцені вони — все; тут нема щирості, а сама фальш» [3]; «Я ніколи не був дужою людиною – легко очаровувався, тяжко розчаровувався і кожного разу тратив сили, енергію, певність своєї ролі в житті…» [5, 117-120].

Проте, з іншого боку, ці пошуки власного «Я» і невідворотне прагнення самореалізації свідчать про рідкісне, але все ж властиве людині вдосконалення її внутрішнього світу, про її усвідомлення власної унікальності та неповторності.

Тож невдоволеність Миколою Вороним можливостями самореалізації у заданій соціокультурній цивілізаційній системі є непоодиноким психофізичним явищем, зокрема, у світському середовищі за будь-яких часів і соціально-політичних умов. Варто лише пережити його нестерпні намагання вгамувати власний душевний хаос і досягти найвищого рівня творчої свідомості. Для Вороного проблемою епохи було не меркантильне побутове сміття, яке заполонило розум мільйонів обивателів. «Бути чи не бути?» – для митця це не питання, а світовий простір екзистенційних категорій його буття. Тож вислів давньогрецького мислителя Фалеса Мілецького «пізнай самого себе», який згодом став наріжним каменем філософії Сократа, для Миколи Вороного був «реальним Я» – «живим, унікальним, особистісним центром» [12, 195]. Людина не може обрати свій життєвий вакуум, проте вона має обрати себе в ньому.

Часи суспільного розпачу виокремили людину-індивіда з обмеженого простору маси. А, певна річ, реалізація свідомості вільної людини є занадто небезпечною для соціуму. Буденщина життя перетворилася на тонкі переживання, і, зрештою, на пошук сенсу буття. Саме тоді зі щоденного хаосу були викинуті на берег Життя одинаки-інтелектуали, які прагнули відродити свою душу. Тож Микола Вороний ставить собі за мету ґрунтовне різнобічне формування нового українського національного театру. «Глибоко національний театр, – стверджував він, – був колись у давніх греків... Про замкненість нації в первісному тісному значенні цього слова тепер не може бути й мови, – значить, в такому розумінні не може бути мови і про самобутність культури, самобутність творчості, самобутність театру <...> так звана самобутність є в дійсності не що інше, як здатність асимілювати, обертати чуже в своє. Коли нація досягне певної культурної сили, тоді може бути мова і про самобутність її національної творчості» [6, 289]. Тож виникає запитання: чому самобутність розглядається як крадена річ? Адже самобутність є похідним поняттям від традиційності. А остання — першоджерелом, яке має первісне коріння. З іншого боку, замкненість нації часто ушляхетнюється насильницьким шляхом. Тож актуальна глобалізація і є тим самим захаращенням свідомості, а отже й нації, непотребом, передусім духовним. Тобто самобутність гине у тотальності. Ось таке роздвоєння способу творення і мислення особистості митця було характерним для тогочасного суспільства. Адже індивідуум, з огляду на задані обставини, був позбавлений вольового вибору. Неможливо зрозуміти річ, якщо заздалегідь відомо, що ця річ – підробка. Це відбувалося внаслідок свідомого спотворення суспільним ладом розуміння людини як частини природи, як не тільки чогось меншовартісного, а, навіть, зайвого, або того, що не можна відтворити.

Завдяки культуротворчій силі Вороного як індивіда, він як об’єкт самопізнання своєю творчістю розпочав діалог із європейською, ба навіть зі світовою культурами. Театрально-критична діяльність митця є дуже плідною. Це і статті, і рецензії, і творчі портрети сучасників. Надзвичайно розмаїтим є його художньо-естетичний і соціально-історичний погляди, про що йтиметься далі. Кожну подію чи явище він розглядав у контексті світового розвою. Його ідея європеїзації українського театру є дуже полемічною, але неординарною і значущою. А спорадичність у поглядах надавала Вороному можливість дуже тонко відчувати театральний процес. Насамперед, митець був більше теоретиком, аніж практиком театру. Адже, щоб дістатися визначеної мети, треба мікропроблему перетворити на макроперемогу.

Народження нової національної культури повинне основуватися на плідному грунті, який здавна мали за міфічний, навіть неіснуючий. Як відомо, українці вважалися на той час неісторичною нацією. «Культура українського народу відображає притаманний йому спосіб життя, думання, світобачення, естетичні уподобання, моральні та правові норми, політичні прагнення. Впродовж віків ця культура разом із мовою, закарбованою в ній ментальністю, психічним ладом та історичною пам’яттю була знаряддям самозбереження, самоідентифікації й подальшого саморозвитку українців. Входячи до скарбниці матеріальних

і духовних здобутків людської цивілізації, вона, як і культура кожного народу, є унікальною і неповторною. В ній відображені його самобутність, творчий духовний первінь, найглибша самосутня сутність…» [11, 3]. Докази — беззаперечні. Протягом останніх десятиліть, коли українська нація почала свідомо і наполегливо повертатися до своїх антропологічних джерел, завдяки феноменальним дослідженням істориків, краєзнавців, археологів, вже незаперечним і неспростовним є той факт (щоправда, і досі існують опоненти, яким вигідне свідоме добровільне манкуртство), що саме на території сучасної України відбулося зародження цивілізації на Землі. І що нащадки індоєвропейської спільноти і досі мешкають на території південно-західної України. А мовознавець М. Красуський ще 1873-го року дійшов висновку, що «малороссийский язык не только старше всех славянских, не исключая так называемого старославянского, но и санскритского, греческого, латинского и прочих арийских...он сохранился более других» [13, 81].

«Європеїзація», «європейський театр», «вихід українського театру на світову арену» – на початку ХХ ст. ці слова для більшості митців набували містичного сенсу. Адже модерна епоха мала національно ідентифікуватися. Завдяки Українській Центральній Раді світові культурні надбання мали можливість асимілюватися в країні, яка існувала лише на екзистенційному рівні. Тож не заперечуючи всіх здобутків українського мистецтва, треба вкотре з'ясувати, а що ж являє собою європейський театр, європеїзація взагалі. Основним правилом європейського театру є так звана капіталізація вистави як ринкового продукту. Тобто очевидно, що мистецтво втрачає істинну красу і духовність. Про останню докладніше йтиметься надалі. Актор перетворюється на підручний інструмент, якого позбавляють духовного натхнення. Він втрачає себе як особистість, бо цивілізація є прагматичною, а не релігійною. Тож маючи неофіційний статус товарної одиниці, митець розчиняється у сірій масі; відомо ж бо, що справді видатних акторів на Заході і тоді, і нині є обмаль. Оскільки театр відвідують не розум, а гроші, то, відповідно, він і намагається найякісніше подарувати насолоду життям його потенційним споживачам. Якщо до театральної справи долучилися переважно гроші в образах компаній, імпресаріо, антрепренерів, вона є бездуховно-«перспективною». І хоча гроші – лише металеві й паперові знаки, якими можна розрахуватися аж ніяк не за все, проте, «за умов рясноти суб'єктивних станів, річ залишається єдиною об'єктивною і для всіх загальною» [10, 57]. Як правило, той, хто замовляє музику, зовсім не розуміється на ній. Тому все відбувається за логікою – масу треба не виховувати, а дресувати, позбавляючи її не тільки смаку, а, найімовірніше, виконуючи тотальну «лоботомію». Глядачі, здебільшого, мовчки перетравлюють запропонований продукт.

Література

1. Білецький О. І. Микола Вороний / О. І. Білецький // Червоний шлях. – Ж. – 1929. – №1. – С. 161.
2. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України. – Ф. 3. – №1620. – С. 305-310.
3. Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України. – Ф. 81. – №71.

4. Вороний М. До статті Олександра Івановича Білецького про мене / М. Вороний; упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової; автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес. // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наук. думка, 1996. – 704 с. – (Б-ка укр. літ. Укр. новіт. літ.)

5. Вороний М. Лист до Івана Франка / М. Вороний // Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України. – Ф.3. – №1614. – Арк. 117-120.

6. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр / М. Вороний // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наук. думка, 1996. – С. 289.

7. Єфремов С. О. Історія українського письменства / С. О. Єфремов; худ. оформл. В. М. Штогрина. – К.: Феміна, 1995. – С. 553-554.

8. Ильин И. А. Философия и жизнь / И. А. Ильин; сост. П. В. Алексеев // На переломе. Философские дискуссии 20-х годов: Философия и мировоззрение. – М.: Политиздат, 1990. – С. 57.

9. Нічик В. М. Києво-Могилянська академія і німецька культура / В. М. Нічик. – К.: Український Центр духовної культури, 2001. – С. 3.

10. Хорни К. Проблема "самореализации» / К. Хорни; В. М. Лейбин // Психоанализ и философия неофрейдизма. – М.: Политиздат, 1977. – С. 195.

11. Шилов Ю. О. Праслов'янська Аратта / Ю. О. Шилов. – Київ: Видавництво "Аратта", 2003. – С. 81.

Referens

1. Biletcky, O. I. (1929). Mykola Vorony. Chervony shlyah, 1, 161 [in Ukrainian].

2. The Department of manuscripts of Institute of Literature after T. H. Shevchenko AS of Ukraine. (Vol. 3), №1620, 305-310 [in Ukrainian].

3. The Department of manuscripts of Institute of Literature after T. H. Shevchenko AS of Ukraine. (Vol. 81), №71 [in Ukrainian].

4. Vorony, M. (1996). Regarding the article of Olexandr Ivanovych Biletcky about me. Poems. Translations. Critics. Journalism. T. I. Hundorova (Ed.) Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

5. Vorony, M. Letter to Ivan Franko The Department of manuscripts of Institute of Literature after T. H. Shevchenko AS of Ukraine. (Vol. 3), №1614, 117-120 [in Ukrainian].

6. Vorony, M. (1996). Theatrical art and Ukrainian theatre. Poems. Translations. Critics. Journalism. T. I. Hundorova (Ed.) Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

7. Yefremov, S. O. (1995). History of Ukrainian literary texts. Kyiv: Femina [in Ukrainian].

8. Ilin, I. A. (1990). Philosophy and life. On range. Philosophical discussions of the 20-th: Philosophy and worldview. Moscow: M.: Politizdat [in Russian].

9. Nichyk, V. M., (2001). Kyiv-Mohyla Academy and German culture Kyiv: Ukrainsky Zentr duhovnoi kultury [in Ukrainian].

10. Horni, K., Leibin, V. (1977). Problems of self-realization. Psychoanalysis and philosophy of Neo-freidism. Moscow: Politizdat [in Russian].

11. Shilov, Y. O. (2003). Ancient Slavic Aratta. Kyiv: Vydavnyztvo "Aratta" [in Ukrainian].

УДК 316.723:39

Мартинюк Ольга Миколаївна,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ГЕНЕЗИС МОЛОДІЖНОЇ СУБКУЛЬТУРИ: АНАЛІЗ ЗАРУБІЖНИХ ДОСЛІДНИЦЬКИХ КОНЦЕПЦІЙ

Стаття присвячена аналізу дослідницьких концепцій формування та розвитку молодіжної субкультури в зарубіжній науковій літературі. Висвітлюються гіпотези історичного розвитку молодіжних субкультур США та країн Західної Європи; динаміка наукових уявлень про молодіжну субкультуру; концепції та теорії її формування. Розкривається сутність сучасних наукових підходів щодо проблематики молодіжної субкультури.

Ключові слова: молодіжна субкультура, молодіжні об'єднання, молоде покоління, молодь.

Мартынюк Ольга Николаевна, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Генезис молодёжной субкультуры: анализ зарубежных исследовательских концепций

Статья посвящена анализу исследовательских концепций формирования и развития молодежной субкультуры в зарубежной научной литературе. Освещаются гипотезы исторического развития молодежных субкультур США и стран Западной Европы; динамика научных представлений о молодежной субкультуре; концепции и теории ее формирования. Раскрывается сущность современных научных подходов к проблематике молодежной субкультуры.

Ключевые слова: молодежная субкультура, молодежные объединения, молодое поколение, молодежь.

Martyniuk Olga, *a postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Genesis of youth subculture: analysis of foreign research concepts

The article is dedicated to the analysis of research concepts of formation and development of youth subculture in foreign scientific literature.

It was found out that the term "youth subculture" originated in Western science on the verge of social sciences at the beginning of twentieth century in the context of the deviantological investigations of Chicago University scientists, the development of Emile Durkheim's theory of "anomia", Robert King Merton's theory of social "tension" and the theory of "conflict of generations" of a number of well-known German and American researchers.

The article deals with the analysis of deviantological concepts of origin and development of youth subculture. The main ones are "theory of human ecology" by Amos Hawley and "concept of urbanization as a way of society life" by Louis Wirth.

It was found out that the beginning of investigation of youth subculture as a phenomenon of cultural differentiation of society is the understanding of the heterogeneity of social and cultural space. Researchers in the field of sociology, cultural studies, psychology, ethnography and other social sciences, studying the value orientation of ethnic and social groups, state their distinctiveness from the socio-cultural community through marginality and deviance of behavior.

It is proved that former USSR and Soviet Ukraine scientists' research approaches to the problems of youth subculture substantially differ from foreign scientists' research of the same period. Thus, the concepts of formation and development of youth subculture are mainly limited to

© Мартинюк О. М., 2015

the classification of youth associations and periodization of the historical formation of the young generation.

The analysis of periodization of formal and informal youth associations' development makes it possible to identify the main directions of youth trends and find out their political choice, to investigate the formation of social and cultural ideas and to analyze the dynamics of patriotic revival among young people. The need of self-determination, identity, approaching to the global youth community is embodied in the latest trends of youth subculture, forming their own value orientations, spiritual and moral guidance.

On the basis of Soviet scientific literature analysis it is found out that scientific interest in youth issues became especially apparent in the social sciences, but was often limited to general problems of the young generation and periodization of the young person development's stages. In the former USSR there were ethnic, psychological, spiritual, moral, gender, physical problems of youth, that were able to unite it in a certain subculture. However, at a time when in foreign literature there was a variety of scientific approaches to the analysis of youth issues (anthropological, ethnographic, historical, cultural, sociological, etc.), politicization of Soviet scientific literature prevented multiaspect analysis of youth issues and formulated research ideas in line with the Communist Party. Conflict of generations, which was vividly discussed in the context of foreign philosophical and sociological discourse in Soviet literature was denied by ideologically oriented domestic scientists. Rejecting any contradictions in socialist society, they argued that the conflict of generations is possible only within the class structure of society, and under socialism, the contradictions can have only local conditionality.

It is concluded, that modern foreign researches on the problems of youth subculture are characterized by a multiplicity of approaches. If at first youth was studied within such sciences as sociology, philosophy, ethnology and psychology, contemporary researches of the present day are enriched by various discourses of modern science, based on the meeting-points of many other humanities. Today reasoning and identifying the nature and trends of youth subculture development requires a complex analysis based on a combination of different methodologies.

Key words: youth subculture, youth associations, youth generation, youth.

Сучасний соціокультурний світ характеризується множинністю способів конструювання реальності. Дивлячись на світ крізь призму постмодерної культури, молодь, заперечуючи модерне мислення, що характеризується уніфікованими консервативними ідеями, шукає і створює власні способи тлумачення світу. Сучасному світу молоді властива специфічна ритуалізація повсякденного життя, яка відображується в безлічі самодостатніх субкультурних практик.

Епоха постмодерну змінила стрижневу ланку духовного життя суспільства, яка нині не конструюється на раціональних принципах (владі, науково-технічному прогресі, виробництві тощо), а відтворюється через ірраціональні практики: мистецтво, субкультуру тощо. Нині складність соціокультурних трансформаційних процесів породжує фундаментальні питання імовірного соціокультурного розвитку, важлива роль в якому належить молодіжній субкультурі. В епоху постмодерну традиційна культура не зникає: у новому соціокультурному просторі розчиняються лише її тимчасові форми та з'являються нові.

Докорінні якісні зміни в таких сферах суспільного життя, як соціально-побутова, політична, культурно-духовна постали детермінантою феномена молодіжної субкультури. На тлі глобальних перетворень знайшла своє русло молода генерація, спершу виокремившись як соціально-демографічна група, з власною молодіжною культурою, а згодом у формі субкультурних практик.

Сучасна молодіжна субкультура як феномен суспільства постмодерну віддзеркалює духовне життя суспільства XXI ст. Тому звернення до проблематики молодіжної субкультури в даному дослідженні обумовлено важливими соціокультурними питаннями: потребою осмислити генезис молодіжної субкультури в зарубіжній науковій літературі, визначити роль молодого покоління в соціокультурних трансформаційних процесах як найбільш активної соціальної групи.

Відтак, метою статті є з'ясування та осмислення генезису молодіжної субкультури в контексті трансформаційних процесів соціокультурного простору на основі аналізу зарубіжних дослідницьких концепцій.

Поняття "субкультура" зародилось в 30-ті рр. XX ст. в західній науці, переважно завдяки дослідженням науковців Чиказької соціологічної школи. Термін "субкультура" закріпився в науковому дискурсі з появою праці Альберта Коена "Правопорушники: Культура банд" (1955), набувши значення делінквентності (злочинності) підліткових спільнот. Культура банд виокремилась як опозиція до базової культури американського "середнього класу", саме в такому протистоянні визначився головний напрям осмислення поняття "субкультура" [10, 33-34].

Термін "молодіжна культура" був запропонований Толкоттом Парсонсом (1902–1979) як підпорядкований елемент соціокультурної структури суспільства. Молодь розумілась як соціальна група, що виконує роль транзитної складової, забезпечуючи перехід від традиційного до сучасного суспільства [10, 34]. Термін "контркультура" увів Теодор Роззак [10, 34]. У 1960-х рр. він слугував визначенням неофіційного прошарку базової культури, що зумовлювало статус контркультурних груп як позаідеологічних, конфліктних офіційній базовій культурі.

У другій половині XX ст. в наукових колах поширився неабиякий інтерес до вивчення молоді та молодіжних проблем, унаслідок чого розгорнувся плюралізм дослідницьких ідей щодо осмислення молодіжної субкультури. Чинниками зростаючого наукового інтересу виявились соціокультурні перетворення, детерміновані масовими молодіжними рухами протесту – "студентськими бунтами" – в країнах Західної Європи, Північної Америки, а згодом в СРСР, Японії та інших країнах.

На початкових етапах досліджень поняття "субкультура" розумілось як другорядний сегмент базової культури, який виокремлювався власними ознаками: специфікою, характером, ідеологією. Молодіжна субкультура вирізнялась: по-перше, віковою специфікою; по-друге, конфліктним ставленням до базової культури; по-третє, особливими нормами поведінки, ціннісними орієнтаціями, системою культурних стандартів та настанов.

Досліджуючи основні теорії поширення молодіжної субкультури, можна зробити висновки, що більшість авторів висувають кілька взаємообумовлених чинників походження та становлення молодіжної субкультури, серед яких: феномен урбанізації, витіснення індустріального суспільства постіндустріальним, загострення конфлікту поколінь, прискорення темпу соціокультурного розвитку суспільства.

Основною змістоутворюючою ознакою молодіжної субкультури вихідних досліджень була девіантність. Молодіжна субкультура розумілась як девіант-

ний, позакультурний, а іноді антикультурний (делінквентний) сегмент базової культури. І хоча будь-яка субкультура вибудовується на цінностях базової культури, відмінні ознаки субкультурного конструювання світу трактувались дослідниками того часу як негативні: ворожі офіційній культурі, полярні суспільству "середнього класу", конфліктні традиційним нормам.

Пошуками сутності молодіжних проблем займались соціологи, культурологи, філософи країн Північної Америки та Західної Європи: Ш. Айзенштадт, Е. Берджес, Е. Дюркгейм, Е. Еріксон, М. Кастельс, Р. Клауорд, А. Коен, С. Ліпсет, К. Лоренц, Г. Маккей, Ж. Мандель, К. Манхейм, Г. Маркузе, Р. Мертон, М. Мід, Л. Оулін, Р. Парк, Ф. Трешер, Л. Уерт, К. Фішер, Л. Фойер, З. Фрейд, К. Шоу та багато інших.

Поняття "молодіжна субкультура" з'явилось в західній науці на перетині соціології, етнології та психології у контексті девіантологічних досліджень, розвитку теорії аномії, теорії соціальної напруги, теорії конфлікту поколінь. Вихідним положенням молодіжної субкультури можна вважати дефініцію феномену урбанізації, розроблену соціологами Чиказького університету (Р. Парк, Е. Берджес, Л. Уерт, К. Шоу, Г. Маккей, Ф. Трешер) в 1920 – 1940 рр. Емпіричні дослідження локальних суспільних груп довели взаємозалежність ландшафтно-територіального характеру великого міста з соціоструктурним розселенням його мешканців. Соціологічні спостереження свідчили про певну концентрацію соціальних груп за певною специфікою: рольовими функціями, виробничими та споживацькими тенденціями, матеріальним добробутом, етнічною приналежністю тощо.

Застосовувані комплексні підходи до вивчення, що містили не лише якісні та кількісні соціологічні методи, а й загальнонаукові та специфічні методи інших наук (психології, антропології, етнології тощо), дозволили обґрунтувати теорію міських субкультур, в тому числі молодіжних, через феномен урбанізації. У соціології міста урбанізація – це інтенсивне розростання великих міст, з перетворенням їх на домінуючий фактор науково-технічного та соціального прогресу, поширення міського способу життя на всі прошарки і верства населення [10, 59].

Вивчення урбаністичних процесів наблизили чиказьких соціологів до розгляду природи молодіжної субкультури, яка в початкових дослідженнях трактувалась як девіантна. Доведено, що поширенню девіантної поведінки серед підлітків сприяли: розширення та технізація міст, розшарування міського населення за матеріальним рівнем добробуту, розселення суспільних груп за етнічними та виробничо-споживацькими ознаками.

Подальший розвиток досліджень молодіжної субкультури був детермінований фундаментальними висновками науковців чиказької соціологічної школи. У своїх працях вони обґрунтували: по-перше, велике місто – це специфічна внутрішня система розселення, яка впливає на концентрацію локальних суспільних груп через ландшафтно-територіальний характер місцевості; по-друге, поширення міського способу життя та неоднорідність міського розселення організовує суспільство в певні субкультурні групи; по-третє, урбанізація як чинник відчуження і руйнації соціальних зв'язків є визначальним фактором утворення молодіжних субкультур.

Сучасні американські соціологи Клод Фішер та Мануель Кастельс в своїх дослідженнях (Fischer C.S. The Urban Experience. New York, 1984; Castells M. The City and the Grass Roots: A Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements. London, 1983) аргументують закономірність виникнення феномену субкультур поширенням урбаністичних міст. За К.Фішером, дослідником соціальної психології, розмаїття субкультур урбаністичних міст, обумовлене необхідністю співпраці мешканців спільного культурного простору [1, 524]. М. Кастельс вважає урбаністичне місто складовою частиною механізму колективного споживання [1, 527]. У процесі суспільного масового споживання окремі соціальні групи з різних причин не задоволені умовами життя, змушені боротися за власний добробут. Проблеми урбаністичних міст спонукають соціокультурні групи до руху. Останні, стурбовані поліпшенням своїх житлових умов, об'єднуючись, утворюють окрему підсистемну групу – субкультуру. Тому диференціація суспільства в соціокультурному просторі є одним із чинників утворення субкультур.

Виникненню плюралізму як одного із методів, напрямів теоретико-методологічного аналізу поняття "молодіжна субкультура" передують дослідження підліткової злочинності та бандитських угруповань. Переважно ці дослідження не виходять за рамки структурно-функціонального аналізу девіантності та змістовно відображаються в теорії аномії французького філософа Еміля Дюркгейма (1858 – 1917) та теорії соціальної напруги його послідовника, американського соціолога Роберта Мертона (1910 – 2003). Ключовою ідеєю цих досліджень є виявлення зіткнення основних ціннісних норм базової культури з настановами злочинних суспільних груп, в результаті чого окрема група суспільства не може інтегруватися в структуру зі стабільними інститутами суспільства.

Аномія виявляється в спростуванні моралі, знеціненні еталонів базової культури, відкиданні молоддю ціннісних орієнтацій старшого покоління, зростанні злочинності. Девіантна поведінка підлітків обумовлена пошуками способів ідентифікації та соціалізації. Адаптація молодої людини до соціокультурної дійсності відбувається через трансляцію певної рольової поведінки обраної нею молодіжної субкультури як чинника соціалізації індивіда. Саме у такий спосіб молодіжні субкультури виокремлюються з загального соціокультурного простору, поповнюючись новими прихильниками.

Концепції нонконформізму та девіантної поведінки в руслі теорії соціальної напруги дають можливість визначити феномен субкультури не тільки як девіантний або конфліктуючий прошарок культури, але і як нейтральний (по відношенню до базової культури) спосіб інтеграції в суспільство, з набуттям певної ролі в соціокультурному плюралістичному просторі, який містить численний вибір альтернативних субкультур.

У рамках соціологічних досліджень делінквентної (від лат. "delictum" – проступок) поведінки в контексті теорії девіантних субкультур класичні дослідження Альберата Коена (Cohen A. K. Delinquent Boys. The Culture of the Gang. NY: Free Press, 1955), Річарда Клауорда та Ллойда Оуліна (Cloward R., Ohlin L. Delinquency and Opportunity. NY: Free Press, 1960), присвячені молодіжним групам, обґрунтовують сутність суперечливості цілей та перспектив їх досягнення.

Науковці розглядали конфлікт цінностей середнього класу населення та можливостей їх досягнення підлітками нижчих верств населення.

Так, А. Коен, під впливом висунутої Р. Мертоном тези про уніфікованість системи соціокультурних цінностей, визначає делінквентну субкультуру як таку, що екстрагує власні норми з ціннісних орієнтацій базової культури, перекручуючи їх на власний розсуд, встановлюючи тим самим нові стандарти. За такими стандартами делінквентна поведінка члена молодіжної субкультури вірна, оскільки вона суперечить нормам декларованим базовою культурою [5, 318].

Отже, головною рушійною силою формування молодіжної субкультури слугує неможливість досягнення визначеної цілі. За такої умови відбувається формування нових цінностей та зразків поведінки, які стають основою нової групи суспільства. Прихильники виокремленої групи перебувають переважно в психічному стані фрустрації внаслідок розбіжності реальності з очікуваннями молодої особистості. Згодом відчуття відокремленості від базової культури може викликати реакцію протесту, тотального заперечення загальносуспільних цінностей та стати чинником протизаконних дій.

На думку Ф.Трешера, молоді люди з неповноцінних родин, позбавлені належного соціального контролю з боку старшого покоління, об'єднуються в неформальні молодіжні групи – субкультури, які компенсують недоліки у сім'ї, задовольняючи емоційні та матеріальні потреби.

Спільною позицією і для теорії соціальної напруги Р. Мертона, і для теорії девіантних субкультур А. Коена, Р. Клауорда, Л. Оуліна є загальна причина альтернативної поведінки молоді – неможливість легальним шляхом досягти декларованих базовою культурою цінностей (символів успіху). А. Коен вважає таку ситуацію наслідком нерівномірного розподілу ресурсів у суспільстві: тоді як заклики до соціокультурних цілей лунають повсюди (посилюючи прагнення молоді до успіху), можливість їх досягнення суттєво обмежена [5, 292].

Неабиякого значення для сучасної науки набули дослідження молодіжної субкультури в контексті теорії конфлікту поколінь. Засновники цієї теорії (Р. Дарендорф, Е. Еріксон, Г. Зіммель, Л. Козер, С. Ліпсет, К. Лоренц, Ж. Мандель, К. Манхейм, Г. Маркузе, Л. Фойер, З. Фрейд) розглядають поширення соціальних протестів радикальних груп як конфлікт поколінь, а саме як протест дітей проти батьків.

Початком досліджень у руслі теорії конфлікту поколінь стали події у травні 1968 р. в Парижі і Нью-Йорку, відомі як студентські заворушення. Американські дослідники того часу шукали пояснення цього культурно-історичного явища. Вони з'ясували, що конфлікт поколінь – це процес виникнення, зіткнення і вирішення протиріч між представниками різних генерацій. Конфліктні сутички між поколіннями є фактором модифікації соціальних зв'язків [2, 44].

Дослідження американського філософа, автора численних робіт з філософії та історії науки Л'юіса Фойера, окреслюють радикальні соціально-політичні та культурні рухи з позицій класичного психоаналізу, як специфічну маніфестацію конфлікту поколінь, викликану психологічними травмами у дитинстві. Звертаючись до праць З.Фройда, він вважає підґрунтям конфлікту поколінь одвічне супер-

ництво між батьками і дітьми – "Едипів комплекс", який є найпотужнішою рушійною силою в історії людства, дієвішою за класову боротьбу (за К. Марксом).

Розглядаючи молоде покоління як суб'єкт соціально-політичного конфлікту, Л.Фойер у своїй праці "Конфлікт поколінь: характер і значення студентських рухів" (1975) зазначає, що причиною народницького руху в Росії в 70-і роки XIX ст. стала втрата авторитету старшим поколінням. Рух революціонерів виявився неусвідомленим протестом проти традицій і цінностей суспільства, сформованого батьками [18, 134]. Звернення до зразків західноєвропейських ідей соціального устрою, гасло "хождение в народ" Л. Фойер трактує як ідеологічну своєрідність народництва. Він вважає, що основою конфлікту поколінь є суперництво дітей з батьками – специфічний спосіб виявлення отриманих у дитинстві психологічних травм.

Важливого значення набула праця Г. Маркузе "Нариси про звільнення" (1969), в якій німецький філософ надає конфлікту поколінь статусу закону суспільного розвитку, вважаючи цей феномен частиною механізму задоволення потреб, здатного радикально змінювати суспільний устрій.

Серед вагомих наукових ідей виокремлюється інтерпретація конфлікту поколінь французьким психоаналітиком Ж. Манделем – автором праці "Криза поколінь" (1969). Він висунув теорію, згідно якої криза поколінь відбувається через надмірну технізацію соціокультурного простору, в наслідок чого молоді люди відчувають себе нікчемними та безсилими будь-що змінити. Стихійні соціокультурні рухи молоді та студентства – це форма протесту проти технократії, а отже, проти носія соціокультурних зразків – старшого покоління [12, 176].

Менш радикальні концепції розуміння конфлікту поколінь подані в працях німецьких вчених Е. Еріксона (1902 – 1994) та К. Манхейма (1893 – 1947). За Е. Еріксоном, конфлікт поколінь є наслідком природного прагнення молодої людини до самоідентифікації. Цей процес супроводжується нашаруванням соціальних ролей, успадкованих від старшого покоління. Нав'язані ролі перешкоджають самостійному розвитку молодої індивідуальності. У своїй праці "Ідентичність: юність і криза" він зазначає: "Лояльність, законослухняність – небезпечний тягар, якщо тільки він не утримується на плечах з почуттям незалежного самостійного вибору" [17, 253]. Ціннісні орієнтації молодої людини мають бути власним надбанням, особистим вибором через самостійний досвід, звільнений від сторонніх життєвих позицій.

Ідейним підґрунтям концепції К. Манхейма постала соціокультурна моральна нейтральність молодого покоління. Філософ вважав молодь потенційним резервом суспільства, здатним увібрати цінності культури та надати їм нового актуального напряму [7, 444-446]. Згідно його концепції, молодь може підтримати або спростувати соціокультурні зразки залежно від власного критичного їх прочитання та осмислення традицій культурної спадщини. Цілком природно, що молодь як прогресивний прошарок суспільства покликана створювати нові альтернативні ціннісні орієнтації.

Перешкоджання новим започаткуванням молоді є детермінантою конфлікту поколінь [8, 31]. Конфлікт поколінь завжди посідає законне місце як в масштабах держави, так і в межах локальних родинних зв'язків.

Підсумовуючи вищезазначене, зробимо висновки, що початком досліджень молодіжної субкультури як явища культурної диференціації суспільства стало розуміння гетерогенності соціокультурного простору. Дослідники в галузі соціології, культурології, психології, етнографії, вивчаючи поведінку та ціннісні орієнтації етнічних та соціальних груп, визначали їх вирізнення з соціокультурної спільноти через маргінальність та девіантність поведінки.

Сучасні зарубіжні та вітчизняні дослідження з проблематики молодіжної субкультури відзначаються множинністю підходів. Якщо вихідна дефініція молодіжної субкультури ґрунтувалась на традиціях соціально-гуманітарних наук XX ст., то нині дослідження поповнюються різноманітними теоріями етнології, ювенології, економіки культури, неофрейдизму, постмодернізму тощо. Актуальним питанням залишається комплексний аналіз феномену, який би дозволив поєднати різні методологічні підходи з метою осмислення та виявлення тенденцій розвитку молодіжної субкультури.

Література

1. Гидденс Э. Социология / Э. Гидденс; пер. с англ. – 2-е изд., полностью перераб. и доп. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 632с.
2. Глотов М. Б. Поколение как категория социологии / М. Б. Глотов // Социологические исследования. – 2004. – № 10. – С.42-49.
3. Громов И. Западная теоретическая социология / И. Громов, А. Мацкевич, В. Семенов. – СПб.: ДНК, 2003. – 555с.
4. Клауорд Р. Дифференциация субкультуры / Р. Клауорд, Л.Оулин // Социология преступности. Современные буржуазные теории. – М.: Прогресс, 1966. – 368с. – С.334-354.
5. Коэн А. Отклоняющееся поведение и контроль за ним / А. Коэн; пер. с англ. В. В. Воронина и Е. В. Зиньковского // Американская социология: Перспективы, проблемы, методы. – М., 1972. – С. 282-296.
6. Коэн А. Содержание делинквентной субкультуры / А. Коэн // Социология преступности. Современные буржуазные теории. – М. : Прогресс, 1966. – 368с. – С.314-321.
7. Манхейм К. Диагноз нашего времени / К. Манхейм. – М. : Юристъ, 1994. – 693с.
8. Мартинюк О. М. Спадкоємність культур як механізм трансформації ціннісних орієнтацій молоді / О.М. Мартинюк // Вісник НАКККіМ. – К. : Міленіум, 2014. – №2. – С.29-33.
9. Мельникова Н. М. Поколение как категория исторического материализма: автореф дис. к.ф.н. / Н. М. Мельникова – Саратов : Саратовский ГУ им. Чернышевского, 1980. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.dissercat.com/content/pokolenie-kak-subekt-politicheskogo-protsessa-v-sovremennoi-rossii.
10. Мелехина М. Б Социология. Теории среднего уровня / М. Б. Мелехина. – Ухта: УГТУ, 2013. – 74 с.
11. Мертон Р. Социальная структура и аномия / Р. Мертон // Социология преступности. Современные буржуазные теории. – М.: Прогресс, 1966. – 368с. – С.299-313.
12. Сидоров Е. Конфликт поколений в контексте процесса развития культуры и общества / Е. Сидоров // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики – Тамбов: Грамота, 2013. – №2 (28).
13. Трофимова Т. А. Проблема взаимоотношения поколений: теоретический аспект / Т.А. Трофимова // Диалог поколений. – Тюмень, 2000.
14. Феоктистов Г. Г. Конфликт поколений: корни и эволюция / Г. Г Феоктистов // Преемственность поколений: Диалог культур. – СПб., 1996. –Вып. 1.
15. Чупров В. И. Молодое поколение 90-х: угроза или надежда? / В. И. Чупров // Российский обозреватель. – 1996. – № 4.

16. Шайгородський Ю. Ж. Аномія як суспільний і особистісний феномен / Ю. Ж. Шайгородський // Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса; НАН України. – 2011. – №4 (54). – С.19-29.

17. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / Э. Эриксон. – М.: Флинта, 2006. – 352 с.

18. Feuer L.S. The Conflict of Generations. The Character and Significance of Student Movement / L.S. Feuer. – New York, 1969. – P.527.

19. Lorenz K. The Enmity Between Generations and its Probable Ethological Causes / K. Lorenz // The Psychoanalytic Review. – 1970. – vol. 57. – № 3.

References

1. Giddens, A. (2005). Sociology. Moscow: Editorial URSS [in Russian]

2. Glotov, M. (2004). Generation as a category of Sociology. Sociological research, 10, 42-49 [in Russian].

3. Gromov, I. & Mackevich, A. & Semenov, V. Western theoretical sociology (2003). SPb.: DNK [in Russian].

4. Klauord, R. & Oulin, L. (1966). Differentiation of subculture. Sociology of Crime. Modern bourgeois theory. Moscow: Progress [in Russian].

5. Cohen, A. (1972). Behavior that deviates and control of it. American Sociology: Prospects, Problems, Methods (V. Voronin & E. Zinkovskiy, Trans). Moscow: Progress [in Russian].

6. Cohen, A. (1966). Contents of delinquent subculture. Sociology of Crime. Modern bourgeois theory. Moscow: Progress [in Russian].

7. Mannheim, K. Diagnosis of Our Time. (1994). Moscow: Jurist [in Russian].

8. Martinjuk, O. M. (2014). Continuity of cultures as the mechanism of transformation of youth values. Visnik NAKKKiM: nauk. zhurnal, 2, 29-33 [in Ukrainian].

9. Melnikova, N. M. (1980). Generation as a category of historical materialism. Extended abstract of candidate's thesis. Saratov: Saratov State University named after N.G. Chernyshevsky. Retrieved from http://www.dissercat.com/content/pokolenie-kak-subekt-politicheskogo-protsessa-v-sovremennoi-rossii [in Russian].

10. Melekhina, M. B. (2013). Sociology. Theories of midrange. Ukhta: UGTU [in Russian]

11. Merton, R. (1966). Social Structure and Anomie. Sociology of Crime. Modern bourgeois theory. Moscow: Progress [in Russian].

12. Sidorov, E. (2013). Conflict of generations in the context of the development of culture and society. Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Theory and practice. Tambov: Charter, 2 (28), 175-178 [in Russian].

13. Trofimova, T. A. (2000). The problem of relations between generations: theoretical aspect. Dialogue of Generations. Abstracts of Papers. Tyumen [in Russian].

14. Feoktistov, G. G. (1996). Conflict of generations: the roots and evolution succession of generations: Dialogue of Cultures. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference Title (Vol. 1.). SPb. [in Russian].

15. Chuprov, V.I. (1996). The young generation of 90s: Threat or Hope? Russian commentator, 4, 28-32 [in Russian].

16. Shaygorodsky, Y. Zh. (2011). Anomie as a social phenomenon and personal. Scientific Notes of the Institute of Political and Ethnic Studies named after I.F. Kurasa National Academy of Sciences of Ukraine, 4 (54), 19-29 [in Ukrainian].

17. Erikson, E. (2006). Identity: Youth and Crisis. Moscow: Flint [in Russian]

18. Feuer, L. S. (1969). The Conflict of Generations. The Character and Significance of Student Movement. New York: Basic Books.

19. Lorenz, K. (1970). The Enmity Between Generations and its Probable Ethological Causes. New York: Basic Books. (Vol. 57), 3, 333-377.

УДК 392.72:7.046.3

Поплавська Аліна В'ячеславівна,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв

ТОПОС САКРАЛЬНОГО В ПРЕДМЕТНІЙ АТРИБУТИЦІ ГОСТИННОСТІ

У статті розглядається сакральна сутність української домівки як особливого топосу гостинності з її типовими конструктивними елементами, позначеного святковістю символіки, при якій зустріч гостя сприймається як святкова подія, місце ж очікуваної зустрічі є символічним полем прийняття чужого, Іншого. Українська хата ототожнюється не лише з поняттям захищеності людини, а й поступово стає символом, осереддям гостинності.

Ключові слова: топос, гостинність, хата, символ, символіка, сакральне, гість.

Поплавская Алина Вячеславовна, *аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Топос сакрального в предметной атрибутике гостеприимства.

В статье рассматривается сакральная сущность украинского дома как особого топоса гостеприимства с его типичными конструктивными элементами, обозначенного праздничностью символики, при которой встреча гостя воспринимается как праздничное событие, место ж ожидаемой встречи есть символическим полем принятия чужого, Другого. Украинская хата отождествляется не только с понятием защищенности человека, но и постепенно становится символом, средоточием гостеприимства.

Ключевые слова: топос, гостеприимство, хата, символ, символика, сакральное, гость.

Poplavsjka Alina, *a postgraduate of Kyiv National University of the Culture and Arts*

Topos of the sacred in the subject attributes of the hospitality

The article discusses the sacred essence of the Ukrainian house as a special hospitality's topos with its typical constructive elements indicated with festive symbols in which the meeting of the guest is perceived as a festive event, and the place of the meeting – as a symbolic field of the perceiving of the stranger. The Ukrainian hut was identified not only with the concept of the human security, but gradually became a symbol of the hospitality.

The meeting of the guest promotes the creation of the so-called mythological festive space with the special relationships that is explained with the initial provision of visitor the sacred symbolic status. The place where it becomes possible to meet the guest, and his dwelling place for it prohibited, itself topological structure of "greetings" – all this – is not only the space for the owner and his guests, but also a manifestation of the sacred. The waiting for the guests suggests an attempt to bring the topology of everyday life to an ideal image: to bring his original purity, symmetry and harmony. This place of the meeting a guest has always been a hut, a house – one of the main symbols of the hospitality.

In the mythology of the Ukrainians the important place was given the hut. It was seen as a man-made world that responds to his ideas. Farmhouse, embodying the living space and ideological space of the Ukrainian, united the earthly, underground and heavenly beginnings, representing the three spheres of the existence: the heavenly (spiritual), earthly (the real) and underground (surreal) worlds. The house recreated the picture of the world, where the four walls of the house are turned into four cardinal points, and three-dimensional symbols of the foundation, blockhouse and roof meets the three levels of the universe: the underworld, the earth, the sky, associated with the divine powers.

© Поплавська А. В., 2015

The ideas of the divinity of the top contributed to the sacralization of the earthly of the the family as soon. In particular, the status of a respected and honorable man stressed the country or the spatial increase. The place the head of the Praukrainian family was the most profitable – by the fire, which was located on the opposite side of the entrance. He was sitting, as usual, on the increase, which is supposed for the privileged deity. That was such an unusual situation, since it is known that almost to the Xth century the family had ate on the field, putting the food on a small slate.

The space of the house is filled with things that symbolize the values of kinship and everything connected with them. The most important among them are the oven and oven corner. The oven is predominantly female symbol that symbolizes a woman in general with her family responsibilities. Only from the moment of ignition in the oven of the fire the house was considered as a residential.

It has long been known the cult of the stove as a major talisman inside the house in the Ukraine. The Ukrainians considered the stove post as a sacred place in the home. It is sometimes identified with the Brownie, so the Brownie had still another name – "the post". According to the beliefs of the Ukrainians, it was behind the stove the housing of the Brownie – of the good spirit of the family, which is always with the people settled in a new house built. He is the master of the house, the god of the home fire, it protects not only the house, but also all its household, so the Ukrainian myths attributed to him the great influence in the growth of the welfare of the family. The stove warms the house, it was baked bread and a daily cooked meals for the family and treat the guests.

The meeting of the guests is not just to spend the time and money, but also to take part in the ritual, which takes place in a symbolic space and time. The meeting guests connected, first of all, with a festive preparation of the room. One of the sacred center of the human existence is its housing that is pre-purified, made festive. Thus, the space of the hospitality as a meeting place of the welcoming guests is symbolically sacred place to receive guests in a special context, in the context of the holiday, which gathers the people together, not only as an object, but as a symbol of the spirit of the involvement, and a symbolic first step towards the recognition of their guest is the permission to go to the house.

A traditional ritual of the hospitality is associated with the ordering of the guest, the symbolic involving to the temporary twinning with the owners of the house, and even with the all native. Already the owner's permission to enter the house is perceived as the first symbolic step towards the recognition of their guest as not stranger. However, in the space of the hospitality the complete transformation of the guest to own takes place only temporarily. The mentioned "twinning" is limited in the time and space with a definite "fall-out" in which both guests and hosts.

Key words: topos, hospitality, hut, symbol, symbolism, sacred, guest.

Останні десятиліття вчені демонструють підвищений інтерес до проблеми гостинності та її символіки, який об'єктивується в розумінні гостинності як етнографічного явища, так і етикетної поведінки при дослідженні різних соціально-культурних та економічних практик. До теперішнього часу в етнографії, соціології, культурології, філософії склалося досить різноманітне поле концептуальної артикуляції феномену гостинності, де пропонувався опис конкретних практик гостинності в їхній історичній і культурній обумовленості (Т. Агапкіна, А. Байбурін, Г. Вишневська, Г. Гарбар, П. Дінцельбахер, Е. Кассірер, О. Потебня, В. Русавська, А. Топорков, Л. Штернберг та ін.).

Утім, сьогодні бракує досліджень символіки гостинності. Це при тому, що символічний дискурс гостинності, пов'язаний з певним типом інформації, відображає особливості культурно-історичного розвитку етносу, виявляючи своєрідність його цивілізаційного типу. Дистанціювання від символічних практик гостинності позбавляє можливості пізнати глибинну сутність останньої. Тому зазначена у статті проблема дослідження буде завжди актуальною й затребуваною суспільством.

Предметна атрибутика побуту належить до системи матеріальної культури – сукупності фізичних об'єктів (артефактів), створених людиною. До них відносяться, з-поміж іншого, житловий будинок, знаряддя праці, технічний засіб пересування, предмети побуту, прикраси, культова споруда тощо. Вони мають певну символіку, виконують конкретні соціальні функції і являють собою відповідну цінність для людини.

Варто вказати на те, що в умовах духовного відродження, стимульованого становленням суверенної української держави, активізувалися фахові дослідження символічного виміру життя наших предків, символіки їх господарювання та громадського і сімейного побуту.

Різноманітні аспекти впливу природного та соціокультурного середовища на формування предметної атрибутики гостинності аналізуються у працях українських дослідників: Л. Артюх "Гостина і народний етикет українців", М. Будько "На перетині "світів": феномен гостинності у філософському вимірі віртуальності", А. Данилюка "Українська хата", В. Жайворонка "Знаки української етнокультури: словник-довідник", В. Куєвди "Міфологічні джерела української етнокультурної моделі: психологічний аспект", Т. Лупія "Обрядовий рушник і міфологічна картина світу" та ін.

Досліджуючи філософський вимір феномену гостинності у віртуальній реальності, українська дослідниця М. Будько розглядає простір гостинності, де відбувається зустріч гостя як своєрідний символ нейтральної зони між світами. Це означає, на думку дослідниці, що гостинність функціонує на межі людського і божественного, профанного і сакрального, свого і чужого. Вона займає своєрідний міфологічний простір на перетині двох світів із своїми обрядами, знаками, символами. У цьому просторі, як вважає авторка, важливим для сучасного розуміння гостинності є насамперед ролі її символіки, що реалізуються в ритуальних діях та обрядах традиційної гостинності [3, 305].

Монографія В. Куєвди "Міфологічні джерела української етнокультурної моделі: психологічний аспект" містить диференціацію символіки гостинності з точки зору її триєдності: у вигляді тричленної вертикальної моделі світу; сукупності царств (горішнього, середнього та долішнього – хата, дім); динамічного циклу змін (дитинства – зрілості – старості й так само в природі); лівого – правого – центру; оберегових функцій (триразового чаркування на урочистих гостинах); привітань (тричі цілування гостя): посилення магічності дії (тричі запрошують гостя до столу) тощо [5, 159].

Розглядаючи гостинність як специфічну та універсальну форму міжкультурної комунікації, Л. Артюх звертає увагу на головні символи хлібосольства, привітності й гостинності: хліб, сіль, дарунок, віддарунок, застілля, ієрархічні символи, просторові символи гостинності тощо [1].

Попри констатацію певного наукового інтересу до знаково-символічної наповненості явища гостинності, в українській культурології донині бракує досліджень, де концептуально аналізувався б топос сакрального у предметній атрибутиці гостинності, його символічна природа, що й зумовило мету статті –

визначити сакральну сутність української домівки як особливого топосу української гостинності.

Зустріч, вітання та прощання є невід'ємними компонентами у структурі традиційної гостинності у рамках онтологічної єдності, які функціонують у символічно-ментальнісному вимірі. Гостинність українського народу здавна мала сакральний характер. Кожна знайома або зовсім незнайома людина як несподіваний гість, за уявленням українців, могла виявитися посланником Бога й навіть самим Богом, прийнявши людський образ. Наші предки зустрічали гостя щедро, з численними стравами й напоями за святковим столом, йому надавалося найкраще помешкання й відповідне годування, оскільки здавна щиро вірили: "гість у дім – Бог із ним". Була навіть окрема хата, призначена для зустрічі гостей [4, 151-152]..

Українська сім'я представляє собою об'єднання, основою якого є шлюб або кровна зрідненість людей. Членів такої сім'ї пов'язують спільність побуту та взаємна моральна відповідальність. Тому в соціокультурному українському бутті завжди домінуючим було поняття оселі, домівки, рідної хати. У тривалому процесі формування поняття рідної хати поступово асоціюється з поняттям життєвої стабільності, захищеності людини, а з прийняттям християнського світогляду – це синкретичне уявлення перетворюється на цілісний символ віри, надії та любові. Й до сьогодні українцями хата сприймається як сакральна сутність, наповнена глибокими переживаннями, священними обрядами й духовними злетами [7, 152].

Топос у перекладі з грецької мови означає місце. Тлумачення культурологами терміну "топос" як культурного феномену, ландшафтного або штучного утворення надає йому символічного значення і спостерігається у текстах культури регулярно відтворюваним місцем дії [6].

Ситуація зустрічі гостя сприяє створенню так званого святкового міфологічного простору з особливими відносинами, що пояснюється первісним наданням гостю сакрального символічного значення. Місце, де стає можливою зустріч гостя, його проживання і місця, для цього заборонені, сама топологічна структура "вітальні" – усе це є не тільки простором, призначеним для хазяїна та його гостей, але й місцем прояву сакрального. Адже очікування гостя припускає спробу наблизити топологію повсякденності до ідеального образу: привнести в нього первозданну чистоту, симетрію й гармонію. Таким місцем зустрічі гостей завжди була хата, житловий будинок – один із головних символів гостинності.

У міфологічних уявленнях українського народу хаті відводилось надзвичайно важливе місце. Її сприймали як створений людиною світ, який відповідає її уявленням. Селянська хата, втілюючи життєвий простір й світоглядний космос українця, поєднувала земне, підземне й небесне начала, уособлюючись трьома сферами буття: небесним (духовним), земним (реальним) та підземним (ірреальним) світами. Будинок відтворював картину світу, де чотири стіни звернені на чотири сторони світу, а тривимірна символіка фундаменту, зрубу та даху відповідала трьом рівням Всесвіту: підземному світові – землі – небу,

пов'язаному з Божественними силами. Звідси – прикрашання даху хати хрестом, різними Божими створіннями, сакральними фігурами, які просять Небеса послати блага для дому й його домочадців.

Гостинна символіка хати є багатою й різноманітною. Практично усі складові житлового будинку (Двері, Поріг, Піч, Стіл, Покуть, Скриня тощо) мають глибоко символічні значення, які лише посилюють його гостинну символіку. З верхнім ярусом житла пов'язувалася сфера світобудови. Священне значення надавалося хатньому сволокові – центральній балці, до котрої кріпилися крокви. Його прикрашали багатим декором у вигляді різних орнаментів, написів, дохристиянських символів, оскільки він вважався одним із головних символічних компонентів народного житла. Функції сволока надавалася роль охоронця житла. Сволок символізував міцність будівлі, міцність родини, міцність здоров'я усіх мешканців житла. Поздовжну лінію під цією головною балкою, на якій тримається стеля, не можуть переступити духи темряви.

Уявленнями про божественність верху сакралізовувалось й земне життя родини. Зокрема, статус шанованої або почесної людини підкреслювали або сторона світу, або просторове підвищення. Місце глави праукраїнської родини було найвигіднішим – біля вогнища, яке знаходилося з протилежної сторони від входу. Він сидів, зазвичай, на підвищенні, що вважалося привілеєм божества. Тим незвичнішою була така ситуація, оскільки майже до X ст. у родині трапезували на долівці, поклавши їжу на маленьку дощечку.

Середня частина оселі, представлена власне житлом, поділеним стінами на окремі кімнати, є помешканням родинного духу, оберегом родини від різних нещасть, всіляких хвороб і лихих сил. Середній ярус з його дверима, вікнами, стінами та простінками символізував перехід від небесної сфери до підземного світу. Вікнам і дверям, які сприймалися як канали взаємодії людини з оточуючим світом, надавалися магічні властивості оберегів оселі.

Межею світів наземного та підземного виступав нижній ярус, до якого зачисляли долівку, підпіччя, призьбу. Він символізував Матінку-Землю, нижню сферу світобудови. Нижня частина хати – її фундамент, підвал – символізує зв'язок з потойбіччям, куди відійшли душі покійних родичів. Таким чином, усі конструктивні компоненти української оселі мають важливе значення. У них об'єктивуються духовні народні традиції й душі багатьох поколінь родичів. Вся символіка такої хати забезпечувала родині та її гостям упевненість у безпеці, захисті.

Простір будинку наповнюють речі, які символізують родинні цінності і все, що з ними пов'язано. Найважливішими з-поміж них є піч і пічний кут. Піч є переважно жіночим символом, який символізує жінку у цілому з її сімейними обов'язками. Лише з моменту запалювання у печі вогню оселя вважалася житлом. До атрибутів периферійності у хаті відносяться поріг (ворота), сволок та підпіл, які є символічним позначенням кордону між домом і "не-домом", земним та потойбічним життям. Звідси, наприклад, випадки поховання померлих під порогом помешкання в язичницьку давнину. Саме тому основне символічне

значення подібних образів полягає у позначенні якісного статусного переходу, зв'язку із зовнішнім (або іншим, потойбічним) простором.

В Україні з давніх-давен був відомим культ печі як головного родинного оберега усередині хати. Пічний стовп українці вважали священним місцем у хаті; він іноді ототожнювався з домовиком, тому домовик мав ще інше ймення – "стовповий". За віруваннями українців, за піччю знаходилося житло Домовика – доброго духу сім'ї, який завжди разом з людьми поселяється у новозбудованій хаті. Він є господарем дому, богом хатнього вогню, охоронцем не лише хати, а й усіх її домочадців, тому українські міфи приписували йому великий вплив у зростанні добробуту сім'ї.

Приймати гостей означає не лише витрачати на це час та гроші, але й брати участь у ритуалі, який розгортається у символічному просторі та часі. Зустріч гостей пов'язана, насамперед, з святковою підготовкою приміщення. Одним із сакральних осередків буття людини є її оселя, житло, яке перед прийомом гостей очищують, прибирають, роблять святковим. Отже, простір гостинності як місце зустрічі гостя стає символічно-сакральним місцем, де приймають гостя в особливому контексті, у контексті свята, яке збирає людей разом не лише як об'єкт, а як символ духу причетності, і символічним першим кроком до визнання гостя своїм є дозвіл зайти до оселі.

Традиційний ритуал гостинності пов'язаний з упорядкуванням гостя, "підкоренням" його своєму сценарію, символічним залученням до тимчасового співіснування з господарями дому, й навіть усім родом. Уже дозвіл господаря зайти до житла сприймається як перший символічний крок до визнання гостя своїм. Одначе у просторі гостинності повна трансформація гостя у свого відбувається лише тимчасово. Зазначена "освоєність" є обмеженою у часові та просторові з певним "випадінням" у них як гостя, так і господарів. Подібний ритуал зустрічі й проводів гостя виступає своєрідним способом символічного розв'язання опозиції "своє/чуже", її нейтралізації й подолання у процесі побудови єдиного глобального світу [3, 307].

Представившись гостеві, господар запрошував його переступити поріг – символічну границю хати, пускаючи його перед собою через поріг. Поріг розмежовував зовні¬шній (чужий, ворожий) і внутрішній світи. Тому через поріг не бажано було вітатися та подавати руку. Потім гостя запрошували до столу – шанованої речі й хатнього престолу. На відміну від печі, яка є втіленням жіночого начала у хаті, стіл як головний предмет житла символізує чоловіче начало й ототожнюється з главою родини. Причому образ столу як одного з втілень символічної домінанти "хата", виникає в у зв'язку з мотивом гостей, гостинності. Такий сакральний предмет у хаті вимагав низки застережень: нічого зайвого на нього не можна класти, бо решта, крім їжі, може виявитися нечистим. Стіл ставився біля сакрального місця у хаті – на покуті, обрамленій лавами, передовсім для споживання їжі сім'єю та її гостями [4, 579-580].

Отже, особливістю топосу гостинності як місця гостинної подієвості є її динамічна багатомірність, позначена символічними порядками, святковістю символіки, при яких зустріч гостя сприймається як святкова подія, а місце цієї

зустрічі – як символічне поле прийняття чужого. Тому хата з її типовими конструктивними елементами ототожнювалася не лише з поняттям життєвої стабільності, захищеності людини, а й поступово ставала символом, осереддям гостинності. До сьогодні українцями хата сприймається як сакральна сутність, простір якої наповнений глибокими переживаннями, священними обрядами й духовними злетами.

Література

1. Артюх Л. Гостина і народний етикет українців / Л. Артюх // Матеріали до української етнології. – К., 2002. – Вип. 2 (5). – С.12–15.
2. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: в 3-х т. / А.Н. Афанасьев. – М.: Современный писатель, 1995. – Т. 1 – 414 с.
3. Будько М. На перетині "світів": феномен гостинності у філософському вимірі віртуальності / М. Будько // Наукові записки Національного університету "Острозька академія". – 2012. – Вип. 10. – С. 302-309.
4. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / В.В. Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
5. Куєвда В. Міфологічні джерела української етнокультурної моделі: психологічний аспект: монографія / В. Куєвда. – Донецьк: Український культурологічний центр, 2007. – 264 с.
6. Лассан Э. Локусы культуры как предмет психо- и этнолингвистики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http:// ling.x-artstudio.delst12.htm. – Дата доступа: 13.08.2007.
7. Мойсеїв І. Рідна хата – категорія української духовності / І. Мойсеїв // Сучасність. – 1993. – №7. – С.151-163.

References

1. Artyukh, L. (2002). The hospitality and Ukrainian folk etiquette. Materialy do ukrains'koi etnologii, 2 (5), 12–15 [in Ukrainian].
2. Afanasiev, A. N. (1995). The poetic views of the Slavs on the nature. The experience of the comparative study of the Slavic legends and beliefs, in connection with the mythical tales of other kindred peoples. (Vol. 1). Moscow: Sovryemennyj pisatyel' [in Russian].
3. Budjko, M. (2012). At the intersection of "the worlds": the phenomenon of the hospitality in the philosophical dimension of virtuality. Naukovi zapysky [Nacional'nogo universytetu "Ostroz'ka akademiya"], 10, 302-309 [in Ukrainian].
4. Zhajvoronok ,V.V. (2006). The signs of the Ukrainian ethnic culture. Kyiv: Dovira [in Ukrainian].
5. Kuyevda, V. (2007). The mythological sources of the Ukrainian ethno-cultural model: the psychological aspect. Donetsk: Ukrayins'kyj kulturologichnyj centr [in Ukrainian].
6. Lassan, E. (2007). The loci of the culture as a subject of the psychological and ethnolinguistics. http:// ling.x-artstudio.delst12.html [in Russian].
7. Mojseyiv, I. I. (1993). Mother's house – the category of the Ukrainian spirituality. Suchasnist', 7, 151-163 [in Ukrainian].

УДК 71:74.01/.09

Сосницький Юрій Олександрович,
аспірант кафедри дизайну
Харківської державної академії
дизайну та мистецтв

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ В ОРГАНІЗАЦІЇ ПРЕДМЕТНО – ПРОСТОРОВОГО СЕРЕДОВИЩА НА ПРИКЛАДІ РЕОРГАНІЗОВАНИХ ПРОСТОРІВ ХАРКОВА

У статті уточнено та доповнено критерії оцінки формування предметно-просторового середовища міста з урахуванням екологічного чинника. Визначено основні принципи: композиційність, екологічність, масштабність забудови, функціональність, художня цілісність. Автором було проведено аналіз реорганізованих просторів Харкова, що виявив низку проблем у концептуальних підходах до організації домінантних рекреаційних зон міста. Аналіз територій засвідчив, що основною невирішеною проблемою досі залишається неповноцінна організація об'єктів предметно-просторового середовища та відсутність універсальних об'єктів екодизайну для різних категорій населення. Виявлено, що простір ЦПКіВ ім. Горького є найкращим прикладом створення предметно-просторового середовища, яке б відповідало сучасним вимогам.

Ключові слова: середовище, композиційність, екологічність, функціональність, рекреація, художня цілісність.

Сосницкий Юрий Александрович, *аспирант кафедры дизайна Харьковской государственной академии дизайна и искусств*

Современные проблемы в организации предметно-пространственной среды на примере реорганизованных пространств Харькова

В статье уточнены и дополнены критерии оценки формирования предметно-пространственной среды города с учетом экологического фактора. Выделены основные принципы: композиционность, экологичность, масштабность, функциональность, художественная целостность. Автором был проведен анализ реорганизованных пространств Харькова, который раскрыл ряд проблем в концептуальных подходах к организации доминантных рекреационных зон. Анализ территорий показал, что основной нерешенной проблемой до сих пор остается неполноценная организация объектов предметно-пространственной среды и отсутствие универсальных объектов экодизайна для различных категорий населения. Выявлено, что пространство ЦПКиО им. Горького является лучшим примером создания предметно-пространственной среды, которое бы отвечало современным требованиям.

Ключевые слова: среда, композиционность, экологичность, функциональность, рекреация, художественная целостность.

Sosnitskiy Yuriy, *postgraduate student of the design chair, Kharkiv State Academy of Design Arts*

Current problems in the environment organization on example of Kharkiv dominant reorganized spaces

The article clarified and supplemented evaluation of the environment city criteria forming, taking into account by environmental factors. The basic principles are composition, environmental, human scale development, functionality, design integrity. Today the city modern intensive developing of countries requires systematic relationship. Many functional areas are introducing into

© Сосницький Ю. О., 2015

the urban space in a chaotic manner on a "scratch", which may design new engineering structures and communications. Consequently, finding new trade and spatial zones in the historical environment of the city, or a new recreation area, along with the projected industrial spaces are uncommon. Such artificially take root zones disrupt previously established urban environment. Only solution of this problem is the development of comprehensive environment. Those structures are dominant ways of space communications. There are clearly prevailing approaches and principles of environment formation against the backdrop of aesthetically disorganized space. This raises the question of groups in developing principles and innovative solutions that would find semantic relationship between different functional spaces, combining them and providing key role of urban environment design and object-spatial design. Therefore, the role of urban design, against architectural and engineering innovations, will be paramount. In this study it is considered the concept recreational areas as part of the urban park environment and recreation area at the first place as a landscape object. Modelling of environment recreational area is the use of modern technologies and materials, focused primarily on the needs of young people (presence of placards, access points to information systems, intuitive and stylish object environment design). The author analyzes places that were reorganizing in Kharkiv. It revealed a number of problems in the conceptual approaches of the recreational areas dominant organization in the city. Revealed that the Constitution Square space is using inefficiently without it recreational functions. The inadequate organization of spatial environment gives a historically formed concept of city space. The analysis of territory dedicated to the showed principles that the main unresolved problem is still an inadequate organization of environment area. The space requires universal objects of eco design for different categories of people. The analysis of the stadium Metalist in Kharkiv showed that the area was not equipped with full facilities of urban design. There is no communication with the surrounding areas and the presence of functional hierarchy. It is established that this territory is using inefficiently. The stadium is completely disorganized space in the absence of well-established environment that would meet modern requirements forming areas of entertainment facilities. The analysis of park of culture and rest` environmental objects showed that this space was the best example between Kharkiv reconstructed areas and based on all these ecological principles. Clearly the organized environment is an existing system of plates and signs posted throughout the park, enrichment of landscape, urban manufacturing equipment items. The complete organization of subject-object spatial environment creates a fully functional environment for different population groups in terms of versatility. The findings, which were obtaining from the analysis can be the basis for further study of the topic and identify innovative conceptual approaches in shaping environmental design. Using of the basic research results will optimize the method of design – design of modern environmental objects.

Key words: environment, composites, environmental friendliness, functionality, recreation, design integrity.

Поява нових торгово-просторових зон в історичному середовищі міста, або нової рекреаційної зони, спроектованої поряд з промисловими просторами, є сьогодні нерідкісним явищем. Такі зони вносяться в міський простір у хаотичному порядку, за принципом "порожнього місця", штучно приживаються і тим самим дезорганізують раніше сформоване міське середовище. Вирішенням цієї проблеми може стати лише комплексна розробка предметно-просторового середовища, яка структурує домінанти простору шляхами комунікацій [8]. Слід зазначити, що не існує чітко сформованих підходів і принципів формування даного середовища на тлі естетично дезорганізованого простору. Тому виникає питання в розробці групи принципів та інноваційних рішень, які б дозволили знайти смисловий взаємозв’язок між різними функціональними просторами, об’єднавши їх і надавши ключову роль дизайну, а також предметно-просторовому проектуванню

міського середовища. Тому роль міського дизайну на тлі архітектурних та інженерних нововведень стає першорядною.

Для вирішення окресленої проблеми необхідно проаналізувати останні предметно-просторові та архітектурні зміни в окремо взятому місті-мегаполісі, виявити переваги і недоліки. Вирішення цих питань допоможе систематизувати принципи створення універсального предметно-просторового середовища. Об'єктом дослідження є місто Харків, оскільки саме тут за останні п'ять років відбулися зміни в межах міста за рахунок проведення спортивних і культурних заходів міжнародного значення. Тому основна частина просторів, які зазнали реконструкції та реорганізації, відноситься до рекреаційних зон, з яких необхідно розпочати аналіз.

У рамках дослідження розглядається поняття рекреаційних територій як частин міського паркового середовища, а зону рекреації, в першу чергу – як ландшафтний об'єкт. Моделювання предметно-просторового середовища рекреаційної зони проводиться з використанням сучасних технологій і матеріалів, орієнтованих, в першу чергу, на потреби молоді (наявність інформаційних табло, точок доступу до інформаційних систем, інтуїтивно зрозумілий і стильний дизайн об'єктів середовища) [9]. З поняттям рекреаційної зони тісно пов'язане поняття відпочинку. Систематизовані наукові теорії в праці "Методи архітектурно-ландшафтної реабілітації порушених територій" К. Лазарєва [3] дали можливість позначити першорядне коло рекреаційних зон. Створення сучасних рекреаційних паркових зон на прикладі світової практики, гуманізації та індивідуалізації рекреаційного простору міського середовища екологічним аспектом висвітлено в роботі "Дизайн сучасного міста: комплексна організація предметно-просторового середовища" С. Михайлова [5]. У результаті проведеного дослідження автор виділяє п'ять основних груп прийомів організації предметно-просторового середовища міста, віднесених до ландшафтного дизайну. Надання елементам предметного середовища міста "інтелектуальних здібностей" і можливостей рефлексувати на зовнішні впливи, спрямування на гуманізацію техногенного світу, що визначають специфіку ландшафтного дизайну в цілому, висвітлено в дослідженнях "Роль дизайну у формуванні інноваційного середовища міста" Є. Устінченко [7] та "Дизайн для реального світу" В. Папанек [6]. Науковці О. Сокольська [1], Н. Єфанова [1], Е. Харченко [1], А. Митькина [4], Ю. Ярулліна [4], Н. Крижанівська [2], С. Цигичко [2] розглядають основні тенденції розвитку рекреаційних зон кінця XX – початку XXI ст.

Аналіз останніх публікацій та досліджень показує, що в зв'язку зі сталим розвитком міст-мегаполісів рекреаційне предметно-просторове середовище повинно постійно вдосконалюватися. Це викликає необхідність пошуку нових типів і форм організації рекреаційного середовища для людей.

Мета статті – проаналізувати об'єкти реорганізованих просторів Харкова з метою виявлення сучасних проблем організації предметно- просторового середовища.

За останні кілька років зовнішній вигляд Харкова зазнав кардинальних реконструкцій і перепланувань, що відповідним чином позначилося на предметно-просторовому, планувальному, архітектурному та екологічному середовищі міста.

Унаслідок масштабної підготовки до міжнародних спортивних заходів ЄВРО-2012 і Євробаскет-2015 було реконструйовано центральну частину міста – майдан Конституції, вулиця Римарська, муніципальний сквер Дзеркальний струмінь, територія ХНАТОБу, а також здійснено глобальне перепланування Парку культури і відпочинку ім. М.Горького. Окремі райони міста було підпорядковано архітектурно- планувальним і предметно-просторовим змінам: стадіон Металіст разом з прилеглою до нього територією, Харківський аеропорт, рекреаційна зона Палацу спорту та інші.

Аналіз об'єктів предметно-просторового середовища майдану Конституції. Необхідність аналізу площі Конституції полягає насамперед у її містобудівній значущості. Якщо розглядати реконструкцію даної території на предмет виявлення достоїнств і недоліків після проведених робіт, то спочатку слід виокремити її основні функції в даній частині міста. Так можна виділити ряд принципів оцінки якостей дизайну предметно-просторового середовища після реконструкції даної території:

1. Композиційність. Площа Конституції роздроблена на кілька функціональних зон, кожна з яких має свою локальну домінанту. Рекреаційна зона підпорядкована пам'ятному постаменту "Летюча Україна" (скульптор – Н. Рідний); історична зона – будівлі історичного музею та Покровського монастиря; транспортна зона – Дзвініці Успенського собору та Покровському монастирю, в залежності від напрямку руху і візуального розкриття. Відсутність цілісного предметно-просторового середовища на території площі дезорієнтує глядача.

2. Екологічність. Аналіз території показав повну відсутність технічних та інноваційних засобів збереження природи: "розумних" урн по збору сміття з пластику, реутилізаційних матеріалів, ресурсозберігаючих технологій. У свою чергу був задіяний прийом імітації живого середовища в організації об'єктів предметно-просторового середовища шляхом створення біонічних форм ліхтарів і крамничок. Несучі конструкції реконструйованого фасаду історичного музею також мають біоморфні образи, оскільки виконані у вигляді дерев, що дозволило об'єднати простір площі з будівлею музею. Однак територія площі не була реорганізована повністю.

3. Масштабність забудови. Наявність великої кількості чималих архітектурних споруд і відсутність співмірних людині об'єктів предметно-просторового середовища призводить до відчуття дискомфорту під час перебування в даному просторі. Навіть після реорганізації простору площі, територія не має необхідного предметного облаштування у зв'язку з її великими габаритами. Можна відзначити наявність скульптурної групи Половецьких баб біля будівлі історичного музею та групу ліхтарного освітлення, розташовану радіально навколо встановленого постаменту "Летюча Україна".

4. Функціональність. Має місце інформативність архітектурного середовища в даному районі міста і потреба в спеціальних навігаційних системах, у занадто ускладненій функціонально-просторовій структурі площі. Відсутність пандусів, електроредукторів, звукових світлофорів, перил уздовж сходинок створює перешкоду для повноцінного відвідування і перебування на території

площі. Важливим моментом є необхідність у зменшених скульптурних моделях для тактильного сприйняття, щоб відвідувачі з вадами зору могли оцінити якість перетвореного простору. Інформаційні табло повинні супроводжуватися звуковими приладами. Розміщення міських освітлювальних приладів і крамничок у рекреаційній зоні площі не достатньо для повноцінного і комфортного перебування на ній, унаслідок чого середовище залишається розрізненим, тобто хаотично організованим і таким, що не має чіткої структури та концепції.

5. Художня цілісність і виразність. Внаслідок того, що кожен об'єкт площі несе різновікове смислове навантаження, проблема художньої цілісності залишається актуальною. Позитивним моментом є спроба естетично поєднати розміщення біоморфних освітлювальних приладів і лавочок з реконструйованим фасадом будівлі.

Окреслені групи принципів, пов'язані з формуванням об'єктів предметно-просторового середовища міста, не можуть бути успішно вирішені без широкомасштабного використання екодизайну і предметного дизайну, які накопичили значний арсенал проектно-художніх засобів.

Аналіз об'єктів предметно-просторового середовища території стадіону Металіст. Слід зазначити, що при реконструкції розглядалися в основному архітектурні та містобудівні завдання, опускаючи на другий план ряд проблем предметно-просторового середовища:

1. Композиційність. Простір роздроблено на кілька функціональних зон, кожна з яких візуально взаємодіє зі стадіоном. Унаслідок недостатнього використання візуальних об'єктів предметно-просторового середовища, що відображають специфіку стадіону, людина дезорієнтується, перебуваючи в прилеглих до стадіону зонах. На позначеній території не вистачає предметів міського дизайну. Це різні форми комунікативного дизайну (плакати, реклама, елементи візуальної орієнтації та інформації, знаки та емблеми), елементи предметно-просторового наповнення (предметне наповнення навколишнього простору; засоби декорування середовища; окремі елементи, включаючи арт-об'єкти), світловий дизайн зовнішнього освітлення тощо.

2. Екологічність. Вирубування зеленої зони, недоцільне використання великих відкритих просторів – це порушення екологічної цілісності. Територія була сильно змінена через вирубування зелених насаджень при реконструкції 2011 – 2012 рр. та через організацію наземного паркування, що з'єднує територію стадіону з рекреаційним сквером у житловій зоні. Оскільки простір стадіону відрізняється низькою розробленістю предметно-просторового середовища, тут знехтували прийомами ландшафтного дизайну та використанням біоморфних форм і форм-імітацій. Таким чином відсутня будь-яка спроба "оживити" дану зону.

3. Масштабність. Після реконструкції стадіон візуально став більш громіздким і розширеним у зв'язку з застосуванням нових опорних конструкцій. Так як на його території і прилеглих до нього просторах не було створено дизайн – об'єктів, які б були співмірні людині. Позитивним моментом є збереження старої вхідної групи стадіону (на перетині вулиці Плеханівської і провулку Власовського).

4. Функціональність. Якісно організоване інформаційне предметно-просторове середовище безпосередньо на території стадіону Металіст (використання інформаційних табло, таблиць і транзитної реклами в єдиному стилі, анімаційних і графічних відео). Даний принцип відповідає європейським стандартам щодо самої території стадіону. На його площі є засоби для пересування людей з порушеннями опорно-рухового апарату. Відсутні пандуси та вантажні підйомники в переходах метрополітену. Стильна зовнішня реклама, вирішена в кольорах та відтінках самого стадіону, є спробою створення єдиного цілісного простору. Утім, оскільки вони зроблені без використання цифрових технологій, то їхній термін експлуатації вкрай малий.

5. Художня цілісність і виразність. Сама по собі будівля стадіону цілісна. Архітектори та дизайнери врахували особливості старої споруди і доповнили її фасад новими інженерними та художньо-конструкторськими рішеннями. Відсутність геопластичних елементів, кінематичних та інтерактивних форм, відсутність повноцінного предметно-просторового середовища з елементами об'єктів міського дизайну, унікальних вхідних груп, художньо і конструктивно вираженого наземного паркування, реконструйованих трамвайних і тролейбусних зупинок – все це робить стадіон "самотнім", і не пов'язаним з навколишньою територією. Аналіз окресленої території показав, що формування предметно-просторового середовища має велику кількість істотних недоліків у її організації.

Аналіз об'єктів предметно-просторового середовища території Центрального парку культури та відпочинку ім. Горького. Одним із наймасштабніших реконструйованих проектів Харкова є Центральний парк культури і відпочинку ім. Горького, що знаходиться в рекреаційній частині міста та з'єднаний єдиним зеленим масивом з територією Лісопарку. Парк виконує виключно рекреаційну функцію. Внаслідок цього він поділений на кілька функціонально-тематичних майданчиків: дитячий, ретро, парк атракціонів, громадського харчування, алею з штучною водоймою. Кожна з цих зон розрахована на свого відвідувача і оснащена відповідним обладнанням. Ґрунтуючись на виявлених принципах, проаналізуємо територію.

1. Композиційність. Площа має чітко сформовану композиційну структуру: окрему вхідну групу, покажчики і таблички, що підводять до неї. На всіх входах знаходяться спеціальні плани паркової зони з покажчиками маршрутів, що створені дизайнерами в єдиній графічній стилістиці. Парк оснащений різноманітними предметами дизайнерських меблів, які вирішено в єдиній концепції: від ліхтарів і світильників – до крамничок і громадських бюветів. Головною домінантою парку є колесо огляду і площа перед нею. Це є відмінним візуальним орієнтиром. Унаслідок цього створюється єдина композиційно-просторова структура з головними і другорядними об'єктами, що працюють над створенням образу чітко організованою території.

2. Екологічність. Негативні аспекти: руйнування раніше існуючого природного переходу від парку культури і відпочинку до природно-охоронної території лісопарку, за рахунок великомасштабного вирубування лісів і нинішнього розростання антропогенного впливу. Посилений транспортний потік,

який тепер іде в бік вулиці Новгородської через лісопарк також впливає на навколишнє середовище. При реконструкції території парку була вирубана велика кількість дерев для розміщення тематичних майданчиків і атракціонів, проте було насаджено багато дерев у просторі новоутворених об'єктів. У межах рекреаційного простору була створена велика кількість компактних природно-ландшафтних форм, форм-імітацій, інтерактивних форм, штучних озер, об'єктів ландшафтного дизайну тощо. Все це вплинуло на створення комфортабельної зони, придатної як для активного, так і спокійного відпочинку в природному середовищі.

3. Масштабність. Оскільки дана територія переважно призначена для дитячого дозвілля, то наявність невеликих тактильних об'єктів стала основним завданням реконструкції. Внаслідок цього паркова територія рясніє об'єктами для дітей. Такі ігрові дизайн-об'єкти не тільки співвіднесені з дитячим зростанням, а й є предметом для дослідження і безпечної взаємодії з дитиною. Санітарні вузли паркової території також оснащені обладнанням особистої гігієни для дітей.

4. Функціональність. До негативних моментів відносяться паркувальні території, розташовані хаотично вздовж усього парку. Значною перевагою є універсальність даного простору для різних груп населення: парк обладнаний пандусами, поручнями, мінімальна кількість щаблів і різних перепадів рельєфу на його території. Більшість атракціонів (в тому числі колесо огляду) обладнані спеціальними місцями, кабінками та під'їздами для інвалідів на колясках. На території парку чітко розмежований шлях руху відвідувачів за рахунок вдало сформованого предметно-просторового середовища. У межах рекреаційного простору була створена велика кількість скульптурних груп, біоморфних форм, штучних озер, об'єктів ландшафтного дизайну, скульптурних форм та інтерактивних об'єктів.

5. Художня цілісність. Велика кількість інтерактивних об'єктів для дітей розміщено на території: бронзові скульптурні групи, розважальні дитячі майданчики, ігрові форми-імітації (дитячий фонтан "Слоники", скульптурні групи "Світ героїв М. Носова", "Чудо-дерево", "Млин", "Жабки" та інші). Таким чином парковий простір створює єдиний художній образ.

У рамках дослідження екологічних принципів формування об'єктів предметно-просторового середовища Харкова було проведено аналіз реорганізованих просторів, що виявив ряд проблем у концептуальних підходах до організації домінантних рекреаційних зон міста.

1. Виявлено, що простір площі Конституції не використовується раціонально з урахуванням її основної рекреаційної функції. Неповноцінна організація об'єктів предметно-просторового середовища порушує історично сформовану концепцію простору міста. Аналіз території показав, що основною невирішеною проблемою досі залишається неповноцінна організація об'єктів предметно-просторового середовища площі. Простір потребує універсальних об'єктів екодизайну для різних категорій населення.

2. Аналіз території стадіону Металіст у Харкові виявив, що площа не оснащена повноцінно об'єктами міського дизайну. У зв'язку з цим відсутня ко-

мунікація з прилеглими функціональними зонами і наявність ієрархічності на даній території. Встановлено, що дана територія не використовується раціонально. Стадіон знаходиться в повністю дезорганізованому просторі з причини відсутності грамотно створеного предметно-просторового середовища, яке б відповідало сучасним вимогам формування територій видовищних споруд.

3. Аналіз середовищних об'єктів парку культури та відпочинку ім. Горького показав, що даний простір є найкращим прикладом серед реконструйованих зон Харкова, виходячи з перерахованих принципів. Чітко організоване предметно-просторове середовище, наявна система табличок і покажчиків, розміщених на всій території парку, збагачення ландшафту, оснащення предметами міських меблів. Повноцінна організація об'єктів предметно-просторового середовища створює повністю функціональне середовище для різних категорій населення з погляду універсальності.

Тож, використання результатів дослідження дозволить оптимізувати методику дизайн-проектування сучасних середовищних об'єктів.

Література

1. К вопросу формирования рекреационной среды в населенных пунктах средствами ландшафтной архитектуры / О. Б. Сокольская, Н. И. Ефанова, Е. А. Харченко [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://www.prityki.net/voprosu-formirovaniya-rekreacionnoj-sredy-v-naselennyxpunktax-saratovskoj-oblasti-sredstvami-landshaftnoj-arxitektury.

2. Крижановська Н. Я., Цигичко С. П. Фактори, що впливають на особливості формування ландшафтно-рекреаційних об'єктів з елементами національної символіки / Н. Я. Крижановська, С. П. Цигичко // Коммунальное хозяйство городов. – К.: Техніка, 2003. – Вып.47. – С.110-113.

3. Лазарев К. В. Методы архитектурно-ландшафтной реабилитации нарушенных территорий / К. В. Лазарев. – 2003.

4. Митькина А., Яруллина Ю. Современные тенденции в ландшафтной архитектуре и их связь с выставками / А. Митькина, Ю. Яруллина [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://www.rae.ru/forum2012/266/1413.

5. Михайлов С. М. Дизайн современного города: комплексная организация предметно-пространственной среды (теоретико-методологическая концепция) / С. М. Михайлов; автореф. дисс. на соиск. учен. степ. д-ра искусствоведения. – М., 2011.

6. Папанек В. Дизайн для реального мира / В. Папанек; пер. с англ. – М.: Издатель Д. Аронов, 2004. – 416 с.

7. Устинченко Е. В. Роль дизайна в формировании инновационной среды города [Електронний ресурс] / Е.В.Устинченко. – Режим доступа: http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz26_pril/48/template_article-ar=K21-40-k40.htm.

8. Цигичко С. П. Напрями і особливості оновлення промислових територій у сучасних великих і найбільших містах / С. П. Цигичко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Х.: ХДАДМ, 2007. – Вип.1–3. – С.164-169.

References

1. Sokolskaya O., Efanova N., Harchenko, E. (2013). The issue of the formative environment in populated areas landscape architecture fund. Retrieved from http://www.prityki.net/voprosu-formirovaniya-rekreacionnoj-sredy-v-naselennyxpunktax-saratovskoj-oblasti-sredstvami-landshaftnoj-arxitektury/ [in Russian]

2. Kryzhanovskaya N., Tsyhychko, S. (2003). Factors that influence the landscape formation features of recreational facilities with elements of national symbols. Kommunalnoe hospodarstvo horodov, 47, 110-113 [in Ukrainian].

3. Lazarev, K. (2003). Methods of architectural and rehabilitation landscape territories [in Russian].

4. Mitkin A., Yarullyna, Y. (2014) Modern trends in architecture and landscape connection with the exhibition. Retrieved from http://www.rae.ru/forum2012/266/1413 [in Russian]

5. Mikhailov, S. (2011). Design of modern city: Organization environment complex (methodological theoretical concept). Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

6. Papanek, V. (2014). Design for the Real World. Moscow: Publ. D. Aronov [in Russian].

7. Ustynchenko, E. (2005). Innovation in environment design formation in modern city Retrieved from http://book.uraic.ru/project/conf/txt/005/archvuz26_pril/48/template_articlear=K21-40-k40.htm

8. Tsyhychko, S. (2007).Directions updates and features in modern industrial areas and major cities. Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti (Vol. 1,2,3), (pp. 164-169). Kharkiv: KHDADM [in Ukrainian].

УДК 379.82 (477)

Сидоровська Євгенія Андріївна,
старший викладач кафедри філософії
Київського національного університету
культури і мистецтв

ДОЗВІЛЛЯ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ ЯК ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

У статті розглядається проблема дозвілля в сучасній Україні, наголошується, що вивчення та аналіз дозвілля в сучасній Україні потребує міждисциплінарного підходу, який є засадничим принципом культурологічного дослідження, а відтак є об'єктом культурологічного дослідження. Автор виокремлює актуальні напрями розгляду зазначеної проблеми, які є мало вивченими і потребують ґрунтовного дослідження: ціннісний аспект дозвілля, дозвілля в контексті проблеми "життєвого світу людини", особливості дозвілля індивідуального та інституціонального, гендерний аспект дозвілля, співвідношення характеру і форм дозвілля з менталітетом українського народу, дозвілля в контексті проблем елітарного та масового. Підкреслюється, що зазначені аспекти щодо аналізу дозвілля та дозвіллєвої діяльності є маловивченими, а деякі – взагалі знаходяться поза увагою дослідників, що підтверджує актуальність обраної теми дослідження.

Ключові слова: дозвілля в сучасній Україні, дозвіллєва діяльність, міждисциплінарний підхід.

Сидоровская Евгения Андреевна, *старший преподаватель кафедры философии Киевского национального университета культуры и искусств*

Досуг в современной Украине как объект культурологического исследования: к постановке проблемы

В статье рассматривается проблема досуга в современной Украине, отмечается, что изучение и анализ досуга в современной Украине требует междисциплинарного подхода, который является основополагающим принципом культурологического исследования, поэтому

© Сидоровська Є. А., 2015

является объектом культурологического исследования. Автор выделяет актуальные направления рассмотрения указанной проблемы, которые являются мало изученными и требуют основательного исследования: ценностный аспект досуга, досуг в контексте проблемы "жизненного мира человека", особенности досуга индивидуального и институционального, гендерный аспект досуга, соотношение характера и форм досуга с менталитетом украинского народа, досуг в контексте проблем элитарного и массового. Подчеркивается, что указанные аспекты анализа досуга и досуговой деятельности являются малоизученными, а некоторые вообще находятся вне поля зрения исследователей, что подтверждает актуальность выбранной темы исследования.

Ключевые слова: досуг в современной Украине, досуговая деятельность, междисциплинарный подход.

***Sydorovska Evgeniya**, senior lecturer of the philosophy chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

Leisure time in modern Ukraine as object of cultural studies: definition of the problem

Theory of leisure are deeply rooted in the tradition of ancient philosophy. Aristotle declares personal and societal value of leisure time. Much attention was paid to leisure and in the writings of the Church Fathers. Modern theorists often based on the concept of J. Herder and I. Kant. These concepts are methodological basis of the study of cultural and leisure activities as an organic whole, historically conditioned process, the social essence of nature leisure activities, social essence of nature leisure activity that enlivens culture, society and personality. Modern theorists rely on the theory of JJ Rousseau and Voltaire. Since the nineteenth century the problem leisure activities, leisure time in a particular aspect occupied the minds of many theorists (Herbart, Veblen, Marx, Engels, Tarde, Durkheim, Werner, Sombart, Weber, Ortega y Gasset, Marcuse, Freud and many others).

It should be noted that the problem of leisure and today is one of the most popular topics of research both in Ukraine and abroad. We study the history leisure time, functions, pedagogical framework, and specific activities of various institutions, social and psychological aspects of entertainment.

Despite the considerable number of papers on different aspects of leisure time, though it should be noted that the issue of leisure in Ukraine remains unexplored. Leisure in modern Ukraine in the context of mass and elite, generally is ignored researchers. This is what causes the relevance of this work.

Study and disclosures stated theme requires consideration precisely in terms of view of cultural science. The basic principle is interdisciplinary character of cultural studies. The interdisciplinary character promotes profound, comprehensive coverage and study of problems of culture. Analysis leisure time in modern Ukraine in the context of mass and elite requires consideration of this phenomenon from the position of history, aesthetics, art, ethics, psychology.

In the interpretation of "leisure" is some contradiction, namely both leisure time and explained as "idleness" and as a "leisure activity". This contradiction is fixed not only in the vocabulary of literature, it can be seen in the writings of philosophers of Antiquity, the Middle Ages, modern times, as well as in research both foreign and domestic theorists of our time. This ambiguous attitude to the merits of the concept of "leisure" can be explained by by identifying its axiological characteristics. Another aspect that in some way connected with the axiological, and which should emphasize – this space leisure time or leisure activities.

The choice of leisure time space depends on what is for man in one time or another meaningful under the reality in which it exists, and that is out of this importance. Speaking of this aspect in the context of elite and mass, it can be argued that one and the same person may be prone to different types of leisure time.

The question of freedom and unfreedom on the problem leisure time – one of the most difficult and important. The lack of freedom, perception of culture as suppression system generates and appropriate forms of entertainment. The world of human existence in the society and the world of the person stipulate as Husserl said, the horizons of the world of man. Semantic connections and

relationships of human activity ambivalent because on the one hand, they include fundamental dependence and determination of all the fullness of the world; but on the other, the same semantic relations always exist in the subjective sense of separation from the world. Concerning leisure time actualized cultural reflection of moral and aesthetic foundations of life and the world in different vectors of its manifestations. Leisure – is an individual time a precious primarily for the individual. Collective recreation recreation is institutionalized. One recreation can be transformed into another.

Another aspect of the study of the problem of leisure – a gender that reveals specifics recreation men and women. Leisure determined mentality of the people. Social memory in leisure time absorbed, transmitted, transformed and updated. Currently relationship mentality of the Ukrainian people and nature with forms leisure inherent, particularly for modern Ukraine is little known. Of course, an important aspect in the study of recreation features in the context of elite and mass is the ratio of leisure and activities, entertainment and games, and identify the dominant type of recreation in modern Ukraine. The problem of recreation in modern Ukraine, as part of the free time, used for production, distribution and consumption of cultural values, communication, creativity, entertainment, recreation and other officially unregulated human activity has significant research capacity.

Key words: leisure in modern Ukraine, leisure activities, an interdisciplinary approach.

Теорія дозвілля сягає своїм корінням традицій античної філософії. Так, висновки Арістотеля щодо дозвілля та дозвіллєвої діяльності характеризують не тільки особистісну, але й суспільну цінність вільного часу. Багато уваги приділялось дозвіллю й Отцями Церкви. Сучасні теоретики часто-густо спираються на концепції Й. Гердера і І. Канта як методологічну основу в дослідженні культурно-дозвіллєвої діяльності як органічного цілого, історично обумовленого процесу, соціальної сутності природи дозвіллєвої діяльності, що живить культуру суспільства й особистості, а також теорії Ж.-Ж. Руссо, Вольтера. Починаючи з XIX ст. проблема дозвілля, вільного часу в тому чи іншому аспекті займала розуми багатьох теоретиків (Й. Ф. Гербарт, Т. Веблен, К. Маркс, Ф. Енгельс, Г. Тард, Е. Дюркгейм, В. Зомбарт, М. Вебер, Х. Ортега-і-Гассет, Г. Маркузе, З. Фрейд та багато ін.)[1].

Слід зазначити, що проблема дозвілля і сьогодні є однією з найпопулярніших тем дослідження як в Україні, так і за її межами. Вивчається історія дозвілля (Е. Віолле-ле-Дюк, Г. Волощенко, О. Генкіна, О. Доронкіна, Т. Кісельова, К. Кухер, Г. Нікітіна, О. Петряков, Ю. Стрельцов, М. Хренов, В. Уорзіаті); його функції (Е. Вілкес, Т. Галанова, Ю. Давидов, Л. Куцакова, Я. Перельман); педагогічні основи (Н. Герхардт, Р. Азарова, О. Голованов, М. Картушина, В. Кірсанов, Т. Ковальчук, О. Макушина, С. Теплюк, М. Ярошенко); діяльність і специфіка різноманітних інституцій, пов'язаних з дозвіллєвою діяльністю (Т. Абанкіна, Г. Аванесова, С. Безклубенко, В. Воскобойніков, О. Гончарова, О. Жалюк, О. Копієвська, В. Новаторов, М. Поплавський, Ф. Попова, В. Туєв, Н. Цимбалюк); соціальний (І. Бакштейн, С. Булатова, І. Бутенко, Л. Гордон, Н. Князькіна, В. Коренная, Н. Котельнікова, Р. Стеббінс); та психологічний аспект дозвілля (Т. Дауд, Ю. Клейьерг, Г. Сельє, М. Спінжаров, К. Фопель).

Праці, присвячені ґрунтовному вивченню та всебічному аналізу дозвілля і дозвіллєвої діяльності належать українському культурологу І. Петровій.

Питання дозвілля (історії та практики) в українському селі піднімають у своїх дослідженнях О. Лукашевич, О. Михайлов, В. Шевчук. Діяльність різно-

манітних арт-об'єднань в Україні на початку XX ст. аналізує В. Шейко. Деякі аспекти дозвілля української діаспори розкриває Г. Карась.

Незважаючи на значну кількість праць, присвячених різним аспектам проблеми дозвілля, все ж слід відмітити, що питання дозвілля в Україні залишається малодослідженим. Дозвілля ж в сучасній Україні в контексті проблем масового та елітарного взагалі знаходиться поза увагою дослідників. Саме це і зумовлює актуальність даної роботи.

Зауважимо, що вивчення та розкриття заявленої теми потребує її розгляду саме з культурологічної точки зору, адже основним принципом культурології є міждисциплінарність, яка сприяє поглибленому, всебічному висвітленню проблем культури. Аналіз дозвілля в сучасній Україні в контексті проблем масового та елітарного вимагає розгляду цього феномену крізь призму історії, естетики, мистецтвознавства, етики, психології.

Почнемо з визначення слова "дозвілля". Так, у тлумачному словнику В. Даля читаємо: "Дозвілля вільний, незайнятий час, гулянки, простір від справи; заняття для відпочинку, на гулянках, неробство" [3, С. 539]. Схоже тлумачення пропонують йі інші словники, зокрема, Сучасний тлумачний словник української мови: "Дозвілля – вільний час від роботи; час відпочинку" [2, 258]. Дозвілля в сенсі неробства В. Даль використовує і у своїй казці "Що значить дозвілля?".

Як бачимо, в тлумаченні терміну є деякі протиріччя, а саме: дозвілля одночасно пояснюється і як "неробство", і як "заняття для відпочинку".

Слід зазначити, що це протиріччя фіксується не тільки в словниковій літературі, його можна побачити в працях філософів Античності, Середньовіччя, Нового часу, а також і в наукових дослідженнях як зарубіжних, так і вітчизняних теоретиків сучасності.

Так, американський економіст, соціолог та публіцист Т. Веблен в роботі "Теорія бездіяльного класу" по суті ставить знак рівності між поняттям "дозвілля" і поняттям "неробство". Теоретик, критикуючи спосіб життя багатих і можновладців, зауважує, що бездіяльність є ознакою багатства, "бездіяльність це засіб заслужити у інших шану <...> труд <...> став розглядатися як низький по самій суті. <...> Демонстративне утримання від праці стає традиційною ознакою переваги в грошових успіхах і загальновизнаним показником ступеня заслуженої пошани" [1, С. 85]. Отже, за іронічним висловлюванням Т. Веблена, утримання від праці необхідно для добропристойності. Схоже ставлення до дозвілля спостерігаємо і в працях К. Маркса та Ф. Енгельса.

Однак, існує й інше ставлення щодо дозвілля, а саме – як до діяльності. Такий підхід найбільш розповсюджений і розроблений. Цікавий факт: вже в Античній Греції Аристотель вперше поставив у залежність дослідження дозвілля від його ставлення до діяльності, до державного устрою, до свободи і до педагогіки [9, 15].

Не зупиняючись на аналізі праць античних та середньовічних філософів, в яких обґрунтовується саме цей погляд на дозвілля, зазначимо, що особлива увага дозвіллю саме як діяльності починає приділятись, починаючи з доби Просвітництва. На цьому факті наголошують багато сучасних теоретиків, зокрема,

К. Кухер, К. Шлегель, Г. Волощенко, Ю. Давидов, О. Зубець, І. Петрова, Ф. Попова, Е. Соколова, Ю. Стрельцов, М. Хренов та багато ін.

Таке неоднозначне ставлення до суті поняття "дозвілля" можна пояснити ставленням до його ціннісної характеристики, де, з одного боку, знаходиться дозвілля як синонім бездіяльності і ледачості, а з іншого – різноманітна активна діяльність. Ціннісний аспект дозвілля потребує окремого дослідження, тому зараз не будемо на ньому докладно зупинятись, лише зауважимо, що обидва підходи не виключають один одного, адже людина у своєму повсякденні не може бути постійно активною.

Ще один аспект, що певним чином пов’язаний з ціннісним, і на якому необхідно акцентувати увагу, – це простір дозвілля або дозвіллєвої діяльності, адже він може бути відокремленим та самодостатнім, і, водночас, – загальним, спільним. Вибір простору дозвілля залежить від того, що є для людини в той чи інший момент значущим, відповідно тієї реальності, в якій вона існує, і що знаходиться поза цією значимістю. Якщо говорити про цей аспект в контексті проблеми елітарного та масового, то одна й та сама людина може бути схильною і до того і до іншого виду дозвілля. Водночас, як слушно відмічає О. Зубець, "Здатність людини жити не тільки в соціальному просторі, але і в часі, робить її потенційним носієм і наступником тих цінностей, які можна визначити як аристократичні, так як в основі аристократизму лежить перевага, віддана історії роду, своєї власної історичної протяжності" [6, 119].

Не можна не погодитись з теоретиком в тому, що саме в історичній протяжності аристократична (елітарна) ціннісна свідомість знаходить зміст і непорушність. Історичне не існує поза власним буттям людини, але лише в ньому і за допомогою нього. У цьому його принципова відмінність від соціального простору, зовнішнього для кожної конкретної людини. Тому цінності, породжені історичністю буття кожного окремого "Я", знаходять підставу, яка відрізняється від цінностей, народжених перебуванням цього "Я" в соціальному просторі, який, в свою чергу, вимагає апеляції до якогось зовнішнього світу і ціннісного визнання Іншого як морального суб'єкта, а також співвіднесення з ним "Я".

Наочним прикладом такого співвіднесення можуть бути Парки культури та відпочинку або Палаци культури часів сталінізму – часів масових переслідувань і терору, коли побутові домашні умови у більшості були катастрофічними. Саме Парк був тим місцем, де людина могла хоча б ненадовго втекти від незгод повсякдення, якщо не в світ мрії, то у світ, відносно нейтральний (хоча б по видимості) до системи.

Питання свободи та несвободи стосовно проблеми дозвілля – одне з найскладніших та важливіших. Відсутність свободи, сприймання культури як системи придушення породжує і відповідні форми дозвілля. Таким чином світ існування людини в соціумі і світ самої людини обумовлюють, за термінологією Е. Гуссерля, горизонти світу людини і цілепокладання. Смислові зв'язки і відносини людської життєдіяльності двоїсті, оскільки, з одного боку, вони включають в себе фундаментальні залежності і детермінації від всієї повноти світу; але з іншого ці ж смислові зв'язки завжди існують в аспекті суб'єктивного

відокремлення від світу, бо, як відзначає В. Козловський, сенс не може мотивувати людську діяльність, якщо він не включає в себе момент суб'єктивного самопокладання, прагнення суб'єкта, спираючись на смислові зв'язки, реалізувати, втілити в реальне буття свої проекти. Водночас, за слушним зауваженням А. Залужної, "поліцентричність світовідношень життєсвіту зосереджує суттєві потенції не лише для нарощування нових смислів, але й містить у собі загрозу ентропійних проявів, позаяк акумулює у своїх граничних можливостях негативні потуги модифікації буття в стан небуття. Саме тому стає необхідною визначеність морально-естетичних констант життєвого світу: якісності, достойності, збереження "людського в людині"" [5, 4]. Можна стверджувати, що стосовно дозвілля актуалізується культурологічна рефлексія морального, а також і естетичного підґрунтя життєвого світу у різновекторності її проявів – від феноменологічно-онтологічного до аксіологічного та комунікативного дискурсу.

Розгляд проблеми дозвілля, зокрема, дозвілля в сучасній Україні в контексті елітарного та масового, потребує також і вивчення, в рамках "життєвого світу людини", проблеми поліфуркації (від грец. πολυς численний та лат. furcatus – роздвоєний, розділений), адже, як відмічає Н. Жукова, "різні категорії людей сповідують різні ідеали, оскільки й реальність у них різна, й не можна її виразити тільки за допомогою поняття "культура". В цьому випадку систематизуюча основа, холістичне мислення, персоналістичне ставлення до людини, виокремлені поняттям "цивілізація", уможливлюють розглянути хід розвитку цивілізації з позицій того, як склалася доля окремої людини" [4, 143].

Слушну думку висловлює М. Хренов, зауважуючи, що дозвілля – це індивідуальний час, цінний, насамперед, для особистості. Колективне дозвілля, за визначенням теоретика, це дозвілля інституціолізоване, при чому одне може трансформуватися в інше.

Ще один аспект вивчення проблеми дозвілля – гендерний, що виявляє специфіку дозвілля чоловіків і жінок, включаючи соціальні умови суспільства, механізми та закономірності функціонування чоловіків і жінок у вільний час; способи задоволення потреб у відпочинку, форми розваги, спілкування, розвитку особистості, творчості, в процесі функціонування установ дозвіллєвих послуг.

Характер дозвілля визначається і менталітетом народу, у сфері дозвілля транслюється, освоюється, трансформується і оновлюється соціальна пам'ять. На цьому наголошують усі без виключення теоретики. Як зазначає Т. Ковальчук, "мудрість народу витворила стрункy систему виховних цінностей, яка спирається на такі начала індивіда, як приналежність до родини, роду, громади, народу. У скарбниці усної народної творчості можна знайти вагомі засоби, спрямовані на розв'язання складних завдань всебічного гармонійного розвитку дітей з урахуванням їхніх вікових особливостей. Це ігри, що розвивають, загадки тощо" [7, 42].

Наразі зв’язок менталітету українського народу з формами і характером дозвілля, притаманними йому, особливо стосовно сучасної України, є маловивченим.

Безумовно, важливим аспектом у вивченні особливостей дозвілля в контексті елітарного та масового є співвідношення дозвілля та діяльності, дозвілля та гри, та виявлення переважаючого виду дозвілля в сучасній Україні. Складність цієї проблеми полягає в тому, що, з одного боку, Україна так би мовити продовжує традиції постмодернізму, які проявляються у абсолютизації матеріальних цінностей, (які часто-густо виявляються псевдо-цінностями), споживчих благ, масовізацією свідомості тощо, і одночасно свободою індивідуального вибору, адже, за В. Межуєвим, постмодернізм – це заперечення будь-якої тотальності, а з іншого в існуванні "високого" дозвілля. Я наполягаю саме на цьому понятті, яке, на перший погляд, є синонімом "елітарного", однак "елітарне" сьогодні часто-густо асоціюється з поняттям "не доступне" (наприклад, внаслідок дорожнечі). "Високе" ж передбачає духовну, інтелектуальну наповненість, відповідальність вибору у полі можливостей, евристичний, творчий характер. Дозвілля в цьому контексті є часом для духовного розвитку особистості, зміцнення морального та фізичного здоров'я, розвитку творчих здібностей людини. Саме "високе" дозвілля володіє унікальними можливостями реалізації потреби особистості у самовдосконаленні та саморозвитку.

Отже, проблема дозвілля в сучасній Україні, як складова частина вільного часу, використовувана для виробництва, розповсюдження та споживання цінностей культури, спілкування, творчості, розваг, відпочинку та інших видів вільної, офіційно нерегламентованої діяльності людини, має значний дослідницький потенціал.

Примітки

[1] Проблема дозвілля цікавила і державних, партійних, громадських діячів радянської Росії, а згодом СРСР (В. Ленін, А. Луначарський, Н. Крупська, М. Калінін та ін.), а також вождів та теоретиків інших тоталітарних режимів, зокрема, Німеччини (М. Лазурус, А. Гітлер, Е. Крік, Г. Боймер, А. Боймлер, В. Арп, Р. Зом, К. Ш. фон Прітцвальд) та Італії (Б. Муссоліні, Дж. Джентіле, М. Царфаті та ін.).

Література

1. Веблен Т. Теория праздного класса / Торстейн Веблен [пер. с англ., вступ. ст. С. Г. Сорокиной, общ. ред. В. В. Мотылева] – М. : Прогресс, 1984 – 370 с.

2. Дозвілля // Сучасний тлумачний словник української мови : 65 000 слів / За заг. Ред. д-ра філол.. наук, проф.. В. В. Дубічинського – Х. : ВД "ШКОЛА", 2006 – С. 258

3. Досуг // Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / Владимир Иванович Даль : В 4 т. – М. : РИПОЛ классик, 2006 – Т. 1 : А-З – С. 539

4. Жукова Н. А. Паралелі життєвого світу людини: феномен поліфуркації / Н. А. Жукова // Людина в сучасному цивілізаційному процесі: філософсько-культурологічні та етико-естетичні виміри : монографія / М. М. Бровко, Л. Д. Бабушка, Є. В. Більченко та ін. – Ніжин : ТОВ "Видавництво "Аспект-Поліграф"", 2014. – С. 142-162.

5. Залужна А. Є. Життєвий світ людини як смисловий універсум культури: морально-естетичні виміри : дис.. доктора філос. н. : 26.00.01 / Алла Євгенівна Залужна. – Рівне, 2012. – 376 с.

6. Зубец О. П. История европейской морали / Ольга Прокофьевна Зубец // Этическая мысль [отв. ред. А. А. Гусейнов]. – М. : ИФ РАН, 2002. – С. 118-138.

7. Ковальчук Т. І. Основи педагогічної дозвіллєвої діяльності / Т. І. Ковальчук – К. : ДАКККіМ, 2010. – Ч. 1 – 277 с.
8. Козловский В. П. Культурный смысл: генезис и функции / Виктор Павлович Козловский. – К. : Наукова думка, 1990. – 126 с.
9. Хренов Н. А. "Человек играющий" в русской культуре / Н. А. Хренов. – СПб. : Алетейя, 2005. – 604 с.

References

1. Veblen, T. (1984). Theory of the prazdnogo class. S. G. Sorokinoy [trans.]. Moscow: Progress [in Russian].
2. Free time. Modern meaning dictionary of Ukrainian language: 65 000 words. (2006). V. V. Dubichynskoho (Eds.). KH.: VD "SHKOLA" [in Ukrainian].
3. Dal' V. (2006). Free time. meaning dictionary of Russian language M. : RIPOL klassik, V. 1 : A-Z [in Russian].
4. Zaluzhna, A. Ê. (2012). Life world of a man as meaning of cultural universum: moral-aesthetic modes. Rívne, [in Ukrainian].
5. Zhukova, N. A. (2014). Parallels of life man: phenomenon polífurkatsíí□. Nízhin : TOV "Vidavnitstvo "Aspekt-Polígraf" [in Ukrainian].
6. Zubets O. P. (2002). History of European moral. Ethic thought. Moscow: IF RAN [in Russian].
7. Kovalchuk, T. I. (2010). Fundaments of pedagogical activity. K. : DAKKKiM, [in Ukrainian].
8. Kozlovskiy, V. P. (1990). Cultural sense: genesis and functions. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
9. Khrenov, N. A.(2005). "Homo Ludens" in Russian culture. SPb: Aleteyya [in Russian].

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

УДК 766:72 (655)

Храмова-Баранова Олена Леонідівна,
доктор історичних наук, професор кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету
Горбатова Надія Олександрівна,
кандидат історичних наук, доцент, завідувач кафедри дизайну Східноєвропейського університету

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ЦИФРОВОГО МИСТЕЦТВА: ПЕРСПЕКТИВИ НАПРЯМУ

У статті на основі аналізу документальних матеріалів та їх узагальнення висвітлюється значення цифрового мистецтва в проектуванні візуального художнього образу. На сьогодні використання цифрових комп'ютерних технологій дозволило образотворчому мистецтву показати нові інноваційні підходи в художньому відображенні дійсності. Цифрові комп'ютерні технології докорінно трансформували структуру образотворчого мистецтва і визначили необхідність його переосмислення в проектуванні візуального художнього образу.

Ключові слова: цифрове мистецтво, комп'ютерна графіка, візуальний художній образ.

Храмова-Баранова Елена Леонидовна, *доктор исторических наук, профессор кафедры дизайна Черкасского государственного технологического университета;* ***Горбатова Надежда Александровна,*** *кандидат исторических наук, доцент, заведующая кафедрой дизайна Восточноевропейского университета*

Становление и развитие цифрового искусства: перспективы направления

В статье на основе анализа документальных материалов и их обобщения освещается значение цифрового искусства в проектировании визуального художественного образа. Сегодня использование цифровых компьютерных технологий позволило изобразительному искусству показать новые инновационные подходы в художественном отражении действительности. Цифровые компьютерные технологии коренным образом трансформировали структуру изобразительного искусства и определили необходимость его переосмысления в проектировании визуального художественного образа.

Ключевые слова: цифровое искусство, компьютерная графика, визуальный художественный образ.

Khramova-Baranova Olena, *Doctor of Science in History, professor of design chair Cherkasy State Technological University;* ***Gorbatova Nadiya,*** *PhD in History, associate professor, a head of the design chair East Europe University of Cherkasy*

Becoming and development of digital art, prospect of this direction

For today the use of digital computer technologies allowed to the fine art to show new innovative approaches in the artistic reflection of reality. Digital computer technologies radically trans-

© Храмова-Баранова О. Л., 2015
© Горбатова Н. О., 2015

formed the structure of fine art and defined the necessity of his comprehension and exposure of novelty of facilities of computer graphics for planning of visual image, that is certain actuality of select theme of research. The digital painting is the new type of art, where traditional technicians (water-colour, oil) are imitated by means of computer and software. All programs for the digital painting imitate the use of instruments through brushes and coloured effects. In such programs, brushes are recreated by the technicians of the traditional painting (oil, acrylic, pastel, feather and others like that). Most programs of the digital painting have possibility to create own styles, using combination of form and texture. New materials always provoked changes in an art and caused different experiments in painting, namely: new pigments, facilities and methods of causing of paint. The digital painting does not need artistic materials, that is why his becoming after creation of new devices for computer graphics.

In 1980-2000 development of the personal computers and distribution of commercial graphic software stipulated the mass pattern of the use of digital computer technologies in a fine art. In this period, the address of artists to programming became the intelligent choice of strategy of artistic work. Development of digital computer technologies allowed to the artists considerably to extend the limits of arts researches, including due to new possibilities in-process with a color. In this period displacement of interests is traced in researches in direction of computer imitation of traditional technician of fine art that comes true within the framework of computer graphics. The digital painting allows to use practically all artistic facilities of the traditional painting, foremost: color and light. Thus, as well as in the undigital painting, a color comes forward as a difficult system, and light – inseparable from a color. The processes of creation of digital and traditional picturesque works do not have fundamental differences, the same process of choice of paint, brushes and paper, robot with them, mixing of colors, prescribing of layers of paint. Excellent is only job: in the traditional painting is an easel, and in digital is a monitor.

Creation of visual image facilities of computer graphics is actual, as it gives new possibilities in the transmission of opinion of author and forming of more detailed psychological context, this process is related to mushroom growth of computer technologies and dynamic development of society. Computer graphics are used for creation of illustrations, treatment of photos in magazines, books and in other variants of serve of graphic design. Such images are widely used in a virtual environment, there is the Internet in a network. Volume, determination of features of level of knowledge that a designer must own, for creation of visual artistic composition is actual.

Thus, the digital painting has large prospects of development in the future, it can be traced already today. In fact many artists-illustrators in Ukraine and abroad already work in the direction of the digital painting, the authorial technicians offer in creation of images, lessons develop video for those, who only begins to meet with a digital computer depicting art.

Key words: digital art, computer graphics, visual image.

Завдяки появі нових комп'ютерних технологій з'являються можливості відкривати нові способи створення художніх творів, що дає поштовх для виникнення нових художніх напрямів. Виникає необхідність дослідження форм та принципів творчості, які вимагають осмислення їх історичного розвитку. Невпинний розвиток "високих технологій" змінює ставлення до багатьох традиційних способів створення художнього твору та відкриває нові мистецькі обрії. Історичні витоки цифрового живопису, його мистецькі та технічні аспекти вимагають наукового аналізу та дослідження його як нового художнього напряму в культурі постмодерну. Новий підхід до створення художнього образу передбачає відмову від прямого використання традиційних засобів створення зображення (фарба, пастель, пензлі тощо). Вони замінюються комп'ютерними технологіями, технічними засобами – комп'ютером, планшетом та графічними редакторами.

Для дослідження поставленої проблеми необхідно проаналізувати вплив цифрового комп'ютерного мистецтва на створення художнього образу в проектуванні. На сьогодні практично не існує комплексного дослідження з цього питання, а дослідження цифрових технологій в Україні не відображають розвитку цієї галузі. Значний доробок у вирішення цієї проблематики зроблено М. Комар у магістерській роботі "Засоби комп'ютерної графіки в проектуванні візуального художнього образу" [2] під керівництвом О.Л. Храмової-Баранової.

Цифрове зображувальне мистецтво є новим явищем у сучасному мистецтві, його дослідженням займалися Ф. Наке, Б. Вендс, Д. Лопес, А. Маркус, К. Паул, Ф. Поппер, Р. Чан та ін. Так, Д. Френк і Я. Рейхард досліджували певні етапи розвитку цифрового мистецтва. Окремі напрями в мистецтві, пов'язані з застосуванням цифрових комп'ютерних технологій, вивчали Л. Врей, Д. Краузе, Б. Лотка. Цифровий живопис є новим видом мистецтва, де традиційні техніки (акварель, олія) імітуються за допомогою комп'ютера та програмного забезпечення. Програми для цифрового живопису імітують використання інструментів через пензлі і кольорові ефекти. У таких програмах пензлі відтворюють техніки традиційного живопису (олія, акрил, пастель, перо тощо). У більшості програм цифрового живопису є можливість створювати власні стилі, використовуючи поєднання форми і текстури. Нові матеріали завжди провокували зміни в мистецтві і спричиняли різні експерименти в живописі, а саме: нові пігменти, засоби і способи нанесення фарби. Цифровий живопис не потребує художніх матеріалів, тому його становлення прослідковується за створенням нових пристроїв для комп'ютерної графіки.

Початком визнання комп'ютерної графіки як мистецтва традиційно прийнято вважати конкурс, проведений журналом "Computer and Automation" у 1963 р. Це був конкурс програмістів, але учасників оцінювали за умовами роботи, виходячи з естетичних критеріїв. Переможцями стали співробітники військової лабораторії з дослідження балістичних ракет штату Меріленд. Американець Майкл Нолл став першим в історії комп'ютерного мистецтва художником, якого цікавила виключно естетична цінність цифрових зображень. Першу свою роботу художник створив у 1962 р., а в одному з ранніх експериментів спробував порівняти картину відомого художника з комп'ютерним рисунком. Виставка цифрових робіт М. Нолла в 1965 р. в Нью-Йорку стала першою подібною експозицією в США [6].

Уперше художники почали експериментувати з комп'ютерами в 1950-х рр. Перше комп'ютерне арт-шоу "Комп'ютерні графічні картини" ("Computer Generated Pictures") пройшло в галереї "Howard Wise" у Нью-Йорку. Інша масштабна виставка комп'ютерного мистецтва була проведена в Лондоні в 1969 р. в Інституті сучасного мистецтва. На той час велика частина мистецьких творів (так зване цифрове або кібернетичне мистецтво) була представлена графічними і геометричними фігурами в різних випадкових комбінаціях. Це не особливо цікаво на сьогодні, але було новаторством у свій час [5]. Гаррі Сміт (Garry Smith) був серед тих художників, хто дійсно був захоплений питанням теоретичного осмислення нового творчого інструменту. Спробувавши свої сили в галузі

комп'ютерного мистецтва, Г. Сміт вирішив проаналізувати набутий творчий досвід і у 1972 р. опублікував статтю "Комп'ютерне мистецтво і справжнє мистецтво", в якій послідовно виклав свої думки, на які його наштовхнула виконана експериментальна творча робота. Творчість Г. Сміта, за його власними словами, знаходилася в безперервному процесі поетапного розвитку. Вперше долучившись до комп'ютера, Г. Сміт визначив його як інструмент, за допомогою якого під силу перетворити невловиму експресію в щось конкретне і завершене.

У 1980 – 1990 рр. художники були зосереджені на маніпуляції зображень за допомогою програмних засобів і стали застосовувати інтерактивне середовище. Це спровокувало необхідність у створенні простого у використанні програмного забезпечення, такого як векторна програма малювання "Adobe Illustrator". Сьогодні це одна з основних програм, що використовується комп'ютерними художниками. Цифрові маніпуляції фотографіями з таким програмним забезпеченням, як "Adobe Photoshop" створили нових сучасних художників – Андреас Гурскі (Andreas Gursky) і Джеффа Уолла (Jeff Wall) [5].

У 1980–2000 рр. розробка персональних комп'ютерів і поширення комерційного графічного програмного забезпечення зумовили масовий характер використання цифрових комп'ютерних технологій в образотворчому мистецтві. У цей період звернення художників до програмування стало осмисленим вибором стратегії художньої творчості. Розвиток цифрових комп'ютерних технологій дозволив художникам значно розширити межі художньо-естетичних досліджень, у тому числі за рахунок нових можливостей в роботі з кольором. Також простежується зміщення інтересів до досліджень у напрямку комп'ютерної імітації традиційних технік образотворчого мистецтва, що здійснюється в рамках нефотореалістічної комп'ютерної графіки [4].

Удосконалення програмного забезпечення та комп'ютерного обладнання дозволяло досягати все більш складних візуальних ефектів. Можливості художників ставали предметом особливої уваги на міжнародних конференціях і тематичних виставках. Так, у 1988 р. у Утрехті (Нідерланди) пройшов I Міжнародний симпозіум з електронного мистецтва. У тому ж році в Клівлендській галереї ("Cleveland Gallery", Мідлсбороу, Великобританія) пройшла виставка "Мистецтво і комп'ютер". Наступного року в музеї "Арнольфіні" ("Arnolfini", Брістоль) була організована виставка "Електронний друк". У 1992 р. було відкрито перший міжнародний фестиваль електронного мистецтва "Цифровий салон" ("Digital Salon", Нью-Йорк, США) [1].

Дослідниця Крістіана Паул (Christiane Paul) розглянула структуру та особливості такого феномену, як "цифрове мистецтво" – від його появи в 1980 р. до сьогодні, а також передбачила його перспективи. К. Паул розповіла про художників та їхні роботи, розглядаючи відмінності між роботою, яка використовує цифрову технологію в якості інструменту для створення традиційних форм, і роботою, яка використовує його як засіб для створення нових напрямів мистецтва.

Дослідженням поняття цифрового мистецтва займався професор філософії Домінік Лопес (Dominic Lopes), активно дискутуючи з іншим дослідником і критиком Джимом Ендрюсом (Jim Andrews). Дж. Ендрюс висловив свою думку

в рецензії до ґрунтовного наукового дослідження Д. Лопеса "Філософія комп'ютерного мистецтва", яке було видано у 2009 р. Френк Поппер (Frank Popper) вивчав історію мистецтв та технологію. Професор естетики і науки писав про сучасне мистецтво протягом майже тридцяти років у праці "Мистецтво цифрової ери". Він поділяє предмет на п'ять категорій: лазерне і голографічне мистецтво; відео-арт; комп'ютерне мистецтво; мистецтво комунікації; мистецтво інсталяції, демонстрації та перфомансу. Він аналізує кожен із цих напрямів з точки зору його цілей і тих, хто бере участь у ньому. Захоплюючим у цих роботах є те, що їх творці експериментують з методами та засобами, про які п'ятдесят років назад навіть і не мріяли, але їхні цілі співпадають з метою художників, а саме створити естетичний досвід, яким вони потім обмінюються [3].

У кінці XX ст. почався бурхливий розвиток цифрового живопису або CG-арт ("Computer Graphics Art"). Причиною тому слугувала, по-перше, доступність, а по-друге, збільшення швидкості роботи художника, оскільки графічні програми пропонують велику кількість інструментів, не кажучи вже про багату кольорами палітру. У цифровий рисунок простіше вносити зміни, а відправити його за адресою призначення можна відразу по завершенню.

На початку XXI ст. CG-арт бурхливо розвивається і займає міцні позиції в оформленні книг, плакатів, переважає в індустрії комп'ютерних ігор, сучасному кіно та аматорській творчості. Відомі цифрові художники вивчали в навчальних закладах традиційний живопис і тільки потім самостійно перейшли в цифрову творчість. Популярність цифрового живопису зростає і на даний час. Досить багато різних освітніх ресурсів готують майбутніх учителів образотворчого мистецтва для роботи з цифровими пристроями. Посилено освоюються методики з роботи на комп'ютері з графічним планшетом і різними програмами, що дозволяє займатися медіа рисунком.

Перспективними є сучасні представники, які працюють у галузі цифрового мистецтві. Наприклад, естонський ілюстратор, графічний дизайнер і художник Кулдар Лімент (Kuldar Leement) створює справжні шедеври, стираючи грані художніх стилів. На більшості картин художник зображує фантастичні світи та пейзажі космосу, підводні світи, планети. Естонський художник працює в таких графічних редакторах, як Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Adobe Flash, Adobe InDesign, AutoCad. Художник і ілюстратор Зак Монтойя (Zach Montoya) створює редакційні ілюстрації та творчі концепт-арти. Він використовує тьмяні та обережно розміщені кольори, що надає його ілюстраціям драматизму і суму. Це він робить для того, щоб потім додати в них контрастну частину, яка буде захоплюючою та позитивною. В останніх своїх роботах художник пробує експериментувати, використовує ті кольори, що викликають у нього дискомфорт, тому в цих роботах переважає фіалковий колір [3].

Цифровий живопис дозволяє використовувати практично всі художні засоби традиційного живопису, перш за все колір і світло. При цьому, як і в нецифровому живописі, колір виступає як складна система, а світло – невіддільне від кольору. Процеси створення цифрових і традиційних живописних творів не мають принципових відмінностей: той же процес вибору фарби, пензлів та паперу, робо-

та з ними, змішування кольорів, прописування шарів фарби. Відмінним є лише місце роботи: в традиційному живописі – це мольберт, а в цифровому – монітор.

Створення візуального художнього образу засобами комп'ютерної графіки є актуальним, оскільки це дає нові можливості в передачі думки автора і формуванні більш детального психологічного контексту. Цей процес пов'язаний з швидким розвитком комп'ютерних технологій і динамічним розвитком суспільства. Комп'ютерна графіка використовується при створенні ілюстрацій, обробці фотографій у журналах, книгах та інших варіантах подачі графічного дизайну. Такі зображення широко використовуються і в віртуальному середовищі, в мережі інтернет. Тому визначення особливостей рівня знань, якими повинен володіти дизайнер для створення візуальної художньої композиції, є актуальним питанням.

Тож нами зроблено спробу дослідити становлення і перспективи розвитку цифрового живопису, цифрового комп'ютерного мистецтва. Період виникнення цифрового мистецтва припадає на 1950–1970 рр., що пов'язано з розвитком комп'ютерних технологій, першими зображеннями, які створювались на аналогових пристроях, з використанням перших цифрових фотокамер. Наступним етапом становлення цифрового мистецтва став період 1980–2000 рр., коли комп'ютерні технології почали розвиватись, стали більш доступними, почали створюватися перші графічні редактори та графічні планшети, що й привело до популяризації цифрового мистецтва в кінці XX – на початку XXI ст. Також нами проаналізовано поняття "цифрового живопису" та досліджено його практичне використання в графічному дизайні. Визначено, що вагомий внесок у дослідження терміну цифрового комп'ютерного зображувального мистецтва, його практичного застосування зробили Б. Лапоскі, Г. Франке, М. Нолл, Ф. Поппер, Ф. Наке, С. В. Єрохін, Д. В. Галкін, Л. Н. Турлюн та ін.

Отже, цифровий живопис має великі перспективи для розвитку, що можна прослідкувати вже сьогодні. Адже художники-ілюстратори в Україні і за кордоном, які працюють у напрямі цифрового живопису, пропонують свої авторські техніки у створенні зображень, розробки відеоуроків з метою ознайомлення з цифровим комп'ютерним зображувальним мистецтвом.

Література

1. Ван Мени. Художественно-коммуникативные особенности современного плаката: новые концепции и тенденции развития в зарубежной практике: дис. кандидата искусствоведения : 17.00.06 / Ван Мени. – 2010. – 154 с.

2. Комар М. Засоби комп'ютерної графіки в проектуванні візуального художнього образу: магістерська робота / М. Комар. – Черкаси, 2015. – 156 с.

3. Ляпичева И. Как розвивалась цифровая живопись [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.mobiledevice.ru/69455 – computer-graphic-art-history-wacom-will.aspx.

4. Єрохін С. В. Естетика цифрового комп'ютерного зображувального мистецтва: дис. доктора філософських наук / С.В.Єрохін. – 2010. – 360 с.

5. Computer Art. History, Characteristics of Digital Imagery / What Is Computer Art? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.visual-arts-cork.com/computer-art.htm.

6. Michael Noll. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.citi.columbia.edu/amnoll/.

References

1. Komar M. (2015). Master's degree work: Facilities of computer graphics in planning of visual image. Extended abstract of candidate's thesis. Sumy: SumSU [in Ukrainian].
2. Michael Noll (2014) Retrieved from: http://www.citi.columbia.edu/amnoll/.
3. Computer Art. (2010) History, Characteristics of Digital Imagery / What Is Computer Art? Retrieved from: http://www.visual-arts-cork.com/computer-art.htm. Smith G.W. (1972 Computer Art and Real Art. Bulletin of the computer art society), (Vols. 22), (pp.1-4). Sumy: SumSU [in USA].
4. Erohin S.V. (2010) Aesthetics of digital computer depicting art. Doctor's thesis. Sumy: SumDU [in Ukrainian].
5. Van Meni. (2010) Artistic features of modern placard : new conceptions and progress trends in foreign practice: dissertation of candidate of study of art/ Doctor's thesis. Sumy: SumDU [in Russia].
6. Liapicheva I. (2011) As розвивалась digital painting. Retrieved from: http://www.mobiledevice.ru/69455 – computer-graphic-art-history-wacom-will.aspx.

УДК: 78.07.079 (477.64) "1991/2015"

Антоненко Олександр Миколайович,
кандидат мистецтвознавства, ст. викладач
кафедри інструментального виконавства та музичного
мистецтва естради Мелітопольського державного
педагогічного університету ім. Богдана Хмельницького

ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАПОРІЖЖЯ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

У статті розглянуто особливості розвитку фестивального руху на території Запорізької області в період незалежності України. Проаналізовано найбільш відомі та престижні музичні фестивалі регіону. Виявлено соціокультурні функції фестивального руху, які полягають в активізації культуротворчих процесів на Запоріжжі, пошуку та підтримці талановитої молоді, донесенні до широкого загалу духовних скарбів і пропаганді високоякісного мистецтва.

Ключові слова: фестиваль, музична культура, Запорізька область, соціокультурні процеси.

Антоненко Александр Николаевич, *кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры инструментального исполнительства и музыкального искусства эстрады Мелитопольского государственного педагогического университета им. Богдана Хмельницкого*

Фестивальное движение как фактор развития музыкальной культуры запорожья периода независимости украины.

В статье рассмотрены особенности развития фестивального движения на территории Запорожской области в период независимости Украины. Проанализированы наиболее известные и престижные музыкальные фестивали региона. Выявлены социокультурные функции фестивального движения, которые заключаются в активизации культуротворческих процессов в Запорожской области, поиске и поддержки талантливой молодежи, донесении до широких масс духовного достояния и пропаганде высококачественного искусства.

Ключевые слова: фестиваль, музыкальная культура, Запорожская область, социокультурные процессы.

© Антоненко О.. М., 2015

Antonenko Olexandr, *PhD in Arts, senior lecturer of the instrumental performance and music art pop chair, Melitopol State Pedagogical University named after Bogdan Khmelnitsky*

Festival movement as a factor of the musical culture's development of zaporizhia region of the period of ukraine's independence

One of the peculiarities of modern social-cultural space of Zaporizhia region is the development of festival movement that has become a daily routine of modern artistic life of the region and given pulse for international integration processes.

In the conditions of national-cultural development of Ukrainian state in Zaporizhia region a great number of festivals appeared, their aim is the revival of national spiritual achievements. The All-Ukrainian festival-competition of music-song culture of Cossacks "Khortytsia" became a well-known forum of that direction. It was held in 1990-1993 and was dedicated to the 500th anniversary of the foundation of the Zaporizhia Cossacks. The festival gave a push for revival of Cossack song traditions in the region. At that period in Zaporizhia the vivid folk bands were created, we associate them with the level of modern folk choral culture of the region such as a vocal company "Kozaky-zhaporozhtsi", a chorus "Zaporizhki kozaky", a song and dance company "Zaporozhtsi".

The peculiarities of historical-cultural development of Zaporizhia region is its polyethnicity. The development of artistic traditions became the inalienable component of life and the important source of ethnic identification of national groups of the region. The numeral folk bands are created in national-cultural centres. The folk festivals became an important motivation for the improvement of their performance skills. The most prestige forum of this field is the art festival of national cultures "My – ukrainski" which is held from 1998 in Prymorsk. It is a great intercultural holiday that intensifies the development of folk bands of the different ethnic centres.

The main features of the development of the choral culture in Zaporizhia region at the period of independent Ukraine is the activity of the clerical choral music festivals. During 1998-2001 the festival of clerical choral music "Poite Bogy nashemu, poite" was held in Berdiansk. In 2005 the All-Ukrainian festival of clerical choral singing "Khrystos Voskrese" was founded in Zaporizhia. It became a vivid event in the musical culture of Zaporizhia region and an important factor of revival orthodox traditions there.

Among the musical festivals of academic sphere, the International festival of Slavic piano music is very famous and prestige. The festival had been held on the base of Melitopol State Pedagogical University named after Bogdan Khmelnitsky since 1999 till 2012. The festival gathered and inspired the young pianists from Ukraine, Russia, Byelorus, Moldova and Bulgaria. Every year during the festival there was a presentation of Slavic piano inheritance and achievements of national composer, performance and pedagogical schools. Due to the wide programme of events such as concerts, performances, master-class of pedagogues-pianists, scientific-methodical conferences and seminars concerning musical pedagogy and piano performance, courses of extension of qualification under the aegis of National Ukrainian music union, the festival gave an unique opportunity to acquaint oneself with historical and modern achievements, current tendencies and directions of the Slavic piano art's development.

Among art projects which play an important role in the process of social-cultural development of Zaporizhzhia, the international festival-contest of child's and junior performance art "Akordy Khortytsi" differs by its scale. During the 14 years history of the festival about 8 thousand musicians at the age of 7 to 17 from Ukraine, Byelorus, Armenia, Russia, Moldova, Germany, Austria, Serbia, China, South Korea, The United States of America took part in this competition; they demonstrated their mastery in the 5 nominations such as a soloist with the orchestra; soloist-instrumentalists and vocalists; companies; a concertmaster; the solfeggio and the theory of music. The laureates of the festival "Akordy Khortytsi" got an opportunity to take part in different international art projects at the cost of sponsors. So the aim of the festival was not only to find a talented young people, but to help them in their further artistic growth. We should add that festivals of child's and junior creative work are rather popular phenomena in the social-cultural space of Zaporizhia region.

One of the most progressive festivals of Zaporizhia region is the international festival of vocal variety art "Medovyi krai".

One of the vivid events in cultural life of Zaporizhia area is the All-Ukrainian festival of wind and variety music "Tavriiski Surmy" It has been gathering professional, military, childish and educational wind orchestras in Melitopol since 2001. The festival is organized according to European examples, it copies the tradition of holding the concert events on the open grounds, defile, parade-concert of brass bands.

One of the most interest art projects in Zaporizhia region is the All-Ukrainian youth festival "Perlyny sezonu". Since 1995 the festival has been presenting the creative work of young Ukrainian pop-performances from the different parts of Ukraine. Among the festivals of variety direction we also should distinguish regional festival of youth variety art "Zorepad".

The mentioned above festivals are not commercial; their goal is the activation of cultural-creative processes in Zaporizhia region and their inclusion into Ukrainian and international art space. Musical festivals of the region can be classified into 3 directions: academic, folk and variety. The most important thing that the holding of the festival on the territory of the region for young people, helps young musicians in self-determination and self-realization, finding their own way in music-professional development.

In conditions of the lowering of the concert-toured season in the recent years, festivals began to play an important role of delivering to the people spiritual treasures, propaganda of highly qualified art. The holding of prestige festivals and competitions is one of the ways to achieve Zaporizhia the level of the artistic city which want to get a status of cultural centres of Ukraine.

Key words: festival, musical culture, Zaporizhia region, socio-cultural processes.

Національно-культурне відродження кінця XX – початку XXI ст. спричинило істотне розширення наукового кола питань в українському мистецтвознавстві. Одним із його пріоритетних проблемно-тематичних напрямів стає краєзнавча тематика, аналіз історико-культурного розвитку окремих регіонів України є актуальним завданням сучасного мистецтвознавства. До проблем розвитку музичної культури Запорізької області періоду незалежності України зверталися у своїх наукових працях Т. Мартинюк, В. Редя. Однак фестивальний рух як важлива складова історико-культурного розвитку регіону отримав незначне висвітлення у науковій літературі. Саме останнє обумовлює актуальність дослідження даного явища в усіх багатогранних аспектах.

Аналізу особливостей розвитку фестивального руху України періоду незалежності присвятили свої наукові праці К. Давидовський [2], С. Зуєв [3], Ю. Москвічова [6], М. Швед [8] та ін. Вищевказані наукові праці стали методологічною та теоретичною основою дослідження. Джерельну базу дослідження склали буклети фестивалів, рецензії, критичні статті тощо.

Активізація фестивального руху на Запоріжжі спостерігається з початку 90-х рр. XX ст. В умовах національно-культурної розбудови української держави в Запорізькій області виникає значна кількість фестивалів, метою яких стає відродження духовних надбань нації.

Масштабним форумом даного напряму став Всеукраїнський фестиваль-конкурс музично-пісенної культури козацтва "Хортиця". Фестиваль, який проводився у 1990, 1991, 1992 та 1993 рр., був присвячений 500-річчю утворення Запорізького козацтва, й значною мірою дав поштовх відродженню козацьких співочих традицій у регіоні. Саме в роки проведення фестивалю "Хортиця" на Запоріжжі створені колоритні фольклорні колективи, з виконавством яких асоціюється рівень сучасної народної хорової культури регіону – вокальний ансамбль

"Козаки-запорожці", хор "Запорізькі козаки", ансамбль пісні і танцю "Запорожці" обласної філармонії. Учасники фестивалю демонстрували свою майстерність у трьох номінаціях: хорові колективи, вокальні ансамблі, солісти. Метою діяльності фестивалю декларувалося "відродження та пропаганда козацького фольклору, пробудження у людей уваги до своєї спадщини, правічного коріння" [7; 45]. Географію фестивалю представляли учасники із Запорізької, Львівської, Полтавської, Івано-Франківської, Миколаївської, Чернігівської, Черкаської, Чернівецької, Кіровоградської, Харківської, Тернопільської, Житомирської, Луганської, Дніпропетровської областей, АР Крим і Києва. У репертуарі конкурсантів знайшли відображення цілі пласти народно-пісенних традицій.

Особливістю історико-культурного розвитку Запорізького краю є його поліетнічність. Нині населення регіону представлене понад 130 національностями. Розвиток мистецьких традиції стає невід'ємною складовою життя, важливим джерелом етнічної ідентифікації національних груп регіону. У національно-культурних осередках створюються численні фольклорні колективи, важливим стимулом удосконалення виконавської майстерності яких стає діяльність фольклорних фестивалів.

Фестиваль мистецтв національних культур "Ми – українські", який з 1998 р. проводиться у м. Приморську, нині є масштабним міжнаціональним святом, що активізує розвиток фольклорних колективів етнічних осередків. На час проведення фестивалю невеличке місто Приморськ стає унікальним центром мистецьких подій, що приваблює виконавців і публіку не лише з Запорізької області, а й інших регіонів та навіть країн. Фестиваль характеризується поліжанровістю – учасниками є інструментальні, вокальні, хорові та хореографічні колективи. Фестиваль "Ми – українські" – одна з центральних подій у культурному житті регіону, метою якого є збереження історичної пам'яті багатонаціонального українського народу, допомога національно-культурним товариствам у їх духовному відродженні.

Серед фольклорних фестивалів, що функціонували або функціонують на території регіону, відзначимо також міжнародний полікультурний фестиваль "Золоті обереги вічності" (м. Мелітополь), участь в якому брали конкурсанти з України, Китаю, Румунії, Молдавії, Сербії, Болгарії та Росії; міжрегіональні – фестиваль народного хорового мистецтва "Вольниця" (м. Гуляйполе), фольклорний фестиваль "Азовські хвилі" (м. Бердянськ), фольклорний фестиваль "Джерела рідного краю" (м. Бердянськ), фольклорний фестиваль "Моя родина" (м. Запоріжжя).

Яскравою ознакою розвитку хорової культури Запорізької області періоду незалежності України стає діяльність фестивалів духовної хорової музики. Упродовж 1998 – 2001 рр. у Бердянську проводився фестиваль духовної хорової музики "Пойте Богу нашему, пойте". Фестиваль щорічно збирав найкращі церковні хорові колективи регіону, а у 2000 – 2001 рр. значно розширив географію учасників і отримав статус міжрегіонального.

Успішна практика проведення фестивалю духовної музики в Бердянську стала поштовхом для організації в регіоні значно масштабнішого мистецького форуму. У 2005 р. був заснований Всеукраїнський фестиваль духовних піснес-

півів "Христос Воскресе". На початку XXI ст. він став яскравим явищем музичної культури Запоріжжя та важливим чинником відродження православних традицій у регіоні.

Фестиваль не обмежувався конкурсною частиною – програма урізноманітнювалася виступами відомих хорових колективів, концертами інструментальної музики, майстер-класами та гала-концертом. У межах фестивалю свою високу майстерність запорізькій публіці в різні роки дарували Академічний симфонічний оркестр Запорізької філармонії (худ. кер., нар. артист України – В. Редя), Камерний хор Дніпропетровської філармонії (кер. – О. Пучкова), Камерний хор Донецької музичної академії ім. С. Прокоф'єва (кер. – А. Мурзаєва), ансамбль солістів "Київська Русь" та ін. На сцені концертного залу ім. М. Глінки звучали шедеври світової музики – кантата "Іоанн Дамаскін" С. Танєєва, концерт для фортепіано з оркестром №3 С. Рахманінова, увертюра "Світле свято" М. Римського-Корсакова тощо. Виконання таких масштабних полотен, безумовно, справило велике емоційне враження на слухачів, підвищило авторитет фестивалю та його мистецький резонанс. Традиційним апогеєм фестивалю є гала-концерт лауреатів, у фіналі якого зведений хор півчих Запорізької єпархії під керівництвом І. Лічманової натхненно виконує духовні хорові концерти. Гала-концерт викликає значну зацікавленість громадськості міста, підтвердженням чого є заповнений концертний зал філармонії, присутність духовенства, керівництва області, музичної еліти регіону. З 2010 р. фестиваль "Христос Воскресе" через скорочення фінансування звузився до меж регіонального, але й донині є яскравою подією у соціокультурній панорамі Запорізької області.

Серед музичних фестивалів академічного напряму достатньо відомим та престижним є Міжнародний фестиваль слов'янської фортепіанної музики. Фестиваль проводився у період 1999 – 2012 рр. на базі Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького під егідою Європейської асоціації педагогів фортепіано в Україні ("ЕРТА"), Білоруської асоціації педагогів фортепіано ("ЕРТА"), Міжнародної ради з музично-художньої освіти при Президії Російської академії освіти.

Фестиваль збирав разом і надихав молодих піаністів-виконавців з дитячих музичних шкіл, середніх та вищих спеціалізованих музичних та педагогічних навчальних закладів України, Росії, Білорусії, Молдови, Болгарії. У межах фестивалю щорічно відбувалася масштабна презентація слов'янської фортепіанної спадщини та досягнень національних композиторських, виконавських та педагогічних шкіл. Завдяки широкій програмі заходів – концертні виступи, майстер-класи педагогів, піаністів, науково-методичні конференції та семінари з питань музичної педагогіки та фортепіанного виконавства, курси підвищення кваліфікації під егідою Національної всеукраїнської музичної спілки, фестиваль дав майже унікальну можливість для ознайомлення з історичними та сучасними надбаннями, існуючими тенденціями й напрямами розвитку слов'янського фортепіанного мистецтва. Яскравою окрасою фестивалю стали щоденні вечірні концерти, на яких глядачі мали змогу ознайомитися з шедеврами фортепіанної музики Ф. Шопена, Ф. Ліста, М. Лисенка, П. Чайковського, С. Рахманінова,

С. Прокоф'єва у виконанні спеціально запрошених гостей – лауреатів міжнародних конкурсів Романа Репки (Україна), Анатолія Катца (Росія), Юлії Новгородцевої (Росія), Сергія Микулика (Білорусь), Андрія Сікорського (Білорусь) та багатьох ін. Додамо, що майстер-класи та семінари в межах фестивалю проводили такі відомі митці, як: заслужений діяч мистецтв України, засновник і президент Фонду В. Горовиця, професор консерваторії м. Торонто (Канада) Ніна Казимирова; професор Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова Світлана Науменко; доцент Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського Ніна Руденко; професор Російської академії музики ім. Гнєсіних Григорій Гордон; заслужений артист Росії, професор Саратовської державної консерваторії Анатолій Катц та інші.

Серед мистецьких проектів, які відіграють важливу роль в процесі соціокультурного розвитку Запорізької області, вирізняється своїми масштабами Міжнародний фестиваль-конкурс дитячого та юнацького виконавського мистецтва "Акорди Хортиці". У березні 2001 р. на сцені обласної філармонії відбувся концерт "Зірки Запорізького краю", в якому у супроводі симфонічного оркестру виступили 13 юних музикантів із Запоріжжя та області. Цей яскравий концерт з аншлагом став поштовхом до організації фестивалю, в межах якого молоді музиканти мали б можливість виступити з симфонічним оркестром, отримати безцінний конкурсний досвід та зробити впевнений крок до майбутньої професійної кар'єри.

За 14-річну історію фестивалю в ньому взяли участь майже 8 тис. музикантів віком від 7 до 17 років з України, Білорусі, Вірменії, Молдови, Росії, Німеччини, Австрії, Сербії, Китаю, Південної Кореї, США, які демонстрували свою майстерність у 5 номінаціях: соліст з оркестром; солісти – інструменталісти та вокалісти; ансамблі; концертмейстер; сольфеджіо і теорія музики. Додамо, "Акорди Хортиці" – єдиний в Україні молодіжний фестиваль, який має престижну номінацію "соліст з оркестром".

Однією з умов діяльності престижного музичного фестивалю є наявність високопрофесійного та авторитетного складу журі. До складу журі фестивалю "Акорди Хортиці" щорічно запрошуються представники музичної еліти з України та закордону: народний артист України, лауреат державної премії ім. Т. Шевченка, композитор, професор Мирослав Скорик; народний артист України, професор Вадим Гнєдаш; народний артист України, лауреат державної премії ім. Т. Шевченка, композитор Олександр Костін; композитор Володимир Зубицький; заслужений артист України, професор Євген Ржанов; заслужена артистка України Богдана Півненко; солістка Національної філармонії України, заслужена артистка України Ольга Рівняк; заслужений діяч мистецтв України, професор Валерій Алтухов; заслужений діяч мистецтв України, композитор Наталія Боєва; заслужений артист України Валерій Козлов; заслужений артист України Андрій Ільків; соліст Національної філармонії Білорусі Андрій Сікорський; заслужений артист Росії, професор Олександр Мндоянц; композитор Галина Кисельова (Росія); лауреат міжнародних конкурсів Станіслав Божич (Сербія); засновник і директор міжнародного конкурсу молодих виконавців "Rovere d'Oro" Лучіано Ланфранкі (Італія); професор Паризької консерваторії Фредерік Пеласі

(Франція); лауреат міжнародних конкурсів Андрій Желтоног (Японія); професор музичного коледжу м. Сеул Сео Сеона (Південна Корея); засновниця та президент "Music Camp International" Конні Фортунато (США) та інші.

Нині фестиваль "Акорди Хортиці" виконує функцію масштабного мистецького свята на Запоріжжі, що приваблює значну кількість учасників та слухачів. У його межах відбуваються концерти відомих митців і творчих колективів. Родзинкою фестивалю є те, що члени журі виступають у межах фестивалю як артисти, демонструючи високий рівень виконавської майстерності. Незабутнє враження на гостей та мешканців Запоріжжя справив концерт Президентського оркестру Республіки Білорусь під керівництвом Віктора Бабарикіна у 2013 р. У межах фестивалю "Акорди Хортиці" традиційно відбуваються педагогічні конференції та майстер-класи за участі відомих педагогів та виконавців.

Концерт лауреатів XII Міжнародного фестивалю "Акорди Хортиці" проводиться в межах заходів, присвячених 100-річчю Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Концерт пройшов у великій залі академії під гаслом Міжнародного музичного гранд-фестивалю "VIVAT ACADEMIA". Лауреати фестивалю "Акорди Хортиці" демонстрували свою майстерність у супроводі Національного ансамблю солістів "Київська камерата". Апофеозом концерту став виступ видатного композитора, диригента, виконавця та педагога М. Скорика, який презентував новий альбом скрипкових творів та подарував слухачам свої джазові композиції у супроводі "Київської камерати".

Фестиваль-конкурс "Акорди Хортиці" на сьогодні, безумовно, є одним із найпрестижніших форумів дитячого та юнацького виконавського мистецтва в Україні. Запорізькі слухачі мають змогу познайомитися з молодою музичною елітою не лише Запорізької області, а й України та навіть світу. Лауреати фестивалю "Акорди Хортиці", окрім цінних подарунків, отримують можливість для участі за рахунок спонсорів у різноманітних мистецьких проектах в Україні, Росії, Німеччині, творчих заходах Міжнародного благодійного фонду Володимира Співакова. Відтак діяльність фестивалю відбувається не лише у світлі виявлення обдарованої молоді, а й її подальшого творчого зростання.

Фестивалі дитячої та юнацької творчості стали достатньо поширеним явищем у соціокультурному просторі Запорізької області. Масштабним мистецьким форумом даного напряму є Всеукраїнський фестиваль дитячої творчості "Топ-топ" у Бердянську. Фестиваль проводиться під час курортного сезону, завдяки чому приваблює значну кількість виконавців та слухачів. У різні роки фестиваль "Топ-топ" мав статус міжнародного та збирав учасників з України, Росії, Білорусі, Молдови, Румунії.

Одним із найбільш стрімко прогресуючих фестивалів, що нині проводяться на території Запорізької області, є Міжнародний фестиваль вокального естрадного мистецтва "Медовий край", організатором якого є Мелітопольський державний педагогічний університет ім. Б. Хмельницького. Фестиваль є яскравим мистецьким явищем регіонального значення з належним міжнародним статусом. Географія учасників фестивалю представлена конкурсантами з України, Білорусі, Росії, Молдови, Болгарії, Румунії, Китаю, Південної Кореї.

Яскравою подією в культурному житті Запорізького краю є Всеукраїнський фестиваль духової та естрадної музики "Таврійські сурми", який з 2001 р. збирає в Мелітополі професійні, військові, дитячі та духові оркестри. Фестиваль проводиться за європейськими зразками, наслідує традицію проведення концертних заходів на відкритих майданчиках, дефіле, плац-концертів, маршпарадів духових оркестрів.

Одним із найцікавіших мистецьких проектів на Запоріжжі є Всеукраїнський молодіжний фестиваль "Перлини сезону". З 1995 р. фестиваль презентує творчість молодих українських поп-виконавців з різних куточків України. У межах фестивалю щорічно виступають зірки української естради, серед яких Океан Ельзи, ТНМК, Друга Ріка, Мандри, Тартак, Ірина Білик та ін. За оцінками організаторів свідками подій фестивалю в різні роки стали до 180 тисяч слухачів та кілька мільйонів телеглядачів.

Серед фестивалів естрадного напряму треба відзначити також обласний фестиваль молодіжного естрадного мистецтва "Зорепад", який відкрив таких відомих виконавців, як Alyosha, Олександр Панайотов, Тетяна Недільська, Андрій Шамрай, гурти "Сотжер", "Хорта" та ін.

Отже, однією з особливостей сучасного соціокультурного простору Запорізької області є розвинений фестивальний рух, який міцно увійшов в повсякденний побут сучасного художнього життя регіону, дав імпульс міжнародним інтеграційним процесам, процесам зближення та взаємозбагачення національних культур, актуалізував формування нових моделей проведення фестивалів, їх фінансування, механізмів взаємодії з органами обласної влади і засобами масової інформації. Тут важко не погодитися з думкою К. Давидовського, що "міжнародні фестивалі в умовах сьогодення визначають напрями розвитку мистецтва та формують нові ідеї, творять особливий механізм регулювання та корегування естетичних шляхів, перевіряють практикою новації. Такі їх функції пояснюються тим, що міжнародний музичний фестивальний рух акумулює в собі всі сегменти сьогоденного музичного життя (композиторів, спеціалізованих виконавців, критиків, продюсерів, менеджерів), створюючи їх тісну взаємодію, результатом якої стає формування нового мистецького середовища, а також утворення нового мистецького продукту" [2, 100].

Розглянуті нами фестивалі не є комерційними, їхнє призначення полягає в активізації культуротворчих процесів на Запоріжжі, входженні у загальноукраїнський та міжнародний мистецький простір. Музичні фестивалі регіону можна класифікувати за трьома напрямами: академічним, фольклорним та естрадним. Особливо важливим є проведення на території регіону значної кількості престижних фестивалів для молоді, участь у яких допомагає молодим музикантам у самовизначенні й самореалізації, у знаходженні власного шляху музично-професійного розвитку.

За умов збіднілого останніми роками концертно-гастрольного сезону фестивалі також почали виконувати важливу функцію донесення до широкого загалу духовних скарбів, пропаганди високоякісного мистецтва. Досліджуючи феномен музичного фестивалю в культурі України, С. Зуєв влучно зауважує,

що "в 1990-ті роки, коли катастрофічно скоротилося сезонне концертне життя, закривалися театри та філармонії, припинили існування цілі творчі колективи, фестивальний рух, навпаки, набуває безпрецедентного розвитку за умов відсутності державної програми, спрямованої на відродження сезонних концертів, численні музичні фестивалі постали альтернативною формою гастролей" [3, 107].

Запоріжжя, з його насиченою та яскравою історією, культурними традиціями, розвинутою промисловістю, фінансовими можливостями на початку XXI ст. активно декларує курс на піднесення культурно-мистецького та духовного рівня регіону. Нині регіон ще не в змозі конкурувати з рівнем концертного життя Києва, Харкова, Львова, Одеси, Дніпропетровська, які мають розвинуту інфраструктуру в цій галузі (консерваторії, оперні театри тощо). Відтак, проведення престижних фестивалів і конкурсів є одним із засобів досягнення Запоріжжям мистецького рівня міст, які претендують на статус культурних центрів України.

Література

1. Антоненко О. М. Хорова культура Запорізького краю XX – початку XXI століть в аспектах музичної регіоналістики : дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Олександр Миколайович Антоненко; Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2014. – 296 с.

2. Давидовський К. Ю. Міжнародний фестивальний рух у формуванні культурно-мистецького середовища України (на прикладі міжнародних музичних фестивалів "Київські літні музичні вечори" та "Віртуози планети") / Костянтин Юрійович Давидовський // Культурологічна думка: Щорічник наукових праць. – К. : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2011. – №3. – С. 94 – 100.

3. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 / Сергій Павлович Зуєв ; Сумський держ. педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. – Суми, 2006. – 207 с.

4. Іонов В. І. Історіографія як основа наукової інтерпретації сучасної української музичної культури : дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Володимир Ілліч Іонов; Одеська держ. музична академія ім. А.В. Нежданової. – Одеса, 2010. – 200 с.

5. Мартинюк Т. В. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я XIX – XX століть (П'ять поглядів на геосоціокультурну динаміку Запорізького краю) : монографія / Тетяна Володимирівна Мартинюк. – Мелітополь : Видавничий будинок Мелітопольської міської ради, 2003. – 608 с.

6. Москвічова Ю. О. Фестивально-конкурсний рух на Вінниччині: динаміка розвитку / Юлія Олександрівна Москвічова // Культура і сучасність. – № 1. – К. : Міленіум, 2014. – С. 192–197.

7. Річний звіт про організаційно-методичну та художньо-творчу роботу Обласного центру народної творчості за 1991 р. – ДАЗО, Р–2006. – Спр. 857. – 67 арк.

8. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики на новому етапі (1990 – 2005 рр.) : автореф. дис. на здобуття звання канд. мистецтвознавства / Михайло Богданович Швед ; Львівська держ. муз. академія ім. М. В. Лисенка. – Л., 2006. – 20 с.

References

1. Antonenko, A. M. (2014). Choral culture of Zaporizhzhya region XX – XXI centuries in the aspects of the musical regionalism: Candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Managerial staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

2. Davydovskii, K. Yu. (2011) International festival movement in forming the cultural and artistic environment of Ukraine (for example, the international music festival "Kyiv Summer Music

Evenings" and "Virtuosos of the Planet"). Kulturolohichna dumka : Shchorichnyk nauk. prats. 3, 94 – 100 [in Ukrainian].

3. Zuev, S. P. (2006) Modern cultural space and semiotics of music festival (on materials Kharkov). Candidate's thesis. Sumy: Sumy State A.S. Makarenko Pedagogical University [in Ukrainian].

4. Ionov, V. I. (2010). Historiography as the basis of scientific interpretation of modern Ukrainian music culture. Candidate's thesis. Odessa: Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music [in Ukrainian].

5. Martynyuk, T. V. (2003). Music professionalism Northern Azov XIX – XX centuries. (Five views on the geo-socio-cultural dynamics of Zaporizhzhya region). Melitopol: Vydavnychyi budynok Melitopolskoi miskoi rady [in Ukrainian].

6. Moskvichova, Yu. O. (2014). Festival and competitive movement in Vinnytsia region: dynamics of development. Kultura i suchasnist : almanakh,1, 192-197 [in Ukrainian].

7. Annual Report on organizational, methodological and artistic and creative work of the regional centre of folk art in 1991. (2006). DAZO [in Ukrainian].

8. Swed, M. B. (2006). Trends of international festivals of modern music in the new phase (1990 – 2005): Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: Mykola Lysenko Lviv National Music Academy [in Ukrainian].

УДК 7.038.6

Афоніна Олена Сталівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент, докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ПОСТМОДЕРНЕ РОЗУМІННЯ "ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ" В МИСТЕЦТВІ

Статтю присвячено мистецтву постмодернізму та феномену "подвійного кодування". На основі визначень "подвійного кодування" вченими зроблено спробу аналізу музичних та хореографічних творів. Музичне і хореографічне мистецтво представлено творами композиторів і хореографів кінця XX – початку XXI ст. Виявлено основні риси постмодерного розуміння "подвійного кодування" у художній практиці.

Ключові слова: постмодернізм, подвійний код, художні практики, сучасне мистецтво.

Афонина Елена Стальевна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Постмодернистское понимание "двойного кодирования" в искусстве

Статья посвящена искусству постмодернизма и феномену "двойного кодирования". На основе определений "двойного кодирования" учеными сделана попытка анализа музыкальных и хореографических произведений. Музыкальное и хореографическое искусство представлено произведениями композиторов и хореографов конца XX – начала XXI вв. Выявлены основные черты постмодернистского понимания "двойного кодирования" в художественной практике.

Ключевые слова: постмодернизм, двойной код, художественные практики, современное искусство.

© Афоніна О. С., 2015

Aphonina Olena, *PhD in Arts, associate professor, doctoral student of National Academy of managerial staff of Culture and Arts*

The postmodern understanding of "double coding" in art.

The article is devoted to the art of postmodernism and phenomenon of "double coding". On the basis of the definitions of "double coding" scientists attempt to analyze musical and choreographic works. Musical and choreographic art is represented by works of composers and choreographers of the late XX – early XXI century. The basic features of postmodern understanding of "double coding" in artistic practice.

Study of the specificity of "double coding" in the art due to the fact that the problem of post-modernism in art is very broad, it is associated with issues related to the fundamental relationship of "culture-art-work-practice". Culture as part of the public space, as a sign system is the double standards at all levels of existence. The interpretation of signs often coincides with an ambivalent attitude to the values in the language of the question that Saussure considered from the standpoint of differences and oppositions. Therefore, a special form of signs and codes that appear in the process of transformation or coding (storage, broadcast information) is an actual problem of modern art history. If the encoding process goes through various stages of development, the code acquires new qualities, it is a characteristic artistic works, the encoding process can be called a "double-coded" in art. Code of culture in the creative process concentrates the artistic achievements and experiences, and in the art of code gets a particular expressiveness and emotional value.

Or another example of post-modern understanding of creativity in the work of the gallery "Triptych", which embodies the pluralism in relation to the dialogue of classic and modern. According to the authors of the exhibition "The Magic of excellence", to see reality from different angles it coincides with the opportunity to combine paintings of Lviv artist "magical realist" Roman Zhuk and articles of jewelry design studio "ELIGIUS" (rose with diamonds, colored sapphires and topaz, etc.). Therefore, the study of contemporary art and the phenomenon of "double coding" is a hot topic of art.

Most of the phenomenon of "double coding" the researchers considered in the context of postmodernism. The issue of "double coding" appears in the analysis of issues of postmodern art. The study of these questions deal with foreign and Russian scientists since the mid twentieth century (R. Barth, Charles Jencks, I. Ilyin, V. Lichkovah, V. Podoroga, D. Fokkema and others). The problem of "double coding" related to the specific works of art that appear during Transavantgarde and postmodernism.

It shows art of the instability of the new system of values and search for like national identity and way of entering the European space. In such a situation in society and the special role of creativity gets personal position of the artist-postmodernist, which is to find a compromise between tradition and innovation in the category, form, genre, language. Therefore, the art of postmodernism different subjective perception of reality that gives rise to a duality of cultural classical, romantic codes.

Applying semiotic methodological approach to the analysis of contemporary visual art Olga Petrova uses the concept of "CodeLanguage of art". She said the art of developing the system on the basis of the dynamic contrast between the language and the code. Language – is the structure of historical memory, it protects and maintains the tradition. Code – only created artistic structure, sees beyond the tradition of striving for innovation. Just these two components form a " CodeLanguage of art". Language (vertical level) passes through the historical and cultural achievements of Ukrainian art, code (horizontal level) refers to the tools and techniques of art (techniques).

Past experience in the postmodern text emerged from the cultural codes, which include artistic styles, traditions and formulas, rhythmic patterns, musical intonation. This eclectic mix of artistic creativity in the French theorist Jean Lipovetsky defines as the main feature of postmodernism and the "double coding" in relation to the past and present, tradition and innovation, modernity and postmodernity.

Studying the work of Oleksandr Kozarenko, it is impossible to get around the concept of "double coding" Canadian psychologist Allan Paivio. According to him, the specific processing of visual and verbal information requires different systems of listeners / viewers / readers. These

systems provide independent representation (verbal and visual codes). Visual code provides a solution to problems of simultaneous spatial plan. The cantata O. Kozarenko – is the presence of theater paraphernalia (costumes, make-up). Auditory and verbal codes provide a solution to problems of abstract symbols (of the intonations and genre features Baroque, Neo-Baroque).

Key words: Postmodernism, "double coding", art practice of contemporary art.

Вивчення специфіки "подвійного кодування" в мистецтві зумовлено тим, що зазначена проблема в мистецтві постмодернізму дуже широка, з нею пов'язані питання, які належать до фундаментальних відношень "культура-мистецтво-творчість-практика". Культура як складова суспільного простору, як знакова система репрезентує подвійність стандартів на всіх рівнях існування. Трактування знаків часто співпадає з подвійністю відношення до значень у мові та мовленні, які Ф. де Соссюр розглядає з позиції різниць і протиставлень. Тож особливі форми знаків та кодів, які виникають в процесі трансформації або кодування (збереження, трансляції інформації), є актуальною проблемою сучасного мистецтвознавства. Якщо процес кодування проходить різні стадії розвитку, код набуває нових якостей, стає притаманним мистецьким творам, процес кодування можна назвати "подвійним кодуванням" в мистецтві. Код культури в процесі творчості концентрує художні здобутки і переживання, а в мистецтві код отримує специфічну виразність і емоційну цінність.

Починаючи з характеристики творів, які є репрезентацією або апеляцією як до мас, так і до професіоналів (Ч. Дженкс), можемо згадати про сучасні проекти митців. Так, спільна робота галереї "Триптих" і "Ferrari ART IN MOTION" поєднала експозицію живопису художника Петра Лебединця в автосалоні найпрестижнішої автомобільної марки "Ferrari". П. Лебединець, який є володарем міжнародних премій, переможцем престижних арт-фестивалів, основним критерієм спорідненості між творчістю і технікою визначив силу кольору, а "живопис – шляхом інтуїтивного пізнання, який проходить через призму емоційно-асоціативного сприйняття, прагнучи звільнитися від підпорядкованості предметного світу. Виразна сила кольору, як основного елемента, завжди буде прихована від нашої свідомості і може бути сприйнята тільки через інтуїцію" [6]. На його думку, саме вона властива і живопису, і вишуканим, ексклюзивним італійським суперкарам. Як і автомобілі Ferrari, роботи художника миттєво стають пізнаваними за стилем і призначені для обраних цінителів, що співпадає з характеристикою "подвійного кодування" як реклами (Є. Лозинська).

Інший приклад постмодернового розуміння творчості у діяльності галереї "Триптих", який утілює плюралізм у відношенні до діалогу класичного і сучасного. За словами авторів виставки "Магія досконалості", бачити реальність під різними кутами співпадає з можливістю поєднати твори живопису львівського художника "магічного реаліста" Романа Жука та вироби студії дизайну ювелірного мистецтва "ELIGIUS" (троянди з діамантами, кольорові сапфіри та топази тощо). Тож, вивчення сучасного мистецтва та феномену "подвійного кодування" є актуальною темою мистецтвознавства.

Метою статті є висвітлення особливостей прояву "подвійного кодування" в мистецтві постмодернізму.

Передусім феномен "подвійного кодування" розглядають дослідники в контексті постмодернізму. Проблематика "подвійного кодування" з'являється в аналізі питань постмодерністського мистецтва. Вивченням цих питань займаються зарубіжні та вітчизняні вчені з середини XX ст. (Р. Барт, Ч. Дженкс, І. Ільїн, В. Личковах, В. Подорога, Д. Фоккема та інші). Проблема "подвійного кодування" пов'язана зі специфікою художніх творів, які з'являються в період трансавангарду і постмодернізму.

Крім теоретиків структуралізму, постструктуралізму, постмодернізму, сучасну ситуацію вивчають мистецтвознавці (О. Берегова, Л. Кияновська, О. Зінькевич, В. Редя тощо), композитори (О. Козаренко, В. Степурко, О. Серова), художники (Т. Боднарчук, А. Криволапов, О. Петрова, В. Сидоренко), які звертають увагу на формування творчої особистості в складних умовах перехідного періоду українського суспільства та його багатоманітну неоднозначну творчість. Саме мистецтво демонструє нестійкість нової системи цінностей та пошук, як національної ідентичності, так і шляхи входження в європейський простір. За такої ситуації в суспільстві і творчості особливої ролі набуває особиста позиція митця-постмодерніста, яка полягає в знаходженні компромісу між традиціями та новаціями в тематиці, образах, жанрах, мові. Тому мистецтво постмодернізму вирізняється суб'єктивністю сприйняття реальності, яка породжує подвійність культурних класичних, романтичних кодів.

Осмислюючи базові праці з питань філософського, літературного, архітектурного постмодернізму, Тетяна Гуменюк досліджує постмодернізм як транскультурний феномен, який має онтологічні, гносеологічні, історико-культурні та естетичні параметри та відбиває, на погляд автора, дві тенденції: міжнауковість на перетині гуманітарного знання та загальний стан духовності з новим способом світовідчуття і світорозуміння. На основі досліджень вчених-структуралістів, постструктуралістів вона розкриває естетичний вимір постмодерністсько-постструктуральних термінів-понять (знак, код, дискурс, дискурсивна формація/утворення, дискурсивна практика, нарація, означник/означування, текст/текстуальність, симулякр), що логічно підтверджує свідому переорієнтацію активності з "творчості" на компіляцію та цитування, зі створення "оригінальних" опусів мистецтва на колаж, які спрямовані на подолання межі життя та мистецтва, художника та публіки; екзотеризація "високого" мистецтва та езотеризація "масової культури". Феноменологічний метод, що спрямований на "усвідомлення явища одночасно в його історичності та функції" (Е. Гуссерль), у найширших контекстуальних зв'язках – "навіть у їх нездійсненних можливостях" (М. Гайдеггер), дозволив досягнути бажаного типу новизни одержаних результатів, коли "відомі вже факти співвідносяться з відомими поглядами і внаслідок цього постає щось нове" (М. Вебер) [2, 25], а саме вивчити зв'язок карнавальності та постмодерністської гри, трансконтекстуалізацію тем, сюжетів, стилів і мотивів світового мистецтва різних часів і культурних регіонів задля створення полістилізму постмодерністського художнього світу.

Застосовуючи семіотичний методологічний підхід до аналізу сучасного візуального мистецтва, Ольга Петрова використовує поняття "КодоМовне мис-

тецтво". На її думку, мистецтво як система розвивається за принципом динамічного контрасту між Мовою та Кодом [9, 39]. Мова – це структура з історичною пам'яттю, вона оберігає і підтримує традицію. Код – щойно створена художня структура, яка виривається за межі традиції, прагнучі до новації. Як раз ці два компоненти утворюють "КодоМовне мистецтво". Сучасна культура і культура взагалі ґрунтується на традиціях спадщини, але кожного разу традиція інтерпретується з новими якостями [9, 48]. Своєрідна єдність Мови і Коду характеризує сучасне мистецтво. О. Петрова за допомогою даного методу розкриває сутність і специфіку українського візуального мистецтва. Так, Мова (вертикальний рівень) проходить крізь історико-культурні здобутки українського мистецтва, Код (горизонтальний рівень) відноситься до засобів і прийомів художньої творчості (технік).

Оцінюючи американській варіант постмодернізму, який підхопив гасла свого європейського попередника, дослідниця Євгенія Дніпровська виділяє новизну у підході до процесу читання постмодерністських творів з характерним розкодуванням знаків та ідеї про розуміння читачем твору краще за автора, що співпадає з низкою положень учених-постструктуралістів. Автори-постмодерністи обґрунтовують непереконливість тенденцій постмодерністської "спрямованої" філософії як прагнення в будь-якій позитивній філософській концепції бачити тільки приховані ідеологеми й міфологеми, що виділяє їх зв'язок з кодом і подвійним кодуванням [4].

Досвід минулого в постмодерністичному тексті сформувався з культурними кодами, які включають в себе художні стилі, традиції, формули, ритмічні структури, музичні інтонації. Таке еклектичне поєднання в художній творчості французький теоретик Ж. Липовецькі визначає як головну рису постмодернізму і "подвійного кодування" у відношенні до минулого і теперішнього, традицій і новацій, модерну і постмодерну [7].

В українському музичному мистецтві постмодерністський етап у розвитку культури починається з періоду "перебудови" і пов'язаний зі здобутками європейської культури та звільненням від заборон радянської системи. Українські композитори, що почали свій шлях в останній третині XX ст. (Ю. Гомельська, А. Загайкевич, В. Рунчак, Б. Фроляк, К. Цепколенко, О. Щетинський тощо), на початку 90-х рр. органічно увійшли до європейського світового культурного простору. Вони отримали можливість навчатися та стажуватися в європейських навчальних закладах, брати участь у композиторських конкурсах у різних країнах світу, що позначилося, як на їхній індивідуальній творчості, так і на загальному розвитку музичного мистецтва в Україні. Європейська культура другої половини XX ст. розглядається під кутом постмодернізму і українська музика поповнюється творами, які віддзеркалюють його основні тенденції.

Камерна кантата для контратенора та інструментального ансамблю українського композитора Олександра Козаренка "П'єро мертвопетлює" на вірші футуриста Михайла Семенка реалізує одночасне звернення до жанрових інтонацій романтичної доби (скерцо, колискової, траурного маршу, драматичного монологу), підкреслюючи романтичну лінію П'єро в інтонаційне поле музики

XX ст. (алеаторика, сонористика, пуантилізм, мікрохроматика). Такий синтез вносить нове, сучасне забарвлення в трактування образів, що підтверджує думку Р. Барта про "поєднання різних кодів" в одному творі.

Вивчаючи твір О. Козаренка, неможливо оминути концепцію "подвійного кодування" канадського психолога Аллана Пайвіо. На його думку, специфіка обробки візуальної і вербальної інформації вимагає наявності різних систем у слухачів/глядачів/читачів. Ці системи створюють самостійні репрезентації (вербальні і візуальні коди). Візуальний код забезпечує вирішення завдань одномоментного просторового плану. У кантаті О. Козаренка – це наявність театральної атрибутики (костюми, грим). Аудіальний та вербальний коди забезпечують вирішення завдань абстрактної символіки (частина інтонацій і жанрових ознак бароко, необароко). Тож, на всіх підсистемах людської психіки (виконавця/слухача/глядача/критика) працюють "первісна сенсорна обробка". По-друге, до роботи залучається контактна інформація з системою довготривалої пам'яті. Як зазначає відомий український вчений Юрій Чекан [11], перша частина твору має риси інтради, що веде до опери часів К. Монтеверді та підкреслює театральну природу "П'єро". По-третє, залучається асоціативний рівень, який активує схожі сліди пам'яті. Так, знавці музики XX ст. під впливом ознайомлення з музикою О. Козаренка згадають "Місячного П'єро" А. Шенберга, однойменний твір М. Рославця, музичні інтонації С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича. І врешті-решт, референційний рівень, який передбачає взаємодію вербальної/аудіальної, візуальної систем та мають вираження в "референції" та яскраво репрезентовані в кантаті О. Козаренка.

Емпірично А. Пайвіо показав, що односпрямованість дії візуального (перегляд) і вербального (закадровий коментар) кодів можуть збільшувати правильність відтворення матеріалу. З музичним мистецтвом додається також аудіальний код, який не тільки збільшує об'єм сприйняття твору, а і його глибину. Поєднання рис вокального, театрального та суто інструментального жанрів у кантаті О. Козаренка демонструють "гру з семантикою і метафоричність" (Ч. Дженкс), риси "мовної гри" (Ж. Ліотар), які в свою чергу, є особливістю постмодерністських текстів і "подвійного кодування" в мистецтві.

Постмодерне мистецтво вирізняється також суб'єктивністю реакції на реальність, класику тощо. Елементи театру, які проникають до концертної зали, посилюють прояви "подвійного кодування" в музичному мистецтві. Ефектні зразки інструментального театру у творчості С. Зажитька, В. Рунчака, К. Цепколенко. Твір Володимира Рунчака має відтінок епатажу в назві: "П'ятий кут, кайф від безпредметного пошуку (аудіо-кліп)" для двох віолончелей. Композитор звернувся до виражальних можливостей інструментального театру (акторська гра виконавців, які вільно переходять від одного з чотирьох-п'яти пультів – "кутів" до іншого), виявляє нестандартне ставлення до "вишуканого" інструменту віолончелі, випробовуючи її в ролі балалайки або гітари та застосовує принцип монтажу в накладенні різнохарактерних музичних пластів. "Кадрами" цього аудіокліпу стають мелодичні елементи траурного маршу Ф. Шопена чи "Болеро" М. Равеля, алюзії на саундтрек відомого кінофільму (напружене піци-

като "Штірліц іде по коридору") та на мелодичний стиль Б. Лятошинського ("Український квінтет").

Особливе місце у дослідженні взаємозв'язку теоретичного і практичного з позицій структуралізму, постструктуралізму і постмодернізму надається мові (дискурсу, тексту, письму) і, звичайно, це стосується музичного мистецтва. Окремі аспекти такого взаємозв'язку можна виділити в творі Валентина Сильвестрова "Реквієм для Лариси" для мішаного хору, солістів та оркестру, який включає в себе латинські канонічні тексти та вірші Т. Шевченка українською мовою. У ХХ ст. в жанрі реквієму композитори іноді не використовували канонічні тексти взагалі, або поєднували з іншими віршованими пластами, як, наприклад, Б. Бріттен у "Воєнному реквіємі", де літургічні латинські тексти співіснували у музичному просторі твору з віршами англійського поета У. Оуена. Використання різних текстів, написаних різною мовою, в одній композиції сприймається як заглиблення в інтерпретаційні можливості біблійного змісту, як знаходження нових ракурсів його тлумачення, що збагачує сучасну музичну творчість та підтверджує тези У. Еко про "подвійне кодування" як "комунікативну конференцію" та створення медіативних структур міжтекстовості "від злиття чи потреби опосередкування двох протилежностей: коду та нескінченного процесу семіозису" [13, 187].

Поєднання інтонацій джаз-року та класично-романтичних інтонацій ("мовна гра" Ж. Ліотара), залучення мультимедійних засобів (відеоряд, діапроектор) в пасіонному жанрі "Страсті за Владиславом" В. Рунчака визначають динаміку процесу кодування з опорою на візуальні, аудіальні елементи та відтворюються в діалозі різних видів мистецтва [10, 313]. Для творів постмодернізму найпростіші елементи музичного мімезису, конкретними виразами композиторської творчості, моделлю для складання постає поєднання різних кодів (інтонацій, жанрів, образів).

"Апеляція до мас і професіоналів, гра з семантикою і метафоричністю" повністю реалізується в творчості класика "полістилістики" Альфреда Шнітке (сюїта "Мертві душі"). Панорама стилів, жанрів і напрямів від класики (Пролог у стилі класичних увертюр), авангардних мотивів з алюзіями до класики-романтики (5. Минуле Плюшкіна, 7. У Манілових); до побутових танців (8. Вальс, 2. Полька, 6. Мазурка, 9. Галоп); маршів (3. Поховальний марш, 4. Марш). Хоча чітка драматургія твору надає цільності і спрямованості розвитку всьому строкатому музичному матеріалу, створюючи умови для проявів "подвійного кодування" і підтверджуючи тезу про амбівалентність постмодерністичного твору.

Отже, "подвійне кодування" в музичному мистецтві постмодернізму визначається як апеляція до мас і професіоналів (Ч. Дженкс), "мовна гра" (Ж. Ліотар), "діалог різних видів мистецтва і в сучасних медіа-артах" (А. Пайвіо), "комунікативна конференція" чи "поєднання різних кодів" (Р. Барт).

Хореографічне мистецтво ХХ – початку ХХІ ст. по-новому висвітлює проблему відношення до традиції та інновації, інтерпретації класичних сюжетів і музики, рефлексії до сучасного світу і культури. Хореографія переконує, що різні форми взаємодії між високою і масовою культурами, академічним і сучасним танцем сприяють розширенню кордонів і одночасному зверненню до обізнаного і недосвідченого глядача.

Зокрема, німецький хореограф Маріо Шредер (Лейпциг) експериментує з музикою балетних постановок. Його балет "Джим Моррісон" повністю складається із знаменитих пісень гурту "The Doors", а балет "Чаплін" поставлений на музику з фільмів з Чарлі Чапліним, що допомагає глядачам "розкодувати" зміст творів і виявляє сутність "подвійного кодування".

Однією із стратегій по відношенню до минулої культурної спадщини і культурних кодів та "подвійного кодування" стає "інтертекстуальність" (Ю. Крістевої), або "поліфонічний роман" (М. Бахтін), синтез культурних кодів (Р. Барт). Інтертекстуальність висвітлює по-новому проблему відношення до традиції та інновації, і подвійність прихованих змістів. При інтертекстуальності поетична і художня мова піддається подвійному прочитанню [1, 429].

Творчість сучасних хореографів (М. Бежар – Франція, М. Мара – Німеччина, О. Нахаріні – Ізраїль, М. Смін, У. Шольц – Німеччина, М. Шредер – Німеччина), українських (Р. Поклітару), які використовують тематичний матеріал і техніку як класичної, так і популярної, масової танцювальної культури, підлягає аналізу з точки зору французького філософа, соціолога і культуролога Жака Бодрійяра. Він пропонує знаки-коди розглядати як симулякри, що транслюють смисли, неадекватні подіям і фактам та не відповідають однозначним оцінкам. Він вважає, що коди породжують конотації (супутні значення), а не денотації. За допомогою концепції кодів-знаків-симулякрів як образів, які поглинають реальність, а також відтворюють і транслюють змісти з неоднозначною оцінкою, можна виділити прояви "подвійного кодування".

Твори сучасних хореографів характеризуються привабливістю для широкого кола людей. Тож, переосмислення класичних балетів, інакше трактування їхніх сюжетів і прийомів іноді настільки змінює всі попередні закономірності, що виникає новий твір з кодами і різними конотаціями.

Балети "Лускунчик" (музика П. Чайковського) М. Петіпа, М. Бежара і Р. Поклітару – зовсім різні. Реалізуючи коди постмодерністського дискурсу (філософський, художньо-естетичний), Моріс Бежар в балеті "Лускунчик" створює власну стратегію "вторинного тексту". Хореограф активно використовує прийоми, характерні для "техніки постмодерністського письма" письменників (У. Еко, Б. Акунін), композиторів (А. Шнітке, В. Сильвестров, Є. Станкович), художників (О. Глазунов, О. Петрова). Прийомами подвійного кодування, відлунням інтертекстуальності М. Бежар апелює до різної рецепції глядачів: масової і елітарної. Використовуючи прийом подвійного кодування, хореограф розширює коло поціновувачів: у процес перегляду залучаються не тільки цінителі "класичного балету", а й глядачі-цінителі сучасного балету. Для кожного з глядачів існує свій "код", розгадувати який цікаво. Любитель класики зацікавиться класичною музикою і сюжетом, поетикою алюзій і ремінісценцій з класичної постановки. Цінитель сучасного балету оцінить нову інтерпретацію класичного твору, шанувальників історії надихає атмосфера XIX ст. Своїм баченням класики хореограф задовольнить потребу сучасного масового глядача, що очікує від нього не тільки захоплюючої фабули і цікавого сюжету.

Відходячи від класичної схеми "Лускунчика", М. Бежар передає власне відношення до свого дитинства та Матері. Головний герой балету – хлопчик

Бім (на відміну від Клари в балеті Чайковського). Йому на Різдво мати дарує загорнутий у білий шовк таємничий предмет. Коли хлопчик просинається, він бачить, що подарунок став гігантським за розміром, статуєю, біломармуровим жіночим торсом. Поєднуючи у балеті класичну сюжетну лінію з власними враженнями, хореограф майстерно створює постмодерністичний твір, комбінуючи вже написане, знайоме і породжуючи при цьому нові смисли, як писав Р. Барт. Відкриття заново романтичних, "класичних кодів" в цьому балеті з погляду постмодернізму не просто забава хореографа: головним стає "винахід нових", а не воскресіння старих кодів. Стрибок у минуле виявляється стрибком у майбутнє. Стверджуючи прекрасне, величне, добре, розумне, у своєму балеті "Лускунчик" М. Бежар відкриває по-новому як музику, так і зміст. Певна гра з семантикою та метафоричністю образів претендують на багатошаровість і багатоваріантність прочитання (за Ч. Дженксом, так званий "радикальний еклектизм"). "Постійне пародійне співставлення двох (або більше) "текстуальних світів", різні засоби семіотичного кодування естетичних систем (художніх стилів), "парадоксальний дуалізм" складають підвалини "подвійного кодування" [3].

Зовсім інше втілення казки Ернеста Теодора Амадея Гофмана "Лускунчик і мишачий король" бачимо у сучасного українського хореографа Раду Поклітару. Хоча на сцені є новорічна символіка, розкішні костюми, все ж митець залишається вірним собі і створює сучасний пастіш на класично-романтичний сюжет. Навіть один із відоміших номерів балету "Вальс Квітів" виконує ансамбль мишей.

Усі приклади є підтвердженням того, що сучасне мистецтво є узагальнюючим попередні традиції, користується кодами-знаками, раціональними моделями з функціями збереження, трансляції інформації. Постмодерністичні твори характеризуються принципом організації тексту (нонселекція), що підтверджує думку Р. Барта про єдність різних кодів в одному художньому тексті, які створюють умови для "подвійного кодування" в мистецтві.

Література

1. Барт Р. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М.: Прогресс, 1989 – 616 с.
2. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : дис. д-ра філос. наук: 09.00.08 / Т. К. Гуменюк; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2002. – 395 с.
3. Дженкс Ч. Взлёт архитектуры постмодернизма // Корпус 3. – Режим доступу : http://cih.ru/k3/jenx.html.
4. Дніпровська Є. В. Від аналітичної естетики до постмодернізму: аналіз американських теорій (США) : дис. на здоб. наук. ступ. канд. філософ. наук : спец. 09.00.08. "Естетика" / Є. В. Дніпровська; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2003. – 200 с.
5. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму / Ю. Кристева; пер. с фр. Г. К. Косикова. – М., 2000. – С. 427-457.
6. Лебединець П. Концепция Петра Лебединца. Офіційний сайт // Режим доступу : http://www.lebedynets.-com/ru/articles/conception.html.
7. Липовецьки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / Жиль Липовецьки; пер. с фр. В. Кузнецова. – СПб.: Владимир Даль, 2001. – 336 с.

8. Лозинська Є. Двойная кодировка, двойная адресация в литературе // Режим доступу : [http://www.e-reading.club/chapter.php/101082/80/Chuprinin-Russka-ya-literaturasegodnya._Zhizn'_po_ponyatiyam.html].

9. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х рр. XX ст. – поч. XXI ст. / О. Петрова. – К.: ВД "КМ Академія", 2004. – 400 с.

10. Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис : КД, 2001. – 1038 с.

11. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка / Юрій Чекан // Музика. – 1996. – № 3. – С. 3-15.

12. Paivio A. Imagery and verbal processes / A. Paivio. – New York, 1971. – 608 p.

13. Eko U. Semiotics and the Philosophy of Language / U. Eko. – London, 1985. – 242 p.

References

1. Bart, R. (1989). Semiotics. Poetics. Moscow: Progress [in Russian].

2. Gumenyuk, T.K (2002). Postmodernism as a transcultural phenomenon. Aesthetic Analysis: Doctor's thesis. Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv [in Ukrainian].

3. Charles Jencks (1985) Rise postmodern architecture. Retrieved from http://cih.ru/k3/jenx.html [in Russian].

4. Dneprovskay, E.V. (2003). From analytical aesthetics to postmodernism: the analysis of American theories (USA): Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Taras Shevchenko National University of Kyiv [in Ukrainian].

5. Kristeva, Yu. (2000). Bakhtin, the word dialogue, the novel. Moscow: [in Russian].

6. Lebedynets, P. (2011). The concept of Peter Lebedynets. Ofitsiyny site. Access mode: http: //www.lebedynets.-com/ru/articles/conception.html [in Russian].

7. Lipovetski, Gilles. (2001). The era of emptiness. Essays on modern individualism. (Kuznetsova Trans). SPb .: Publishing House Vladimir Dal [in Russian].

8. Lozinska, Je. (2000). Dual encoding double addressing in the literature. Retrieved from http://www.e-reading.club/chapter.php/101082/80/Chuprinin-Russka-ya-literaturasegodnya._Zhizn'-_po_ponyatiyam.html [in Ukrainian].

9. Petrova, O. (2004). Mistetstvoznavchi reflections: History, theory the criticism of pictorial art of the 70-es in the XX-XXI centuries. Kyiv: View. Dim "KM Akademiya" [in Ukrainian].

10. Gritsanov, A., Mozheyko, M.A. (Eds.). (2001). Postmodernism: Encyclopedia. Minsk Interpresservis: Bk. House [in Belarus].

11. Chekan, Yu. (1996). Musical World of Oleksandr Kozarenko. Musica. (Vols. 3), (pp. 3-15). Kyiv: [in Ukrainian].

12. Paivio A. Imagery and verbal processes. (1971). New York [in English].

13. Eko U. Semiotics and the Philosophy of Language (1985). London [in English].

УДК 78.085.3(4)

Богданова Марина Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

КОНКУРСНИЙ БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ В ЄВРОПІ: СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСТВА

У статті розкриваються походження європейських конкурсних бальних танців, художні підвалини їх становлення, роль у збагаченні світової танцювальної музики новою ритмікою. Зазначається, що сучасні бальні танці виникли на основі середньовічних європейських танців. На межі XIX – XX ст. на бальні танці вагомо вплинули африканська та латиноамериканська музично-танцювальні культури.

Ключові слова: танцювальна культура, конкурс, європейський конкурсний бальний танець, конкурсне виконавство, нова ритміка.

Богданова Марина Викторовна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Конкурсный бальный танец в европе: специфика исполнения

В статье раскрываются происхождение европейских конкурсных бальных танцев, художественные основы их становления, роль в обогащении мировой танцевальной музыки новой ритмикой. Отмечается, что современные бальные танцы возникли на основе средневековых европейских танцев. На рубеже XIX-XX вв. на бальные танцы весомо повлияла африканская и латиноамериканская музыкально-танцевальные культуры.

Ключевые слова: танцевальная культура, конкурс, европейский конкурсный бальный танец, конкурсное исполнение, новая ритмика.

Bogdanova Maryna, *PhD in Arts, Associate professor of the choreography chair, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The competitive ballroom dance in the europe: the specifics of the execution

The article describes the origin of the European competitive ballroom dancing, the art foundations of its formation and, the role in the enriching of the world dance music with the new rhythms. It is noted that the modern ballroom dancing had originated on the basis of the medieval European dance. At the turn of the XIXth-XXth centuries the African and Latin music and American dance culture had weighty influenced on it. The most of the modern ballroom dances has the African origin with the professionally treated choreographic compositions by the representatives of the European dance schools.

The competitive ballroom choreography is one of the artistic phenomenon, which is still not properly understood. The cultural-stage evolution of the phenomenon of the competitive dance in the cultural and artistic methodological contexts gives the reason to believe that this type of the art takes its rightful place in the multicultural universe of the peoples of the world, its genesis is associated with the emergence of the culture itself. The artistic bases of the formation of the phenomenon of the European competitive ballroom dance consists in the Renaissance and were further developed in the France in the XVIth-XVIIth centuries. In the twentieth century the art of competitive dance finally emerged, enriching the world music with the new dance rhythms. Since the second half of the twentieth century. The ballroom dancing spread throughout the world,

© Богданова М. В., 2015

attracting many fans by their entertainment. They are inherent in the virtuoso technique, expressiveness and rigor of the dance pattern that integrate the multicultural dance flavor of the peoples of the world and are the means of the international communication.

The Contests competition in choreographic art is a creative competition of the dancers and choreographers in order to identify and promote the winners. In 1920 at the Imperial dance teachers union a special Council of the ballroom dancing was organized in England. The British experts have standardized the popular while dancing – waltz, fast and slow foxtrot, tango. As a result, the competition dancing had begun, and since then the ballroom dance was differentiated in the sporting and social dance. These competitions promote the further development of the choreographic art, revealing new talented dancers to improve their skills, establish the creative contacts, enhance the mutual exchange of the cultural and artistic experiences and mutual enrichment of the national choreographic schools.

The competitive performance of the sporting ballroom dances is realized in three programs: the European, Latin American, and so-called "ten" (the last is named on the total number of the dances). The amateur World Championships are held under the auspices of the IDSF, and professional – on the initiative of the British dance organizations. The English competitions, for example, the UK Open, is the most prestigious in the world. The national kinds of the competitive performance of the ballroom dancing are practiced with the appropriate adversarial "American Smooth" and "American Rhythm" in the United States. On each of the competitions the dancers demonstrate their knowledge, skills and talent. It is commended the work of the particular dance school and the artistic personalities of the trainer, the leader is determined. All the American Style dances competition boldly traced the origin of the social ballroom dancing. These spectacular artistic dance forms are widely used in the USA and attracting the fans in other countries.

In 1920 the English choreographers have standardized the known dances: waltz, tango, fast and slow foxtrot. In the period of 1930-1950-ies the competitive ballroom dancing was appeared, which added the Latin dances.

It should be noted that at the turn of the XIXth – XXth centuries some genres of the dance art become the targeted competitive character. The above fully applies to the amateur and professional experimentation in the field of the ballroom dance that rapidly spread from the Europe and America to Australia, South Africa, New Zealand and the Far East. It was developed and international rules and standards of the ballroom dance competitions due to this movement in the twentieth century.

The vitality and competitive ability of the ball choreography in the XXth-XXIth centuries led to the emergence in the Europe of the mass dances, in particular the dance hits. In the contrast of the canonized composite schemes of the many of the traditional ballroom dances, this group is characterized with the nature of the improvisation. This clearly explains the mass appeal of the dance for young people, which likes the sharp modern rhythms. Therefore, the mass dance were contributed to the marginalization of other stereotypes of the domestic dance.

Key words: dance culture, competition, the European ballroom dance competition, competitive performance, new rhythm.

Конкурси з хореографічного мистецтва (від лат. "concursus" – збіг, зіткнення, зустріч) – це творче змагання танцюристів і балетмейстерів з метою визначення і заохочення переможців. У 1920-х рр. в Англії було організовано спеціальну Раду з методики виконання бальних танців. Англійськими фахівцями Імператорської спілки вчителів танців було стандартизовано найпопулярніші тоді танці: вальс, танго, швидкий та повільний фокстрот. У 1930–1950-х рр. з'явилися конкурсні бальні танці, до яких додалися латиноамериканські танці: джайв, пасодобль, самба, ча-ча-ча, румба, швидко поширюючись з європейського континенту. Так започатковано конкурсні танці, відтоді бальний танець

диференціювався на спортивний та соціальний. Зазначені конкурси сприяють подальшому розвиткові хореографічного мистецтва, виявленню нових талановитих танцюристів, удосконаленню їх майстерності, налагодженню творчих контактів, розширенню взаємного обміну культурно-мистецьким досвідом і взаємозбагаченню національних хореографічних шкіл.

Конкурсне виконавство спортивних бальних танців здійснюється за трьома програмами: європейською, латиноамериканською й так званою "десяткою" (назва за загальною кількістю танців). Аматорські танцювальні конкурси світу відбуваються під патронатом Всесвітньої федерації танцювального спорту (The World Dance Sport Federation – TDSF), а професійні – за ініціативою англійських танцювальних організацій. Найавторитетнішими у світі вважаються англійські конкурси, наприклад, "UK Open", в якому звання чемпіона виборюють 128 учасників. Американці практикують національні види конкурсів бальних танців з відповідною змагальністю: на кожному з конкурсів танцюристи демонструють свої знання, уміння, талант. Видовищно-артистичні хореографічні форми набули значного поширення у США й приваблюють аматорів в інших країнах.

Історія становлення та розвитку конкурсної бальної хореографії в Україні фрагментарно стала предметом мистецтвознавчого дослідження у контексті загальних закономірностей діяльності музичного театру, еволюції народної та сценічної хореографії (монографія Ю.Станішевського, дисертаційні дослідження Д. Бернадської, Н. Горбатової, С. Легкої та ін.). Натомість подібні мистецтвознавчі публікації присвячені російському бальному танцю та його ролі в суспільному житті Росії. Одні з перших досліджень з історії хореографічного мистецтва Європи написані російськими та українськими авторами. Це праці М. Бонч-Томашевського, О. Касьянової, П. Столпянського, С. Худєкова та ін. Загальною особливістю зазначених розвідок є домінуюча в них дистанційованість від специфіки конкурсного бального танцю в Україні і загалом в Європі.

Володіння танцювальною культурою вважалося невід'ємною складовою загальної культури тогочасної людини. Російські балетмейстери другої половини XIX ст. створювали нові салонні танці, апелюючи до стильових особливостей класичної балетної хореографії. Таким чином були створені вальс-міньон, шакон і падекатр (М. Гавліковський), падеграс (Є. Іванов), па-де-труа (А. Бичков). Ці провідні артисти балету імператорських театрів були одночасно й викладачами бальної хореографії у світських навчальних закладах й при аристократичних салонах, видавали відповідні методичні посібники (М. Гавліковський, Л. Стуколкін та інші).

Навчально-мистецький досвід накопичувався також в Україні. Наприклад, праця вчителя танців при Слобідській українській гімназії Л. Петровського "Правила для благородных общественных танцев" була опублікована ще у 1825 р., більше ніж за півстоліття до виходу у світ популярних посібників зазначених вище російських хореографів.

Загалом в українському мистецтвознавстві сьогодні бракує комплексних історико-теоретичних досліджень специфіки конкурсного бального танцюван-

ня. Тому метою зазначеної статті є розкриття особливостей становлення феномену європейського конкурсного бального танцю.

Феномен бального танцю з'явився орієнтовно у XV ст. в Італії (однак різні наукові джерела визначають його появу у XII, XIII, XIV ст.) [1, 503-504] як світська альтернатива церковно-християнській моралі, котра проголошувала танець гріховним, бісівським діянням.

Визначний італійський поет Данте Аліг'єрі протягом усього життя оспівував свою кохану Беатріче, яка рано померла і з якою навіть жодного разу не розмовляв. Оскільки на жінку уявно переносилися риси божества, у танці почали з'являтися рухи, жести, пов'язані з поклонінням божеству в його земній оболонці. Якщо загальноприйнятим громадським символом поклоніння було схиляння колін, то в танці колінопреклоніння трансформувалося у поклін та реверанс (від фр. "rèvèrence" – повага) – шанобливий уклін з легким присіданням. Таким чином утворювалась реальна основа для парних танців з розподілом ролей танцюристів, коли дама поставала акцентованим об'єктом поклоніння, а кавалер мав це саме поклоніння демонструвати.

Стилізовано-символічна любовна гра знайшла своє відображення у придворних європейських парних танцях – діадах. Протягом XVI ст. великосвітські урочистості відкривалися гордовитою і плавною паваною (від лат. "pavo" – "павич") – бальним танцем іспансько-італійського походження. Павана змінювалася стрімкою гальярдою з характерним для неї підстрибуючим ритмом. Наприкінці цього ж століття іспанська павана поступилася німецькій алеманді (від фр. "allemande" – німецька) – урочистому, дещо важкуватому танцю-ході. Тоді ж з'являється куранта (її назва у перекладі з італійської означає "течія") з її стрімким темпом і ковзаючими рухами [2]. Водночас на півночі Європи поширилася джига (від англ. "jig") – швидкий народний парний танець (у моряків – сольний кельтського походження, особливо популярний в Ірландії).

З поширенням англійського контрдансу (від фр. "contredance", англ. "country-dance" – селянський танець) спостерігалася його диференціація на кадриль і гросфатер. Особливо популярною у європейських народів була кадриль – танець з парною кількістю танцівників. Кожна пара розміщувалася одна навпроти одної з виконавством танцювальних фігур почергово, але із загальним рухання наприкінці танцювальної композиції. Протягом XVIII – XIX ст. кадриль набула статусу популярного салонного танцю.

Особливо популярною в Іспанії була сарабанда ("sacra banda" – священний хід) з поділом на високо темпераментну (виконувалася під звуки барабана та кастаньєт) і повільну, серйозну музику, подібну за ритмом до траурної процесії. Поступово сарабанда утвердилася і в інших країнах світу як величноурочистий бальний танець. Вагомим внеском народу Іспанії у світову скарбницю танцювальної культури стали також класичний фанданго, болеро, сегідилья та хореографічна група фламенко.

Гавот (від фр. "gavotte" – прованс, "gavoto" – власне танець гавотів, які населяли Оверн) є старовинним французьким народним танцем 2- та 4-часткового розміру. Він виник у XVII ст., став надзвичайно популярним, вико-

нувався при дворі Марії Антуанетти. У подальшому він трансформувався у галантний, вишуканий бальний танець [4].

Наприкінці XVII – початку XVIII ст. у побуті утвердився феномен балу – урочистого танцювального вечора. Слід зауважити, що аристократичне середовище нерідко запозичало у простолюду не тільки окремі танцювальні рухи, але й цілі хореографічні композиції.

Одним із найпопулярніших у Західній Європі XVI – XVII ст. був бальний танець бранль, якому передував французький народний бранль [2]. У порівнянні з народним хороводним бранлем з його поривчастими рухами й у супроводі співу, бальний бранль є характерний плавними, манірними рухами й великою кількістю реверансів. Підкреслена стриманість бранлю, як і інших аристократичних бальних танців, асоціювалася з пишним одягом танцівників. Важка матерія, довгі шлейфи дамських вбрань й довгі загнуті носки взуття кавалерів пригальмовували рухи у танці [4].

Гальярда (від італ. "gagliarda", фр. "gaillarde" – "весела") – парний придворний танець з помірно швидким темпом виконання після павани. Він виник у XVI ст. у провінції Ломбардії (Італія) та був особливо популярним при дворі англійської королеви Єлизавети I (Доброї), яка досконало володіла латинською мовою, читала грецькою, знала французьку, іспанську й італійську мови, грала на лютні та майстерно танцювала.

У XVIII ст. найпопулярнішим вважався французький народний хороводний танець, родом із провінції Пуату, трансформований у великосвітський танець менует (від фр. "mennet" – маленький, дрібний). Його хореографія, вишукана і плавна, будується в основному на церемоніально-галантних поклонах і реверансах. Розучування навіть одного поклону у менуеті потребувало багато часу й старання [3].

Суспільні та художньо-естетичні потреби XIX ст. сприяли поширенню нових різновидів бального танцю. Демократизм та органічна наближеність до народних першоджерел уможливили тривалу життєздатність слов'янських бальних танців – мазурки, краков'яку та польки. Стрімка, динамічна й водночас лірична мазурка, в якій легкі ковзні рухи переходять у молодецьке пристукування підборів, виникла в етнокультурному середовищі поляків-мазурів, трансформувалася у загальнолюдську хореографічну форму й у XX ст. поширилася як сценічний та бальний танець. Темпераментний краков'як виник у середовищі населення Краківського воєводства Польщі, тоді як весела полька (слово "pulka" у чеській мові дослівно перекладається як "половинка") з її простими невибагливими рухами-півкроками, легкими стрибками й поворотами є продуктом художньої культури чеського народу.

Безсумнівно, жоден з танців XIX ст. не набув такої світової слави, як вальс, котрий належить до найвиразніших хореографічних форм. Найближчими попередниками вальсу, засвідчуючи про його народне походження, стали австрійський народний танець лендлер, польський куяв'як та чеський фуріант. Вагому роль у поширенні вальсу протягом XIX ст. відіграли європейські композитори, які писали музику до цього танцю. Прекрасні вальси писали І. Ланнер, Й. Штраус-батько, Ф. Шопен, Ф. Шуберт, Ш. Гуно й деякі ін.

Слід зазначити, що на зламі XIX – XX ст. окремі жанри танцювального мистецтва набувають цілеспрямованого конкурсного характеру. Зазначене повною мірою стосується аматорського та професійного експериментування на ниві бального й спортивного танцю, що стрімко поширився з Європи та Америки в Австралію, Південну Африку, Нову Зеландію та країни Далекого Сходу. Завдяки цьому руху у XX ст. було розроблено й запроваджено міжнародні правила і норми проведення конкурсів бального танцю.

У першій чверті XX ст. поряд з раніше поширеним вальсом динамічно популяризувалися нові бальні танці – фокстрот, чарльстон і особливо танго. Сучасний конкурсний бальний танець танго походить від однойменного старовинного іспанського танцю стилю фламенко. Він поширився у 1910-ті рр. у різних країнах світу як сольний та естрадний танець. Цьому парному двохчастковому танцеві властивий повільний, ковзаючий крок, який вільно варіюється танцювальниками у циганському, андалусійському, креольському та аргентинському стереотипах. Оновленому танго притаманний повільний спокійний крок з невеличкими зупинками.

Вальс-бостон як салонний бальний танець лірично-сентиментальної забарвленості виник наприкінці XIX ст. та набув популярності в Америці й Європі у 1920-ті рр. Назва походить від американського міста Бостон, але мода на цей танець виникла в Англії, тому його називають англійським вальсом. Йому властиві вільна композиція, широкий крок на першу долю такту з музичним розміром ¾. Причому мелодійне начало у цій хореографічній формі домінує над ритмічним.

Фокстрот як швидкий парний танець було винайдено у 1912 р. американським балетмейстером Г.Фоксом, звідки походить його назва. Швидкий фокстрот також називають квікстепом, повільний – слоуфоксом. Характерним рухом цього танцю є дрібний крок. Шиммі (англ. "shimmy" – сорочка, що пов’язано зі специфічними рухами танцюристів, які немов намагаються струсити з плечей сорочку) був популярним салонним бальним танцем кінця 1920-х рр. Повільний танець американських негрів блюз (від англ. – "bluse devils" – меланхолія, журба) виконувався під звуки струнного щипкового музичного інструменту банджо.

На початку XX ст. з’являються ту-степ (від англ. "twostep" – подвійний крок) й уан-степ (від англ. "onestep" – один крок) як салонні танці. Вони поширилися в інших країнах світу у 1920-х рр.

Чарльстон (англ. "charleston"; за назвою американського міста Чарльстона, де в 1920 р. він уперше з’явився) – американський танець у манері швидкого фокстроту, який стрімко поширився. Характерними рисами техніки його виконання є пружний крок, різкий поворот коліна й ступні та притоптування, генетично подібні до традиційних негритянських танців. Слід особливо зауважити, що виконавські рухи фокстроту, чарльстона, танго в їх найпоширеніших стереотипах є дещо спрощеними у порівнянні з іншими сучасними бальними танцями.

Бразильський народний швидкий парний танець самба (від португ. "samba" – жінка – негритянсько-індійська помісь; можливо, назва й танець історично пов’язані з ангольським танцем семба – "насолодження") з його вільною

композицією став основою для створення однойменного бального танцю в Європі середини 1940-х рр. Техніці його виконавства є внутрішньо притаманними швидкий темп й експресивність хореографії.

Рок-н-рол (у перекладі з англ. означає "трясися" і "погойдуйся") поширився у сучасному світі у вигляді динамічного парного танцю американського походження, характерного підкресленою експресивністю й імпровізованістю з елементами акробатики. Аналогічною є назва стилю джазової музики, популярної на початку 1950-х рр. – своєрідного синтезу негритянської народної музики й сільського американського фольклору.

У 1960-ті рр. рок-н-рол поступився твістові (у перекладі з англ. означає "закрут", "поворот") – парному ритмічному танцеві американського походження з відповідною музикою та піснею. Продовжувала залишатися популярною бугі-вугі – вільна імпровізація джазової мелодії, виконувана на фортепіано з повторюваним мотивом для лівої руки. Хоча як північноамериканський танець на основі цієї ж музики (розмір 4/4) він виник ще у 1920-х рр.

У 1980-ті рр. у США та Західній Європі стає доволі популярним брейк-данс (у перекладі з англ. означає "ламати") – танець з поєднанням елементів пантоміми і акробатики. 1990-ті рр. позначилися стрімким поширенням ламбади (від португ. "lambada" – дотик) – латиноамериканського танцю надзвичайно швидкої ритміки. Вона у свою чергу поступилася місцем мерензі – популярному у XXI ст. й простому у виконанні латиноамериканському танцеві, який передає атмосферу веселого тропічного свята. Назва латиноамериканського танцю мамбо, ймовірно, асоціюється з назвою жриці магічного культу вуду "мамбо", яка приносить у жертву різних тварин. Вище зазначена сучасна група латиноамериканських танців набула міжнародного визнання й поширилася у багатьох країнах світу.

У межах традиційного репертуару конкурсний бальний танець поступово віддалявся від хореографії, зближуючись із спортивною сферою. Зазначені різновиди бального конкурсного танцю однаково успішно виконуються у парній (дуетній), ансамблевій формах, а також у контексті використання бального танцю іншими видами мистецтва (музичною естрадою, балетним і музично-драматичним театром тощо). Протягом усього XX ст. тривав процес вироблення й удосконалення правил і норм проведення конкурсів бального танцю.

У другій половині XX ст. у розвитку світового хореографічного мистецтва, у тому числі бального танцю, намітилися якісно нові тенденції розвитку, формувалася його новаторська стилістика, філософія та образність. Було відроджено національні та міжнародні традиції змагальницьких танцювальних конкурсів.

Конкурсоспроможність бальної хореографії у XX – XXI ст. зумовили появу в Європі масових танців, й, передовсім, танцювальних "шлягерів". На відміну від канонізованих композиційних схем багатьох традиційних бальних танців, цій групі притаманний імпровізаційний характер. Цим переконливо пояснюється привабливість масових танців для молоді, якій імпонувала гостра сучасна ритміка [5, 70].

Таким чином, конкурсний танець у бальній хореографії є одним із найдосконаліших мистецьких феноменів, який досі належно не вивчений. Куль-

турно-сценічна еволюція феномену конкурсного танцю у культурологічному й мистецтвознавчому методологічних контекстах дає підставу стверджувати, що цей вид мистецтва посідає належне місце в мультикультурному універсумі народів світу, його генезис пов'язаний з виникненням самої культури. Художні підвалини становлення феномену європейського конкурсного бального танцю складаються в епоху Відродження й набули подальшого розвитку у Франції у XVI–XVII ст. У XX ст. мистецтво конкурсного танцю сформувалося остаточно, збагативши світову танцювальну музику новою ритмікою. З другої половини XX ст. бальні танці охопили увесь світ, приваблюючи численних прихильників своєю видовищністю. Їм притаманна віртуозна техніка виконання, виразність і строгість танцювального малюнку, які інтегрують багатонаціональний хореографічний колорит народів світу та виступають засобом міжнародного спілкування.

Література

1. Балет: энциклопедия / Гл. ред. Ю. Григорович. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Васильева Т. К. Секрет танца / Т. К. Васильева. – СПб.: Диамант, 1997. – 480 с.
3. Воронина И. Историко-бытовой танец: учеб.-метод. пособ./ И. Воронина. – М. : Искусство, 1980. – 128 с.
4. Кветная О. В. Историко-бытовой танец : учеб.-метод. пособие / О. В. Кветная. – М. : Родник, 1997. – 94с.
5. Павлюк Т. С. Витоки та виокремлення бального танцю із загальної європейської хореографічної культури / Т.С. Павлюк // Культура народов Причерноморья. – 2008. – № 143. – С. 66-70.

References

1. Grigorovich, Yu.N. (Chief Ed.). (1981). Ballet: encyclopedia. Moscow: Sov. encyklopediya [in Russian].
2. Vasilyeva, T.K. (1997). The dance secret. Saint Petersburg: Diamant [in Russian].
3. Voronina, I. (1980). Historical and household dance. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
4. Kvetnaya, O.V. (1997). Historical and household dance. Moscow: Rodnik [in Russian].
5. Pavlyuk, T.S. (2008). The sources and selection of the ballroom dance from the common European choreographic culture. Kultura narodov Prichernomor'ya, 143, 66-70 [in Ukrainian].

УДК 791(477).(075.8)

Вовкун Василь Володимирович,
кандидат культурології, професор кафедри сценічного та аудіовізуального мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СВІТЛО ТА СВІТЛОВЕ ОБЛАДНАННЯ

У статті розглянуто світлове обладнання, за допомогою якого створюється світловий дизайн на внутрішній чи зовнішній сцені під час проведення масових видовищ. Візуальні ефекти призначені для підтримки дійства на сцені і посилення емоцій у глядача. При вмілому поводженні з освітлювальним обладнанням світло може перетворитися в незалежну естетичну сутність та осягнути власну візуальну форму. Наслідування природному феномену світла за допомогою штучного освітлення замкнутого простору – одне з важливих завдань, що стоїть перед художником по світлу. Використовуючи технічні засоби, він повинен прагнути до створення на сцені певного настрою, атмосфери.

Ключові слова: світло, світлове обладнання, світловий дизайн, режисер, художник-постановник, масові видовища, колір.

Вовкун Василий Владимирович, *кандидат культурологии, профессор кафедры сценического и аудиовизуального искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Свет и световое оборудование

В статье рассмотрено световое оборудование, с помощью которого создается световой дизайн на внутренней или внешней сцене во время проведения массовых зрелищ. Визуальные эффекты предназначены для поддержки действа на сцене и усиления эмоций у зрителя. При умелом обращении с осветительным оборудованием свет может превратиться в независимую эстетическую сущность и постичь собственную визуальную форму. Подражание природному феномену света с помощью искусственного освещения замкнутого пространства – не единственно важная задача, стоящая перед художником по свету. Используя технические средства, он должен стремиться к созданию на сцене определенного настроения, атмосферы.

Ключевые слова: свет, световое оборудование, световой дизайн, режиссер, художник-постановщик, массовые зрелища, цвет.

Vovkun Vasyl, *PhD in Cultural Studies, Professor at the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Lights and lighting equipment

This article is about the lighting equipment, through which the light creates a design on the inside or the outside stage during mass spectacle.

The stage space, where a director and an art director work, is the result of creative transfer and effort of lighting designer, as it is the lighting design that creates some kind of a new reality, beating the darkness of shadows and bringing order among chaos. Therefore, the lighting designer, creating the lighting setup, is coming in the middle between technology and art. The idea of mass spectacles could only be clear and unambiguous when the lighting designer, art director and the mythmaker work together effectively. Their joint creative efforts must be looking towards achieving structure harmony and the spectacle concept embodiment. This requires that the art director must have specific technical expertise, be aware of general lighting techniques and show involvement in the creative process.

© Вовкун В. В., 2015

It is commonly known that light is one of the most important things in human life. It accompanies us every day and night, affecting us biologically and letting us see things surrounding us and the reality itself. The color tint of light is also very important for human beings. Color leads to action, inspires and triggers concerns, warns of danger, calms down and controls our subconsciousness.

Imitating natural light phenomenon to illuminate enclosed space with the use of artificial light is not the only important task the lighting director will face. Using technical means, he must aim for creating a certain mood, atmosphere or blended atmospheres on the stage to reflect a particular moment of the show.

Setting the mass spectacle is about creating the Content (text) and Shape (directing, scenic and lighting design). Thus, today lighting design is rising to the same gravity as directing and scenic design exercises. Light does not only define space, creating an illusion of its increasing or decreasing size, but also it creates an unbelievable spectacle in virtual dimension. Light on the stage is the creator of water, earth, air and fire – the creator of all emotional conditions, in general. Light creates music along with orchestra and accompanies its main chords with color tints. It also creates a 3D illusion in a plain dimension. The audience physically and metaphysically perceives light as a source of knowledge and an aesthetic phenomenon, really feeling the optical extravaganza.

To implement a creative idea, with layout planning (fixation) and lighting equipment installation, it is required to have a broad range of lighting devices that change spotlight radiance. Each type of lighting equipment has its own purpose. For example, aerial, profile and dynamic lighting, projection, special effects and more. Nowadays, lighting equipment development pace is hard to overrate, nor it is easy to foretell tomorrow's lighting equipment innovations, novelties and designs. We can already see that all actions related to light beam movement, color changes and light-triggered pictures can be developed and programmed in advance via computer software and played during the spectacle.

Not only smart lighting tools can be considered as modern dynamic equipment, but also any other lighting equipment, which can remotely control any position change, color, brightness, gobo alternations and light beam disclosure angles.

The lighting director's tropology is as expressive as the artist’s brush. Quality lighting design can be as harmonic as a music piece. Scientists believe that when the viewer is looking at the 'lighting canvas', then he spends 25% his energy resources and exhausts up to 80% of the nervous system. In addition, no matter how much time was spent getting up the lighting set or how expensive the lighting equipment was, the quality criterion lies in the proper interaction between light sources, lighting angles and particular colors used. Modern lighting equipment provides very specific forms of lighting such as motion light and motion color. In fact, it is impossible to imagine current lighting design of any mass spectacle without these specific advances. The contrast between colors and expressive forms of lighting creates a dynamic tension that allows making an artistic lighting to an integral aesthetic part not only for stage design but also for myth-incarnation.

Key words: light, lighting equipment, lighting design, director, art director, massive spectacle, color.

Сценічний простір, над яким працюють режисер і художник-постановник, виникає в результаті творчого трансферту і зусиль художника по світлу, оскільки саме художнє світло створює на сцені нову реальність, перемагаючи сірість тіні й будуючи порядок серед хаосу. Таким чином художник по світлу, створюючи світловий дизайн, є посередником між технікою і мистецтвом. Ідея масового дійства буде зрозумілою тільки при взаємодії художника по світлу з художником-постановником та режисером-міфотворцем. Їхні спільні творчі зусилля повинні бути спрямовані на досягнення гармонії в побудові та втіленні концепції видовища. Для цього режисеру-постановнику необхідно: володіти певними технічними знаннями, загальною методикою про світло, брати участь у творчому процесі.

Світло є життєво важливим для кожної людини. Воно супроводжує нас удень і вночі, діючи на нас біологічно, завдяки йому ми бачимо оточуючі нас предмети та дійсність. Для людини також важливою є кольорова барва світла. Саме колір спонукає до дії, одухотворяє і викликає стурбованість, упереджує про небезпеку, заспокоює і керує нашою підсвідомістю.

Наслідування природному феномену світла за допомогою штучного освітлення замкнутого простору – одне з важливих завдань, що стоїть перед художником по світлу. Використовуючи технічні засоби, він повинен прагнути до створення на сцені певного настрою, атмосфери, що відповідають тому чи іншому моменту дійства.

Масові видовища – це заходи, в яких для створення візуальних ефектів необхідне художнє світло. Освітлення повинно влаштовувати насамперед виконавців, тому воно є штучним. Утім, штучне освітлення не може бути таким ефективним, як природне, бо воно настільки складне, що його неможливо повторити технічними засобами. Треба також пам'ятати, що не існує однакової реакції на світло, його чуттєве сприйняття рідко буває однозначним. Світло, як і музика, сприймається суб'єктивно, тому світлова партитура завжди буде предметом суперечок.

Візуальні ефекти призначені для підтримки дійства на сцені і посилення емоцій у глядача. При вмілому поводженні з освітлювальним обладнанням світло може перетворитися в незалежну естетичну сутність та осягнути власну візуальну форму.

Як вважав Платон, сонце, будучи найяскравішим джерелом світла, є вісником розуму, а тіні – позначені ним місця людської нікчемності. Світло іноді набуває якостей матеріальної субстанції, стаючи своєрідним відлунням таких природних явищ, які осягнути неможливо.

За загальною методикою, людські очі зауважують: яскравість, колір, форму, рух, віддаль. Світло не тільки полегшує роботу нашим очам – воно робить їх здатними бачити. Для сприйняття і розпізнавання зорових образів необхідний певний мінімум світла. Глядацьке сприйняття – власне індивідуальний процес, побудований на відчуженнях, що викликані фізіологічними змінами в організмі. Ці зміни проходять відповідно з тим, як мозок оцінює взаємодію п'яти перелічених вище факторів.

Світло – це різновид випромінювання, що розповсюджується джерелом у вигляді хвиль рівномірно в усіх напрямах. Хвилі розрізнюються за довготою і частотою – параметрах, що визначають швидкість їх розповсюдження. Довгота хвиль видимого світла знаходиться в діапазоні приблизно від 380 нм (синій колір) до 780 нм (червоний колір). Один нанометр – це одна мільйонна частина міліметра. До хвиль довготою менше 380 нм і більше 780 нм людське око несприйнятливе. Проте, існують технології перетворення невидимого випромінювання у видиме світло.

Світло з різними довготами хвиль сприймається оком як різноманітні кольори. Склад білого кольору можна побачити у вигляді спектру. Найбільш інтенсивними кольорами в спектрі є: фіолетовий (440 нм), синій (480 нм), зелений (510 нм), жовтий (579 нм), червоний (650 нм). У спектрі можна відрізнити

наступні елементарні кольори: фіолетовий, голубий, зелений, жовтий, оранжевий. До цього ряду можна додати шостий елементарний колір – пурпуровий.

Розташування кольорів у веселці аналогічне розташуванню кольорів у спектрі.

Розпізнання кольору – результат фізіологічного процесу, що ініціюється в основному фізичними подразниками. В сітчатці людського ока є три види фоторецепторів, що є чутливими до різних діапазонів хвиль. Ці рецептори називаються колбочками. Поруч з колбочками розмічені інші рецептори-палички, що відповідають за сприйняття яскравості.

Сигнали від фоторецепторів передаються по нервових волокнах до мозку, де викликають відповідну сенсорну реакцію. Колбочки різних видів поля чуттєвості перекривають одне одного, тому вони реагують на ділянки діапазону видимого світла, а не на визначені довготи хвиль. Такі ділянки називаються основними кольорами: фіолетово-синій (448 нм), зелений (518 нм), оранжево-червоний (617 нм).

Вісім елементарних кольорів визначаються трьома видами рецепторів. Елементарні кольори чорний і білий називаються ахроматичними, інші – хроматичними кольорами.

Змішані кольори утворюються за допомогою об'єднання кількох кольорів в один. Кожний відтінок отримує при цьому хроматичну і ахроматичну складову. Хроматична складова визначається наявністю в суміші хроматичних кольорів; ахроматична – наявністю ахроматичних або їх комбінації з хроматичними кольорами.

Індексація основних кольорів використовується для ідентифікації окремих кольорових відтінків. У системі індексів встановлюється потенціал трьох основних кольорів. Максимально можливе сприйняття кольору відповідає індексу 99. Всі інші градації знаходяться між індексами 99 і 00. Вісім елементарних кольорів розташовуються у цій системі в такій послідовності: білий, оранжево-червоний, чорний, голубий, фіолетово-синій, жовтий, зелений, пурпуровий.

Щоб ідентифікувати колір, треба знати його насиченість, яскравість і до якого типу він відноситься – до хроматичного чи ахроматичного. Колір вважається визначеним, якщо визначені хоча б три ознаки із чотирьох перелічених:

1. Хроматичний тип. Людське око може розрізняти приблизно 200 хроматичних кольорів. Це ті кольори, які ми визначаємо словами: червоний, синій, зелений, жовтий і т.п.

2. Ахроматичний тип. Людське око може розрізняти приблизно 50 ахроматичних кольорів. До ахроматичних кольорів відносяться білий і всі відтінки сірого та чорного.

3. Насиченість. Це – ступінь барви, кольоровості. Чим інтенсивніший колір, тим більша його насиченість.

4. Яскравість. Рівень яскравості відповідає значенню, при якому сприйняття хроматичного кольору врівноважено із сприйняттям певного ахроматичного кольору.

Хроматичний тип, ахроматичний тип, насиченість, яскравість – все це в сукупності називається сприйняттям кольору. Зір, як і слух, інтегративний.

Утім, якщо вухо можна навчити сприймати обертони звука, то око за своєю природою не здатне розрізняти окремі складові світлового променю. При однаковій яскравості і однаковому хроматичному типу кольору людське око може бачити приблизно 120 його відтінків.

Також існує залежність між температурою нагрітого тіла і кольором випромінюваного ним світла.

Важливе практичне значення має індекс кольоропередачі. Для визначення індексу кольоропередачі спочатку потрібно визначити положення кольору в кольоровому колі. Джерела світла поділяються на типи залежно від їх кольорової температури. Їхні спектри називаються стандартними типами випромінювання. Кольоропередача залежить від спектру джерела, що освітлює об'єкт. Колір освітлення, в свою чергу, залежить від кольорової температури джерела світла.

Освітлювальне обладнання. Постановка масового видовища є твором змісту (тексту) і форми (режисури, сценографії та світлового дизайну). Таким чином, світовий дизайн сьогодні по можливості інтерпретації піднімається до рівня режисури і сценічного дизайну. Світло не тільки визначає простір, створюючи ілюзію його збільшення чи зменшення, а й творить у віртуальному вимірі реальне видовище. Світло на сцені – творець води, землі, повітря і вогню, творець усіх емоційних станів. Світло творить музику разом з оркестром, супроводжуючи його основні акорди кольоровими переливами. Воно створює ілюзію трьох вимірів у плоскій двохмірності. Глядацька аудиторія фізично і метафізично сприймає світло і як джерело пізнання, і як естетичне явище, потрапляючи насправді у феєрію оптики.

Власне все, від чого залежить напрям, концентрація світла на сцені, визначається законами оптики. Оптичне обладнання – це не тільки лінзи, це, насамперед, системи лінз і, звичайно, відображувачі (рефлектори), що допомагають реалізовувати їхні можливості.

Для реалізації творчої ідеї, що полягає в планах розміщення (фіксації) та монтування освітлювального обладнання, вимагається широкий асортимент світлових приладів, що відтворюють випромінюване лампою світло. Кожен тип освітлювального обладнання має конкретне призначення, наприклад, освітлення простору, профільне освітлення, динамічне освітлення або проекція, спеціальні ефекти тощо. Сучасне освітлювальне обладнання важко переоцінити, як і збагнути світлотехнічні розробки майбутнього та їхню новизну й дизайн. Сьогодні всі дії, що стосуються руху світлового променю, зміни кольору, малюнку світлової системи розроблюються і програмуються за допомогою комп'ютерних програм завчасно, наперед і відтворюються в готовому вигляді прямо під час проведення видовища.

Під визначенням сучасного динамічного обладнання розуміють не тільки "інтелектуальні" освітлювальні прилади, але і будь-яке інше освітлювальне обладнання, яке може виконувати дистанцію подачі команди щодо зміни положення, кольору, яскравості.

Найпопулярнішими серед динамічного освітлення є дві категорії освітлювальних приладів – "рухомі голови" (moving head) і сканери (scanner). Сканер

– це система, в якій світловий промінь швидко і точно направляється дзеркальним відображувачем. Корпус прибору при цьому залишається нерухомим. Фіксація променю, зміна його структури, зміна кольору та інші ефекти – все це відбувається у внутрішній частині нерухомого корпусу. Тому зміни в освітленні за допомогою сканерів відбуваються навіть скоріше і швидше, ніж за допомогою більш популярних на сьогодні "рухомих голів".

"Рухома голова" – це освітлювальний прилад, який направляє промінь світла в потрібне місце без дзеркал, переміщуючи по горизонталі і по вертикалі частину свого корпусу. Майже у всіх "рухомих голів" діммерні засоби для управління яскравістю розміщені в одному плечі рухомої траверси (від анг. "youke" – u-подібна рухома конструкція, встановлена на основу приладу; "ліра"). В іншому плечі траверси розміщена електроніка управління іншими функціями приладу.

Динамічні освітлювальні прилади, сконструйовані за принципом "рухомих голів", можна умовно поділити на дві групи: протектори і прилади з розмитим світловим променем. Два типи "рухомих голів" можуть дуже швидко переміщувати світловий промінь і в будь-якому напрямі, від чого їхній і без того високий творчий потенціал зростає. Переважно такі прилади оснащені газорозрядними лампами.

Пульт управління освітленням є центральним засобом управління складною комбінацією приладів, координуючи та регулюючи різні функції освітлення. Пульт управління освітленням потрібен для ідентифікації окремих ламп і регулювання їхньою яскравістю за допомогою фейдерів, фейдерних коліс, цифрової клавіатури або сенсорного екрану. Поточний стан освітлення визначається комбінацією різних за яскравістю і позицією окремих ламп. Комбінації фіксуються записом використовуваних електричних ланцюгів або збереженням даних за допомогою електроніки. Перелік станів освітлення для конкретного видовища записується в свою чергу на жорсткому диску або на карту пам’яті USB.

Швидкий процес у сфері апаратного і програмного забезпечення, завдяки якому все більше обчислювальних можливостей містяться у все меншому об’ємі – все це радикально змінює світловий дизайн. Художник по світлу може мати реалістичне зображення всієї сцени і всі стани освітлення на комп’ютерному екрані свого пульту управління. Він також може разом з режисером і художником-дизайнером уважно вивчити кожну точку в сценічному просторі, подивившись на сцену під будь-яким кутом і в будь-який час унести корективи в освітлення. Реалістичність двох- або трьохмірного моделювання всього сценарію освітлення дозволяє розробити і планувати постановку далеко від реалістичної сцени і задовго до втілення дійства. При розробці концепції освітлення може бути дуже корисним використання комп’ютерних програм автоматизованого проектування ("CAD Software"), таких як "WYSIWIG", "Vectorwork Capture". На кінцевому етапі проектування цих програм забезпечить перегляд всього сценарію освітлення в режимі реального часу.

Проектування взагалі і проектування сценічного освітлення зокрема вимагає наявності відповідної стратегії у використанні унікальної мови символів.

Основою проектування освітлення повинні стати особисті переживання і відсутність будь-яких пересторог. В гру вступають уява, всі нюанси теорії кольору та світлові прилади. Саме це дає несподівану гармонію чи дисгармонію кольорів та екстремальні стани освітлення.

При розробці концепції освітлення враховуються: 1) вибір типу освітлення; 2) вибір обладнання; 3) вибір контрасту освітлення; 4) вибір якості світла; 5) вибір ефектів.

Тож, художник по світлу має бути обізнаний не тільки з режисерським сценарієм, але й стати повноправним членом постановочної групи, тому що враження, яке викликає у глядача масове дійство, залежить не тільки від режисера чи художника-постановника, але й від загальної концепції художнього світла. Також йому варто приймати участь у проектуванні сценічного дизайну. Розробка планів розміщення освітлювального обладнання – традиційно попередня робота, що починається й продовжується в уяві художника по світлу, враховуючи стенографічну ідею. У процесі підготовки плану розміщення освітлювального обладнання готуються за допомогою комп'ютерних програм автоматизованого проектування ("CAD Software"). Для планування необхідна наступна інформація: план ігрової частини сцени в масштабі (1:20, 1:50, 1:100); поздовжнє січення ігрової частини сцени і глядацької зали в тому ж масштабі; висота ігрової частини сцени; список світлотехнічного обладнання, конфігурації і максимально допустимі навантаження електричних ланцюгів у даній системі освітлення; назва пульту управління. Для того щоб мати повне уявлення про сценічний простір, у план ігрової частини сцени вносяться контури сценічного дизайну. Лише тоді можна приступати до проектування. Суттєво допоможуть при цьому знання технічних характеристик освітлювальних приладів, як і всього обладнання, що задіяні у заході.

Проектування, як і реалізація постановочної концепції освітлення, багато в чому залежить від досвіду людей, що беруть участь у її здійсненні. Рішення, прийняті при обговоренні концепції до моменту її реалізації, повинні бути виконані правильно. Світлове обладнання має закріплюватись і перевірятись належним чином. Режисер-постановник, художник-сценограф та художник по світлу і його колеги забезпечуються зручними робочими місцями поруч із пультом управління освітленням. Важливо мати на робочому місці не тільки сценарій, план розміщення світлотехнічного обладнання, а й монітор і голосовий зв'язок із всіма техніками-освітлювачами.

Працюючи над масовим дійством, поп- чи рок-концертом, слід пам'ятати, що тривалість технічних і художніх репетицій обмежена в часі, тому що сценічне устаткування орендується на короткий термін. Це вимагає, насамперед, досить точного плану розміщення світлотехнічного обладнання і попередньо опрацьованої світлової послідовності. Досягти цього можна лише при наявності точних режисерських постановочних ідей. Світлотехнічне обладнання необхідно розмістити до побудови сценічного дизайну. Далі починається процес фокусування або завершальної стадії налаштування всього світлового обладнання. Налаштування освітлювальних приладів по направленню має бути виконане

максимально точно і в певній послідовності: спочатку вибудовується основне і направлене освітлення, потім фонове і контурне, і, насамкінець, світлові прилади, що забезпечують спецефекти. Цей процес нагадує складання мозаїчного малюнку. При реалізації затвердженої концепції освітлення не варто вносити у неї зміни, доки налаштування освітлення не буде завершене.

Для того щоб переконатися в нерозривності і зрозумілості проміжних етапів освітлення, що складають послідовність, необхідно кожен стан порівнювати з попереднім і наступним. Також важливо знати, що керована комп'ютером система освітлення може реагувати на все, що відбувається в сценічному просторі. Однак було б помилкою думати, що для цього достатньо натиснути одну-єдину кнопку. Управління освітленням під час репетиції чи міфовтілення проходить за тим планом, який закладено в комп'ютерну пам'ять. У цьому випадку можна внести зміни за умови, що оператор є кваліфікованим професіоналом і ознайомлений з обладнанням і з самою постановкою. Генеральні світлові репетиції – момент, коли художнику по світлу, як і режисеру-постановнику потрібно відчути художню цілісність образу.

Образна мова художника по світлу є такою ж виразною, як пензель живописця. Чудовий світловий дизайн є так само гармонійним, як і музичний твір. Вчені вважають, що коли глядач роздивляється "світлові полотнища", тоді ним витрачається до 25% загального енергетичного ресурсу і до 80% нервової системи. І немає значення, скільки часу було витрачено на постановку освітлення чи яке освітлювальне обладнання використано, адже критерієм якості є правильна взаємодія джерел світла, правильний вибір кутів освітлення і особливо використання кольору. Сучасні освітлювальні прилади забезпечують дуже специфічні форми освітлення – рухоме світло і рухомий колір. Власне, без цих форм уже не можна уявити нинішнього світлового дизайну масових видовищ. Контраст між кольорами і виразними формами освітлення створює динамічну напругу, яка дозволяє зробити художнє освітлення невід'ємною естетичною складовою не тільки сценічного дизайну, а й міфовтілення.

Література

1. Босий П. Формування сценічного простору засобами постановочного освітлення / П. Босий. – Сан-Дієго, 2014. – 24 с.
2. Исмагилов Д., Древалева Е. Театральное освещение / Д. Исмагилов, Е.Древалева. – М.: Искусство и литература. – 2012. – 360 с.
3. Келлер М. Этот фантастический свет. Искусство и проектирование сценического освещения / М. Келлер. – М. : Искусство. – 2004. – 242 с.
4. Лукасевич В. Световое оформление спектакля как динамическая коммуникативная среда / В.Лукасевич // Современный театр – синтез искусства и высоких технологий. – 2007. – 13 с.
5. Jobert Barthelmy. Delacroix. Princeton University Press. – 1998. –130 p.
6. Shelley Steven Lois. A Practical Guide to Stage Lighting / Shelley Steven Lois / Focal Press. – Boston, 1999. – 314 p.

References

1. Bosyy P. (2012) Formation of stage space by means of staged lighting. University of San Diego. p.24 [in Ukrainian]
2. Ismagilov D., Drevaleva E. (2012). Theatre Lighting. Moskva: Iskussyvo I literature [in Russian]
3. Keller M. (2004). This fantastic light. Art and design of stage lighting. Moskva: Iskussyvo. [in Russian]
4. Lukasevich V. (2007). Lighting design performance as a dynamic communicative environment: the seminar Contemporary Theatre – the synthesis of art and high technology. [in Russian]
5. Jobert Barthelmy. (1998). Delacroix. Princeton University Press [in English].
6. Shelley, Steven Lois (1999). A Practical Guide to Stage Lighting. Focal Press, Boston [in English].

УДК 796 (012.35)+793.322

Ільєнко Ірина Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, викладач-методист
кафедри музично-теоретичних дисциплін
Київської муніципальної академії естрадного та
циркового мистецтв ім. Л. Й. Утьосова

МЕХАНІЗМИ ПОЄДНАННЯ МУЗИЧНОГО І ХОРЕОГРАФІЧНОГО ПРОСТОРУ В "СПЛЯЧІЙ КРАСУНІ" П. ЧАЙКОВСЬКОГО – М. ПЕТІПА

У статті розглянуто дієві механізми поєднання музичного і хореографічного простору у балетних творах П. Чайковського – М. Петіпа. Висвітлюючи проблему поєднання звукового і пластичного ряду, автор зосереджує увагу на моделюючих можливостях ритму і дансантності, здатних симфонізувати звукові і пластичні структури балету. На думку автора, головними механізмами поєднання музичного і хореографічного простору в балетних творах П. Чайковського – М. Петіпа є музично-симфонічний розвиток, ритм та дансантність.

Ключові слова: балетна реформа, музичний простір, музично-симфонічний розвиток, симфонічний танець, дансантність, ритм.

Ильенко Ирина Николаевна, *кандидат искусствоведения, преподаватель-методист кафедры музыкально-теоретических дисциплин Киевской муниципальной академии эстрадно-циркового искусства им. Л. И. Утёсова*

Механизмы соединения музыкального и хореографического пространства в "Спящей красавице" П. Чайковского – М. Петипа

В статье рассмотрены действенные механизмы соединения музыкального и хореографического пространства в балетных произведениях П. Чайковского – М. Петипа. Освещая проблему сочетания звукового и пластического ряда, автор сосредотачивает внимание на моделирующих возможностях ритма и дансантности, способных симфонизировать звуковые и пластические структуры балета. По мнению автора, главными механизмами соединения музыкального и хореографического пространства в балетных произведениях П. Чайковского – М. Петипа являются музыкально-симфоническое развитие, ритм, дансантность.

Ключевые слова: балетная реформа, музыкальное пространство, музыкально-симфоническое развитие, симфонический танец, дансантность, ритм.

© Ільєнко І. М., 2015

Ilienko Iryna, *PhD in Arts, lecturer-methodologist of the music-theoretical subjects chair, Kyiv municipal Academy of circus and variety arts named L. Utesov*

Connection mechanism of musical and choreographic space in "Sleeping Beauty" by P. Tchaikovsky – M. Petipa

The article discussed effective mechanisms of the combination of music and dance space in a ballet works of Tchaikovsky – M. Petipa. The issues of musical and choreographic interactions are analyzed through the prism of spatial parameters, as the space is fundamental in the interaction of major structural elements of ballet in a single artistic field of play. The use of spatial frameworks in the study of music and dance structures helps to understand relationships between the main elements of ballet. In favor of the spatial foundation also points output study ballet components of the musicologists and donalogue: the musicological intelligence forwarded to the purely musical aspects, chorusnow – on the preservation of traditional dance forms and reform of the ballet genre. So, the spatial coordinates are the factor that not only combines audio and plastic range, but also predicts the possibility of further modifications mgprocardia in ballet work.

Concerning the creative partnership between composer and choreographer in "Sleeping beauty", the author highlights the aspect of "translating" music fundamentals in dance movement, because it is the leading factor of creating a joint musical and choreographic structure. The publication indicated that attempts symphonic classical dance M. Petipa did in the times of cooperation with L. Minkus, however, the lack of continuous musical development in the score by L. Minkus predicted choreographic dramaturgy. Currently part-time music and dance images and common development plastic-sound shapes has been achieved only in the Sleeping beauty with music by Tchaikovsky.

Covering the problem of combining acoustic and plastic of the series, the author puts forward the assumption of existence of mechanisms inherent in both musical and choreographic component (in addition to purely musical means simfonic). Such an effective factor in the combination of plastic and sound system there is a rhythm. It is on its soil interaction ritmonio music with choreographic movement is the primary spatial element of the synthetic musical-choreographic space.

The problem of coordinating dance movements and musical rhythm has always existed during the formation of the ballet genre. Past experience has shown that dance divertissements in the first half of the nineteenth century the preference was given to metrogramma definition dansante music (accent beats in the music retroforma), which was then used for ballet performances. Same build music by P. Tchaikovsky for a more significant change in tempo and a contrast of uranometry retroporno. An example – polyrhythm when connecting dodole theme of the dance of Aurora trialnew with the theme of the fatal premonition in the Code of the first act of "Sleeping beauty" as well as possible confirms the possibility of choreographic improvisation corresponding to this research now coexistence in musical constructions.

Following a significant mechanism of musical and choreographic spatial synthesis Latrice defined characters ritmonio characteristics. Of particular importance in this sense dansant Latrice used by the composer and choreographer to characterize positive images. Rhythmic same instability (the alternation of time signatures, syncopations, quick change rhythmic formulas), which describe the negative characters.

Further opposition Leitrim is condition plastic metamorphosis, organized by the choreographic dramaturgy. As you can see, the rhythm in this situation is transformed into a choreographic elements, that is, by means of a rhythm going on the same "translation" for the sound in plastic. This Alliance, according to the author, ritroverai dance forms, in particular retroporno waltz, which became the leading in the music score of "Sleeping beauty". The composer invited the choreographer to transform the choreographic build and give them another meaning, connecting them with plot development. Ballet score the composer was no longer there separate dance numbers, she became a sort of "Symphony in the ballet", which Petipa designed "programmed" the music of the plastic. Because music is based on dansette retroforma dance and choreography – extreme expressiveness of musical rhythm, the simultaneous detection of them in the space

provides, according to the author, the unity of existence RSReportServer musical and dance elements, where dansants, at the same time inherent in the two main areas of ballet – instrumental and choreographic.

So, dansette music presents not only the factor of the ballet movement, but also a catalyst for choreographic constructions. Dansette inherent in symphonic music, produced developed choreographic form (e.g., simultaneous participation of soloists, and corps de ballet luminaries with separate plastic motives), performing along with the rhythm of the role of "translator" for the sound in plastic expression. In conclusion, the main mechanisms of the combination of music and dance space in a ballet works of Tchaikovsky – M. Petipa recognized the musical-symphonic development, rhythm and dansette, because they will organize a joint combination of music and dance component of the ballet works.

Key words: ballet reform, musical space, music-symphonic development, symphonic dance, desandnate, rhythm.

Створюючи балет "Спляча красуня" (1890), ні М. Петіпа, ні П. Чайковський навіть гадки не мали, наскільки важливою стане його реформаторська роль у сфері музичних та хореографічних просторових взаємовідносин. Однак результат творчої співпраці двох майстрів виявився цілком логічним: два види мистецтва утворили нерозривний просторовий музично-хореографічний альянс. Закономірним у цьому процесі постає питання про механізми, що виступили чинниками поєднання гетерогенних, на перший погляд, просторових структур. Оскільки музикознавчі дослідження балетної музики П. Чайковського зосереджені, зазвичай, на аналітиці суто музичних аспектів, зокрема специфіки симфонізму балетної музики, композиторських новаціях, ролі пісенно-мелодичної основи (Б. Асаф'єв, В. Ванслов, Н. Горюхіна, К. Дулова, Д. Житомирський, Г. Ларош, Г. Побережна, Ю. Розанова, Н. Туманіна та ін.), а автори хореознавчих досліджень розглядають проблеми збереження традиційних балетних форм, питання реформування балетного жанру, особливості симфонізації танцювальних форм, співвіднесення професійної майстерності з доступністю (Ю. Бахрушин, Л. Блок, В. Гаевський, О. Касьянова, В. Красовська, Ю. Слонімський, Ю. Станішевський), поза увагою, на жаль, залишаються питання музично-хореографічних взаємодій крізь призму просторових параметрів. Тому метою статті є висвітлення механізмів міжпросторових поєднань у просторі балетного твору.

Загальновідомо, що мистецтво хореографії усвідомлюється просторовим (за сприйняттям), а музичне мистецтво – слуховим. Поєднання різнорідних просторових структур у різні часові відтинки становлення та розвитку хореографічного мистецтва характеризувалось певними особливостями з'єднувального процесу. Так, отримуючи музичну партитуру балету, хореограф-постановник минулого століття спирався на запропоновані композитором темпи, розміри, кількість тактів. Професійне розуміння балетмейстером музичної логіки, його бажання пластично відтворити музичну драматургію спонукали створювати таку хореографічну проекцію, яка базується на музичному розвитку. У випадку творчої співпраці П. Чайковського та М. Петіпа за часів "Сплячої красуні" сталось навпаки: запропонований хореографом чіткий план балетної будови первісно вказував композитору на характер номерів, їх тривалість, музичні темпи та розміри. (Означена практика створення балетної вистави була досить зако-

номірною впродовж XIX ст. Так працювали композитори Р. Дріго, К. Левенскьольд, Л. Мінкус, Ц. Пуні, Ж. Шнейцхоффер та ін.). Заперечуючи принцип концертності у цьому балеті, М. Петіпа тим самим відкрив шлях до пошуків як у танцювальній, так і у музичній сфері: балетмейстер здійснив свої експерименти в ансамблевому балеті (відкидаючи усталений балет-дивертисмент); композитор симфонізував балетну музику. Означені перебудови дозволяють зробити висновок про приналежність даного балету як до хореографічної, так і до музичної вистави, називаючи його балет-симфонія, де повною мірою був реалізований пластичний потенціал музики.

Довершені "переклади" музичної основи у хореографічні рухи дозволила здійснити музична обізнаність М. Петіпа. Прикладом може слугувати головна подія першого акту – Adagio з чотирма кавалерами, де балетмейтер пластично відтворює чотириразове проведення музичної теми у відповідній кількості танцівників. В. Гаєвський зазначає, що "…повтори (взагалі типові для М. Петіпа) створюють певний стійкий ритм… А самі рухи визначають проривання у якийсь нечуваний сценічний простір" [2, 104]. Дослідник чітко співвідносить характер рухів Аврори (зокрема, великі екарте) і кавалерів (рухи менуету), стверджуючи, що саме вони визначають "максі-простір" героїні та "міні-простір" кавалерів [2, 105].

Інший яскравий приклад хореографічного конструювання згідно логіки музичного розвитку – епізод нереїд у сцені зустрічі Аврори і Дезіре. Саме музичний симфонізм пропонував постановнику застосувати хореографічний контрапункт – лінії танцюючих героїв та кордебалету. Зазначаючи, що "…в момент найвищої напруги лінії перехрещуються під гострим кутом… Протягом сцени кордебалет то відходить на другий план, то йде на перший…", В. Гаєвський підтверджує по-перше: наявність просторових трансформацій у хореографії, по-друге: їх узгодження з музичним розвитком2 [2, 105]. (Додамо, що дві варіації Аврори з першого акту теж цілком співвіднесені з музичною драматургією).

Симфонізація музичного простору неодмінно прогнозує трансформації хореографічних структур у напрямку симфонічної пластики. Східність понять симфонічного танцю та симфонічної музики полягає в образно-змістовній узагальненості. Багаторівнева хореографічна структура, динаміка пластичних спадів і наростань, поєднаних з музичною тематичною розробкою, зробили танець подібним до симфонічної музики. Прикладами симфонічних хореографічних побудов можуть бути танці вілліс з балету "Жизель" на музику А. Адана, танці тіней з балету "Баядерка" на музику Л. Мінкуса, танці лебедів з балету "Лебедине озеро" на музику П. Чайковського.

Зазначимо, що спроби симфонізації класичного танцю М. Петіпа здійснював ще за часів співпраці з Л. Мінкусом, визначаючи потрібні йому темпи, кількість тактів, мелодичний малюнок, ритми, необхідні для кожної сцени, розмір та форму балетних номерів. Зокрема, у "Баядерці", використовуючи форму канону та відповідне пластично-поліфонічне ототожнення, танцівниці-"тіні" починають пластичну мелодію не одночасно, а поступово, одна за одною: "Кожна починала з арабеска, спрямованого вперед, потім крок назад і port de bras, що спо-

нукає до протилежного руху… В той час, як перші продовжували вести мелодію, сцена все більш заповнювалась, посилюючи відчуття наочної поліфонії" [8, 40].

Однак відсутність наскрізного музичного розвитку в партитурі Л. Мінкуса гальмувала процес становлення хореографічної драматургії. Справжнє співпадіння музичних і танцювальних образів та сумісного розвитку пластично-звукових форм було досягнуто тільки у "Сплячій красуні". Простим механізмом їх узгодження могла б бути єдина музично-хореографічна партитура балету зі співвіднесеною фіксацією музичних та хореографічних елементів художньої мови. На жаль, це неможливо навіть на сучасному етапі розвитку хореографічної нотації: велика кількість неусталених систем (мовна, графічна, асоціативна, неасоціативна та ін.) демонструють процес запису, що постійно змінюється. Докладний аналіз систем нотації хореографічних творів досліджувала хореознавець Н. Віхрєва [3, 11-19].

Ґрунтовним елементом, завдяки якому може здійснитися єдність розвитку звукових і танцювальних конструкцій, виступає музична образність, яка моделює хореографічний текст. Якщо музичні засоби виразності вимагають точного слідування музичному тексту (критерії характеру та стилю чітко визначені), то хореографічні виразні засоби спираються насамперед на образне бачення, що продукує багатоваріантність пластичних рішень балетної музики. "Гарні манери і талант, – зазначає Ж. Новер, – завжди знайдуть джерело новизни, на тисячі різних ладів та тисячі різних засобів комбінуючи цей невеликий запас нот і pas. Саме ці pas – повільні та витримані, жваві та стрімкі – є основою безперервного різноманіття" [5, 238-239]. Тож, гарантом симфонічного розвитку хореографічної компоненти у балеті виступає саме музична образність. У якості прикладу можна згадати основну музичну тему "Лебединого озера", яка, значно змінюючись протягом балетної дії, продукує розвиток хореографічного образу дівчини-Лебедя, сприяє його трансформації, спрямовує пластичну драматургію від лірики до трагедії. Вже перше проведення теми (кінець першого акту) асоціюється з ліричною експозицією хореографічного образу, наступні акти, демонструючи логічний розвиток музичної теми, не тільки вибудовують наскрізну музичну дію в балеті, а й обумовлюють симфонізацію танцювальних рухів.

Логічно припустити, що, окрім суто музичних засобів симфонізації, сприяють поєднанню звукових і наочних просторових компонентів у балеті, має бути механізм, який належить як музичній, так і хореографічній складовій, поєднуючи їх у нерозривну конструкцію. Такою точкою відліку, загальною та організуючою для звукової та пластичної системи, постає ритм. Тільки за умови гострого відчуття ритмічних змін у логіці музичних акцентів, динаміки звучності, тембрового колориту свідомість хореографа конструює ритмічний фундамент танцю та створює простір, в якому "…два світи: світ пластичних видінь та світ звукових образів поступово зближуються, доки не зіллються в єдине ціле" [7, 257]. Отже, саме ритм здатний перебувати одним із засобів наскрізного розвитку образів, виявляти контрасти і навіть драматургічну конфліктність. В організації музично-хореографічної моделі як цілісного явища ритм постає механізмом узгодження хореографічної дії з музичною складовою,

де першим етапом процесу поєднання усвідомлюється співвідношення танцювального ритму й ритму музичного супроводу. Взаємодія музичної ритмоінтонації з хореографічним рухом, який у своєму розвитку спирається на музичний метр, складає первинний просторовий елемент, який є основою синтетичного музично-хореографічного простору.

Л. Мазель визначає три можливості метроритмічного узгодження: 1) ритм допомагає метру; 2) ритм є нейтральним по відношенню до метру; 3) ритм протидіє метру [4, 164]. Метричні структури, що сприймаються презентантами руху і є найбільш поширеними у мистецтві танцю, завжди вибудовуються ритмом, що допомагає метру. Виключно на метричну пульсацію – фундамент музично-хореографічної форми – балетмейстер "нанизує" танцювальні рухи.

Проблема узгодження хореографічного руху та музичного ритму повною мірою виявилась у процесі симфонізації хореографічного ряду. В хореографічних дивертисментах першої половини XIX ст. перевага надавалась метроритмічній чіткості дансантної музики, без ритмічних та структурних відхилень. Ці постулати перебували незмінними для тогочасних композиторів балетної музики. Музичні ж побудови П. Чайковського, окрім акцентування сильних долей у музичних ритмоформулах, передбачали більш вагомі зміни у вигляді темпових урізноманітнень та контрастних ритмоформул. Прикладом може бути одночасне поєднання різних ритмоформул – зокрема, поліритмія при з'єднанні дводольної теми танцю Аврори з триольною темою фатального передчуття у Коді першої дії "Сплячої красуні". Таке різноритмічне співіснування в музичних побудовах розмежовувало усталені хореографічні обриси та надихало на пошуки відповідних композицій, які визначились у дійовому танці (pas d'action) з первісно притаманною йому більш вільною організацією танцювальних рухів (внаслідок поєднання рухів класичного танцю з театральною пантомімою). Зокрема, перші поєднання дійових танців із сюжетним розвитком відбулися ще за часів М. Глінки, який перетворив танцювальні музичні теми на елементи музичної драматургії. Такими постають, наприклад, трансформації полонезу та мазурки у "Житті за царя" (II дія). Нестійка та схильна до імпровізації структура pas d'action, на відміну від композиційно стійких дивертисментів, давала можливість якнайкраще здійснити просторовий переклад наскрізного музичного розвитку.

Сприяли хореографічному розвитку також кількісні зміни. Збільшення кількості дійових танців та пантомімічних епізодів, введення їх перед фіналами (внаслідок подібних переміщень вони отримували значення дійових сцен) – усе це було впроваджено у "Сплячій красуні". Таким, наприклад, є Pas d'action Дезіре та феї Бузку (сцена № 15) у Коді класичної танцювальної сюїти Аврори та Дезіре. Подібне місцезнаходження дійових танців пов'язувало сюїту з фіналом – драматичною кульмінацією кожного акту. Розуміння П. Чайковським дійових танців як балетних кульмінацій активізувало пластичний метроритм, який передавав музичний розвиток. Отже, саме pas d'action були яскравим прикладом симфонічних музично-хореографічних конструкцій. Зразком можуть бути фінальні сцени з другого акту "Лебединого озера", перші два акти "Сплячої красуні", другий акт "Лускунчика".

Наступним значущим механізмом музично-хореографічного просторового синтезу виступають лейтритми персонажів. Система лейтритмів вбачається похідною від системи взаємодіючих та об'єднаних між собою лейтмотивів, використаної Р. Вагнером в оркестрових партіях оперних творів. Винайдення П. Чайковським лейтритмів вбачається фактором, який репрезентував ритмоінтонаційні характеристики дійових осіб. Так, для характеристики позитивних образів композитор обирає дансантні лейтритми, а ритмічну нестійкість (чергування розмірів, синкопи, швидка зміна ритмічних формул) використовує для характеристики негативних персонажів (мелодико-ритмічна дискретність, приміром, притаманна темам Феї Карабос та Дроссельмеєра).

Протиставлення лейтритмів та їхня подальша трансформація не лише активізували драматургію балетної музики, а й спонукали до пластичних метаморфоз. Це підтверджує прийом ритмічного розвитку в фіналі першої дії "Сплячої красуні", де ритмічний мотив шістнадцятими у темі Феї Карабос, звільнюючись від хроматизмів, став основою танцю Аврори з веретеном. Музичний ритм трансформувався у хореографічні елементи, які в подальшому перетворились на художньо-виразну мову пластики. При цьому виразність хореографічного образу вибудовував суто музичний ритм у поєднанні з танцювальними рухами. Подібний альянс утворив танцювальні ритмоформули. Так, ритмоформула вальсу завжди пропонувала хореографу поєднати танцювальні фігурації з чуттєвими характеристиками, демонструючи у чоловічих та жіночих варіаціях характери й темпераменти героїв балету, а музичний розвиток спонукав балетмейстера трансформувати музично-танцювальну систему, що мала справжню драматургічну природу. Каталізатором процесу виступала особлива образна спорідненість балетної музики композитора з типовим для нього жанром лірико-драматичної симфонії. Показовими в цьому сенсі вбачаються балетні Adagio, що стають ліричними центрами балетних партитур, подібно до повільних частин симфоній П. Чайковського (Adagio Es-dur з першого акту "Сплячої красуні", Adagio з другого акту "Лускунчика"). Доречно згадати міркування композитора А. Петрова щодо балетної музики: "…починаючи з П. Чайковського, у хореографічному мистецтві затверджуються принципи і закони симфонічного розвитку музичних образів…" [6, 116]. Не змінюючи традиційних балетних форм (сюїта з класичних танців, сюїта національно-характерних танців; Адажіо з варіаціями для танцівниці й танцівника; дійовий танець, що розвиває сюжет; номер за участю кордебалету, пантоміма-сцена), П. Чайковський засобами симфонічного розвитку запропонував балетмейстеру надати іншого змісту танцювальним побудовам, органічно поєднавши їх з сюжетним розвитком у танці-дії (це стосується номерів кордебалету та пантоміми). Балетна партитура композитора вже не сприймалась як окремі танцювальні номери, вона стала своєрідною "симфонією в балеті", завдяки якій відбувалось узгодження танцювальних формул та музичних побудов.

Симфонізація музичної складової здійснювалась за допомогою музичних виразних засобів, симфонізацію хореографічної складової виконували засоби танцювального малюнка. Саме він відповідав за організацію пластичного роз-

витку у просторі та його емоційну змістовність. Вважається, що горизонтальні побудови передають спокійно-статичний емоційний стан, вертикальні – піднесений, діагональні – збуджуюче-динамічний. Усі ці просторові співвідношення утворюють танцювальну драматургію та викликають асоціацію просторової глибини. Головуючим фактором, на основі якого утворювались вищеозначені пластичні зміни за часів співтворчості П. Чайковського – М. Петіпа, перебувала музична складова. Малюнок танцю цілком залежав від музичної основи, запропонованої композитором, розвивався разом з музикою та набував відповідних просторових форм.

Спираючись на класифікацію музично-хореографічних співвідношень, запропоновану Ю. Афанасьєвим ("музика і пластика перебувають у співвідношенні лише метро-ритмічної спільності; музика й хореографія моделюють одне одного, розвиваючись ніби в унісон; хореографія варіаційно розгортає "запрограмований" музикою пластичний образ; музика і пластика розвиваються поліфонічно" [1, 12]), зазначимо, що у балетах П. Чайковського – М. Петіпа провідним вбачається співвідношення, в якому хореографія варіаційно розгортає "запрограмований" музикою пластичний образ. Всебічно сприяє цьому процесу дансантність – специфічні якості просторової системи руху, зручної для танцю. Зрозуміло, що музична дансантність виражена у танцювальних ритмоформулах, які організовують рух балетної музики; хореографічна ж дансантність ґрунтується на граничній виразності музичного метроритму та відображає його у просторі. У такий спосіб виникає єдність існування різнопросторових компонент, де дансантність, одночасно притаманна двом взаємодіючим у балеті сферам, забезпечує поєднання інструментальної складової з хореографічними рухами. Дансантність поряд з ритмом не тільки є механізмом поєднання звукового і пластичного простору, а й визначає взаємозв’язок образів звука і руху, приймаючи активну участь у просторовому моделюванні. Дансантність балетної музики П. Чайковського постає елементом, який забезпечує збіги симфонічної музики з пластичною образністю та формує танцювальні побудови, далекі від поняття "квадратності" форм.

Закладена композитором у симфонічну музику дансантність продукувала розвинуті хореографічні форми (наприклад, одночасна участь солістів, корифеїв та кордебалету з окремими пластичними мотивами), тобто здійснювала "переклад" музичних образів у танцювальне вираження. Прикладом можуть слугувати танці з другого акту "Лускунчика" (іспанський, російський, неаполітанський та ін.), варіації фей зі "Сплячої красуні", вальси, що наявні в усіх балетах композитора. Так, дансантність поряд з ритмом постає дієвими механізмами процесу поєднання різнопросторових (музичних і хореографічних) структур.

Тож, головними механізмами поєднання музичного і хореографічного простору у балетних творах П. Чайковського – М. Петіпа виступають музично-симфонічний розвиток, ритм та дансантність, адже саме вони організовують з’єднання та спільний розвиток таких відмінних, на перший погляд, просторових сегментів, як музика і хореографія.

Література

1. Афанасьєв Ю. Л. Музика і пластика – суперечлива єдність / Ю. Л. Афанасьєв // Музика. – 1975. – № 1. – С. 12–13.

2. Гаевский В. М. Дом Петипа / В. М. Гаевский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 432 с.

3. Вихрева Н. А. Сохранение и реконструкция авторской хореографии (методы фиксации и расшифровки): дис. … кандидата искусствоведения: 17.00.01 / Вихрева Надежда Алексеевна. – М : ГИТИС, 2008. – 269 с.

4. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1967. – 753 с.

5. Новерр Ж. Ж. Письма о танце / Ж. Ж. Новерр. – Л.-М. : Искусство, 1965. – 376 с.

6. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера / И. В. Смирнов. – М. : Просвещение, 1986. – 192 с.

7. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. – Л : Искусство, 1981. – 510 с.

8. Шумилова Э. И. Правда балета / Э. И. Шумилова. – М. : Искусство, 1976. – 152 с.

References

1. Afanasiev, Yu. L. (1975) Music and plastic – contradictory unity. Muzyka, 1, 12-13 [in Ukrainian].

2. Gaevskij, V. M. (2000) The House Of Petipa. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr [in Russian].

3. Vihreva, N. A. (2008) The preservation and reconstruction of the author's choreography (methods of fixation and decrypt). Exctended abstract of candidate's thesis. Moscow: GITIS [in Russian].

4. Mazel, L. A. The analysis of musical works. Moscow: Muzyka [in Russian].

5. Noverr, Zh. (1965) Writing about dance. Leningrad-Moscow: Iskusstvo[in Russian].

6. Smirnov, I. V. (1986) The art of ballet master. Moscow: Prosveshhenie [in Russian].

7. Fokin, M. M. (1981) Against The run. Memoirs of a ballet master. Articles, letters. Leningrad : Iskusstvo [in Russian].

8. Shumilova, Je. I. (1976) True ballet. Moscow: Iskusstvo[in Russian].

УДК 781.66

Лішафай Олександр Олексійович,
Заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри звукорежисури
Київського національного університету
культури і мистецтв

САУНД-ДИЗАЙН І МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ, КІНО ТА ТЕЛЕБАЧЕННЯ

У статті проведено огляд передової просторової системи звуковідтворення, яка в зарубіжній літературі отримала назву "Wave field Synthesis". Наведено приклади з вітчизняної кіноіндустрії, які свідчать про мистецтво саунд-дизайну та звукорежисури. Автор прийшов до висновку, що розвиток технологій саунд-дизайну та WFS, Dynamic Color Enhancer, Digital Living Network Alliance, Dolby Digital Decoder, DBEF (Dual Brightness Enhancement Film), Direct LED,Virtual Surround Plus, Virtual Surround Plus, T8 дозволяють створити відчуття відеореальності, якісного об'ємного звука, додаючи низку ефектів.

Ключові слова: режисер, музична драматургія, кіно, телебачення, система звуковідтворення, саунд-дизайн.

Лишафай Александр Алексеевич, *Заслуженный деятель искусств Украины, доцент кафедры звукорежиссуры Киевского национального университета культуры и искусств*

Саунд-дизайн и музыкальная драматургия, кино и телевидение.

В статье проведен обзор передовой пространственной системы звуковоспроизведения, которая в иностранной литературе получила название "Wave field Synthesis". Приведены примеры из отечественной киноиндустрии, которые свидетельствуют об искусстве саунд-дизайна и звукорежиссуры. Автор пришел к выводу, что развитие технологий саунд-дизайна и WFS, Dynamic Color Enhancer, Digital Living Network Alliance, Dolby Digital Decoder, DBEF (Dual Brightness Enhancement Film), Direct LED,Virtual Surround Plus, Virtual Surround Plus, T8 позволяют создать ощущение видеореальности, качественного объемного звука, добавляя ряд эффектов.

Ключевые слова: режиссер, музыкальная драматургия, кино, телевидение, система звуковоспроизведения, саунд-дизайн.

Lishafai Aleksandr, *the honored worker of arts Ukraine, associate Professor at the sound engineering Department of the Kiev National University of culture and arts*

Sound design and musical drama, cinema and television

The article reviewed an advanced spatial sound system, which in foreign literature has received the name of Wave field Synthesis. Examples of the domestic film industry, which testify the art of sound design and sound production, are given.

It is noted that it's impossible to determine exactly what type of media is most effective for impact the audience. They show their efficiency during the assessment of synthetic types of the cinema and television, of interaction between human and mass media. Modern TV and radio have different natural features, strengths and weaknesses that affect the identification of key directions and objectives; they try to attract the attention of the audience.

Mass media in an open society allows sharing a variety of information easily. Video and audio, as well as sound design has entered the audience's consciousness. It is proven that the use of

© Лішафай О. О., 2015

sound design is urgent in various fields of art, including filmmaking, TV production, theatre, sound recording, live performance, and sound art, post-production and game development.

Audio, audio technology, video technology, video technology, video and audio products is an integral part of modern globalized culture.

It is reflected in the domestic film industry in Sergei Parajanov's films, such as "Shadows of forgotten ancestors", "Ukrainian Rhapsody". We can as well follow it in the works of Yuri Ilyenko – movies like "White bird with black mark", "A Feast of baked potatoes", "Forest song. Mavka", "The Legend about Princess Olga", "Swan lake. Zone". "Unbowed", "The Iron Hundred", "Vladyka Andrey"; movies of O. Yanchuk.

Thanks to the technical development of sound reproduction systems sound engineers have the tools to create spatial sensations, to control the location of the sound objects in space, to work with sound plans, which in turn affects the improvement of the means of artistic expression of the art of sound production. Technical tools help us to interpret and reproduce the plot.

In the twentieth century, a transition from mono to the stereo had taken a place, and the system matrix had gradually formed; sound is presented in formats like DolbyDigital, DTS, SDDS, etc.

The development of digital technology at the turn of XX and XXI centuries has aroused new interest in the field of spatial sound. The technology of Blu-ray is developed (Shared with Home Theater Systems, Optical Drives) – the most popular DVD format high resolution.

The list of representatives of postmodernism in Ukrainian cinema includes such directors as Kira Muratova, Yuri Ilyenko, Roman Balayan, Oles Sanin, Alexander Shapiro, Sergei Loznitsa, Eva Neumann, Alan Badoev, Ivan Kravchishin, Aleksandr Kiriyenko, I. Strembicki, Ivan Kravchishin, Alan Badoev, etc.. In their works we can trace the directing style and various approaches to implementation of the dramaturgical process.

The author came to the conclusion that the development of the technology of sound design and WFS, Dynamic Color Enhancer, Digital Living Network Alliance, Dolby Digital Decoder, DBEF (Dual Brightness Enhancement Film), Direct LED, Virtual Surround Plus Virtual Surround Plus, T8 allows creating a sense of video reality, high quality surround sound, adding a number of effects.

Depending on style of directing and sound design, as well as specifics the musical material principle of functioning of music in the media text is important; it can be: illustration, design, dramatic, and also mixed – that is, combining characteristics of several of the principles.

Recording and sound design technology \\ T8 is concerned with the use of multimedia technologies. The use of multimedia allows you to create sequential record, which opens up the sound engineer the ability to create virtual sound spaces, high reliability.

The developed technology of Blu-ray immerses the listener in a virtual sound field, allowing him to move freely in space, thereby to interact with the created sound picture. New formats of video and audio are developed, providing for further improvement of the art of sound production, expanding the creative palette available to the engineer. The phenomenon of sound design, directing, multimedia is traced as a specific form of interaction between the types of art.

Methodological orientation, theoretical provisions and scientific results of the research can be the basis in further integrated study of sound design.

Key words: Director, drama, film, music, television, the audio system, sound design,

Системи звуковідтворення є важливим чинником, який формує творчу палітру звукорежисера. Поява нових систем просторового звуковідтворення відкриває перед звукорежисером нові засоби виразності, дозволяє більш точно передавати творчий задум.

Поява фотографії, кіно та телефільмів, а в останній час відеопродукції та інших візуальних та мультимедійних творів мистецтва розкривають характер і спрямованість руху загальноестетичних процесів та демонструють тенденції розвитку культури в глобалізованому світі.

Значущість застосування мультимедійних технологій та естетизація звука висвітлюються у працях Б. Катца, Б. Овсінські, Є. Медведева, В. Трусова, Р. Петеліна, А. Севашко та ін. Про особливості акустики, програмного забезпечення процесу роботи звукорежисера та їх взаємозв'язок з естетизацією звука та їх нові можливості підкреслюють Н. Алдошин, Б. Меерзон, Р. Приттс, Є. Медведев, В. Трусов, Р. Петелін, Ю. Петелин та ін.

Аналіз проблеми взаємозв'язку кінематографічного мистецтва зі словесним та звуковим проводиться у контексті різних наукових галузей: літературознавчий аналіз (структурний, семіотичний, компаративний); кінознавчий і психологічний, проведений такими науковцями, як А. Бергсон, Ж. Епштейн, С. Ейзенштейн, М. Ромм; кінодраматургічний – А. Щербак, Л. Мороз-Погрібна, В. Харитонов, Л. Кавун; культурологічний – Н. Зорка, О. Бабишкін, А. Щербак, М. Сулима, Ю. Цив'ян, О. Тарасов, Я. Поліщук; мистецтвознавчий – Л. Генералюк; лінгвістичний аналіз – В. Можаєва та ін.

Завданням сучасних звукорежисерів є створення звукових образів, найважливішим елементом яких є просторове враження. Просторова звукова картина містить акустичні образи. Звукорежисер опікується проблемами розташування і гучністю джерел звука. Він виставляє звукові плани, здійснює оцінку здатності матеріалу або конструкції поглинати звукову енергію, а на телебаченні та в кіноіндустрії опікується системами спеціального освітлення і технологічним обладнанням тощо. Всі ці чинники впливають на музичний баланс, темброве забарвлення, емоційний фон теле- чи радіопродукту і пов'язані з саунд-дизайном.

Звуковий дизайн (саунд-дизайн) використовують і залучають в різних галузях мистецтва, зокрема кіновиробництво, ТВ-виробництво, театр, звукозапис, живе виконання, мистецтво звука, постпродакшн і розробка комп'ютерних ігор.

Звукове оформлення найчастіше є редагуванням раніше складеного або записаного аудіо, наповненням його новими звуковими ефектами. Удосконалення звука зумовлено створенням потрібного ефекту або настрою.

Еволюцію у створенні звукових художніх образів пов'язано з вдосконаленням технічних засобів звукозапису та звуковідтворення.

Сучасні відео та аудіо, а також звуковий дизайн увійшли до свідомості глядачів і слухачів. Аудіотехніка-аудіотехнології, відеотехніка-відеотехнології, відео- та аудіопродукція є складовою частиною сучасної глобалізованої культури.

Засоби мас-медіа сформували простір для реалізації інноваційних інформаційно-комунікативних та художньо-естетичних процесів. Це можна простежити у вітчизняному кіновиробництві у фільмах Сергія Параджанова "Тіні забутих предків", "Українська рапсодія". 2004 р. ЮНЕСКО проголосив міжнародним роком Сергія Параджанова (до 80-річчя від дня народження). Під час українського періоду творчості Параджанов зняв такі шедеври, як "Наталія Ужвій", "Золоті руки", "Думка" (1957), "Українська рапсодія" (1961) "Квітка на каменю" (1962), "Київські фрески" (1966). Утім, міжнародне визнання приніс режисеру фільм за повістю М. Коцюбинського "Тіні забутих предків", який отримав 39 міжнародних нагород і 28 призів на кінофестивалях у двадцять одній країні світу.

Фільми "Вавилон XX" і "Така пізня, така тепла осінь" режисера І. Миколайчука є цілком протилежними за характером. Динамічна, наповнена фантастичними образами та алегоріями картина "Вавилон XX" є трагіфарсом, який називають кінематографічним "народним бароко". Фільм отримав гран-прі фестивалю "Молодість" та приз МКФ в Душанбе. Спокійна й романтична стрічка "Така пізня, така тепла осінь" розповідає про пізнє, щире, сумне кохання та насичена живописною карпатською природою і ліричними піснями тріо Мареничів.

Ю. Іллєнко – сценарист, кінорежисер, актор, оператор, продюсер, народний артист України (1987), Академік академії мистецтв України (1996), лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка (1991), а також Всесоюзного кінофестивалю в номінаціях "Приз за операторську роботу" і "Приз за режисуру" (1981), Канського кінофестивалю в номінації "Приз ФІПРЕССІ" (1990). Серед видатних робіт Ю. Іллєнка – такі фільми, як "Білий птах з чорною ознакою", "Свято печеної картоплі", "Лісова пісня. Мавка", "Легенда про княгиню Ольгу", "Лебедине озеро. Зона" [11]. За документальний фільм "Параджанов. Партитура Христа до-мажор" (1994) він отримав Диплом МКФ "Золотий витязь" в Югославії. Фільм "Молитва за гетьмана Мазепу" Ю. Іллєнка було обрано для показу на Берлінському міжнародному кінофестивалі (2003) [5].

Фільм "Пропала грамота" Б. Івченка називають описом українського психологічного архетипу в кінематографі. Довершена робота сценариста І. Драча, режисера Б. Івченка, зіркового складу акторів на чолі з І. Миколайчуком створили справжній шедевр українського кінематографу, що є актуальним у всі часи.

Фільм "Останній бункер" (1991) режисера Ю. Іллєнка став останнім радянським та першим українським фільмом, який присвячений подіям, що відбувались на Західній Україні в кінці 1940 – на початку 1950-х рр. Ця екранізація повісті російського письменника-дисидента Л. Бородіна "Перед судом" розповідає про боротьбу загонів ОУН-УПА з спецпідрозділами НКВД.

"Карпатське золото" – фільм, знятий 1991 р. та присвячений трагічним подіям на Галичині наприкінці Другої світової війни. Режисер і сценарист В. Живолуб на межі розпаду СРСР і початку національного відродження зняв цікавий та неупереджений фільм, у якому протидіють один одному німецькі та радянські диверсійні загони та бійці Української повстанської армії.

"Вишневі ночі" – фільм режисера А. Микульського, знятий за однойменною повістю Бориса Харчука. Ця картина розповідає про кохання лейтенанта НКВД і зв'язкової УПА, які є аналогами Ромео та Джульєтти середини XX ст.

"Страчені світанки" – фільм режисера Г. Кохана про спротив вояків УПА радянським репресіям та вивезенню населення у Сибір.

"Нескорений", "Залізна сотня", "Владика Андрій" – фільми О. Янчука. Один із сучасних українських режисерів 1991 р. зняв фільм "Голод – 33", за який отримав 1-й приз Міжнародного кінофестивалю кінематографічного спадку у Франції, та одним із перших заявив про цю трагедію українського народу. Далі були "Атентат – Осіннє вбивство у Мюнхені" – фільм про убивство Степана Бандери агентом НКВД; "Нескорений" – про героїчну боротьбу генерала Романа Шухевича; "Залізна сотня" – про історичний рейд підрозділів УПА на польсько-радянському

кордоні після закінчення Другої світової та фільм про митрополита Андрія Шептицького. Кожний фільм був подією вітчизняного кінематографу та викликав як захоплення українського глядача, так і агресивну критику з боку російських кіл.

У XX ст. відбувається перехід з монофонії до стереозвука та поступово до систем матричної стереофонії, представлених такими форматами, як DolbyDigital, DTS, SDDS та ін. Залежно від ідейного задуму режисера, а також від специфіки самого музичного матеріалу за принципом функціонування музики в медіатексті може бути: ілюстративним, дизайнерським, драматургічним, а також змішаним, тобто поєднувати в собі ознаки кількох принципів.

Фільми XXI ст. (режисер – О. Янчук, звукорежисер – В. Брюнчугін) продовжили історичну тематику та поєднали різнорідні принципи звукорежисури. Фільм "Голод – 33" (1991) – про трагічну долю української родини в часи Голодомору. Фільм знято за мотивами повісті Василя Барки "Жовтий князь" – перший художній фільм, який розкриває злочини сталінсько-більшовицького режиму проти українського народу, а саме штучний голод 1932 –1933 рр. Західні країни мало знали про цей Голодомор в одній з найурожайніших країн світу. Радянські офіційні органи заперечували факт голоду. Тільки 26 січня 1990 р. Компартія України визнала Голодомор. Фільми "Нескорений" (2000), "Залізна сотня" (2004) тощо мали на меті донести глядачеві всю правду про життя та бойовий шлях командирів і воїнів Української повстанської армії.

Митець Т. Томенко, закінчивши університет ім. Т. Шевченка та театральний інститут ім. І. Карпенка-Карого, як режисер свого часу знімав короткометражні стрічки. Одна з них – "Тир" – отримала приз на Берлінському кінофестивалі в 2001 р. і два документальні фільми. Він працює над фільмом "Будинок "Слово"" – це історія про те, як комуністичний рай перетворився на комуністичне пекло, пастку, як існував будинок із двома соляріями, бомбосховищами, їдальнею, пральнями у Харкові, де на вулицях лежали люди, які померли від голоду. Він відзначає, що "кожен фільм – це експеримент; це шлях від самого себе до самого себе. Куди вивернеться цей пошук, важко зараз сказати. Фільм – це не виробництво деталей, це живий матеріал, тим більше, що у нас живий матеріал, у нас прототип – живі письменники. Ми хочемо занурити глядача у світ поезії і якомога більше цим фільмом дати глядачеві літературного бекграунду, того смаку, тої атмосфери, що наповнювали будинок" [6].

Фільм українського аніматора С. Коваля "Йшов трамвай № 9" (2003) в конкурсі Берлінале отримав Срібного ведмедя. С. Коваль – один із найактивніших українських мультиплікаторів, лауреат Берлінського фестивалю. У 2005 р. створив власну анімаційну студію "Новаторфільм", двері якої відкриті для молодих і перспективних творчих людей. С. Коваль працював над такими проектами, як короткометражний анімаційний фільм "Йшов трамвай 9-й номер" (студія "Укранімафільм"), "Злидні" (студія "Пілот"), "Глінька" (студія "Пілот"). Наразі студія продовжує працювати над двома серіалами: "Моя країна Україна" та "Професіонали". Проекти фінансуються Державним агентством України з питань кіно [1].

"Жива ватра" – вогонь, що добувався тертям дерева та не згасав упродовж чотирьохмісячного полонинського сезону і служив оберегом гірського вівчарства.

Давній обряд запалювання "живої ватри" здійснювався на Гуцульщині до середини XX ст. [2]. Режисер фільму "Жива ватра" – О. Костюк, оператори – О. Поздняков, М. Кузьменко, режисер монтажу – П. Цимбал, звукорежисери – А. Борисенко, А. Мостовий, композитор – А. Загайкевич, продюсер – Г. Кофман, компанія-виробник – Національна кінематека України. Засобами звука та ефектів, звуковідтворення звукорежисери майстерно передають атмосферу Карпат.

Завдяки технічному розвитку систем звуковідтворення звукорежисери отримують інструменти для створення просторового відчуття, для управління розташуванням звукових об'єктів у просторі, для роботи зі звуковими планами, що в свою чергу впливає на вдосконалення засобів художньої виразності мистецтва звукорежисури. Технічні засоби дозволяють точніше прочитати та відтворити сюжет; в українських Карпатах живуть троє чоловіків різних поколінь: 82 річний Іван одиноко проводить старість, нещодавно поховавши дружину, він і сам готується до похорону. Це все відбувається в той час, коли 10-річний Іванко починає життя з чистої сторінки в школі-інтернаті у райцентрі, а 39-річний Василь керує тваринним господарством і вигодовує молодняк овець. Та прийде весна, і всі троє піднімуться в гори вслід за вівчарським покликанням, яке все важче продовжувати в сучасному світі.

У 2005 р. стрічка "Подорожні" молодого українського режисера І. Стрембіцького отримала Золоту пальмову гілку за короткометражний фільм.

Добу "помаранчевої революції" було висвітлено у кількох кінострічках, зокрема: "Помаранчеве небо" (2006, режисер – О. Кірієнко); "Прорвемось!" (2006, режисер – І. Кравчишин); "Оранжлав" (2006, режисер – А. Бадоєв). Фільм "Оранжлав" отримав приз за кращу режисуру на XV Міжнародному фестивалі "Кіношок" в Анапі (Росія).

У 2006 р. відбулася також прем'єра першого українського трилеру "Штольня" (продюсер та оператор – О. Хорошко, режисер – Л. Кобильчук).

У 2008 р. вийшов фільм "Ілюзія страху" українського кінорежисера за мотивами однойменного твору О. Турчинова. Того ж року у конкурсній програмі Міжнародного кінофестивалю у Роттердамі відбулася світова прем'єра "Las Meninas" (режисер – І. Подольчак). Фільм брав участь у 27 міжнародних кінофестивалях, у десяти з них – у конкурсній програмі, в інших – в офіційній програмі.

Режисер та сценаристка О. Байрак створила більше 18-ти фільмів, серед яких – "Чоловіча інтуїція" (2007), "Кардіограма любові" (2008), "Це я" (2009), висвітливши в них актуальні життєві проблеми.

Сучасні технічні засоби та майстерність звукорежисерів й операторів забезпечують високу якість звука та відео.

Технологія "Dynamic Color Enhancer" (динамічне підсилення кольору) здійснює калібрування і налаштування відтворення кольорів у динаміці зображення.

"Digital Living Network Alliance" – стандарт (тип) цифрової мережі; набір стандартів, який дозволяє сумісним DLNA-пристроям передавати і приймати по домашній (цифровій) мережі різноманітний медіа-контент: зображення, музику, відео.

"Dolby Digital Decoder" (декодер "Dolby Digital")" – система цифрового багатоканального звука для кінематографу, яка розроблена фірмою "Dolby

Laboratories, Inc". Сучасні системи "Dolby Digital" надають шість каналів об'ємного цифрового звука. Лівий, центральний і правий фронтальні канали дозволяють визначити позицію джерела звука на екрані. Окремо "розділені" – лівий і правий – задні бокові канали підсилюють відчуття присутності, створюючи об'ємний звук, а додатковий низькочастотний канал додає напруження дії на екрані.

Декодер "DTS" – сімейство систем цифрового багатоканального звукозапису, яке створене компанією "Digital Theater System" (цифрова театральна система). "DTS" конкурує з аналогічним "Dolby Digital". Обидві системи у спрощеному вигляді використовуються на оптичних відеодисках для домашнього перегляду. "DTS" використовує менший рівень стискання, ніж "Dolby Digital", але абсолютної переваги немає у жодної з систем.

"Dual Brightness Enhancement Film" (DBEF) – подвійне покращення яскравості зображення. Так, у телевізорах "LG" стало можливим збільшення яскравості при одночасному зниженні рівня енергоспоживання, шляхом застосування технології "DBEF".

"Direct LED" (пряме LED підсвічування) – тип некерованого світлодіодного підсвічування. Світлодіоди в телевізорі розташовані за матрицею по всій її площі.

Сучасні звукорежисери використовують також стереоефект, що дозволяє сприймати тривалу звукову картину та налагодити якість звука в обмеженій зоні стереоефекту (sweet spot). Технологія "Virtual Surround Plus" (віртуальне оточуюче звучання) створює відчуття об'ємного звука, додаючи ефект вертикального звукового каналу. Цей ефект створює у слухача враження, ніби звук ллється на нього прямо зі стелі.

Розвиток цифрових технологій на межі XX – XXI ст. викликав новий інтерес у галузі систем просторового звука. Було розроблено технології "Blu-ray" ("Shared with Home Theater Systems", "Optical Drives") – найпопулярніший формат DVD високої роздільної здатності, розроблений на основі технології синього лазера і вдосконаленої технології стиснення для можливості зберігання даних великого об'єму. Цей формат підтримується всіма значними виробниками та кіностудіями.

Якість звука поліпшують технології "Ambisonics", "Ambiophonia", "VBAP" і "Wave Field Synthesis". Технологія "Wave Field Synthesis" (WFS) – техніка відтворення через динамік масиви, які переглядає ліміти, встановлені звичайними методами (стерео, 5.1). Ці методи спираються на принципи, що дозволяють використовувати стереофонічне створення акустичної ілюзії (на відміну від оптичної ілюзії) на дуже невеликій площі в центрі установки гучномовця; його, як правило, називають "солодка пляма". Технологію "WFS", з іншого боку, спрямовано на відтворення справжніх фізичних атрибутів заданого звукового поля протягом тривалого часу в приміщенні [15]. Цю систему засновано на принципі Гюйгенса. В основі синтезу фронту звукових хвиль лежить принцип Гюйгенса, з якого випливає, що кожну точку хвильового фронту можна розглянути як вторинне джерело [13].

Теоретичні основи технології "WFS" вперше було описано в статті професора А. Беркхаута в 1992 р. [12]. Він описав систему звуковідтворення, істот-

ною особливістю якої була можливість синтезувати комплексне звукове поле. Це дозволяло у вторинному приміщенні при прослуховуванні відтворювати звук відповідно до первинної звукової картини. На відміну від попередніх стереофонічних систем, що створювали просторове враження за рахунок стереоефекту в обмеженій зоні, система звуковідтворення на основі WFS являла собою масив гучномовців, розташованих уздовж стін приміщення, і дозволяла створювати стабільний просторовий звуковий образ. Засобами WFS в приміщенні для прослуховування звукорежисер може відтворити віртуальний акустичний простір фактично будь-якого приміщення, створюючи тим самим у слухача відчуття присутності в концертному залі або костьолі, кімнаті або печері тощо. Акустичний простір складається з розташування звукових джерел в просторі, резонансів (тембральне забарвлення) сигналів і процесів реверберації. Реверберація являє собою процес загасання сигналу в приміщенні, пов'язаний з багаторазовими відображеннями прямого сигналу від поверхонь, що формують простір. Сучасний рівень комп'ютерної техніки дозволяє синтезувати таку кількість сигналів у режимі реального часу.

Запропонована професором А. Беркхаутом система звукопідсилення мала безліч переваг: панорамування звукового образу в будь-яку точку простору, у тому числі перед масивом гучномовців, безпосередньо в межах приміщення для прослуховування; просторовий звуковий образ, стабільний у всіх точках аудиторії, не спотворює при переміщенні слухача в просторі; та ауралізацію – процес перетворення фізичної моделі звукового джерела в просторі на звук. Такий звук використовують у цифровому радіомовленні, про що свідчить сайт "Digital Radio Mondiale" [4].

Сьогодні також використовують просторову картину у форматі Т8, її можна як створити на основі "живого" одночасного запису звукових джерел в акустичному просторі, так і синтезувати на основі окремих записів і метаданих, що створюють віртуальний простір відповідно до задуму звукорежисера.

Застосовуючи технічні програми та інструменти, звукорежисер може "перенести" слухача з приміщення для прослуховування в приміщення, де проводився запис. Особливості звуковідтворення у форматі Т8 дозволяють слухачеві вільно переміщатися в просторі, що не спотворює просторову звукову картину, яка сприймається. Велику кількість ранніх записів у форматі Т8 було виконано в техніці одночасного запису, що дозволило виробити певний алгоритм їх створення. Використовували дві групи мікрофонів: точкові мікрофони для запису "прямого" сигналу від кожного інструменту або групи інструментів окремо; загальні мікрофони для запису просторових ефектів.

Звукозапис за технологією Т8, що кодується у формат МРБ04, являє собою застосування мультимедійних технологій [10]. Використання мультимедіа дозволяє створити послідовний запис, що відкриває перед звукорежисером можливість створення віртуальних звукових просторів високої достовірності. Варіюючи імпульсні характеристики різних приміщень, звукорежисер створює ефекти багатопросторовості, що дозволяє йому створювати просторові звукові картини будь-якої складності.

Т8-формат передбачає подальшу інтеграцію з існуючими стандартами аудіоіндустрії, а також зниження вартості Т8-систем і розробку програмного забезпечення для зручного, наочного контролю звукової картини у форматі "Hoobs". Для звукорежисерів перехід на формат Т8 відкриває принципово нові можливості для створення звукової картини. Використання Т8-формату, технології "WFS" в кінотеатрах дозволяє посилити ефект присутності, додає рельєф звуковій картині, дасть можливість поміщати звукові образи перед екраном. У концертному залі основною перевагою систем на основі WFS-формату є можливість створювати стабільну об'ємну звукову картину у всьому просторі концертного залу, синтезувати віртуальне поле, створювати різні просторові ефекти [3].

Сьогодні актуальна технологія "Blu-ray" ("диск блакитного променю") – це найбільш передовий, високоякісний оптичний диск, на якому можна зберігати значно більше інформації в порівнянні зі стандартним DVD-диском. На одношаровому диску Blu-ray можна зберігати 25 Гб (гігабайт) інформації – це в 5 разів більше стандартного одношарового DVD. На двошарових дисках Blu-ray можна зберігати в два рази більше інформації в порівнянні з одношаровими дисками – це приблизно в 8 разів більше інформації в порівнянні зі стандартним двошаровим DVD-диском. Стандартний DVD-диск має достатньо простору для двохгодинного фільму невисокої чіткості плюс кілька додаткових можливостей. Диск Blu-ray дозволяє зберігати 13 годин стандартного відеозапису чи 2 години відео високої чіткості. Крім того, диски Blu-ray дозволяють: записувати одне відео під час перегляду іншого; редагувати і записувати відео на диск; мати доступ до інтернету для завантаження субтитрів та інших елементів.

Під час святкування Дня соборності України 22 січня 2015 р., в муніципальному дитячому кінотеатрі ім. І. Франка та кінотеатрі "Україна" нашого міста було офіційно презентовано мультсеріал "Моя країна – Україна". Згодом мультсеріал увійшов до прокату муніципального дитячого кінотеатру ім. І. Франка в рамках місячника патріотичного виховання [7]. Фільм "Міна" режисера В. Соловйова – це спроба віддзеркалення дійсності через художню форму, яка є зрозумілою для глядача. Фільм знаходиться на стадії "post-production" (монтаж, корекція кольору, візуальні ефекти, дубляж, озвучення, створення титрів, анімацій) [8].

В Україні вийшов документальний фільм про "кіборга" Донецького аеропорту, в якому розповідається про те, як проходили бої за Донецький аеропорт і як були організовані підрозділи ЗСУ. "Аеропорт став форпостом і символом оборони. На донецький аеропорт було кинуто самий боєздатний підрозділ ДНР, який очолював Моторола" [9].

Сьогодні знімають кінострічку про українських героїв-сучасників (режисери фільму – Л. Кантер та І. Аснія). Кіно показує історію про створення нової української армії. Стрічка презентується англійською мовою "The Ukrainians" [14].

Документальна стрічка "Добровольці Божої чоти" про бійців АТО отримала Приз глядацьких симпатій на 13-у Гданському міжнародному фестивалі документального кіно (режисер – І. Ясний).

Розвиток технологій саунд-дизайну та "WFS", "Dynamic Color Enhancer", "Digital Living Network Alliance", "Dolby Digital Decoder", "Dual Brightness

Enhancement Film", "Direct LED", "Virtual Surround Plus", T8-формат дозволяють створити відчуття відеореальності, якісного об'ємного звука, додаючи низку ефектів. Технології "Blu-ray" дають можливість занурити слухача в віртуальне звукове поле, дозволивши йому вільно переміщатися в просторі, тим самим взаємодіяти зі створеною звуковою картиною. Розробка нових відеоформатів і звуковідтворення забезпечили подальший розвиток мистецтва звукорежисури, розширивши творчу палітру звукорежисера.

Література

1. Анімаційна студія. Офіційний ресурс [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.novatorfilm.com.

2. Благодійний допрем'єрний показ фільму "Жива Ватра" [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://afishalviv.net/event/ua/17048_blagodijnij-doprem-jernij-pokaz-filmu-zhiva-vatra/.

3. Десятник Г. О. Кіно-, телемистецтво. Вступ до спеціальності : навч. посіб. / Г. О. Десятник. – К. : КиМУ, 2015. – 157 с.

4. Офіційний старт DRM радіомовлення в рамках World Radio Conference Міжнародного телекомунікаційного союзу (ITU) в Женеві [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.drm.at.ua.

5. Про майстра кадру і метафори: пам'яті Юрія Іллєнка / С. Архипчук, М. Миколайчук, С. Якутович, Л. Лемєшева, В. Скуратівський, В. Жадько // День. – 2010. – 25-26 черв. (№ 110/111). – С. 9.

6. Про трагедію будинку "Слово" знімуть кіно [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.radiosvoboda.org/content/article/26981399.html.

7. Сашко Лирник представил в Житомире новый анимационный проект "Моя країна-Україна" [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zhzh.info/news/2015-01-23-22355.

8. Фільм "Міна" [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://biggggidea.com/project/922/.

9. Фільм про "кіборга" Донецького аеропорту [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.dialog.ua/news/54832_1431379082.

10. Чабушкин В. А. Новая система пространственного звука – wave field synthesis в контексте искусства звукорежиссуры / В. А. Чабушкин // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 6.

11. Юрій Іллєнко (1936-2010). Фільмографія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.ex.ua/view/1547332?r=70538,23775.

12. Berkhout A. A holographic approach to acoustic control / Berkhout A. – США : JAES'36, 1988. – P. 977-995.

13. Huygens C. Traite de la lumiere [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5659616j.

14. The Ukrainians [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.telegraf.in.ua/yandex/2015/10/02/sogodn-v-kremenchuc-pokazhut-flm-pro-ato_10048563.html.

15. Wave Field Syntesis: A brief overview [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://recherche.ircam.fr/equipes/salles/WFS_WEBSITE/Index_wfs_site.htm.

References

1. Animation Studio. Official resource Retrieved from : http://www.novatorfilm.com [in Ukrainian].

2. Charity pre-premiere screening of "Living Vatra" Retrieved from : http://afishalviv.net/event/ua/17048_blagodijnij-doprem-jernij-pokaz-filmu-zhiva-vatra/ [in Ukrainian].

3. Foreman G. A. (2015)Cinema and television art. Introduction to the profession : proc. p. / G. A. Foreman ; Kiev. Intern. University, Institute of television, cinema and theatre, cafes. in film, teleart. – K. : Kim. 157 p. [in Ukrainian].

4. Official launch of DRM broadcasting in the framework of the World Radio Conference of the International telecommunication Union (ITU) in Geneva Retrieved from : http://www.drm.at.ua [in Ukrainian].

5. About master of frame and metaphor: the memory of Yuriy Ilyenko(2010) / H. Arhipchuk, M. Mykolaichuk, Sergei Yakutovych, L. Lemeshev, V. skurativskyi, and V. jadko, supervisor N. Thousandth // Day. 25-26 Jun. (No. 110/111). – S. 9. [in Ukrainian].

6. About the tragedy of the house "the Word" make movies Retrieved from: http://www.radiosvoboda.org/content/article/26981399.html

7. Sashko Lirnyk presented in Zhitomir new animation project "My country-Ukraine" Retrieved from http://zhzh.info/news/2015-01-23-22355 [in Ukrainian].

8. The film "Mina" Retrieved from : https://biggggidea.com/project/922/ [in Ukrainian].

9. The film is about a "cyborg" of Donetsk airport Retrieved from : http://www.dialog.ua/news/54832_1431379082 [in Ukrainian].

10. Kabashkin V.(2013) A. a New system of spatial sound – wave field synthesis in the context of the art of sound production. A. Abushkin // Modern problems of science and education. № 6 Retrieved from www.science-education.ru/113-11483

11. Yuriy Ilienko (1936-2010). Filmography Retrieved fromhttp://www.ex.ua/view/ 1547332?r=70538,23775

12. Berkhout A. (1988)A holographic approach to acoustic control / Berkhout A. – США : JAES'36 – P. 977-995.

13. Huygens C. Traite de la lumiere. Retrieved from : http://gallica.bnf.fr/ark:/ 12148/bpt6k5659616j

14. The Ukrainians Retrieved from http://www.telegraf.in.ua/yandex/2015/10/02/sogodn-v-kremenchuc-pokazhut-flm-pro-ato_10048563.html

15. Wave Field Syntesis: A brief overview Retrieved from http://recherche.ircam.fr/equipes/ salles/WFS_WEBSITE/Index_wfs_site.htm

УДК 78.022+78.03

Marchenko Valeriy,
PhD-candidate of National Academy
of Managerial Staff of Culture and Arts
melodia@ukr.net

ACCORDION ON NATIONAL CONCERT STAGE: RECOGNITION AND APPROVAL IN THE 1920-1940s

In the article reasons of confession and fixing of accordion are certain on the native concerto stage in 1920 – 1940th. It is found out that an accordion appeared in the field of vaudeville music at the end of 1920th – at the beginning of 1930th. The reasons of accordion appearance on the soviet stage were novelty comparatively with other instruments by the external attractiveness of accordion, its unusual thing, colourful timbre. It is set that the confession of accordion and fixing of its positions on the concert stage, the manner of upright playing became traditional style. Accordionists carried out technically difficult works in a rapid rate, accompanying an own playing motions of corps.

The features of functioning of accordion in composition vaudeville ensembles and jazz bands are showed. It is found out, that at first an accordion appeared on the Soviet concert stage in 1928 – 1929 in composition the First symphonic orchestra of accordionists under the direction of L. Banovich. Later an instrument entered in the complement of jazz bands of A. Cfasman,

© Marchenko V., 2015

L. Utjosov, B. Rensky, G. Varsa, L. Yablonsky. Collectives executed vaudeville dance music and original jazz compositions.

It is underlined that the important thing for development of accordion art was that an accordion was mastered by the musicians of contiguous specialties such as conductors, composers, pianists, bayan-players that came forward as soloists-accordionists of vaudeville ensembles and jazz bands.

It is highlighted that the input of mass factory production of accordions took place in 1936 on the Leningrad factory of "Krasny partisan". In Ukraine the mass production of accordions in 1939 was adjusted on the Poltava factory of musical instruments.

The ways of the accordion development are traced in the years of The Second World War. Accordions with bayans were the most popular musical instruments at that period. Accordionists were soloists, accompanists who entered in the complement of concert brigades and ensembles. After the end of The Second World War there were many captured accordions of the German and Italian production. These instruments were better than the home models of accordions. An accordion got great popularity at the domestic musical space. The bright appearance of the instrument and unusual timbre attracted attention to the accordion of many fans of music.

Key words: accordion, pop music, pop ensemble, jazz band.

Марченко Валерій Віталійович, *здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Акордеон на вітчизняній концертній естраді: визнання та утвердження (1920 – 1940-ті рр.)

У статті визначено причини визнання й утвердження акордеона на вітчизняній концертній естраді у 1920 – 1940-х рр. З'ясовано, що вперше акордеон з'явився на радянській концертній естраді у 1928 – 1929 рр. у складі Першого симфонічного оркестру гармоністів під керівництвом Л. Бановича. Серед причин популярності акордеона на радянській естраді були новизна порівняно з іншими інструментами, зовнішня привабливість акордеона, його колоритний тембр.

Розкрито особливості функціонування акордеона у складі естрадних ансамблів і джаз-оркестрів. Важливим для розвитку акордеонного мистецтва було освоєння інструмента музикантами суміжних спеціальностей – диригентами, композиторами, піаністами, баяністами, які виступали як солісти-акордеоністи естрадних ансамблів і джаз-оркестрів.

Простежено шляхи розвитку акордеона у роки Другої світової війни. Відзначено, що у часи воєнного лихоліття акордеон поруч із баяном став одним із найулюбленіших і найпопулярніших музичних інструментів.

Ключові слова: акордеон, естрадна музика, естрадний ансамбль, джаз-оркестр, репертуар.

Марченко Валерий Виталиевич, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Аккордеон на отечественной концертной эстраде: признание и утверждение (1920–1940 -е гг.)

В статье определены причины признания и утверждения аккордеона на отечественной концертной эстраде в 1920 – 1940-х гг. Выяснено, что впервые аккордеон появился на советской эстраде в 1928 – 1929 гг. в составе Первого симфонического оркестра гармонистов под руководством Л. Бановича. Среди причин популярности аккордеона на советской эстраде – новизна сравнительно с другими инструментами, внешняя привлекательность аккордеона, его колоритный тембр.

Раскрыты особенности функционирования аккордеона в составе эстрадных ансамблей и джаз-оркестров. Подчеркнуто, что важным для развития аккордеонного искусства стало освоение аккордеона музыкантами смежных специальностей – дирижерами, композиторами, пианистами, баянистами, выступавшими как солисты-аккордеонисты эстрадных ансамблей и

джаз-оркестров. Отмечено, что в годы Второй мировой войны аккордеон наряду с баяном стал одним из наиболее востребованных музыкальных инструментов.

Ключевые слова: аккордеон, эстрадная музыка, эстрадный ансамбль, джаз-оркестр.

The issue of development of the accordion art has been the subject of Ukrainian and foreign scientists. Thus, the works of A. Basurmanova, V. Bychkov, M. Davydov, M. Imhanytskiy, A. Mirek, A. Semeshko and others are devoted to various aspects of the key accordion art. They give us some information about peculiarities of functioning of an accordion in academic, pop and everyday fields. Problems of pop-jazz music in the accordion art in Ukraine are highlighted in the works of M. Cherepanyn and M. Buldy. Features of development of the accordion art in Russia are described in the E. Pokazannyk and A. Speshylova's researches.

However, in despite of the significance of the scientists' achievements, in Ukrainian art criticism there is noticeable lack of studies, devoted to emergence and subsequent functioning of an accordion in the national stage. Therefore, the aim of this article is to determine the reasons of an accordion's becoming on the Soviet concert stage in 1920 – 1940s.

The becoming of the national accordion art was in the 1920 – 1940s. Those years were known in the history of Ukrainian culture as a period of the political struggle, economic reforms and the gradual formation of the totalitarian system and at the same time, as a period of rapid development of all kinds of art.

In the context of our study, our great interest is the pop music where an accordion took part. The term "pop music" means various forms of entertainment ("light") music in the XIX – XX centuries. [8, 659]. Its varieties include pop song, some types of dance music and instrumental forms (overture, fantasy, potpourri, suite, various plays, etc.). Existence and development of pop music in the XIX – at the beginning of XX centuries is connected with the process of democratization of music life. New types of public music institutions (cabaret, café-chantant, variety show, theaters of miniatures), where we could listen to pop music, appeared during that period. An important role in the development of different kinds and genres of pop music was played by the activity of salon orchestras, dance music performing, and a great number of brass bands that played in gardens, parks at weekends and on holidays.

At that time two-steps, foxtrot, pasodobles, shimmy, tango were popular and sounded on the dance floors. It should be noted that such a process was not unique to national musical culture we could see it in the music life of several countries of Western Europe and the USA. Just then an accordion began to be used in the dance music performing. Thus, in the 1920s, an accordion was a part of pop ensembles performing tango in Europe. This instrument replaced a bandoneon. Playing tango an accordion performed a part, consisting of passages 32 notes and rhythmically precise accompaniment. It was believed that possibilities of an accordion with the piano keyboard was exhausted that why in many countries it was originally called "tango harmonica" [5, 151].

An accordion appeared in the pop music field in the late 1920s – early 1930s. O. Speshylova notes that the accordion art of that period became the link between the Soviet pop music and the world music process [12, 37]. Instruments, repertoire, a

performance technique, which are important components of the accordion art, have come in Ukraine from abroad. Being borrowed from the West the accordion art eventually has been rethought with original features.

Among the reasons for the appearance of an accordion on the Soviet stage were its novelty compared to other instruments, a visual appeal of an accordion, its singularity, the colorful timbre. The appearance of the instrument was very bright. Pearl facing, beautiful view of piano keys, coating of half- bodies by celluloid of various bright tints – red, green, blue, pink, white and others, inlaid metal with a lot of bright parts caused an emotional response in the souls and hearts of a wide audience.

The performing style of standing play, which had become traditional, also contributed to recognizing of an accordion and facilitation of its position on the concert stage. Accordionists performed technically hard compositions at a fast pace, accompanying their play by body movements. Movements of bellows, playing technique in the glissando's style, various moves and falls, syncope – everything was designed for success with the public

At the same time, along with positive trends there were negative ones. Some performers captivated the audience by the accordion's appearance much more than by their actual play. So, some pianists, performing the accordion part in ensembles, used only the right keyboard. So, it didn't enlarge the authority of an accordion in the serious music circles.

Pop bands and jazz orchestras, that included an accordion, appeared in the 1920s. Because of the absence of the quality domestic model in the USSR, common models of accordions of the European type became the basis of the instruments production in our country later.

An accordion appeared at first on the Soviet concert stage in the 1928 – 1929s in the First Symphony Orchestra of harmonists under the direction of L. Banovych. The first performer was I.Telnov VI, and since 1931 – M. Musatov [6, 115]. The orchestra conducted active concert professional tours, performing in workers districts of Dnipropetrovsk, Rostov-on-Don, Kharkiv, Zaporizhia, the Urals and the Far East. The repertoire of the collective included works of classical music such as Overture to the opera "William Tell" by J. Rossini, the Symphony No by Tchaikovsky, Gavotte from the "Classical Symphony" by S. Prokofiev etc. Music critics appreciated the creative activity of the collective, denoting the "high culture performance, technique and remarkable sonority of the orchestra." [6, 116].

In the 1930s, an accordion joined the first professional jazz orchestra "AMA-Jazz " under the direction of O. Tsfasman [4]. Since 1932 Ivan Gladkov had been a soloist then since 1932 he had been working in the jazz orchestra of A. Varlamov at the Mosestrada, and since 1938 – in jazz orchestras of V. Knushevytskiy and M. Blanter [12, 43].

At the initial stage of the creative work of the orchestra, its repertoire consisted of instrumental and dancing compositions of foreign authors and original works by P. Kruchinin, Y Hayit. Subsequently, "AMA- Jazz" also began performing the musical adaptation of songs "V dalniy put'", "Ya ne proschaus'", "Na beregu moria" by O. Tsfasman, Polish tango "Utomlennoe solntse" in the tune of "Rasstavaniye" by

Y. Peterburgskiy. Thus, the bases of the repertoire of the orchestra were dance plays that differed by their bright melodies, a variety of instrumentations, a clear rhythmic patterns. In all their performances the orchestra used an accordion, which gradually became recognizable instrument.

In the mentioned period an accordion also was a part of the orchestra under the direction of L. Utesov, titled "Thea-jazz ". In the 1930s a composer and a pianist M. Minh was an accordionist, and in 1940 Alexander Ostrovskiy became a soloist there. First, the repertoire of the orchestra included tunes of urban suburbs – the musical adaptation of "thieves' songs, dance plays of foreign composers, satirical couplets, and lyrical songs on lyrics written by V. Lebedev-Kumach. Those works were performed by the orchestra, had a great success with the public. Subsequently, the collective began to collaborate with a composer I. Dunaevskiy, who for the program "Jazz on the curve" created three large rhapsodies-fantasies – "Russian", "Ukrainian", "European". Later I. Dunaevskiy wrote music for the comedy "Jolly Fellows" in the shooting of which was involved and a performer-accordionist.

In 1934 an accordion also joined the jazz orchestra under the leadership of a talented pop artist and a musician Boris Renskiy. It is worth noting that this collective was founded in 1929 in Kharkiv. A set of musical instruments of the orchestra consisted of four saxophones (two altos, soprano, and tenor), a tuba, a trombone, a banjo, percussion instruments, an accordion, a piano. The accordionist of it was a key accordionist L. Messin- Polyakov. The repertoire of the orchestra consisted of the musical adaptation of classical works for jazz orchestra ("Trepak" by M. Rubinstein, "Bacchanalia" by C. Saint-Saëns, "The Crimean sketches" by A. Spendiarov), fantasies on themes of modern songs, music from the movies, original jazz compositions. The performances of the Jazz Orchestra under the direction of B. Renskiy took place successfully not only in Kharkiv, Moscow, Leningrad, but in many towns of the Volga region, Siberia, in the south and north of the country.

In western Ukraine, which was a part of Poland until 1939, the popularity of an accordion increased by virtue of performances of Polish art collectives, which also included an accordion. So the well-known Polish ethnomusicologist P. Dahlih provides information about a collective under the direction of D. Dimitrov, which included a vocal group (9 students of the Warsaw Conservatory), an accordionist, a violinist and an actor of comedy. In 1938 this collective toured in Rivne and its rural districts, performing concerts for the local population and the Polish military. The program of the collective consisted of adapted folk songs and romances. [15, 477].

An accordion also was a part of the Lviv band "Thea-jazz" under the guidance of the famous composer and conductor G. Vars. This band, unlike the Soviet ones, was the bearer of new European trends. "Thea-jazz" of G. Vars differed in perfect rhythm and well-balanced groups of instruments including a large group of the strings, which consisted of seven violins and two cellos. Describing performances of the band in Kyiv and Moscow in 1940, V. Fayertag notes that the band successfully combined the "symphonic sound in lyrical plays and orchestral fantasies with the swing jazz style" [14, 298].

In 1930, in Lviv, great popularity came to the "Jazz Choir of Leonid Yablonskiy" (so- called "Yabtsya' Orchestra"). A set of musical instruments of this

orchestra also included an accordion, which played composers A. Kos-Anatolskiy and B. Vesołovskiy. The Jazz Orchestra played such dance music as modern tango, foxtrot, and waltzs, soundtracks for the Ukrainian pop songs by B. Vesolovskiy, A. Kos-Anatolskiy and others. The repertoire of the orchestra had the national character and successfully competed with Polish hits.

As we can see, in 1920 – 1930s, on the territory of the USSR an accordion functioned as a variety instrument, it was a part of pop bands and jazz orchestras.

For the development of the accordion art is important that an accordion was mastered by musicians of related specialties – conductors, composers, pianists, key accordionists among them – B. Vesolovskiy, I. Dunaevskiy, S. Kogan, A. Kos-Anatolskiy, S. Marton, M. Minh, Y. Saulsky, L. Utesov, J. Frenkel, O. Tsfasman, I. Shamo that acted primarily as a pianists and at the same time as soloists-accordionists of variety ensembles and jazz bands. Pianists- professionals, using their experience, studying and expanding the possibilities of the left keyboard and working on doing bellows' methods, achieved significant results in the performance of pop-dance plays. Their pop performances promoted the instrument and identified its new technical and artistic possibilities. Thus, in 1942, the famous composer, pianist S. Marton, as an accordionist successfully performed on the contest-festival in Budapest, which was arranged on the initiative of the musical publishing house "Rozheveld". So, the accordion art began to enrich of achievements of piano culture.

Among button accordionists, that glorified an accordion should be named the winner of the First Moscow province contest of harmonica performers I. Gladkov and L. Mesina-Polyakov, who since 1932 combined the work of a button accordionist in the Mosconcert with the work of an accordionist in the pop bands of B. Renskiy, K. Listov, E. Heyhner. Sometimes those musicians performed solo concerts. [2, 457].

The great popularity of an accordion and the interest of professional musicians helped introducing of domestic mass production of the instrument in 1936 at the factory "Red Partisans" in Leningrad. For making an accordion as a model was served the accordion of the German company "Hohner". It was an instrument of four voices that consisted of 41 keys on the right keyboard, 120 basses on the left one, one register on the right keyboard by which a number of votes that sounded an octave below switched off. Such accordions were heavy, rough, had some shortcomings in the technical and musical terms. However, the models gradually improved, increasing the number of manufactured accordions. In 1936 15 accordions only were produced, in but in 1940 the number reached 220 instruments [12, 55]. In Ukraine, the mass production of accordions was established in 1939 at the Poltava factory of musical instruments ("Pioner", "Poltava," "Mriya," "Aelita", "Atlas") [7, 491 – 496].

During the Second World War the accordions' production was stopped and has been restored in the postwar years.

The Second World War had the significant impact on the accordion art of Ukraine. An accordion, along with a button accordion was the most demanded musical instrument in that difficult for the country time. Just then poly- functional properties of an accordion – autonomy, portability and mobility were used maximally. Accordionists as soloists and accompanists were part of the concert brigades and ensembles. The instrument sounded at

the front, it could be heard in the units of the active Army and Navy force, in hospitals and in the rear. In the period of its great popularity, the main accompanying instruments were an accordion or a button accordion. These instruments accompanied performances of the famous singers such as A. Ivanova, L. Ruslanova, K. Shulzhenko, the soloists of the Kyiv Theatre of Opera and Ballet named after T. G. Shevchenko: K. Laptev, A. Vasiliev, M. Gladkov and others.

The songs work gained unprecedented prosperity. The songs sounded at the front, the rear and in partisan detachments. They helped soldiers defeat the enemy. Among the songs of the Second World War there were a part of the repertoire of accordionists. So we should mention the songs created by professional composers: M. Blanter "V lesu prifrontovom", K. Listov "V zemlyanke", V. Soloviev-Sedoy "Vecher na reyde", "Igray moy bayan ", "Na solnechnoy polyanochke", A. Novikov "Samovary- samopaly", "Vasya- Vasylek" and others. These works were written primarily for a button accordion, but also were performed by an accordion.

An important role in rising of the fighting spirit of soldiers played variety music. The press told that the variety art was "the most active of arts" because it "executed ...the nationwide order" [13]. From the first days of the war professional jazz orchestras which included an accordion as an accompanying instrument launched activities. So, the jazz orchestra under the direction of L. Utesov played on the fronts of the Second World War with the programs "Biy voroga" (1941), Naspivuuchy, zhartuuchy, grauchy" (1942), "Bogatyrska fantazyia" (1943), "Salut" (1944), that were built on some songs of Soviet composers. With the great success the Jazz Orchestra of the All-Union Radio Committee under the direction of O. Tsfasman performed in front of the soldiers. Where it was not possible to use the whole orchestra, small ensembles were created, that usually consisted of an accordion, a violin and some vocalists [11, 343]. Also performances of the Jazz bands of M. Minh and B. Renskiy passed successfully. Among the bands that were a part of the front-line brigades, it is worth to note the button accordion trio of V. Borodyn, O. Minchenko and an accordionist I. Shamo.

An accordion at the time also was a part of orchestras in various military units. The Song and Dance Ensemble of the Southwestern Front distinguished by virtue of powerful front concert activities (later the name of the band changed depending on the front where artists performed) [1]. The ensemble was conducted by Honored Artists of USSR such as a chorus master E. Sheinin and a choreographer P. Virskiy. The composers M. Blanter, D. Kabalevskiy, A. Novikov, V. Soloviev-Sedoy, M. Fradkin, T. Hrennikov, M. Chaikyn; the poets M. Vaganov, E. Dolmatovskiy worked for the collective. The concert programs of the ensemble were presented by Ukrainian, Russian, Belarusian dances staged by P. Virskyi. The soloists- singers F. Borisenko, O. Darchuk, V. Dobrinskiy, I. Dydov, S. Ivashchenko, P. Karmalyuk, S. Kogan, A. Korniyevskiy, K. Monakov, I. Filichev, M. Fokine performed with the collective.

The orchestra was a part of the ensemble, which had a very different instrumental complement. It included the folk instruments –a group of four- strings domras, a balalaika, a contrabass, four button accordions; the wind instruments – a flute, a clarinet, three pipes, two trombones, a tuba; the percussion instruments. Sometimes an accordion was as additional instrument [1, 36].

Participation of an accordion in military amateur performances promoted its popularization. The instrument beside a button accordion became the companion of fighters and helped them to overcome the enemy. At the beginning of the war in the Soviet army, accordions were few, but on its completion a number of instruments considerably replenished by captured German accordions, less Italian production. Those instruments were significantly higher quality compared with domestic models of accordions.

During the period an accordion gradually began to penetrate to the domestic performance. The bright appearance of the instrument and unusual timbre drew attention to an accordion not only professional musicians, but many fans of music.

So, during the years of the Second World War an accordion along with a button accordion became one of the most popular musical instruments, it received the nationwide recognition. It let us assert about the convergence of a button accordion and an accordion that contributed, according to O. Speshilova, the including the last one in the "national instrumental" group of instruments [12, 52]. An accordion started to be a part of amateur groups, used in orchestras and ensembles.

Thus, tracing the process of becoming the accordion art of Ukraine in the context of the national musical culture it is necessary to understand the reasons of the recognition and consolidation of an accordion on the concert stage in 1920 – 1940s. They include the introduction of mass factory production of accordions; the specific features of an accordion (novelty, portability, visual appeal, colorful timbre, etc.); using an accordion in the structure of variety ensembles and jazz orchestras; mastering of an accordion by musicians with related specialties (a pianist, a button accordionist, a conductor, a composer); import of a great number of captured instruments in the last years of the Second World War.

References

1. Syrovatskiy, A. Y. (Eds.). (1985). Artists – fighters. Essays, Memories. Kyiv: Mus. Ukraine [in Russian].
2. Imhanitskiy, M. (2006) The history of the button accordion and accordion art: training appliance. Moscow: Publ. house of ASR named. after Gnesinyh [in Russian].
3. Kuznetsova, O. (1977). The stage of the World War II. Russian Soviet variety. 1930 – 1945: Essays, stories. Moscow: Art [in Russian].
4. Medvedev, A. (1986). Alexandr Tsfasman . Moscow: Soviet Music [in Russian].
5. Mirek, A. (1967). From the history of an accordion and a button accordion. Moscow: Music [in Russian].
6. Mirek, A. (1979). And harmonic sounds: The academic and historical encyclopedic book . Moscow: Sov.composer [in Russian].
7. Mirek, A. (1994). The harmony: Past and Present. Moscow: Interprax [in Russian].
8. Keldysh, G. (Eds.). (1990). Musical encyclopedia. Moscow: Soviet encyclopedia [in Russian].
9. Pokazannyk, E. (1999). The evolution of the piano- accordion: operation, construction, repertoire. Extended abstract of candidate`s thesis. Rostov-on-Don: Rostov-on-DonSU [in Russian].
10. Romanko, V. (2001). Jazz in musical culture of Ukraine: social cultural and musicological interpretations. Extended abstract of candidate`s thesis. Kyiv: Musical art [in Ukrainian].

11. Medvedev, A. Medvedeva, O. (Eds). (1987) Soviet jazz: Problems. Events. Masters articles. Moscow: Sov. Composer [in Russian].
12. Speshilova, O. (2006). Features of the development of the accordion art in Russia. Extended abstract of candidate`s thesis. Ufa: UfaSU [in Russian].
13. Suharevych, V.(1941) The battle service test. Moscow: Soviet Art [in Russian].
14. Firetag, V. (1977). Jazz on the stage. Moscow: Art [in Russian].
15. Dahlig, P. (1998). Tradycje muzyczne a ich przemiany. Warszawa: IS PAN [in Polish].

УДК 792.73:621.397.44

Хлистун Олена Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства,
завідувач кафедри шоу-бізнесу
Київського національного
університету культури і мистецтв

РОЛЬ РЕЖИСУРИ У ПРОЦЕСІ ВПЛИВУ ТЕЛЕВІЗІЙНОЇ ЕСТРАДИ НА ГЛЯДАЧА

У статті порушується питання щодо ролі і місця телевізійного режисера в художньо-естетичному впливові телевізійної естради на масову аудиторію. Показана специфіка сприйняття глядачем сценічної дії з телевізійного екрану та особливості телевізійної зйомки естрадних шоу, концертів тощо як самостійного зразку телевізійного мистецтва.

Ключові слова: масова культура, естрада, телевізійна естрада, режисер, глядач, телевізійне мистецтво, телевізійна трансляція.

Хлистун Елена Сергеевна, *кандидат искусствоведения, заведующая кафедры шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

Роль режиссуры в процессе влияния телевизионной эстрады на зрителя

В статье поднимается вопрос о роли и месте телевизионного режиссера в художественно-эстетическом влиянии телевизионной эстрады на массовую аудиторию. Показана специфика восприятия зрителем сценического действия по телевизионному экрану и особенности телевизионной съемки эстрадных шоу, концертов и т.п. как самостоятельного образца телевизионного искусства.

Ключевые слова: массовая культура, эстрада, телевизионная эстрада, режиссер, зритель, телевизионное искусство, телевизионная трансляция.

Khlystun Olena, *PhD in Arts, Head of the show business chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

The role of the direction in the influence of the television variety on the spectator

In the article the question about the role and place of the television directors in the artistic and aesthetic impact of the television variety to the mass audience is highlighted. The author showed the specificity of the spectator's perception of the stage action on the TV screen and the features of television shooting of the variety show, concerts, etc. as independent samples of the television arts.

The rapid globalization of the modern civilized world facilitates links between the regions of the world and contributes the spread of the technologies, the stereotypes of the culture, values, and so on over the world. This phenomenon objectively determines the processes of the massovization of the culture in their contradictory range: from the orientation of the spiritual production for the

© Хлистун О. С., 2015

"average" consumer through the wide dissemination of the unequal artistic product to the realization of the mass culture function of the mediator between the common values of the world culture, modern art and traditional national cultures.

Being understandable and accessible to all age groups and segments of the population, the variety art belongs to the most popular component of modern mass culture. The variety is the programmed individual performance of one or more artists on the stage (recitation-reciter, coupletists, entertainers, singers, jugglers, acrobats, musicians, trainers, etc.) or conceptual combination in the concert program of the series of the stage numbers. A separate niche in the system of the variety art is occupied by pop art, in particular the broadcasted by means of the television programs the theaters of miniatures (the very popular in 1960-80 meetings in the "Pub 13 chairs" to TV presentation in the format of the "Evening quarter".

The powerful popularization of pop art became a reality due to the technical means and ethereal capabilities of the television audience of millions who, through pop art can realize their recreational needs. Effective interaction of television and variety related to the development of the market processes in the media and communications, led not only to a positive economic results, but also contributed to significant artistic achievements as the knowledge of the needs of the mass audience of the viewers determined the directing strategies of the variety work. In addition, the specificity of the work of art's performance by means of the television is the opportunity to see again the variety and entertainment program at any time and under any circumstances, to remember the favourite characters again, to feel the positive emotional responses, which together help to reduce the social tensions.

The value of the art works are grafted to the viewer by means of the artistic television, especially in the translation process of the philharmonic and variety concerts involving various figurative-expressive techniques. Objectification of spiritual and artistic values, using the capabilities of the modern television, requires an organic combination of the implementation of the artistic and aesthetic needs of the mass audience and the needs of its culturally rich relaxation in the general context of the organized leisure.

The TV director should have a generous organizational and stage talent, visionary, original creative thinking, high erudition and communication skills, ambition and maximum of the working capacity. The TV director also should be a deep psychologist, with a personal approach to their employees and the subtle sense of the mottled audience mood of.

Looking at the successful promotion of the achievements of the modern domestic variety and the opposition against TV "intervention", we can state that on the Ukrainian channels are still massively extend the foreign artistic products, values and norms for the Ukrainian youth audience. Ukrainians should make fuller use the information and educational potential of the television, and the television variety direction is the most important in this aspect. We note with regret the prevalence of the monotonous repertoire, the constant references to the same author and the performing names, the continued standardization of the music variety. The artistic plastic on the stage, the manner of their artistic language and behavior before the television camera are mostly poor.

Television variety became the artistic phenomenon in popular culture, with their differences, and the immediate presence of the spectators in the hall. And television filming makes a significant impact on the staging and scenography. Given the characteristics of the television filming of the variety shows, concerts, for the modern filmmakers extremely important is to show the further development of the new technologies of the television broadcasting of the variety achievements, which cover the millions of the viewers.

Key words: popular culture, television stage, director, spectator, television art, television broadcasting.

Глобалізація сучасного цивілізованого світу сприяє зміцненню зв'язків між регіонами нашої планети, поширенню спільних для всього людства технологій, стереотипів культури, ціннісних орієнтацій тощо. Зазначений феномен

об'єктивно детермінує процеси масовізації культури в їх суперечливій діапазонності – від зорієнтованості духовного виробництва на "середнього" споживача шляхом широкого тиражування часто нерівноцінного мистецького продукту до виконання масовою культурою функції посередника між загальноприйнятими цінностями світової культури, сучасного мистецтва та традиційними національними культурами.

До найпопулярніших компонентів сучасної масової культури належить зрозуміле і доступне всім віковим категоріям і верствам населення естрадне мистецтво, тобто запрограмований окремий виступ на естраді одного або кількох артистів (читців-декламаторів, куплетистів, конферансьє, співаків, фокусників, акробатів, музикантів, дресирувальників), або ж концептуальне об'єднання у концертну програму низки сценічних номерів. Окрему нішу у системі естрадного мистецтва посідають, зокрема, трансльовані засобами телебачення програми театрів мініатюр: від популярних у 1960 – 1980 рр. зустрічей у "Кабачку 13 стільців" до сьогоднішніх телепрограм у форматі "Вечірнього кварталу".

У театрально-концертних "Бенефісах" режисерові Гінзбургу вдалося успішно реалізувати жанр бурлескності засобами сучасного телебачення. Популяризація телевізійними каналами естрадно-концертних програм сприяє задоволенню художньо-естетичних потреб масової аудиторії, а також потреб у змістовному дозвіллі, розвазі, грі, емоційній компенсації й розрядці тощо. Тому завжди буде актуальним дослідження механізмів режисури ефективної взаємодії сучасного телевізійного естрадного мистецтва та публіки, яка його активно споживає.

Аналізуючи роль телебачення у художньо-мистецькій організації ігрового простору, канадський філософ, відомий дослідник впливу електричних та електронних засобів масових комунікації на людину та суспільство М. Маклюен зосереджується на: мозаїчності двовимірного зображення, яке складається з безлічі крапок та конфігурацій різнокольорових плям, що вимагає певної напруженості свідомості телеглядача; інтегруванні на телевізійному екрані різних соціокультурних часів і просторів одночасно; зіштовхуванні свідомості телеглядача зі складністю сприйняття тривіального як загальнозначущого; підкресленні великого плану як норми у телевізійному зображенні; стрімкій зміні сюжетної картинки у телесюжеті тощо [10].

Примітно, що до появи телебачення радянський мистецтвознавець М. Фореггер наголошував на винятково важливому значенні психологічного впливу естрадного мистецтва на публіку калейдоскопом форм, фарб, звуків, потужною зарядкою веселощами, які знімають фізичну втому робочого дня і психологічне напруження [9].

Сучасний російський дослідник С. Клітін звертає особливу увагу на телевізійну інтерпретацію сольного виконавства низки естрадних жанрів: сатиричного монологу, лірично-інтимної пісні, ритмічного танцю, віртуозної інструментальної п'єси, театру вар'єте тощо за умови прямого візуально-слухового контакту з глядацькою аудиторією. Причому телевізійне естрадне виконавство значною мірою зосереджується на індивідуальному сприйнятті глядачами рівня мистецької професійності, душевної щирості, ліризму й особливої принадливості артиста [5].

Відомий режисер В. Зайцев у праці "Режисура естради та масових видовищ" [4] зазначає, що у кожному телевізійному концертному номері втілюються характерні особливості естради як мистецтва малих форм нерідко з кількахвилинним виконавством, але з довершеністю сценічної дії, а, за потреби, і гостро конфліктного, здатного миттєво зацікавити глядача. Композиційно телевізійне концертно-естрадне дійство вигідно відрізняється від дії у театральній виставі, в якій номер ніколи не матиме самостійного значення, оскільки є вставним елементом для сценічної дії.

Досліджуючи стан наукового вивчення поняття телевізійної естради, Т. Совгира у статті "Феномен "телеестрада" у дзеркалі мистецької критики" характеризує принципові підходи у виявленні генези "телевізійної естради" та її місця у мистецькому середовищі [8].

Зважаючи на певний фрагментарний рівень дослідження мистецтвознавцями й теоретиками функціонування сучасних мас-медіа, продовжує, одначе, бути актуальним аналіз особливостей режисури телевізійної естради, адресованої масовій аудиторії, взаємодії телевізійної естради та глядачів. Зазначеній проблемі присвячена і дана стаття.

Метою статті є визначення ролі і місця режисури у забезпеченні ефективного художньо-естетичного й культурно-релаксаційного впливу сучасної телевізійної естради на масову глядацьку аудиторію.

Телеестрада – синтетичний жанр, який виник як результат взаємодії телебачення і естради. Потужна популяризація естрадної творчості стала реальною завдяки технічним засобам та ефірним можливостям телебачення, мільйонна аудиторія якого завдяки розважальності естрадного мистецтва може реалізувати свої рекреаційні потреби. Ефективна взаємодія телебачення і естради, пов'язана з розвитком ринкових процесів в засобах масової інформації та комунікації, призвела не лише до позитивних економічних результатів, а й сприяла вагомим художнім досягненням, оскільки знання потреб масової аудиторії глядачів визначила і режисерські стратегії постановки естрадного твору. До того ж, специфіка виконання засобами телебачення художнього твору така, що у будь-який час і при будь-яких обставинах глядач має можливість знову побачити естрадно-розважальну програму, згадати улюблені обличчя, знову відчути позитивні емоційні реакції, що вкупі сприяють зниженню соціальної напруги.

Для телевізійної інтерпретації й презентації здобутків сучасної естради винятково важливою є її синтетична природа з органічним сплавом різноманітних видів мистецтва. Естрадне мистецтво виконує, з-поміж іншого, активну комунікативну функцію: контакт із глядацькою аудиторією, який особливо успішно здійснюється під час презентації популярних концертних програм і проведення естрадно-розважальних шоу. Викликати яскраву естетичну реакцію у глядача, як вважає Л. Виготський, є метою ефективного впливу художнього образу [2]. Естрада, утверджуючи певну ідею через легкодоступну форму, виконує естетично-виховну роль.

Засобами художнього телебачення, передовсім у процесі трансляції філармонійних та естрадних концертів із залученням різноманітних зображально-

виражальних технологій, глядачеві прищеплюються цінності мистецьких творів. Опредметнення духовно-мистецьких цінностей з використанням можливостей сучасного телебачення передбачає органічне поєднання реалізації художньо-естетичних потреб масової аудиторії й потреб її культурно насиченої релаксації у загальному контексті забезпечення організованого дозвілля.

Духовно-практичним досвідом неодноразово доведено, що визначальною у справі забезпечення світоглядно-культурного впливу мистецтва телевізійної естради на масового глядача є професійна діяльність режисера (фр. "regisseur", лат. "rego" – правити, керувати, спрямовувати, давати вказівки та настанови, виправляти і виховувати). В якості телевізійного постановника театральних вистав, естрадних і циркових видовищних програм цей фахівець є відповідальним за ведення сюжетності дії, забезпечення якісності образного стилю, акторської роботи, сценічно-видовищного темпу, ритміки, звукової й зображальної будови, монтажної форми тощо. Уся подальша робота творчого колективу має бути послідовним утіленням компонентів єдиного режисерського задуму.

Першочерговою є справа розробки режисерського сценарію – творчо-виробничого документу, в якому літературна мова "перекладається" на пластично-зорову, мову кіно-(теле-)кадрів. У режисерському сценарії фіксується концептуальне визначення змістовності телевізійної програми в усіх її подробицях. Досвідчений телевізійний режисер створює з життєвої ситуації образ, який асоціюється в глядача з подіями, що відбулися або відбудуться у майбутньому.

Як правило, у телевізійних постановках відсутній "зворотній зв’язок" за виключенням телемостів, прямого телеефіру, онлайн-трансляції телеканалу тощо і режисер розмовляє з глядачем лише текстурою телевізійного естрадного твору і його візуальними компонентами – музикою, світлом, декорацією тощо, прагнучи зацікавити глядача певною ідеєю й викликати в нього відповідну емоцію, сміх або сльози, радість або смуток [7, 72]. Зрозуміло, А. Райкіну та більшості його учнів і колег більше подобалося виступати безпосередньо перед глядацькою аудиторією, щоб спостерігати її емоційну реакцію на демонстрацію комічних ефектів, тому вони не схвалювали естрадну роботу перед телекамерою [6].

Телевізійний режисер детально розписує кадри з поясненням, як саме має проходити телевізійна зйомка і що необхідно зняти (це, до речі, звичайно не тільки описується на словах, але й замальовується). Режисер-постановник здійснює наполегливу організаційну й виховну роботу з керованим ним виконавсько-естрадним колективом. Яскравим прикладом такої роботи в історії радянського телебачення може слугувати діяльність керованого А. Райкіним Державного театру мініатюр. Митець плідно співпрацював з письменниками-сатириками В. Поляковим, В. Массом, М. Червінським, М. Жванецьким й ін. Будучи майстром миттєвого перевтілювання, він значну увагу приділяв інтонаційній та пластичній розробці сценічних ролей в очолюваному ним колективі. Належної оцінки заслуговує організаційна та режисерсько-постановча діяльність О. Філімонова, який наприкінці 1990-х рр. очолював телевізійне сатирико-

гумористичне "Джентльмен-шоу" (м. Одеса), засноване членами команди КВН "Клуб одеських джентльменів" при Одеському державному університеті.

Телережисерові першочергово необхідно володіти щедрим організаторським і сценічним таланом, багатою фантазією, оригінальним творчим мисленням, високою ерудицією й комунікабельністю, амбіційністю та граничною працездатністю. Телережисер має бути глибоким психологом, з індивідуальним підходом до своїх співпрацівників і тонким відчуттям настроїв строкатої глядацької аудиторії.

Важливим компонентом сценарної майстерності телевізійного режисера-постановника, у тому числі естрадного шоу, є володіння монтажним мистецтвом. Зважаючи на особливості телевізійної знімально-передавальної техніки, у полі зору камери знаходиться, як правило, лише певна просторова ділянка сценічного дійства, найважливіша, на думку телережисера, у даний момент для глядача. За принципом монтажування руху телевізійної камери об'єкт відзнімається з актуального саме у даний момент для глядача ракурсу [7, 73]. Мистецтво телевізійної режисури естрадно-концертних програм вимагає майстерного володіння й іншими технологіями монтажу: за крупністю планів, подібністю просторової форми об'єктів зображення, місцеперебуванням у просторі об'єктів зображення, освітленням і колористикою, напрямком і темпом руху зображувальних об'єктів тощо.

Зазначене сприяє найповнішому сприйняттю та засвоєнню телеглядачами структурно-резонансної мозаїчності телевізійного зображення в його багатовимірності. Важливим для реалізації художньо-естетичних впливів творів телевізійної естради у напрямі інтерактивного зв'язку з телеглядачем є якомога повніше використання новітніх технічних засобів працівниками вітчизняних телевізійних каналів. На відміну від чотириканальної радянської доби, лише з одним каналом українським, телебачення незалежної України нині користуємося послугами поліканальності. Примітною у цьому відношенні є практика проведення на ігрових засадах хіт-парадів (телеканали УТ1, М1, К2 тощо) й за безпосередньої участі у змагальних музично-естрадних проектах, зокрема "Караоке на Майдані", "Караоке для дорослих", "Шанс", "Фабрика зірок", "Танці з зірками", "Танцюють всі!", "Танцюю для тебе", вокальне шоу "Х-фактор" тощо.

З метою успішної популяризації досягнень сучасної вітчизняної естради та протидії телевізійній "інтервенції", коли через українські канали і досі масово розповсюджуються чужі для української молодіжної аудиторії мистецькі продукти, цінності і норми, слід якнайповніше використовувати інформаційно-виховний потенціал телебачення [3], й першочерговою у цьому плані є якість телевізійно-естрадної режисури. З прикрістю доводиться констатувати превалювання одноманітного репертуару, постійне згадування одних і тих самих авторських і виконавських імен, незмінну стандартизацію музичної естради. Незадовільною здебільшого є пластика артистів на сцені, манера їх художнього мовлення й поводження перед телевізійною камерою.

Концертно-конкурсні, ігрові та інші розважальні телевізійні програми мають готуватися телережисерами, ґрунтовно обізнаними із законами естрадного мистецтва. Також бажано, щоб у зазначених програмах (починаючи з ідеї і

до сценічного втілення) брав участь, поряд з телережисером, професійний режисер естради, здатний організувати дійство, задати йому потрібні темп і ритміку, вибудувати його драматургію [4, 144].

У зв'язку з цим слід наголосити, що під професійністю телевізійного режисера естрадних постановок розуміється і така вагома риса, як бачення драматургічної структури твору естрадного мистецтва. Але успішний телевізійний режисер з естрадного мистецтва, як правило, сам пише сценарій естрадної постановки, та й сама постановочна робота разом із створенням сценарію являє собою єдиний цілісний процес [1, 4].

Під час дослідження художньо-естетичних законів драматургії естрадного дійства важливе значення має акцентування уваги на цілеспрямованому удосконаленні сценарної бази й сучасних технологіях її реалізації, зважаючи на зростаючі художньо-естетичні запити сучасного глядача.

Також важливим аспектом є зорієнтованість на досягнення продуктивного сугестивного ефекту у масовій телевізійній аудиторії й досягнення оптимістичного дозвіллєвого настрою у процесі активного сприйняття сучасної естрадної продукції.

Таким чином, у вихованні українських громадян суверенної держави вагомий механізм художньо-естетичного впливу професійного виконавства на масову аудиторію полягає у вмінні телевізійного режисера передати зміст виконуваних творів, спираючись на високий професіоналізм та інші індивідуальні якості артистів: комунікабельність, імпровізаційність сценічної поведінки у поєднанні з акторською майстерністю, належна культура художньо-сценічного мовлення тощо.

Телевізійна естрада стала мистецьким феноменом у масовій культурі, зі своїми відмінностями у специфіці сприйняття глядачем сценічної дії з телевізійного екрану та безпосередньої присутності глядача у залі. Причому телевізійна зйомка чинить суттєвий вплив на саму постановку та сценографію. Враховуючи особливості телевізійної зйомки естрадних шоу, концертів як самостійного зразку телевізійного мистецтва, для сучасних режисерів є винятково важливим подальший розвиток нових технологій телевізійної трансляції естрадних здобутків, яка охоплює одночасно мільйонну аудиторію телеглядачів.

Актуальним для української держави залишається дотримання естетичних принципів розвитку телевізійної естради, тоді орієнтація на масового глядача в усіх її жанрах поєднуватиметься з достатньо високим духовним еквівалентом, що уможливить встановлення паритету суспільного впливу масової телевізійної культури і вимог суспільної моралі.

Література

1. Богданов И. А. Драматургия эстрадного представления: Учебник / И. А. Богданов, И. А. Виноградский. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 424 с.

2. Выготский Л. С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.

3. Задворний А. Інформаційна безпека й свобода слова в Україні / А. Задворний // Україна: Інформація й свобода слова: Збірник законодавчих актів, нормативних документів та статей фахівців. – К. : Молодь, 1997. – С.723-750.

4. Зайцев В. П. Режисура естради та масових видовищ: навч. посіб. / В. П. Зайцев. – К. : Дакор, 2006. – 251 с.

5. Клитин С. С. "Золотой век" европейской эстрады: Исторический и теоретический анализ / С.С. Клитин; автореф. дис. на соиск. учен. степ. доктора наук : спец. 17.00.01 "Театральное искусство". – М., 1991. – 48 с.

6. Новикова А. А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия / А.А. Новикова. – СПб.: Алетейя, 2008. – 208 с.

7. Совгира Т. І. Специфічні відмінності між естрадним та телевізійним мистецтвами / Т. І. Совгира // Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук. – Одеса, 2015. – Ч. ІІ. – С. 71-73.

8. Совгира Т. І. Феномен "телеестрада" у дзеркалі мистецької критики / Т. І. Совгира // Вісник КНУКіМ. – К., 2014. – Вип. 31. – С. 105-111.

9. Фореггер Н. Опыт по поводу искусства танца. Ритм и культура танца / М. Фореггер. – Л. : Academia, 1926. – С. 50-53.

10. McLuhan M. Understanding Media: The Extension of Man / M.McLuhan. – New York: The MIT Press, 1994. – 392 p.

References

1. Bogdanov, I. A., & Vinogradsky, I.A. (2009). Dramaturgy of the variety show. Saint Petersburg: Izd-vo SPbGATI [in Russian].

2. Vygotsky, L. S. (1968). Psychology of the Art. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

3. Zadvornyy, A. (1997). Information security and freedom of the word in Ukraine. Ukraine: information and freedom of the word. Collection of legislative acts and articles of experts. Kyiv: Molod [in Ukrainian].

4. Zaitsev, V. P. (2006). Directing of the pop music and mass shows. Kyiv: Dakor [in Ukrainian].

5. Klitin, S. S. (1991]. The "Golden Age" of the European pop music (historical and theoretical analysis). Extended abstract of doctor's thesis. Moscow: VNII iskusstvoznaniya [in Russian].

6. Novikova, A. A. (2008). The modern television shows: the origins, forms and methods of the influence. Saint Petersburg: Aletejya [in Russian].

7. Sovhyra, T. I. (2015). Specific differences between pop music and Television Arts: Proceedings of the International Scientific Conference "The actual problems of the humanities and natural sciences" (Part 2), (pp. 71-73). Odesa: Taras Shevchenko National University of Kyiv [in Ukrainian].

8. Sovhyra, T.I. (2014). The phenomenon of "teleestrada" in the mirror of the art critique. Visnyk Kuyivs'kogo nacional'nogo universytetu kultury i vystectv, 31, 105-111 [in Ukrainian].

9. Foregger, N. (1926). The experience about the art of the dance. Rhythm and culture of the dance. Moscow-Leningrad: Academia [in Russian].

10. McLuhan, M. (1994). Understanding Media: The Extension of Man. New York: The MIT Press [in English].

УДК 78.071.1 (470)+784.1

Швец Наталья Александровна,
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры теории и истории культуры
Национальной музыкальной академии
Украины имени П. И. Чайковского

ФЕНОМЕН ЦЕЛОСТНОСТИ КАК ОПРЕДЕЛЯЮЩАЯ ДОМИНАНТА В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ С. ТАНЕЕВА (на примере хорового цикла "Двенадцать хоров a cappella для смешанных голосов" op. 27)

В статье изучается взаимодействие творческого мышления С. Танеева, особенности его индивидуального стиля, специфики воплощения замыслов как с одной из ведущих тенденций времени (упорядоченность элементов целого), так и с концепцией целостности эпохи барокко. Богатый арсенал технических средств, которыми досконально владел композитор, его мастерство были подчинены логике концепционного мышления, движению его мысли – от познания общих закономерностей до частичных его проявлений, осмыслению диалектического взаимодействия общего и единичного.

Ключевые слова: рубежность столетий, культурная традиция, целостность, музыкальный индивидуальный стиль.

Швець Наталія Олександрівна, *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*

Феномен цілісності як визначальна домінанта в композиторській творчості С. Танєєва (на прикладі "Дванадцяти хорів a cappella для змішаних голосів" op. 27)

У статті вивчається поєднання творчого мислення С. Танєєва, особливостей його індивідуального стилю, специфіки втілення задумів як із однією з провідних тенденцій його часу (співпідпорядкованість елементів цілого), так і з концепцією цілісності епохи бароко. Багатий арсенал технічних засобів, якими досконало володів композитор, його висока майстерність були мудро і вибірково підпорядковані логіці концепційного мислення, руху його думки – від пізнання загальних закономірностей до часткових їх проявів, усвідомленню діалектичної взаємодії загального та одиничного.

Ключові слова: рубіжність століть, культурна традиція, цілісність, музичний індивідуальний стиль.

Shvets Natalia, *PhD in Arts, assistant professor of theory and cultural history chair. P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Integrity phenomenon as a distinguishing dominant in composer creativity of S. Tanieyev (based of cjoir cycle "Twelve choires a cappella for mixed choires" or. 27)

The article deals with the research of S. Tanieyev's creative thinking, peculiarities of his individual style, specific ways of ideas' implementation both together with one of the leading trends of the time and the concept of barocco integrity. The whole set of technical means, composer's mastery, were subordinated to the logic of conceptual thinking, his thought flow from understanding general consistencies to its partial manifestation, realisation of dialectical interaction between general and single.

The main purpose of the article was to study those moments which underline the legal right to use the notion integrity of composition in relation to the cycle.

© Швец Н. А., 2015

The sequence of rhymes built up by S. Tanieyev and written in different years, is an evidence of a certain idea, the scales of which are much wider than ideologic and figurative content of each poem. Common aesthetic requirements, their philosophic deepness, allegory, contextual connections shown in thorough development of imaginary themes, definite plot ties, and, finally, compositional conformities of a massive concept were of great importance in the process of selection.

Chosen by S. Tanieyev logic of literature texts, which became a so called libretto or. 27, stipulated musical and dramatic regularities of a massive composition in many areas.

Each of the sections differs in its type of figurativeness, logic of dramatic development, peculiar principle of uniting into microcylce.

The first section – expositionative: it has its bright composition and dramatic logic according to which two main moods are composed by the principle of contrast and continue on a new level. Chorus "Ruins of the tower" – is undoubtedly the climax of this microcycle, dramatic top synthesising both contasting beginnings in their development: philosophy, deepness driven to dramatic, pathetic sound (main theme) and lyrics in active appearance (episod F-dur).

The second section is a new type of the microcycle, significantly different from the previous one in a number of marks. Firstly, there is a new kind of figurativeness – the sphere of heroism, struggle, dramatism with the preservation of philosophic deepness of the saying. Secondly, this group of choires is organised into a different composition in comparison with the first one due to a different principle of contrast raised in it. If there was a rotation of choires of different figurative content in the first microcycle, in the second one they are groupped in reverse correspondence, which gave symmetry, roundness of the composition. Contrast in the second microcycle is not sush a defining principle of dramaturgy as it used to be in the first one. What is place forefront is the principle of eventness, thorough development of dominating figurativensss. And this is the third and most important factor of differences between the first and the second sections.

Dynamics of the second section, developments of the main dramatic spheres, the stage of overcoming of counteraction in the zone of golden cross section are pointed to the third section of the cycle, which became the stage of utmost importance in understanding of what happened, generalization with the use of large scale images and demonstration of the new balance of power after climax.

Chorus groupping in the section is expository: not a contrast rotation as in the first one, not a reverse and symmetric disposition as in the second one, but a contrast combination of large layers: two chorus embedding a wide range of lyrics are opposed to two heroic and dramatic sheets.

Shaping the concept of the work, selecting definite texts for the third section the author includes leading intonational complexes into new scope – large, endless spaces of universal scale, terrestrial and cosmic, material and immaterial, liberating from habitual, concrete essence, overcoming final, limiting, frail in eternal, over extreme limit, immortal, opening the way to renewal, human's feeling as a part of the world.

Concentration of through themes and images, philosophic deepness and inclusiveness of poetic allegories informs the poems of the last section about the meaning of conceptual conclusion, final of the whole composition.

Key words: turn of centuries, cultural tradition, integrity, individual music style.

"Двенадцать хоров a cappella для смешанных голосов" ор. 27 на слова Я. Полонского – блестящий образец зрелого стиля композитора, конденсат многих характерных особенностей его творчества.

Высокая оценка этого произведения принадлежит Б. Асафьеву, который относит его к высшему достижению классического стиля русской светской хоровой культуры дореволюционной эпохи [1, 23].

Из существующей музыковедческой литературы, касающейся некоторых аспектов осмысления сущности произведения (работы Л. Корабельниковой, У. Ген-Ира, С. Попова, К. Ольхова, С. Чукова), наибольший интерес представляют работы У. Ген-Ира и Л. Корабельниковой.

Однако никто из вышеперечисленных авторов не оперирует таким понятием, как целостность, хотя указания на некоторые драматургические особенности имеют место. Так, Л. Корабельникова обращает внимание на черты, интегрирующие цикл на уровне образности и тонального плана. Но с точки зрения драматургических, музыкально-структурных закономерностей единой крупной композиции цикл хоров ор. 27 не анализировался никем из музыковедов. Л. Корабельникова утверждает: "В цикле ор. 27 нет структурных черт целостной крупной композиции, нет интонационно-тематических арок и связей…" [2, 204].

Нашей целью является рассмотрение и уточнение тех моментов, которые подчёркивают правомерность применения в отношении цикла понятия целостной композиции.

Цикл написан в 1909 г. и включает три тетради по четыре хора в каждой: первая тетрадь (№1–4) содержит хоры четырёхголосные, вторая (№5–8) – пятиголосные, третья (№9–12) – шести-восьмиголосные.

Тексты для своих хоров С. Танеев отбирал из первого тома полного собрания сочинений Я. Полонского (1885), вмещающего стихотворения 1841–1885 гг.

Выстроенная С. Танеевым последовательность стихотворений, написанных в разные годы, свидетельствует об определённом замысле, масштабы которого шире идейно-образного наполнения каждого стиха. В процессе отбора безусловно важными были общеэстетические требования к текстам, их философская глубина, аллегоричность, смысловые связи, реализующиеся в сквозном развитии образных тем, определённые сюжетные сцепления и, наконец, композиционные закономерности складывающейся масштабной концепции. Избранная С. Танеевым логика последования литературных текстов, ставших своеобразным либретто ор. 27, во многом обусловила музыкально-драматургические закономерности масштабной композиции. Каждая из тетрадей отличается своим типом образности, логикой драматургического развития, характерным принципом объединения в микроцикл. Одновременно, каждая тетрадь на уровне цикла в целом несёт вполне определённую драматургическую нагрузку.

Первая тетрадь – экспозиционна. Начальный хор "На могиле" – афористическое изложение концепции всего цикла, произведение экспонирует основной, определяющий для опуса эмоциональный тон – глубокую философичность, сосредоточенность высказывания. Она имеет ясную композиционно-драматургическую логику, согласно которой два основные настроения сопоставляются по принципу контраста и имеют продолжение на новом уровне. Хор "Развалину башни" – бесспорная кульминация этого микроцикла, драматургическая вершина, синтезирующая оба контрастных начала в их развитии: философичность, углублённость, доведенная до драматического, патетического звучания (основная тема) и лирика в активном, действенном проявлении (эпизод F-dur). Драматизация музыкально-образного решения темы бытия в этом хоровом произведении осу-

ществляется рядом характерных выразительных средств. Так, идея речитативности, декламационности ("На могиле") вырастает здесь до уровня драматического речитатива (хоровой унисон, обострение интервального состава мелодики). Немаловажными в создании обострённо-драматического образа оказываются использование приёма резкого динамического роста, напряжённых гармонических разрешений, тональных сдвигов.

Центральный раздел формы предусматривает развитие в драматическом ключе. Этому способствует речитативно-декламационный тип мелодики (чередование постепенности, строгой нисходящей секундовой интонации и скачков в кульминационных моментах), широкое использование имитационности; размеренный метр (2/2). "Облик" хора отличается и смелыми энгармоническими оборотами (d – Des в т. 3 после цифры 7; F – A – ц. 9), господством решительных, волевых ритмических образований, что способствует созданию сурового выразительного образа.

Третий хор тетради ("Развалину башни") по своему образно-эмоциональному строю соприкасается с первым хором. Здесь – продолжение размышлений о смысле бытия, но с появлением новой образности. Линия философского размышления получает освещение на ином содержательном и эмоциональном уровне (большая активность, действенность, драматизация).

Хор "Вечер" в окружении двух философски-проблемных хоров воспринимается как экспозиция нового образного качества внутри микроцикла – светло-лирического, пленэрного; имеет совершенно иной, по сравнению с первым и третьим музыкально-психологический настрой.

Таким образом, подобно тому, как настроение первого хора находит новый уровень звучания в третьем, так лирика второго, проецируемая в четвёртый хор ("Посмотри, какая мгла"), приобретает в нём новый, затаённо-настороженный, более психологизированный характер.

Объединённые по принципу контраста-сопоставления, хоры первой тетради репрезентуют и углубляют, развёртывают основные для всего цикла понятия-образы антиномичности бытия, настроения сосредоточенного раздумья, сдержанного драматизма и лирической созерцательности, осуществляя драматургическую функцию экспозиции всего цикла.

Вторая тетрадь – новый тип микроцикла, существенно отличающийся от предыдущего по ряду признаков. Во-первых, здесь представлен новый тип образности – сфера героики, борьбы, драматизма при сохранении философской глубины высказывания. Во-вторых, эта группа хоров организуется в иную по сравнению с первой композицию вследствие складывающегося в ней по-другому принципа контраста. Если в первом микроцикле хоры различного образного содержания чередовались, то во втором они группируются в зеркальном соответствии, что придало симметричность, закруглённость композиции. Контраст во втором микроцикле не является столь определяющим принципом драматургии, каким он был в первом. На первый план здесь выдвигается принцип событийности, сквозного развития доминирующей образности и это является третьим и самым важным фактором отличия тетради от первой.

Открывающий вторую тетрадь масштабный хор "На корабле" отличается драматической экспрессией, сгущённой напряжённостью колорита, волевым напором. Воплощённая в нём борьба человека со стихией и победа над ней имеет глубокий философский подтекст.

"На корабле" по своей структуре приближается к сонатной двухчастной форме (экспозиция – реприза, предыкт – кода) без разработки с обширной кодой-апофеозом. Если хор "Развалину башни, жилище орла", написанный в сонатной форме (две контрастные темы – драматическая (ц. 1) и светло-скерцозная (ц. 7), небольшая разработка (ц. 14) на материале главной партии, зеркальная реприза (ц. 17)), отличается преобладанием экспозиционности в изложении материала, то "На корабле" преобладает разработочность с самого начала произведения. Это получило чрезвычайно яркое отражение в фактуре, синтезирующей гомофонно-гармонический и полифонический типы изложения. Они даются в тесном единстве, взаимодополняя и взаимообогащая друг друга, и, таким образом, все разделы оказываются пронизанными полифоническим развитием, имитацией, самостоятельностью и выразительностью каждого голоса, создающими своеобразную линеарность в сочетании с элементами аккордовой фактуры, с чётким делением на фразы и ясными совершенными кадансами на гранях формы.

Реприза привносит в развитие новые полифонические сочетания и более напряжённое гармоническое развитие. В кульминации главной партии происходит модуляция в тональность доминанты, g-moll, в ней же звучит побочная партия. Завершение первой части на доминанте размыкает форму и создаёт предпосылки для дальнейшего развития, сглаживая цезуру между частями и объединяя весь хор в одно монолитное построение, пронизанное сквозным развитием.

В следующем хоре "Молитва", появление которого предопределено последней фразой текста "На корабле" – "Господь, благослови грядущий день!", господствует лирико-философское начало, связанное с христианскими идеалами любви, добра, нравственного прозрения. Оно подчёркивается поэтическими строками: "братскую дай нам любовь на земли", "сердце ты в нас освежи, обнови". Хор открывается необычайно проникновенной фразой "Отче наш! Сына моленью внемли!" Её отличает мелодическая сдержанность, хоральный склад, строгое голосоведение, напоминающие церковные песнопения.

Хор "Молитва" обретает двоякий драматургический смысл – экспонирование лирико-философской образности и развитие, дальнейшая разработка драматической и мужественно-волевой.

Следующий хор – "Из вечности музыка вдруг раздалась" – новая ступень драматургии тетради. Как уже отмечалось выше, в нём заложен результат предшествующего развития и толчок к новому, кульминационному этапу. Кроме того, хор осуществляет связующую функцию между произведениями – носителями различных художественных ценностей: "Молитвой" – приоритет христианской культуры и "Прометеем" – воплощение идеалов античности. В этом хоре композитор пошёл по пути поляризации образности: лирическое предстаёт возвышенно-светлым в то время, как драматическое сумрачно-тревожным, зловещим. Оба эти комплекса сопрягаются с предыдущим и после-

дующим этапами драматургии тетради, выполняя развивающую и связующую драматургические функции.

Тетрадь завершается масштабным хором "Прометей". Это высшая фаза развития контрастной образности, момент конфликтного столкновения полярных сил. Драматургия хора строится на противопоставлении образов свободного, творческого духа, носителем которого является Прометей, – образам насилия. Параллельность развития этих смысловых пластов вызывает к жизни свободную рондообразную форму, внутри которой в качестве одного из эпизодов выступает тройная фуга. Всё развитие приводит к завершающему, апофеозному проведению рефрена, ставшему кульминационной драматургической точкой не только данного хора, но и цикла в целом.

Открывающая хор тема рефрена связана с образом главного героя. Умеренный темп, приглушённая динамика, равномерное ритмическое движение, строгость фактуры (гомофонно-гармонический склад), стабильность, устойчивость музыкальных фраз, оканчивающихся длительно выдержанными звуками, чёткость, завершенность структуры (период-монолит развивающего типа) придают звучанию сдержанно-приподнятый, величественно-строгий, волевой характер.

Одновременно первый раздел содержит толчок, импульс, становящийся предпосылкой интенсивного драматического развёртывания – зона золотого сечения (на словах "от страха и чар"). Экспрессивность этого момента подчёркнута широким ходом в мелодии (м. 6), использованием выразительно-напряжённой, длительно звучащей альтерированной субдоминанты на pp.

Рефрену ярко противополагается первый эпизод рондо. В нём впервые в цикле сфера драматической напряжённости, зловещей сумрачности представлена столь масштабно. Эпизод представляет собой сложную полифоническую форму трёхтемной пятиголосной фуги.

Темы фуги, при индивидуальном своеобразии облика каждой, взаимосвязаны и взаимодополняют друг друга. Благодаря различным высотным показателям начала тем (первая тема начинается с основного тона d-moll, вторая тема – с квинтового тона, третья – с терцового) ответы соответственно проводятся для первой и третьей темы в тональности доминанты, для второй темы – субдоминанты. В результате почти на единой вертикали звучит D и S, создающие своеобразную бифункциональность, что в свою очередь вызывает обострение напряжённости и усиление драматизма. Начиная с разработочного раздела (ц. 7), ощущение напряжённости, неустойчивости усиливается разнотональной окраской одновременно звучащих тем (1 – g-moll, 2 – c-moll, 3 – B-dur). Дальнейшее стреттное проведение третьей темы динамизирует, ещё более драматизирует звучание. Структурная и тональная реприза начинается со вступления новой темы, появляющейся при упоминании о чёрном вороне (ц. 2–15; 21–25). Она синтезирует в себе результат развития третьей темы фуги, элементов первой её темы и темы креста. Интонационно и семантически она приближается к напряжённым баховским темам, в частности, перекликается с темой фуги g-moll из первого тома ХТК. Дробление тематизма (ц. 13, т.т. 1–3), появление 5-ти уменьшённых септаккордов в гармонии, длительное скандирование на

уменьшённом септаккорде, цепь энгармонических модуляций, усиление динамики до ff в завершающем разделе репризы свидетельствуют о значительном росте сферы драматизма.

Принцип чередования (рефрен – эпизод) разделов разного типа изложения и противоположной образной сущности – гомофонно-гармонических, хоральных, сдержанно-приподнятых, величественно-строгих, с одной стороны, и разделов полифонической фактуры, насыщенных острым драматизмом, напряжённостью динамического развития – с другой, является определяющими на протяжении всего хора. Завершается хор вновь хоральным звучанием, выполняющим функцию главной кульминации, обобщающей интонационные достижения местных кульминаций и вобравшей в себя их особенности.

В заключительном разделе хора (с ц. 30) утверждается комплекс героико-волевой образной сферы во взаимодействии с героико-драматической, получившими развитие не только в "Прометее", но и на протяжении предшествующих этапов драматургии цикла. Так, знаменующие кульминацию скандированные мощные унисоны всего хора на ff, сопряжённые с резюмирующими строками литературного текста: "И что тогда боги! Что сделает гром с бессмертием духа, с небесным огнём?" – стали результатом, вершинной точкой, конденсатом развития драматических и героических "эпизодов"-этапов первой и второй тетрадей. Впервые эта тема (мелодическое наклонение лада, триольное дробление сильной доли такта, восходящее секвентное движение унисонов хора) появилась в кульминации первой тетради – хоре "Развалину башни" (ц. 1, т. Главной партии) с ярко выраженной сурово-драматической окраской (минорный лад, "обнажённость" тритона, септимы, взрывчатая динамика – p-f). Второй раз в героико-оптимистической окраске эта тематическая ячейка возникает в коде хора "На корабле" (ц. 24 – восходящее триольное движение в мажоре f). И, наконец, в "Прометее" во втором проведении рефрена на чрезвычайно важных, ключевых строках текста – "Я уж знаю тайну, что не вечны боги", "Не мог утаить", "святого огня". В процессе взаимодействия драматической и героико-оптимистической образных сфер, их преобразований, в качестве вершинного утверждается героическое начало.

Итак, масштабная вторая тетрадь – самый действенный, событийный раздел произведения. Основные интонационно-содержательные комплексы получают в каждом хоре индивидуально-неповторимое, многоаспектное развитие. И одновременно появление определённого типа образности на важных этапах драматургии всей тетради знаменуется его постоянным углублением и обогащением. Взаимодействие, конфликтное столкновение этих комплексов приводит к динамическому нагнетанию, нарастанию напряжённости, к кульминации в зоне золотого сечения всего цикла – высшей фазе их модификаций, преобразований, утверждающей идею преодоления. Выдвинувшийся в этой тетради на первый план принцип сквозного развития, логически направленного к кульминации музыкально-образного сцепления хоров, позволяет определить драматургическую функцию тетради как срединную, развивающую.

Динамика второй тетради, развитие основных драматургических сфер, этап преодоления контрдействия в зоне золотого сечения, устремляются в третью тетрадь цикла, которая стала чрезвычайно важным этапом осмысления происшедшего, обобщения, оперирующего крупномасштабными образами, демонстрирующего новое соотношение сил после развязки.

Хоры третьей тетради отражают все образно-эмоциональные сферы опуса: лирику, широко представленную в "Увидал из-за тучи утёс" (первый хор) и в "Звёздах" (второй хор), драматизм и героику, развиваемые в заключительных хорах "По горам две хмурых тучи" (третий хор) и "В дни, когда над сонным морем" (четвёртый хор).

Показательна группировка хоров в тетради: не контрастное чередование, как в первой, не зеркально-симметричное расположение, как во второй, а контрастное сочетание крупными пластами: два хора, воплощающие широкий диапазон лирики, противополагаются двум героико-драматическим полотнам.

Автор, формируя концепцию произведения, отбирая определённые тексты для третьей тетради, помещает в ней ведущие интонационные комплексы в новое пространство – огромные, беспредельные просторы вселенского масштаба, земного и космического, телесного и духовного, освобождающие от повседневного, конкретно-бытийного, преодолевающие конечное, предельное, бренное в вечном, запредельном, бессмертном, открывающие путь к обновлению, ощущению человека в контексте мироздания.

Сосредоточение в стихотворениях последней тетради сквозных тем и образов, философская глубина и всеохватность поэтических аллегорий сообщает им значение концепционного вывода, завершения всего произведения.

Литература

1. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1980. – 215 с.
2. Корабельникова Л.З. Творчество С.И. Танеева / Л. З. Корабельникова. – М. : Музыка, 1986. – 296 с.
3. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
4. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. – Л., 1977. – 160 с.

References

1. Asafiev B.V. (1980). About choral art. Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Korabel'nikova L. Z (1986). Creative work of S. I. Taneev. Moscow: Muzyka [in Russian].
3. Nazaikinskii E. V. (1982) Logic of musical composition. Moscow: Muzyka [in Russian].
4. Ruchevskaya E. A. Functions of musical theme. Leningrad [in Russian].

УДК 786.2+793.3

Щербаков Юрий Викторович,
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры концертмейстерства
Одесской национальной музыкальной
академии имени А. В. Неждановой

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТАНЦЫ В СТРУКТУРЕ СЮИТЫ ДЛЯ КЛАВИРНОГО ДУЭТА

В статье рассматривается роль фольклорного танцевального компонента в сюитных циклах, созданных для клавирного дуэта. Проводится комплексный анализ произведений, написанных музыкантами XX – XXI вв. Среди них – сюиты композиторов Франции, Чехии, Греции и Украины, базирующиеся на фольклоре Греции, Бразилии и Украины. Даются исполнительские рекомендации, направленные на создание художественной интерпретации, которая отображает особенности и колорит народного танца.

Ключевые слова: фольклор, танец, сюита, интерпретация.

Щербаков Юрій Вікторович, *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерства Одеської національної музичної академії імені А. В. Неждановой*

Фольклорні танці у структурі сюїти для клавірного дуету

У статті розглядається роль фольклорного танцювального компоненту у сюїтних циклах, які створені для клавірного дуету. Здійснюється комплексний аналіз творів музикантів XX – XXI ст. Серед них – сюїти композиторів Франції, Чехії, Греції і України, що базуються на фольклорі Греції, Бразилії і України. Надаються виконавські рекомендації, спрямовані на створення художньої інтерпретації, яка відображає особливості та колорит народних танців.

Ключові слова: фольклор, танок, сюїта, інтерпретація.

Scherbakov Yuri*, PhD in Arts, Associate professor of the concertmaster chair the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

Folk dances in the structure of suites for piano duo

In the article there is considered the role of a folk dance component in original suite cycles composed for a piano duo. There is performed a complex analysis of music pieces written by musicians of XX – XXI centuries. Among them, there are suites of composers of France, Czech Republic, Greece and Ukraine, based on folklore of Greece, Brazil and Ukraine. There are given recommendations for performers, aimed at creation of artistic interpretation, which reflects peculiarities and coloring of the national dance.

Filling in the suite cycle with intonations and rhythmic formulae of folk origin increases composers' individual stylistic potential. Suite genre principles enable the authors to realize the perspective of panoramic showing of dance-musical traditions of the country or of the region. They often open to a wide circle of readers' musical intonation-image atmosphere of the countries, whose folklore did not receive reflection in the composers' professional creative art before.

Folk line is developed in suites for piano duo under the influence of artistic views of the most important composers of XX century – B.Bartok, I.Stravinskiy, L.Janacek and others, who demonstrated in their creative art its prospects and actuality.

"Brazil dances" Suite by Vlastimil Leisek includes three dances without titles. A characteristic rhythmic pulse, imitating sounds of fingered instruments, is emphasized by accents and syncopes. It provokes piano duo performers for organic use of piano movements, adequate to the impulsivity of Brazilian dances.

© Щербаков Ю. В.

In Brasileira from "Scaramouche" by Darius Milhaud there have been realized personal impressions of D. Milhaud from dance folklore of Brazil, where he went as a secretary of the Ambassador of France. Use of folklore of other countries along with folk themes of native Provence in the works of Milhaud witnesses about continuity of traditions of French composers J.Rameau , F.Couperin, G.Bizet, whose creativity was based on dance folklore.

Suite "Eight dances from Greek islands" by Janis Konstantinidis was written in 1971. There has been realized in it one of creative principle of the composer – to preserve national melodics in its original form. The main tool used for its transformation and development is harmonic enrichment of the material. Having a deep knowledge of tonalities, characteristic of Greek music traditions, every time the composer conveys a special colour to the melody. Laconic, accurate and modest tools in combination with a good knowledge of technical and timbre possibilities of two pianos have enabled the composer to create a peculiar impressionist colouring of sounds of Greek melodies.

In Suite №1 Zhanna Kolodub in its title "Folk suite" declares semantic element of the piece, which is based on examples of folk creative art. All five parts of the suite have programme titles, in which song titles are fixed. The composer offers instrumental image of song and dance type of suite, in which dancing element is the main rhythmic and organizing component, whereas singing element is present. In folk tradition dance is often performed with a choir, creating indissoluble unity. Therefore, choreographic elements of dancing movements directly reflect synthetic model of word text of the song. This suite continues developing topics touched upon in the area of solo piano music.

Analyzed suites for piano duo with folk dances bring one to the conclusion that organic implementation of dancing folk material in the music practice has a big positive effect for realization of composer's dance image. There emerge integration processes between two systems of thinking (professional and folklore). Folklore can be used by the author as an integral component of the music piece, but fragmental use of its concentrated intonation, rhythmical and tonality features is more widespread.

Unification of several dances in the cycle, functioning in a common "geographic" space, becomes a factor, stimulating programme manifestations, in which regional dance characteristic features are mirrored. By means of conveying peculiarities of timbre characteristics of tools, accompanying folk dances, composers aim to enrich a set of expression tools by non-standard acoustic and color performers' techniques. Use of dance vocabulary of various national cultures in suites for piano duo with folk dances continues a tradition of an old suite, in which German, French, Spanish, English, Italian and other dances are combined. We consider that the experience of creating cycles based on comparison of several dances of one region is fruitful and enables the composer to form diversified presentations about specifics of its folk and dancing sphere. Basis of characteristic elements of the music language helps to identify new possibilities of performance form of a piano duo in conveying specific dancing rhythms, imitation of folk instruments sounds as well as in retranslation of psychological and emotional component of folk dancing creative work. Expression of composer's interest towards folklore of his country as well as towards folklore of other countries becomes an important factor of extending repertoire base of a piano duo genre.

Key words: folk, dance, suite, interpretation.

Актуальность статьи продиктована возрастающим интересом исполнителей и слушателей к углубленному изучению фольклорного наследия. "Мыслительно-эстетическая и структурная революция национального композиторского мышления" [1, 11] приводит эволюционные процессы сюитного образования в конце XIX – начале XX вв. к формированию сюиты танцевального типа для клавирного дуэта, в которой композиторский замысел базируется на образцах танцевального народного творчества.

Цель данной статьи – осветить практику композиторов разных стран по использованию фольклорных танцев при создании сюит для клавирного дуэта.

Для достижения цели определены конкретные задачи: 1) обобщение музыкального материала с фольклорными танцами для клавирного дуэта; 2) определение исполнительской специфики в работе с сюитами фольклорной направленности.

С тематикой нашего исследования соприкасаются теоретические положения, изложенные в работах В. Конен, Ф. Колессы [2], В. Верховинца, А. Иваницкого, посвященных фольклорным традициям и танцевальной культуре. Наполнение сюитного цикла интонациями и ритмоформулами фольклорного происхождения увеличивает индивидуальный композиторский стилевой потенциал. Сюитные жанрообразующие принципы дают авторам возможность реализовать перспективу панорамного показа танцевально-музыкальных традиций страны или региона, и зачастую открывают широкому кругу слушателей музыкальную интонационно-образную атмосферу стран, фольклор которых ранее не получал отражения в профессиональном композиторском творчестве для клавирного дуэта. Объединение в цикле нескольких танцев, функционирующих на общем "географическом" пространстве, становится фактором, стимулирующим программные проявления, в которых отражаются черты региональной танцевальной характерности. Передавая средствами двух фортепиано своеобразие тембровых характеристик инструментария, сопровождающего народные танцы, композиторы стремятся обогатить арсенал средств выразительности нестандартными акустическими и колористическими исполнительскими приемами. Фольклорная линия развивается в клавирных сюитах под влиянием творческих взглядов крупнейших композиторов XX в. Б. Бартока, И. Стравинского, Л. Яначека и др., продемонстрировавших в своем творчестве ее перспективность и актуальность.

Для реализации цели нашей статьи предлагается анализ произведений с большой степенью художественной убедительности, воплотивших типологические особенности на основе танцевального фольклора Греции, Бразилии и Украины.

Отметим две тенденции, стимулирующие композиторские поиски в данном направлении. Первую реализуют композиторы, владеющие музыкально-танцевальным материалом своей страны или региона, и желающие ознакомить слушателей с народным творчеством ("Фольклорная сюита" украинского композитора Ж. Колодуб и "Восемь танцев с греческих островов" греческого автора Я. Константинидиса). Вторая тенденция характеризуется увлечением фольклорным танцевальным материалом других стран, познанием его интонационного и ритмического своеобразия, которые зачастую вдохновляют композиторов и определяют выбор тематики ("Бразильские танцы" чешского композитора В. Лейсека и "Скарамуш" французского композитора Д. Мийо).

Сюита В. Лейсека "Бразильские танцы" включает три танца, которые не имеют названий. Инструментально-ансамблевая природа первого танца становится ясной уже из сложности артикуляционной структуры первых 20 тактов, в которых ансамбль пианистов должен имитировать звучание бразильских инструментов (струнные – кавакиньо, ударные – забумба, кайша). Появление в нотном тексте танца трелей и восходящего глиссандо вызывает ассоциации с шумовыми народными инструментами шокальо и марака (погремушки) или реко-реко (трещетка).

Второй танец, несмотря на более спокойный темп (Andante), звучит резко контрастно и полон красочности усложненной ритмики бразильской музыки. Учитывая специфику клавирного дуэта, композитор предложил каждому инструменту определенный характер тембрового звучания (первая партия – легкая сухая отрывистость, вторая партия – протяжное звучание на педали) в начальном и заключительном эпизодах. В этом танце В. Лейсек находится, с одной стороны под влиянием джазовой культуры, которая была новаторски переработана в творчестве К. Дебюсси (реминисценции популярного "Кукольного кекуока"), а с другой стороны, в рамках европейского музыкального мышления (импрессионистическое звучание в глиссандирующих пассажах).

Завершающий сюиту третий танец (Allegro) вызывает аналогию с рэгтаймом, для которого "характерен общий облик танцевальности, выраженный в мотивно-ритмической повторности в манере perpetuum mobile" [3, 162]. Между двумя ритмическими пластами двух фортепианных партий выстраивается четкая картина "конфликта ритмов", проявляющаяся в синхронном столкновении контрастирующего ритмического движения: фон непрерывной четкости ритмического рисунка 3 + 3 + 2 у второго рояля нарушается синкопами, задержаниями и подчеркнутой двухдольностью партии первого рояля; ровному движению 16-тых второго рояля противостоит использование приема "stoptime" в параллельном движении 16-тых у первого рояля; мотив кекуока в сочетании с разрывом ("break") на паузах (второй рояль) сопровождается сложной по ритмической организации мелодической линией (первый рояль), доли, которой заполняют звучанием образующиеся во второй партии паузы. Все перечисленные приемы функционируют в быстро меняющихся переплетениях, выявляя приоритетную выразительность сложной полиритмической конструкции как характерного свойства бразильских танцевальных ритмов.

Сущность исполнительской бразильской культуры, берущей начало в трех источниках (португальской, африканской и индейской музыкальных культурах), состоит в том, что музыканты не только создают звуковой фон, но и полноценно участвуют в общем танцевальном движении. В танцевальной сюите В.Лейсека острый ритмический пульс, преимущественно щипкового звукоизвлечения, подчеркиваемого акцентами и синкопами, провоцирует исполнителей дуэта на органичное применение пластики пианистических движений (подпрыгивающие, скачкообразные, перемещающиеся вверх или вниз, ударные, скользящие, плавные), адекватных импульсивности бразильских танцев.

Сюита "Скарамуш" французского композитора Д. Мийо, представителя "Шестерки", создана на основе музыки, написанной для театральной пьесы "Летающий лекарь" Ж. Мольера (адаптированной для детей Ш. Видраком). Композитор использовал ее в первой и третьей частях. В Бразильере нашли воплощение впечатления Д. Мийо от танцевального фольклора Бразилии, которую он посетил в качестве секретаря посла Франции.

Первая часть (Vif) изображает портрет и эскапады веселого и энергичного клоуна. С первых же тактов, когда "на лету" трижды перебрасывается тематический материал из одной партии в другую, создается настроение веселой игры. Композитор впоследствии неоднократно повторит этот эпизод, создавая впе-

чатление пестроты и яркости, концентрируя внимание исполнителей на моментальном переключении с аккомпанемента на мелодическое начало. Большое количество синхронных фигураций (в различных интервальных сочетаниях) в обеих партиях, жесткость ритма аккомпанемента, неожиданные скачки из низкого регистра в высокий и обратно, битональные напластования в звучании партий помогают создать гротескный характер главного персонажа пьесы.

Вторая часть "Modere" ассоциируется с жанром колыбельной песни (покачивающийся ритм аккордов) и с древней пасторальной темой из 5-ой части "Провансальской сюиты" (середина части на 6/8). Этой музыке присуща большая сила выразительности, что согласуется с мнением французских исследователей, которые "признают доминирующим в творчестве Д. Мийо лирическое начало" [4, 278]. В тесной связи с авторской идеей, фортепианному дуэту необходимо после эффектно открытой эмоциональности первой части перестроиться на интимно-доверительный диалог. Обновление музыкального языка полимелодизмом в сочетании со стремлением композитора к простоте и доступности музыкальных интонаций находятся в тесной связи с бытовыми источниками.

Как яркая вспышка воспринимается танцевальная третья часть сюиты под названием "Бразильера". Авторская ремарка "Mouv de Samba" указывает на конкретный бразильский танец, и, как следствие, вызывает ощущение соответствующего ритма движения. Виртуозность танцевальных ритмов неотъемлема от виртуозности инструментального письма. На фоне механичного движения "остинатных ритмокомплексов, близких афробразильскому фольклору" [1, 411] возникает типичная для бразильской самбы синкопированная мелодия. Преобладание двухдольности и наличие синкоп в этом танце – это воплощений неповторимого своеобразия ритмической структуры, напрямую связанной с музыкой Бразилии, отмечаемое исследователями латиноамериканского фольклора В. Конен и П. Пичугиным.

На основе популярного бразильского танца самба композитор дает его ритмоформуле обновленное звучание в мозаичной схеме двухфортепианной реализации. Отметим, что "Бразильера" приобретает самостоятельное от сюиты существование в концертной практике. Огромная популярность этой пьесы свидетельствует о том, что композиторский образ танца, сформированный на локальной основе бразильского фольклора, эффективно реализован в универсальной форме сюитного цикла.

Выделим основные задачи интерпретационного характера, стоящие перед дуэтом: выявить темброво-регистровые, фактурно-колористические сопоставления и контролировать их перемещения из одной партии в другую; отработать четкость владения танцевальной ритмоформулой; добиться координации различных типов движения (броски из регистра в регистр, разнонаправленные движения вверх или вниз, ломаное движение октавами); согласовать артикуляцию жестко-ударного типа, идущую от исполнительской практики фортепианного "регтайма".

Аутентичный музыкальный материал использовал Я. Константинидис в сюите для двух фортепиано "Восемь танцев с греческих островов", созданой на

основе бытовых танцевальных мелодий. Автор практически отказывается от достаточно традиционных для сюитного комплекса темповых контрастов между частями. Все танцы написаны в умеренных темпах. Эффект контраста возникает благодаря сочетанию различных метрических формул, характерных для народной греческой музыки, но непривычных для европейского слушателя. Например, второй танец на 5/4 (3/4+2/4), третий танец на 9/8 (5/8+4/8), пятый танец на 7/8 (3/8+2/4), шестой танец на 9/4 (2/4+2/4+2/4+3/4), седьмой танец на 5/4 (3/4+2/4). Один из принципов композитора – сохранить мелодию в первозданном виде. Основное средство, которое он применяет для ее трансформации и разработки, – это гармоническое обогащение материала. Глубокий знаток ладов, характеризующих греческую музыкальную традицию, он каждый раз наделяет мелодию особым колоритом. Лаконичные, точные и скромные средства в сочетании с хорошим знанием технических и тембровых возможностей двух фортепиано позволили автору создать особый импрессионистический колорит звучания греческих мелодий.

Уже в самом названии Сюиты № 1 ("Фольклорная") Ж. Колодуб определяется семантическая основа, которую следует искать в образцах народного творчества. Все пять частей сюиты имеют программные заголовки, в которых зафиксированы названия песен. Композитор предлагает инструментальный образец песенно-танцевального типа сюиты, в котором танцевальность является базовым ритмо-организующим компонентом, а песенность присутствует опосредованно. Эта сюита продолжает традиционный интерес к фольклору, проявившийся в области украинской фортепианной музыки ("Сюита на темы украинских народных песен" М. Гозенпуда, "Украинская сюита" И. Шамо и Ф. Богданова, "Танцевальная сюита" Ф. Надененко и др.).

Танцевальные песни возникли в глубинах украинского народного творчества. Часто танец исполнялся с песенным сопровождением, образуя нерасторжимое единство. Поэтому, хореографические элементы танцевальных движений напрямую отражали синтаксическую модель словесного текста песни. В различных местностях Украины имеются свои названия танцевальных песен: козачок, коломыйка, шумка, чабарашка, метелица и другие.

В сюите Ж. Колодуб три части (1-ая, 3-я и 5-ая) могут рассматриваться как образцы объединения танцевального и песенного начал. В первой части "На бережку у ставка…" после активного потока 16-тых двумя пианистами и остановки на диссонирующей аккордовой конструкции, в более спокойном движении начинается сам танец. Характерный притоптывающий аккомпанемент, с опорой на пустое звучание квинт и тонических аккордов в партии второго фортепиано, симптоматично настраивает на звучание народных музыкальных инструментов. На фоне сопровождения, у первого фортепиано основной становится функция исполнения мелодического материала. Смена фактуры (гаммообразное движение 16-х, октавы, аккорды), сочетание лирического звучания и упругого стаккато в сопровождения – все это создает лирически-радостную картину обрядового происхождения.

Третья часть "А вже третій вечір..." располагается между медитативно-философской второй частью ("Хміль – хмелями..."), в которой преобладает ос-

тинатность, и красочно-изобразительной четвертой частью ("У Карпатах"), насыщенной застывшими арпеджированными аккордами и динамически переливающимися глиссандо. В этой танцевально-песенной части очень разнообразно сочетаются (переходя из одной партии в другую) распевно-песенный материал и аккомпанемент, имитирующий то "притопывание каблуков", то переборы бандуры (арпеджированные или гаммообразные).

Блестящим завершением концертной по замыслу сюиты становится пятая часть "Як поїхав мій миленький...". Построенная на устойчивом, бодром ритмичном тематизме (который является характерным проявлением танцевального начала), в сочетании с преимущественно позиционно-неизменным аккомпанементом, ясной мелодикой, тяготением к громкой звучности – она создает настроение радости, уверенности, доброго юмора. Перекликающиеся элементы голосов внутри и между партиями, создают интонационное представление о причудливо-загадочной жизни окружающей природы. Таким образом, в сюите сохраняется связь танцевального и песенного начал с природными истоками, корни которых находятся в народном образном восприятии мира. Ж. Колодуб в Сюите № 1 с большой фантазией и знанием специфики ансамбля двух фортепиано трансформирует украинский фольклор в профессиональное творчество, оберегая традиции народного искусства и знакомя с ними сквозь призму личного композиторского стиля.

Проанализировав клавирные сюиты с фольклорными танцами можем прийти к выводу, что органичное внедрение танцевального фольклорного материала в профессиональную музыкальную практику имеет большой позитивный эффект для реализации композиторского образа танца. При этом возникают интеграционные процессы между двумя системами мышления (профессионального и фольклорного). Фольклор может использоваться автором как целостный компонент произведения, но более распространено фрагментарное применение некоторых, наиболее концентрированных признаков его "интонационного, ритмического, ладового содержания" [1, 13].

Использование танцевальной лексики различных национальных культур в клавирной сюите с фольклорными танцами продолжает традицию старинной сюиты, в которой сочетались немецкие, французские, испанские, английские, итальянские и другие танцы. Плодотворным считаем опыт создания циклов на основе сопоставления нескольких танцев одного региона, предоставляющий композитору возможность сформировать разностороннее представления о специфике его фольклорно-танцевальной сферы. Опора на характерные элементы музыкального языка помогает выявить новые возможности исполнительской формы клавирного дуэта в передаче своеобразных танцевальных ритмов, имитации звучания народных инструментов, а также в ретрансляции психоэмоциональной составляющей народного танцевального творчества. Проявление композиторского интереса к фольклору своей страны, а также к фольклору других стран становится важным фактором расширения репертуара клавирного дуэта.

Литература

1. История зарубежной музыки. XX век : учеб. пособ. / Сост. и отв. ред. Н. А. Гаврилова. – М. : Музыка, 2007. – 576 с.
2. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Ф. М. Колесса. – К. : Наукова думка, 1970. – 590с.
3. Конен В. Этюды о зарубежной музыке / В.Д. Конен. – М. : Музыка, 1975. – 480 с.
4. Филенко Г. Мийо / Г. Филенко // Музыка 20 века : Очерки в 2-х ч. – М. : Музыка, 1984. – Ч. 2 (Кн. 4). – С. 276 – 288.

References

1. The history of foreign music. XX century [ed. N.A. Gavrilova]. (2007). Moscow : Music [in Russian].
2. Kolessa F. Music works. (1970). Kyiv: Naukova dumca [in Ukrainian].
3. Konen V. Etude about foreign music. (1975). Moscow : Music [in Russian].
4. Filenko G. Music of XX century: Articles in two parts. (1984). D.V. Zhitomirski, L.N.Raaben (Eds.). Part 2, in book 4, (pp. 276–288). Moscow : Music [in Russian].

УДК 069:738.3(477.64)(045)

Баталкіна Валентина Іллівна,
керівник, автор і засновник Запорізького музею-галереї прикладної кераміки і живописної творчості Іллі та Олексія Бурлай,
аспірант КНУКіМ

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО В МУЗЕЇ ТЕХНІЧНОГО ПРОФІЛЮ

У статті визначено та охарактеризовано критерії оцінювання рівня психолого-педагогічної підготовки мистецтвознавця – музейного педагога, сформованості його вмінь професійно проводити вправи з образотворчого мистецтва та викладання дисципліни "Історія культури, науки і техніки" в приміщенні музею технічного профілю України: на прикладі Запорізького музею-галереї прикладної кераміки і живописної творчості Іллі та Олексія Бурлай.

Ключові слова: музей, мистецтво, музейний педагог, критерії оцінювання.

Баталкина Валентина Ильинична, *руководитель, автор и основатель Запорожского музея-галереи прикладной керамики и живописного творчества Ильи и Алексея Бурлай, аспирант КНУКиИ*

Изобразительное искусство в музее технического профиля

В статье определены и охарактеризованы критерии оценки уровня психолого-педагогической подготовки искусствоведа – музейного педагога, сформированности умений профессионально проводить упражнения по изобразительному искусству и преподавание дисциплины "История культуры, науки и техники" в помещении музея технического профиля Украины: на примере Запорожского музея-галереи прикладной керамики и живописного творчества Ильи и Алексея Бурлай.

Ключевые слова: музей, искусство, музейный педагог, критерии оценки.

© Баталкіна В.. І., 2015

Batalkina Valentyna, *A head, an author and founder of Zaporozhye Museum-gallery of applied ceramics and art creativity of Ilya and Alexey Burley KNUCaA graduate student*

Visual arts in technical profile museum

The article defines and describes the criteria of evaluation preparation of art – the museum educator and formation vocational skills to conduct exercises in visual arts teaching discipline "history of culture, science and technology" in the room Museum technical profile Ukraine: on the example of Zaporozhye Museum-gallery of applied ceramics and art creativity of Ilya and Alexey Burlai. Particular attention is paid to development culture in innovative educational technologies in higher education institutions and institutions of education and modern out of institute pedagogical-psychological technologies. With the development and reform of state much of attention should be focused on education and training teachers. The success of the educational process caused by large number of factors, each of which is extremely important, so neglect any of them will lead to misunderstandings and reducing its effectiveness. The most important factor that ensures the impact of the learning process, is directly to the teacher. Exactly individual teachers put forward a number of extremely serious claims. Among them there are the main, without which performance can not be achieved quality of teaching, and secondary, which are not binding teacher, but they reveal the uniqueness of his personality, form a personality that can teach and educate other personality. As basic and secondary requirements apply educational activities. In particular, the high level psycho-pedagogical culture of teacher of high school – one of the principal and permanent requirements, which is near with respect to profession, those who teach, availability of expertise in separately taken science and scholarship in general. All of the above characteristics are not innate. They acquired systematic and hard work, great job teacher over them. Teachers and many teachers and gifted, talented, such that brilliantly perform their duties, perceive them as a vocation and able convey knowledge sluhacham- unit. Considering the current pedagogical issues and current requirements pedagogical culture in museums and art teacher higher the institution during informatization can not mention about change life world of man, his relation to constant self-education and self-realization and creative approach to teaching in higher education pozavuzivskoyi and institutes of education. Encourage creative education of young generation puts new demands to pedagogical culture of teacher of higher education. Communication Science and society – an important factor in the development of interaction. Science today is open and accessible, but it is a factor successful development. The changes taking place in the style of life in requirements for the culture, the history of science and engineering, in art museums and pedagogical culture of the teacher of the university, interconnected.

Study the subject of cultural history, development of science and technology in the museum gallery is in the form of communication between speaker and listeners and review expositions on the subject profile museum, works of art for mastering genres of fine art reflecting the original image or altered by human nature. So goes the teaching of the subject of the history of science and technology museums technical profile for the purpose of transmission of cultural values – museum artifacts, preservation of culture, history, science and technology. Made for 7 years in a museum gallery requires research, further analysis and thorough study of scientists, museum educators, psychologists who have experience in museums. In the information society and computerization, cultural history, science and technology the art helps to form identity of the specialist and cultural level of society.

An important function of museums technical profile performing their educational activities. The interest is in creating new and developing existing museums and collections managers and owners of factories and firms, individuals. In this regard, there was an urgent need to provide organizational, legal and scientific conditions for the effective operation of all those interested in the preservation of historical monuments of culture, science and technology. History of culture, science and technology – scientific discipline that serves as the popularization of scientific and technical knowledge, filling the spiritual content and increasing humanization of vocational education.

Key words: Museum, art, museum educator, evaluation criteria.

На початку третього тисячоліття дослідження діяльності мистецтвознавця-музейного педагога, його психологічно-педагогічної культури без вивчення предмету історії мистецтва, культури, науки і техніки неможливе. Це пов'язано з науково-технічними, екологічними, економічними та соціальними проблемами, які постали перед людством на початку XXI ст. На основі дослідження рукописних записів у Книзі відгуків відвідувачів Запорізького музею-галереї прикладної кераміки і живописної творчості Іллі та Олексія Бурлай проводиться аналіз культурно-педагогічної та наукової діяльності музею-галереї з метою формування та розвитку творчої особистості. Обов'язковою складовою його діяльності в музеї є творчий підхід до викладання дисципліни із збереження історії культури, науки і техніки та трансляції культурних цінностей наступному поколінню. "Мистецтво там, де була істинна наука, воно було завжди її вираженням. З того часу, як є люди, вони з усієї діяльності вираження різноманітних знань виділяли головний прояв знання про призначення та благо людини, і вираження цього знання було мистецтвом у тісному сенсі. …істинне мистецтво, те, яке високо цінувалося людьми, не мало іншого значення, як вираження науки про значення та благо людини" [8, 100]. Мистецтво засвоює досягнення минулого, однак його рух і розвиток насамперед визначається сучасними потребами. Тому головним джерелом мистецтва є сучасне життя з усіма його складними протиріччями та конфліктами. Художник має показати правду про сучасне життя, відкривати щось нове та важливе для людей. "Справжній витвір – одкровення нового пізнання життя, яке за незбагненими для нас законами вчиняється в душі художника й своїм проявом освітлює той шлях, яким іде людство" [8, 16].

У дослідженні особливу роль відіграє формування мети для вирішення проблеми та пошуки шляхів її вирішення, творчий підхід – інтуїція та досвід роботи мистецтвознавця-музейного педагога, який викладає дисципліну "Історія культури, науки і техніки", "входження його в культуру", формування підвалин його досвіду для ретрансляції соціального досвіду багатьох поколінь з кожної епохи культури. "Наука та мистецтво так само необхідні для людей, як їжа, як вода, як одяг, навіть більш необхідні; але вони є такими не через те, що ми вирішимо, що те, що ми називаємо наукою й мистецтвом, є необхідним, а тому, що вони дійсно необхідні людям. Якщо для тілесної їжі людям будуть готувати сіно, то те, що ми впевнені в тому, що сіно є їжею для людей, не зробить того, що сіно стане їжею для людей" [8, 96].

Передумовою успіхів мистецтвознавця-музейного педагога є володіння досвідом плідної творчої роботи інтелекту. Засвоїти цей досвід свідомість може тільки в певній системі. Так, якщо порівнювати свідомість викладача естетики в навчальному закладі та мистецтвознавця-музейного педагога, то художня свідомість творчого мистецтвознавця, який проводить заняття в музейному приміщенні, вводить уяву та інтуїцію в русло системи дисципліни з історії культури та мистецтвознавства, спрямовує на вирішення цілісних завдань щодо формування "розумних" творів образотворчого мистецтва. Описуючи опанування досвідом і логікою в художній практиці при переході з однієї системи до іншої в розвитку здібностей до художньої уяви та інтуїції, Г. С. Лабковська зазначає: "Евристика

(наука про творчість) зіткнулася із таким фактом: досвід може не тільки допомагати, але і нашкодити творчості, адже він спрямовує думку в русло, яке уже склалося, а нові рішення нерідко таяться в несподіваних і невідомих напрямах. Творча практика навчає не тільки вмінню використання накопиченого досвіду, а й відходу від нього. І це ще одна підстава, на якій ґрунтується "цілісна" робота інтуїції" [4, 231].

Отже, важливість творчої роботи мистецтвознавця-музейного педагога полягає в підготовці до художнього сприйняття і процесі, що проходить в його психіці, та є головним результатом на інтелектуальному рівні підготовки. "Основний тягар роботи лягає на цілісні процеси в його психіці, спричинені пам'яттю, уявою, інтуїцією. Накопичуваний ним творчий досвід слугує вдосконаленню цих механізмів. … "цілісні" процеси неодмінно взаємодіють з дискурсивними і тільки в цій взаємодії забезпечується виконання завдань художньо-творчого процесу" [4, 231].

У 2010 р. керівником Запорізького музею-галереї прикладної кераміки і живописної творчості Іллі та Олексія Бурлай розроблено експериментальний проект "Музей і школа". На основі рукописних відгуків, записаних у Книгу відвідувачів музею-галереї з 18.06.2008 р., проводиться аналіз роботи музею-галереї в рамках розуміння психолого-педагогічного аспекту діяльності закладу. Як зазначають науковці в збірниках матеріалів наукових праць "Безпека життєдіяльності і охорона здоров'я дітей і молоді XXI сторіччя: сучасний стан, проблеми та перспективи" (2014) та "Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах" (2013-2014), в умовах педагогічних технологій та освітніх інновацій відшукується новий спосіб розв'язання педагогічного завдання, чітко спрямована і контрольована педагогічна діяльність зі створення та апробування нових технологій навчання, виховання, розвитку творчої особистості. "Витвір мистецтва, що сприймається в певному та виразному сенсі сучасниками, нерідко зовсім інакше вбачається нащадками" [8, 54]. Тому дослідження на базі музею технічного профілю України проводиться з метою вивчення причинно-наслідкових зв'язків у мистецтвознавстві та педагогічних явищах, моделювання та умов його перебігу, визначення результатів педагогічного впливу і взаємодії тощо. Історія створення музейних закладів, у тому числі музеїв технічного профілю, вивчається науковцями з метою популяризації та збереження культурних цінностей, які складають частину історико-культурного надбання України. Висвітлюючи питання проблеми культурного надбання України, Л. О. Гріффен у науковому виданні "Теоретичні основи пам'ятникознавства" (2012) вказує на зацікавленість людства охороною і збереженням історико-культурного надбання, розвитком, в останній час, музейної справи та проводить аналіз проблеми культурного надбання. "Своїм становленням як особливої науки пам'ятникознавство зобов'язане зростанню в теперішній час суспільного інтересу до охорони та збереження історико-культурного надбання. Саме розвиток пам'ятникоохоронної діяльності став рухомою силою інтенсифікації досліджень з пам'ятникознавства, а отже, формування основних принципів нової наукової дисципліни, яка, передусім, має слугувати надійною основою для виявлення, збереження та використання нашої культурної спадщини" [2, 7].

Починаючи з другої половини XIX ст., а особливо в останні десятиріччя XX ст., розвиток музейної справи, зокрема, технічних музеїв, дає можливість виділити нові науки в окремі предмети для вивчення їх науковцями і викладання в закладах освіти. Зацікавленість предметами старовини – результатами історичного процесу – музейними об'єктами приводить до формування нових наук, пов'язаних з пам'ятниками історії і культури. Пройшовши історично складний шлях, людство зберігає завдяки пам'яті матеріальні об'єкти, які виникли внаслідок його діяльності (артефакти). "Саме ця, вироблена попередніми поколіннями культура, і є пам'яттю. Тому вона завжди пов'язана з історією, завжди розуміє під собою безперервність морального, інтелектуального, духовного життя людини, суспільства. І тому, коли ми говоримо про культуру нашу, сучасну, ми, можливо, й самі того не усвідомлюючи, говоримо й про величезний шлях, який ця культура пройшла. Шлях цей нараховує тисячоліття, переступає межі історичних епох, національних культур та занурює нас в одну культуру – культуру людства" [2, 8].

Поєднання матеріальних та ідеальних елементів культури створює культурне середовище, яке формує особистість. Культурне середовище завдяки мистецтву виховує повагу до минулих і майбутніх поколінь. "Мистецтво – специфічна форма пізнання світу. У витворі мистецтва перед публікою постає не лише автор, а й світ; точніше кажучи – світ, що говорить автором, через автора" [8, 56]. Незалежно від поглядів на нові науки, які виникли внаслідок збереження надбань пройдешніх поколінь, історія культури, науки і техніки – наукова дисципліна, завданням якої є вивчення історії пізнання світу, що нас оточує. Розглядати її як нову наукову дисципліну необхідно з точки зору історії мистецтвознавства, історії культури та як розділ спеціальної науки. В наш час, коли наука і техніка відіграють провідну роль в житті людства, в житті кожної людини, до цього додається також прагнення глибше зрозуміти подальший розвиток цивілізації. "Мистецтво виконує й комунікативну функцію, що пов'язана з виявленням індивідуальних, неповторних особливостей "я" й "іншого", зі ствердженням унікальності людини в світі. Бо зрозуміти іншого – означає побачити не лише свою з ним схожість, а й відмінність" [8, 56]. Вивчення предмету "Історія культури, науки і техніки" в музеях технічного профілю має на меті виробити критичний підхід до накопичених знань, дати можливість здобути нові знання не тільки в обраній спеціальності, а й у суміжних з нею. Така методологія роботи творчого мистецтвознавця сприятиме формуванню особистості, втіленню накопичених знань у практичну діяльність, а також формуванню нового світогляду і мислення. "Ми звикли розуміти під мистецтвом тільки те, що ми читаємо, чуємо й бачимо в театрах, концертах та на виставках, споруди, статуї, поеми, романи… Але все це є лише найменшою долею того мистецтва, яким ми спілкуємося між собою в житті. Людське життя сповнене витворами мистецтва – від колискової пісні, прикрашення домівок, одягу. Все це – діяльність мистецтва. Те, що ми називаємо мистецтвом у вузькому розумінні цього слова, не всю людську діяльність, що передає почуття, а лише таку, яку ми чомусь виділяємо з усієї цієї діяльності і якій надаємо особливого значення" [7, 169-170].

Вивчення музейних експонатів, фотоматеріалів, оригінальних документів, зразків техніки дасть можливість розширити знання про будову і розвиток різних машин, приладів, апаратів та одночасно проаналізувати суперечливість і незрозумілість оцінки тих чи інших подій у зародженні та розвитку культури, науки і техніки. Технічні музеї в Україні відіграють надзвичайно важливу роль у збереженні, вивченні та інформативності про пам'ятки історії та культури. Це стосується галузевих музеїв, музеїв навчальних закладів, музеїв історії підприємств. У цих музеях зберігається величезна кількість експонатів, ведеться значна робота зі збереження та популяризації пам'яток науково-технічного прогресу. "Характерною рисою сьогодення є також поглиблений інтерес до історії техніки. Це теж вагомий фактор того, що технічні музеї займають перше місце серед просвітницьких закладів, бо саме в них можна наочно ознайомитись з досягненнями науково-технічної думки людства. А також ще один аргумент на користь великих загально-технічних музеїв. Кожна промислово розвинена держава має або прагне мати свої національні технічні музеї" [3, 5]. Важливу функцію музеї технічного профілю виконують своєю просвітницькою діяльністю. Існує зацікавленість і у створенні нових та розвитку існуючих музеїв і колекцій у керівників та власників заводів і фірм, у окремих осіб. У зв'язку з цим виникла гостра потреба в забезпеченні організаційних, правових і наукових умов для ефективної діяльності тих, кого цікавить справа збереження пам'яток історії розвитку культури, науки і техніки.

Історія культури, науки і техніки як наукова дисципліна виконує функції популяризації науково-технічних знань, наповнення духовним змістом та підвищення рівня гуманізації професійної освіти. Незалежно від поглядів на історію культури, науки і техніки як на наукову дисципліну, її завданням є вивчення історії пізнання світу. "Мистецтво разом із мовою є одним із знарядь спілкування, а потім і прогресу, тобто руху людства вперед до досконалості. Мова робить можливим для людей останніх поколінь, що живуть, знати все те, що дізнавалися досвідом та розмірковуванням попередні покоління та кращі люди сучасності; мистецтво робить можливим для людей останніх поколінь, що живуть, відчувати всі ті почуття, які до них відчували люди. І як проходить еволюція знань, тобто більш істинні та потрібні знання витісняють та замінюють знання помилкові та непотрібні, так само проходить еволюція відчуттів за допомогою мистецтва, витісняючи відчуття менш добрі та менш потрібні для блага людей більш добрими, більш потрібними для цього блага. У цьому – призначення мистецтва. І тому, за змістом мистецтво тим краще, чим більше виконує воно це призначення, і тим гірше, чим менш воно виконує його" [7, 242].

Відіграючи в наш час провідну роль в житті людства, в житті кожної людини, наука і техніка та вивчення її історії дасть можливість глибше зрозуміти її місце в суспільстві, знайти шляхи і засоби прискорення розвитку, попередження використання досягнень науки і техніки на шкоду людям.

Особливої уваги в період реформування сучасної освіти заслуговує мистецтво, яке є одним із засобів спілкування людей між собою. "Як слово, що передає думки й досвід людей, слугує засобом об'єднання людей, так само діє й

мистецтво. Особливість цього засобу спілкування, що відрізняє його від спілкування за допомогою слова, полягає в тому, що словом одна людина передає іншій свої думки, мистецтвом же люди передають один одному свої почуття" [7, 167]. Водночас "сутність проблеми – суперечності між науковими фактами та їх теоретичним осмисленням, між науковими теоріями, що знаходяться в стані конкуренції. Наукова проблема не висувається довільно, а є результатом глибокого вивчення дослідником стану практики та наукової літератури, відбиває суперечності процесу пізнання на його певному етапі розвитку. Джерелом проблеми є суперечності, конфлікти, "вузькі місця", що породжуються реальною практикою. Тому виникає потреба в їх усуненні, що найчастіше відображено в практичних завданнях. Для переходу від практичного завдання до наукової проблеми необхідно: визначити, яких наукових знань не вистачає для вирішення наявного практичного завдання; визначити, чи є ці необхідні знання в науці. Крім того, дослідник зобов'язаний виявити вихідні положення визначеної наукової проблеми (теоретичні та практичні передумови), довести, що у нього є "поле" самостійного пошуку, що наука накопичила необхідні наукові знання та засоби, щоб цей пошук було здійснено позитивно" [5].

У рамках інноваційного проекту "Музей і школа" в Запорізькому музеї-галереї прикладної кераміки і живописної творчості Іллі та Олексія Бурлай проходять творчі зустрічі, виставки, дитячі музичні концерти. "Під час відвідування музею можна дізнатися про історію Запорізького краю, побачити будівельну кераміку минулого, зайти до приміщення колишньої лабораторії з вивчення глини інженерами родини Хілтманн – склепіння з яскраво-жовтої цегли; побачити епічні картини козацького краю, поспілкуватися з майстрами живопису, графіки і скульптури Національної спілки художників України, Запорізької організації, послухати концерти юних музикантів" [1, 62]. Музейні експозиції розміщені в цегельному склепінні, площею 70 кв. метрів на глибині 5 метрів, по вулиці Горького, під будинком № 29 в м. Запоріжжя. Під впливом творчого дизайнерського проекту інтер'єру і екстер'єру музею-галереї у відвідувача виникає відчуття, що "час плине". Саме такі враження записано в Книгу відгуків після екскурсії музеєм.

Однією з обов'язкових складових діяльності музейного викладача є педагогічна культура, що полягає в гуманістичній спрямованості особистості педагога; психолого-педагогічній компетентності і розвинутому педагогічному мисленні; досвіді творчої діяльності; культурі професійної поведінки. Необхідно враховувати, що "актуальними є дослідження теоретико-методологічних проблем виховання, змісту і динаміки цілісного виховного процесу, взаємодії особи, статі, сім'ї, навчального закладу, суспільства, а також дослідження з особистісно-орієнтованого виховання дітей і молоді в різних соціальних умовах, утвердження цінностей гуманістичної педагогіки, гармонійного формування розумових, моральних і фізичних якостей особистості. Потребують уваги сучасні педагогічні технології, що ґрунтуються на використанні досягнень психологічної науки, вікової фізіології, соціології та суміжних наук про людину, нових інформаційних технологій, які враховують вікові та індивідуальні особливості учнівської молоді" [6].

Вивчення предмету історії культури, розвитку науки і техніки в приміщенні музею-галереї відбувається у вигляді спілкування між доповідачем і слухачами та розгляду експозицій з тематики профілю музею, мистецьких творів для засвоєння жанрів образотворчого мистецтва, які відтворюють зображення первісної або зміненої людиною природи.

Отже, актуальним є питання щодо викладання предмету історії науки і техніки в музеях технічного профілю з метою трансляції культурних цінностей – музейних артефактів, збереження культури, історії науки і техніки. Виконана за 7 років робота в музеї-галереї потребує досліджень, подальшого аналізу та вивчення науковцями, музейними педагогами, психологами, які мають досвід роботи в музеях. В умовах інформаційного суспільства і комп'ютеризації історія культури, науки і техніки допомагає сформувати особистість, підвищити рівень культури музейного педагога зокрема і суспільства загалом.

Література

1. Баталкіна В. І. Музей і школа. Запорізький музей-галерея прикладної кераміки та живописної творчості Іллі та Олексія Бурлай / В. І. Баталкіна. – Д. – Запоріжжя : АРТ-ПРЕСС, 2012. – 96 с.

2. Гриффен Л. А. Теоретические основания памятниковедения / Л. А. Гриффен ; науч. ред. Титова Е. Н. ; Центр памятниковедения НАН Украины и УООПИК. – К. : Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2012. – 84 с.

3. Гріффен Л. О. Український технічний музей / Л. О. Гріффен, В. О. Констинтинов – Ніжин : "Аспект-Поліграф", 2008. – 172 с. – С. 5.

4. Лабковская Г. С. Эстетическая культура и эстетическое воспитание: Кн. для учителя / Г. С. Лабковская. – М. : Просвещение, 1983. – 304 с.

5. Психологія та педагогіка. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://subject.com.ua/psychology/psyho_pedagog/71.html.

6. Толстой Л. Н. Что такое искусство? / Л. Н. Толстой. – М. : Современник, 1985. – 592 с.

7. Яковлева А. М. Кич и художественная культура / А. М. Яковлева // Новое в жизни, науке, технике. – М.: Знание, 1990. – №11.

References

1. Batalkina V. I. (2012). Museum and School. Zaporozhye Museum-gallery of applied ceramics and art creativity of Ilya and Alexey Burlay. Dnipropetrovsk-Zaporizhya: ART-PRESS [in Ukrainian/Deutsch].

2. Griffen L. A. (2012). Theoretical grounds of monument studies. E. N. Titova (Ed.). Kyiv: Center of NAS of Ukraine and monuments UTOPIK [in Russian].

3. Hriffen L. O ., & Konstyntynov V. A. (2008). Ukrainian technical museum. Nizhyn: "Aspect-Polygraph" [in Ukrainian].

4. Labkovskaya G. S. (1983). Aesthetic and aesthetic culture of education. Moscow: Education [in Russian].

5. Psychology and Pedagogy. Retrieved from http://subject.com.ua/psychology /psyho_pedagog/71.html [in Ukrainian].

6. Tolstoy L. N. (1985). What such art? Moscow: Contemporary [in Russian].

7. Yakovleva A. M. (1990). Kitsch and art culture. New in life, science and technology, 11 [in Russian].

УДК 75.034-035.683

Кукіль Наталія Олександрівна,
завідувач музею-квартири Г. І. Синиці,
здобувач Національної академії
образотворчого мистецтва і архітектури

ГРАФІЧНІ ПОРТРЕТИ ГРИГОРІЯ СИНИЦІ З МУЗЕЙНИХ ЗБІРОК КРИВОГО РОГУ

Стаття присвячена вивченню графічної портретної творчості заслуженого художника України, лауреата державної премії ім. Т. Шевченка Григорія Синиці (1908 – 1996), який зробив вагомий внесок у розвиток монументального живопису на Україні (ансамбль мозаїк експериментальної школи № 5, мозаїка магазину "Рубін" у Донецьку та інші твори). Графічне мистецтво художника є важливою складовою його творчої спадщини. Автором зроблено аналіз рисункових портретів, які експонуються в музеї-квартирі Г. Синиці в Кривому Розі та Тернівському філіалі історико-краєзнавчого музею Кривого Рогу. На їх основі виявлено еволюцію в графічній творчості майстра. Визначено незмінне реалістичне трактування образів, створених художником, глибоке осягнення психології, характеру, настрою героїв картин.

Ключові слова: лінія, малюнок, вугілля, сангіна, композиція, художній образ, портрет-картина.

Кукиль Наталия Александровна, *заведующая музея-квартиры Г. И. Синицы, соискатель Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры*

Графические портреты Григория Синицы из музейных собраний Кривого Рога

Статья посвящена изучению графического портретного творчества заслуженного художника Украины, лауреата государственной премии им. Т. Г. Шевченка Григория Синицы (1908 – 1996), внесшего большой вклад в развитие монументальной живописи на Украине (ансамбль мозаик экспериментальной школы № 5, мозаика магазина "Рубин" в Донецке и другие произведения). Графическое искусство художника является важной составляющей его творческого наследия. Автором сделан анализ рисуночных портретов, экспонирующихся в музее-квартире Г.Синицы в Кривом Роге и Терновском филиале историко-краеведческого музея Кривого Рога. На их основе выявлена эволюция в графическом творчестве мастера. Обращается внимание на неизменную реалистическую трактовку образов, на глубокое постижение художником психологии, характера, настроения своих героев.

Ключевые слова: линия, рисунок, уголь, сангина, композиция, художественный образ, портрет-картина.

Kukil Nataliia, *a head of flat-museum of G. I. Sinitsa, a PhD-candidate in Arts of the theory and history of art chair, National Academy of Fine Arts and Architecture*

Graphic portraits of Grigoriy Sinitsa from the museum collections in Krivyi Rig

The article is devoted to studying graphical portrait art of the Gregory Sinitsa, Honored Artist of Ukraine, laureate of the National Prize of Taras Shevchenko, who made a great contribution to the development of monumental pictorial art in Ukraine.

Graphical art is an important part of the artist art. Gregory Sinitsa considers the drawing as the major component of the creative process. He studied the sketches and the cardboards for future works very attentively and often they acquired the features of independent, finished works.

Graphical portraits are the most valuable part of the last artist's decades of his life. The Most part of them are designed as easel paintings. Mostly the drawing of models is shoulder-length or

© Кукіль Н. О., 2015

half length which is typical for his figurative portraits. The favorite painter`s tool is the coal. Since the 1980 the master has been working with sanguine.

Grigoriy Sinitsa painted portraits only those people who attracted his attention by the creative talent, inner significance or the charm of youth.

The drawing portraits keep some similarity, but always pass certain evolution that reflects the artist search for more picturesque graphics. This evolution includes repetition of the historical evolution of the portrait drawing. The drawing changes from expressive linear drawing with a light line, which create the plastic forms ("Self-portrait" 1969) to the tonal shading, creating a tone ("The portrait of the sculptor Nevecheri" 1981), and later you can see the performance of maximum appearance of sanguine and coal ("Portrait of Hope" 1992).

The earliest of the known Sinitsa`s graphical portraits is "Self-Portrait". In 1969 it was written in the difficult time for the artist during the repression in the country. Finally, the arrests of his friends (artists) forced him to emigrate from Kyiv to Krivuy Rog.

The self-portrait attracts attention with its extraordinary expression. The surprising emotional power of the artist's intense gaze and expression of his features, based on the rare graphical contrast of black and white. The clear lines, deep tone intension, severe plastic of face express the internal condensed energy of the artist, his strong will, masculine beauty.

In the "Portrait of the sculptor Nevecheri" (1981) Sinitsa demonstrated the masterful graphical technique. He created a portrait painting with certain characteristic qualities: large size, filling the entire surface of the painting with drawing. And due to the high level of performance and finality, this work refers to the picture. In the first place Sinitsa emphasizes the gift of the young sculptor, his thirst for knowledge and curious mind.

The artist depicts his friend in a moment of inspiration, which fills the whole image of greatness and elation.

During his creative life Sinitsa was excited and inspired by the images of the women, in which he saw the harmony and perfection of nature. A beauty face and beauty of the entire image were the kind of measure of human values for the artist.

In "Portrait Wali Borovoi" (1982) the artist created an image filled with a mature, perfect beauty. Its depth and inner harmony reminds the beautiful images of the Madonna. In this portrait-painting with the dominant role of line and drawing, the artist uses sanguine, blue pastel and chalk to create the most expressive portrait. An important role in the implementation of the inner fullness of the image plays the background of composition.

In created female image the artist managed to connect the beauty and attractiveness of women with the wisdom and love of the mother.

In 1983 Sinitsa created a graphical portrait of his wife Nadezhda Ivanovna Kozlova. Her elderly face, full of dignity and nobility retains the features of its former beauty. The most important component of the portrait reveals the relaxing inner individuality of the great women. She was artistically gifted person, assistant and co-author in the creation of floromozaik with her husband. Numerous unusual embroideries and laces decorated Ukrainian clothes of Grigoriy Sinitsa and showed the amazing wealth of unique talent.

Sinitsa showed his understanding of close person in this portrait. Sinitsa considers his wife as bright, unusually harmonious personality, which brings and creates beauty and goodness.

In this portrait-painting the artist joined the definite model's condition with a general model and spirituality of created image of female artist and female worker.

"Nadia Portrait" (1992) defines the new stage in the portrait art of Gregory Sinitsa, which shows the change of the relationship between both graphic and pictorial art, appearance of a new interpretation and a new realization of the drawing portraits' possibilities. The young girl dressed in Ukrainian shirt, looks from the portrait. She is a student of great artist. In the slight tilt of the head and barely noticeable smile, you can feel the poetry of youth that reflects femininity.

The artist transmits not a generalized impression of the model, the main characteristic for his portraits drawings of the 1980s, but the spontaneity of movement, the transience of girl's mood.

In the portrait drawing the master finds the delicate balance between the graphic and pictorial art. Drawing plays a vital role in creating of the portrait. The portraiture decision of the picture is based on the equality of three colors: black, white and ocher (dark). The artist seeks to color harmony and balance of shapes. The background image is included in the space of the picture in the same way, as in pictorial picture.

In his portrait graphic art Gregory Sinitsa reached the highest level of artistic skill. A deep comprehension of psychology, character, moods of his characters, creating images, extremely high feelings, generosity, and inner beauty makes the portrait art of the master one of the most respectable continuation of the best portrait art tradition of the twentieth century.

Key words: line, drawing, charcoal, sanguine, composition, artistic image, portrait-painting.

Григорій Іванович Синиця (1908 – 1996) – видатний український художник-монументаліст, вихованець школи монументального живопису М. Бойчука. У своєму творчому житті митець повною мірою випробував усі наслідки відданості бойчукізму. Його творчі досягнення замовчувались, а обвинувачення у "формалізмі" зробило неможливим експонування картин. Творчість Г. Синиці отримала визнання і була удостоєна високих нагород лише наприкінці його життя у 1990-х рр. Досі немає глибокого мистецтвознавчого аналізу його знакових творів, не визначено місце творчості художника в контексті розвитку сучасного українського мистецтва.

Метою статті є вивчення мистецького доробку Г. Синиці в галузі графічного портрета на прикладі творів з музейних збірок міста Кривий Ріг, в якому художник мешкав і творчо працював останні 25 років свого життя.

Графічна спадщина Г. Синиці є невеликою, але надзвичайно цікавою. Вона має вагоме значення для розуміння графічного мистецтва великого майстра і дає змогу побачити високий рівень його професійності, його виняткового таланту з постійним прагненням до досконалості в творчості.

Графіка Г. Синиці складається з графічних портретів, картонів для мозаїк, ескізів для майбутніх картин, підготовчих малюнків. Майстер не любив залишати начерки та незавершені ескізи, завжди їх знищував. Він майже ніколи не малював етюдів, академічних студій, пов'язаних із вивченням натури. Як це практикувалося і в минулому, він хотів, "щоб не видно було поту. Глядача цікавить результат, а не зусилля" [3, 11].

Улюблений інструмент – вугілля, надзвичайно податливий матеріал, що відрізняється виразною фактурою – високо цінувався художником за його графічні та особливо живописні властивості, і якому він був вірний практично все своє творче життя. Вугіллям він робив "записи" своїх композиційних думок, малював з натури, створював справжні твори мистецтва. Г. Синиця часто використовував його характерну особливість – можливість вільної, широкої манери малювання, що дозволяє "записати" всю поверхню: від малого формату твору до великого. У 1980-х рр. художник почав використовувати і сангіну. Завдяки її насиченому світлостійкому, світло-червоному кольору, рівномірності тону, він значно розширив колористичні можливості свого малюнка.

Графічні портрети – основна складова графічної спадщини художника 1980 – 1990-х рр. Більшість з них виконані Г. Синицею як станкові картини, призначені для експонування. Вони порівняно великі за розміром, графічне зо-

браження заповнює весь аркуш. Малюнок моделей найчастіше погрудний, поясний, що було властивим для його живописних портретів. Художник прагнув у своїй графіці досягти рівних можливостей із живописом в освоєнні структури образу та наданні йому художньої цінності й цілісності. Портретна творчість Г. Синиці проходить певну еволюцію, яка відображає пошуки митцем більшої виразності, мальовничості своєї графіки, і в якійсь мірі повторює історичну еволюцію рисункового портрета: від виразного лінійного малюнка з легким штрихом, що створює пластику форми ("Автопортрет", 1969), до тонального штрихування, що вносить світлотіньові градації, кольорове напруження ("Портрет скульптора Невечері", 1981), а пізніше – до прояву живописних властивостей сангіни і вугілля ("Портрет Надії", 1992).

Найбільш ранній із графічних портретів Г. Синиці, що експонується в музеї-квартирі в м. Кривий Ріг – це його "Автопортрет" (1969), виконаний на вільному, незаповненому фоні. (іл. 1). Портрет привертає увагу своєю надзвичайною експресією на основі різкого графічного протиставлення чорного і білого, на емоційній силі напруженого погляду художника, виразності рис обличчя. Під час написання автопортрету художник вільний у вирішенні власних завдань, тому створення автопортрету – це не результат кількох сеансів, а завжди довготривалий процес, специфічною рисою якого є відображення процесу самопізнання. Особистість художника виступає в таких рисункових автопортретах, як художній образ, звільнений від конкретності, часто узагальнений, піднесений. Автопортрет Г. Синиці характеризує висока духовність, що надає образу неповторну цілісність, суворість, впливовість. Художнім засобом для виявлення сильного, рішучого характеру є монументалізація. Характерові образу відповідають застосовані художником образотворчі засоби: карбованість ліній, глибока насиченість тону, монументальне трактування обличчя. Загалом графіка портрета відтворює сконденсовану внутрішню енергію художника, його сильну волю, мужню чоловічу красу. Художник під час написання портрета залишається вірним натурі, не намагається у будь-який спосіб зробити більш привабливим, молодим обличчя. Чоло прорізають зморшки, великі темні очі оточені широкою сіткою зморшок, що підсилюють виразність і глибину погляду. На обличчя падає прямий потік світла. Художник використовує виражальні можливості техніки малювання вугіллям для передачі пластики голови, її об'єму. М'які незакінчені лінії трохи похилих плечей відокремлюють голову від фону, від вільного простору чистого аркуша. Дотримуючись чіткого співвідношення чорного малюнка і білого паперу, Г. Синиця створює живописний ефект аркуша, який стає опорою, своєрідною рамою для портрета. Насичена тонова напруженість густого волосся, грановані обриси обличчя з концентрованою внутрішньою енергією поступово, немов слабшають, розчиняються в простих зображеннях коміра сорочки у формі трикутника і лініях краватки. У портреті діалектично сполучаються точність і незакінченість, достовірність та умовність. Єдність художньої форми і художнього образу роблять композицію монументально гармонійною. Образ відповідає задуму художника – створити образ художника-громадянина, який глибоко усвідомлює відповідальність перед своїм народом, перед історією.

"Портрет скульптора Невечері" (1981) (іл. 2) був створений майже через дванадцять років після "Автопортрету". У цій роботі Г. Синиця демонструє своє віртуозне володіння графічною технікою. Його штрих рельєфно виявляє об'ємну форму моделі, робить тонкі світлотіньові модуляції, надає тон предметам, визначає різні напрямки руху деталей. Перед нами вже графічний портрет-картина, що має всі ознаки повноцінної картини: великі розміри, замалювання всієї поверхні, поясне зображення моделі. З картиною її споріднює високий рівень художнього втілення задуму та майстерність виконання.

Майстер підкреслює творчу обдарованість молодого скульптора, прагне створити портрет митця в мить натхнення, яке здатне виявити в рисах обличчя особливу творчу піднесеність. Артистично привабливе обличчя скульптора вдумливе, спокійне, емоційно насичене. Погляд темних променистих очей передає розум і волю художника. З надзвичайною майстерністю Г. Синиця поєднує малюнок тонких, ледь помітних ліній, що моделюють обличчя, плавних густих ліній волосся, бороди та вусів з вільною, широкою манерою зображення одягу. Руки з характерним жестом зображені майстром у найдрібніших пластичних деталях. У цьому портреті активну роль відіграє фон, який насичує зображення енергією, динамікою, світлом, створює своєрідний натхненний простір. Розкритий безпосередній жест піднятої руки скульптора ніби починає стрімкий рух спіралеподібних ліній фону. У цьому жесті є і відгук на прочитане, і новий творчий задум. Графічними засобами художник майстерно передає всі фактурні якості матеріалів: ми бачимо відблиски світла на дорогій роговій оправі окулярів, відчуваємо міцність білої накрохмаленої сорочки скульптора, м'якість шкіряної палітурки його книги. Контрасти сліпучо-білого і густого чорного кольорів, найбагатші градації тону, різноманітність штрихів, ліній, що створюють різні напрямки рухів, поєднання великих і малих форм роблять цей твір по-справжньому живописним. Композиція портрету, побудована на гармонійній організації темних плям зображення, на контрастному поєднанні спокійної пози моделі та її внутрішній схвильованості, врівноважена та досконала. Романтичний образ скульптора сприймається як уособлення натхненного творчого пориву, духовної величі людини-творця.

Г. Синиця надзвичайно цінував красу в природі, у людських взаєминах. Красиве людське обличчя він вважав виявленням і осередком того гармонійного й досконалого, що закладено в ній природою. Тому краса обличчя була для художника певним мірилом цінності людини. Особливо він цінував жіночу красу. Жіночі образи хвилювали і надихали художника протягом усього творчого життя. Часто саме в портреті майстер прагнув передати той тип краси, який приваблював його, втілював його уявлення про жіночність.

"Портрет Валі Борової" (1982) (іл. 3) вважається одним із кращих серед жіночих портретів художника 1980 – 1990-х рр. Г. Синиця створив образ, сповнений зрілої, досконалої краси, який своєю глибиною і внутрішньою гармонією нагадує прекрасні образи мадонн. У врівноваженій позі жінки, що спокійно сидить у невисокому кріслі, в гордовитій поставі її голови – надзвичайна людська гідність. З'єднані разом пальці невеликих витончених рук ніби закривають внутрішній світ жінки від сторонньої уваги.

Головним виразним засобом у цьому портреті-картині є малюнок, лінія. Художник плавним чітким контуром виділяє фігуру з фону, частими тонкими лініями малює акуратно укладене волосся жінки, широкими окремими штрихами – її темний костюм, крісло. Різноманітні розбілені вугільні смужки заповнюють всю площину фону, малюючи форму арки – своєрідного живописного обрамлення. З великою майстерністю художник вводить у портрет сангіну – "найвитонченіший, аристократичний інструмент малюнка" [2,79], м'якими тональними переходами якої він моделює обличчя, шию, руки. Також використовує пастель голубуватого кольору в малюнку мереживної блузки, що дозволяє підкреслити глибокий погляд сіро-блакитних очей жінки.

Композиція будується на послідовному діагональному русі світлих плям обличчя, шиї, блакитної блузки, які врівноважуються темними зображеннями зачіски, одягу, крісла. Жіночий образ набуває життєвості та досконалості. Г. Синиця в "Портреті Валі Борової" створює образ, який утілює чарівність і привабливість жінки та одвічну мудрість, любов матері.

У 1983 р. художник створює портрет своєї дружини Надії Іванівни Козлової. На "Портреті дружини художника" (іл. 4) їй вже 72 роки, але обличчя жінки зберігає риси краси. Художник малює з любов'ю, повагою великі карі очі, високий лоб, гарної форми ніс і губи, змінений з віком овал обличчя. На колінах лежать руки Надії Іванівни – натруджені, втомлені руки великої майстрині. Архітектор за професією вона була дуже обдарованою людиною: чудово вишивала, шила, створювала унікальний одяг в українському стилі, який носив Григорій Іванович. Художник передав у портреті своє розуміння близької йому людини: для нього вона – світла, надзвичайно гармонійна особистість, що несе спокій і добро. Художник створив портрет-картину, в якій зумів поєднати конкретність стану моделі з узагальненістю і піднесеністю створеного ним образу жінки-художниці, трудівниці.

"Портрет Надії" (1992) (іл. 5) визначає новий етап у портретній творчості Г. Синиці. З часу написання портретів 1980-х рр. змінилося співвідношення графічності та живописності в творчості митця, з'явилося нове трактування та усвідомлення можливостей рисункового портрета.

Художник малює портрет своєї учениці, молодої художниці. Юна дівчина зображена в українській сорочці, з намистом на шиї. Легко нахилена голова, ледве відчутна посмішка, обернений управо лукавий погляд – у всьому відчувається поетичність юності, жіночність. Г. Синиця передає вже не узагальнене враження від моделі, характерне для портретів 1980-х рр., а безпосередність руху, швидкоплинність настрою дівчини. У цій інтимності, довірливості – продовження кращих традицій ліричного малюнку портрета. Саме у малюнку портрета художник знаходить тонку рівновагу між графічністю і живописністю. Хоча малюнок відіграє важливу роль у створенні портрета, все ж образотворче рішення картини побудовано на рівноправності трьох кольорів: чорного, білого і охристого (тілесного), якими зображені основні деталі: чорне волосся, біла блузка, тілесний колір обличчя і шиї. Але зображені не ізольовано, вони перетинаються, взаємно доповнюють і впливають один на одного. У художньому вирішенні портрета немає різкого контрасту, майстер намагається знайти кольорову гар-

монію, рівновагу форм. Темний колір вугілля, взятий густо, щільно в зображенні волосся, в низках намиста нагадує мереживну в'язь, і зовсім легкі, тонкі геометризовані квітки – в малюнку вишивки. На противагу чорному білий колір блузки не звучить на повну силу, не створює різкого контрасту.

Головну увагу художник звертає на зображення обличчя Надії, на передачу його невловимого, мінливого настрою. Розсіяне освітлення, багаті градації тону сангіни створюють повнозвучний мальовничий малюнок. Теплий колір шкіри дівчини ніби розчиняється у фоні – легкому, ніжному. У цій картині немає графічного протиріччя між об'ємним зображенням моделі й аркушем паперу. Фон сприймається тут як простір, цілком включений у зображення, подібний до того, як вирішується це співвідношення у живописній картині.

У композиції графічного портрета відчувається динаміка. Підняте над чолом волосся дівчини двома темними потоками падає донизу, об'єднуючи верхню і нижню частини портрета. Локон волосся на лівому плечі повторюється своєю формою і кольором, але вже в малюнку намиста, який продовжує лінії вниз, до краю зображення. Збагачує композицію ритмічне розмаїття: широкі темні лінії волосся, рівномірний дробовий ритм намиста, чіткість діагонального малюнку вишивки.

У "Портреті Надії" Г. Синиця створив образ дівчини, сповнений гармонії, невловимої грації, який приваблює ніжністю, поетичністю розквітаючої жіночності, "ранку життя". Портрет став значним досягненням у творчості майстра, продовжуючи кращі традиції українського графічного портрету.

У графічному портретному мистецтві Г. Синиця досяг високого професійного рівня майстерності, віртуозно володів графічними техніками, створив глибоко художні образи, сповнені внутрішньої краси та шляхетності. Його портрети-картини за своєю виразністю, глибиною осягнення образу і майстерністю виконання здатні конкурувати не тільки з живописними портретами художника, а й з кращими творами цього жанру в українському мистецтві ХХ ст.

Література

1. Баммес Г. Изображение фигуры человека: пособ. для художников, преподавателей и учащихся / Г. Баммес; пер. с нем. В. А. Виталса. – М.: ЗАО "Сварог и К", 1999. – 338с.
2. Виппер Б. Р. Статьи об искусстве / Б. Р. Виппер; вступ. статья Т.Н. Ливановой. – М.: Искусство, 1970. – 591с.
3. Зарецький В. Роздуми біля полотна / В. Зарецький // Образотворче мистецтво. – К.: Спілка художників України, 1993. – №1.
4. Кузин В. С. Наброски и зарисовки: пособ. для учителей / В. С. Кузин. – М.: Просвещение, 1970. – 256с.
5. Материалы и техники рисунка: учеб. пособ. / Отв. ред. В. А. Королев; Ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е.Репина, Акад. художеств СССР – 3-е изд., испр. – М. : Изобразительное искусство, 1987. – 96с.
6. Пружан И., Князева В. Русский портрет конца XIX – начала XX века. Живопись, графика / И. Пружан, В. Князева; пер. с англ. – М. : Изобразительное искусство, 1980. – 296с.
7. Соловьёва Б. А. Искусство рисунка / Б.А. Соловьёва; рецензенты: Е. С. Левитин, Г. Г. Поспелов. – Л. : Искусство. 1989. – 256с.

8. Хейл Р. Б. Рисунок. Уроки старых мастеров: подробное изучение пластической анатомии человека на примере рисунков великих художников / Роберт Беверли Хейл; пер. с англ. О. А. Герасиной. – М. : АСТ : Астрель. 2006. – 271с.

References

1. Bammes, G. (1999). Image of human figure. Manual for artists, teachers and students. (V. Vitalsa, Trans). Moscow: ZAO "Svarog i K" [in Russian].
2. Vipper, B. R. (1970). Articles about art. Introductory article T.N. Livanovoy. Institute of History of Art of the Ministry of Culture of the SSSR. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
3. Zareczkij, V. (1993). Thoughts near canvas. Obrazotvorche mistecztvo: journal on the theory and practice of Ukrainian art, 1. [in Ukrainian]
4. Kuzin, V. S. (1970). Sketches and drawings. A Handbook for Teachers. Moscow: Prosveshhenie [in Russian].
5. Korolev, V. A (Eds.). (1987). Materials and drawing techniques Institute of Painting, Sculpture and Architecture named I. Repin, Academy of Arts of the SSSR. Iissue 3. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo [in Russian].
6. Pruzhan, I.,& Knyazeva V. (1980). Russian portrait at the end of the XIX – XX centuries. Painting, graphic arts. (N.G.Burova, Trans) A. I. Smelyanskij (Ed.). Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo [in Russian].
7. Soloviyova, B. A. (1989). The art of. Leningradskoe otdelenie: Iskusstvo [in Russian].
8. Xejl, R. B. (2006). Drawing. Lessons of old masters: detailed study of plastic human anatomy on the example of drawing of great artists. (O.A. Gerasinoj, Trans). Moscow: AST "Astrel" [in Russian].

УДК 792.071.2.027 Борис

Мізяк Віталій Дмитрович,
аспірант, викладач кафедри майстерності актора
Харківської державної академії культури

"БЕРЕЗІЛЬСЬКИЙ" ПЕРІОД РЕЖИСЕРА І. О. БОРИСА (1991–1996)

У статті розглянуто творчі досягнення І. О. Бориса на посаді головного режисера Харківського українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. Проаналізовано його творчість на березільській сцені з позицій відновлення національної ідентичності українського театру кінця XIX ст. та встановлено їх зв'язок із традиціями театру корифеїв та пошуковими методами "театру перетворення" Курбаса. Визначено роль І. Бориса у збереженні кращих мистецьких традицій театру "Березіль", заснованого Л. Курбасом.

Ключові слова: українське театральне мистецтво, майстри режисури України, Л. Курбас, "Березіль", Харківський театр ім. Т. Шевченка, І. Борис.

Мизяк Виталий Дмитриевич, *аспирант, преподаватель кафедры мастерства актёра Харьковской государственной академии культуры*

"Березильский" период режиссёра И. А. Бориса (1991–1996)

В статье рассмотрены творческие достижения И. А. Бориса на должности главного режиссера Харьковского украинского драматического театра им. Т. Г. Шевченко. Проанализированы его работы на березильской сцене с точки зрения национальной идентичности ук-

© Мізяк В. Д., 2015

раинского театра конца XIX века и установлена их связь с традициями театра корифеев и поисковыми методами "театра превращения" Курбаса. Доказана роль И. Бориса в сохранении лучших художественных традиций театра "Березіль", основанного Л. Курбасом.

Ключевые слова: украинское театральное искусство, мастера режиссуры Украины, Л. Курбас, "Березиль", Харьковский театр им. Т. Шевченко, И. Борис.

Mizyak Vitaly, *Postgraduate student, lecturer of the actor skill chair Kharkiv State Academy of Culture*

The "Berezilsky" period of director I. O. Boris (1991–1996)

The main achievements and creative problems of director Igor Aleksandrovich Boris during his working period as the main director of Kharkiv State Academic Drama Theater of T. Shevchenko are considered in this article. This five-years period is associated with the development of the creation style of director who received a director education at the Kiev Theatre Institute of Karpenko-Kary, and his work in the ukrainian theaters and his stagement in the Moscow Theater of E. Vakhtangov. The persistent connection of Vakhtangov and Kurbas artistic traditions is defined during Kurbas working period in the theater "Berezil."

In 1991, when I. Boris was appointed as a chief director of "shevchenkivtsiv" the theatrical business felt a real crisis that affected not only the quality of modern drama, but also to the lack of proper funding and attentive management of the theater as a public, social and ideological institutions. I. Boris planned (to the creative testament of Kurbas) and created an actor – director EKMATEDOS laboratory (experimental studio theater studies). For five years in Kharkov Theatre I. Boris gave opportunities to experiment on large and small stages almost to ten colleagues, among them A. Babenko, S. Beregko, G. Vorotchenko, S. Pasichnyk and others.

One of the most significant productions on the Berezil stage was a perfomance of Boris I. "King Lear" by W. Shakespeare. Boris determined the genre of performance as tragedy and grotesk. There is a man. And time as a philosophical category, for theatrical effect is not limited to a specific measurement and signs of epoc. In this play the Polyphonic is felt in good human relations. The director blamed everybody in the Lear tragedy. From the harlequin arrogance to acute pain and humiliation of their own awareness of belonging to the suffering of others humiliated – that was the way Lear was performed by L. Tarabarynov, the outstanding actor of "Berezil".

An entirely different approach differed a play "Stolen Happiness" by I. Franko, Boris I. performed in 1992 it held until today in the repertoire of a Theatre T. Shevchenko. And although it has changed several generations of artists, the essence remains the theatrical spectacle, which it was designed by the director: a tragedy of the specific characters and Ukrainian people. For him and for the scene designer O. Semeniuk the fact was important that it is the motherland of the author, in Western Ukraine. That is the reason of almost a pagan character of his heroes, a guttural transfusion of trembitas, a Carpathian Molfar God, who, like an ominous shadow appears in front of the main events of the plot. The context events moved into the historical depth and updated sharpened the plot of I. Franko drama, removing some clichés of the previous interpretations actualized modern ethical context that had lost a lot in recent decades.

Critics noticed that the director carefully avoids any comparisons of his version of "Stolen Happiness" with classic models and generally turn a piece of psychological drama (melodrama) in a ritual in mystery. For this he needed a literary version of the text. He used early Franko variations in dialect translations of Boyko to the Slobozhansky standard. The content thus rose from connotation to the words that were used between people.

Causing a high stage in a repertory search, I. Borys managed to stage a successful interpretation of A. Chekhov's drama ("Three Sisters") on the small stage of "Berezil." The content situation had read and seen in the show by clear eye, calmly and slowly. The work is not designed for a mass audience. The director wanted to be understood by his intelligent audience, because a great intellectual struggle for their own "Me" always worried him. In addition, dramatic critics have noted Boris I. ability to find and build on the scene an exact physical action, highly ritualized or day

to day, but one that grows to metaphor. The same applies to ensemble performance that was taken in its original sense and professional excellence.

So the creative achievements of I. Boris and his organizational efforts as chief director of Academic Ukrainian Theater named by Shevchenko were designed to support and to develop the traditions embodied in 1920-30 years by the director of the theater "Berezil" L. Kurbas, namely:

– the diversification and the improvement of methods of directing and acting schools that would encourage imaginative transformation and updating of dramatic material for the stage conditions. This contributed to the creation of a creative workshop where mainly the artists-experimenters representing different vectors of directing modern trends and schools were involved;

- the search for national identity, which was felt in the repertoire features of policy formulation of the directorial important task and the rejection of opportunistic and entertainment performances, typical for the unpretentious tastes of the public.

Key words: the Ukrainian dramatic art, masters of Ukrainian direction, L. Kurbas, "Berezil", Kharkov's Shevchenko theatre, I. Boris.

Проблема достеменності мистецьких традицій Л. Курбаса у театрі "Березіль" наприкінці ХХ ст., що розглядається на прикладі творчості І. О. Бориса як одного з послідовників його творчого методу, є актуальною. Це підтверджується невизначеністю критеріїв мистецької категорії "традиції театру Курбаса", що на сучасному етапі розглядається без потрібного диференціювання методів режисури керівника театру "Березіль" та практичного досвіду його послідовників. У результаті практичні досягнення режисерів, які декларують свою спорідненість із березільськими традиціями, суттєво розходяться з їх намаганнями. Особливо це стосується постановочної роботи на березільській сцені.

Метою статті є аналітичний розгляд основних досягнень та проблемних аспектів творчості Ігоря Олександровича Бориса під час роботи головним режисером Харківського державного академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (1991 –1996).

Завдання дослідження – проаналізувати останні фахові роботи і публікації з точки зору проблематики окресленої теми; дослідити режисерську генезу І. Бориса та сформулювати особливості його творчого родоводу; знайти закономірності репертуарної політики І. Бориса як головного режисера Харківського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка; виявити ознаки методу Курбаса у моделі театру, яку обрав І. Борис для роботи в театрі з традиціями "Березолю".

Основні публікації про творчий доробок І. О. Бориса були надруковані саме під час його керівництва трупою Харківського театру ім. Т. Шевченка та проведення у Харкові міжнародного театрального фестивалю "Березіль-93", коли давалася взнаки його популярність як художнього керівника цього непересічного мистецького форуму. До робіт І. Бориса у фахівців виникав вагомий інтерес, пов'язаний з його декларативними заявами про власне розуміння сучасного театрального процесу та його духовну сутність.

Фундаментальним дослідженням творчого доробку І. О. Бориса на тлі інших досягнень театральної режисури України є видання "Український театр ХХ століття" (2003), в якому узагальнено та підсумовано результати численних публікацій театрознавців у періодичних виданнях України. Загалом оцінку творчості І. Бориса дала театрознавець В.Заболотна, великий знавець історії театру

"Березіль" і поціновувач його традицій. Долучилися до аналізу творчих досягнень І. Бориса театрознавці та журналісти харківських періодичних видань: В. Айзенштадт ("Харьков театральный"), Д. Коробов, В. Логвиненко, О. Чепалов, а також дописувачі української столиці Н. Губрій, Г. Липківська, С. Уніговська. Кожен з цих дописів є цікавим сам по собі і слугує доповненням до низки цінних спостережень сучасників, що виокремлюють різні грані творчості режисера.

Культуролог Н. Корнієнко пов'язує творчі надбання І. Бориса із пошуком національної ідентичності, традиційною і нетрадиційною свідомістю нашого соціуму, що, своєї черги, демонструє "викид" нової генетичної культурної енергії.

Творчості І. Бориса присвячена низка ювілейних публікацій, творчих портретів, відповідей на анкети та інтерв'ю.

Наукового осмислення театрознавцями та культурологами потребують вистави І. Бориса в аспекті проблеми курбасівської спадщини.

Перед проведенням І Українського міжнародного театрального фестивалю "Березіль–93" у Харкові його художній керівник Ігор Олександрович Борис (головний режисер Харківського академічного драматичного театру імені Т. Шевченка) писав у програмній статті: "Яким чином сьогодні нам розірвати коло мистецького провінціоналізму, як "пробити вікно" у світову культуру, особливо в такому, на мою думку, найскладнішому виді мистецтва, як театр. Театр стане потрібним для усіх при загальнодоступності рівня культури, яка неодмінно збере в себе певні світові процеси і традиції. Коли театр насамперед буде проповідувати з підмостків загальнолюдські цінності й ідеали: Добро, Правду, Гідність, Милосердя…" [2, 2].

Творча біографія видатного майстра українського театру свідчить, що І. Борис став гідним продовжувачем творчої лінії Курбаса на березільській сцені, а критерії були цілком виправданими і, можна сказати, вистражданими власним досвідом та духовними надбаннями.

Ігор Олександрович Борис (народився 1952 р. на Львівщині) вважає своїм головним учителем духовні традиції рідної бойківської землі. Тому режисер відчуває у своїй вдачі генетичний зв'язок різних культур. До того ж він з раннього дитинства захоплювався театральним мистецтвом, музикою, живописом, що сприяло вступу на режисерське відділення Львівського культурно-освітнього училища у 1967 р.

У 1970 р. І. Борис вступив до Київського інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого (режисерський факультет, курс І. Молостової). На першому курсі він долучився до курбасівської спадщини, слухаючи лекції з теорії режисури М. Верхацького – відомого соратника Леся Курбаса. Після закінчення театрального вишу Борис працював у Запорізькому музично-драматичному театрі імені М. Щорса. Потім було дворічне стажування у Московському драматичному театрі імені Є. Вахтангова. Художній керівник театру Євген Симонов навіть доручав йому окремі репетиції у своїх виставах [3].

У 1983 р. І. Бориса запросили очолити Молодіжний театр у Запоріжжі. Тут він поставив вистави "Ромео і Джульєтта" У. Шекспіра, "Васса Железнова" М. Горького, "Мама і нейтронна бомба" Є. Євтушенка, зробив виставу за "Навіки

дев'ятнадцятилітніми" Г. Бакланова, що була визнана кращою у Всесоюзному огляді театрів для дітей та юнацтва.

У1986 –1990 рр. І. Борис був головним режисером Івано-Франківського драматичного театру ім. І. Франка. Цей період у творчості вважає для себе дуже важливим. Під час підготовки вистави "Тіні забутих предків" за М. Коцюбинським, за традиціями МХТ під керівництвом К. Станіславського та В. Немировича-Данченка постановники та актори два місяці жили там, де мешкали герої Коцюбинського – в горах, спостерігали за звичайним життям бойків, і врешті-решт створили достовірну і водночас оригінальну та поетичну виставу.

Таким чином, до початку роботи головним режисером Харківського драматичного театру імені Т. Шевченка І. Борис набув практичного досвіду в мистецтві режисури. Він на власному досвіді переконався у тотожності авангардних шкіл режисури початку ХХ ст. Курбас – Вахтангов під час стажування у театрі останнього.

У 1991 р. у театральній справі головного режисера шевченківців І. Бориса відчувалася справжня криза, що позначилась не тільки на якості сучасної драматургії, а й на відсутності належного фінансування та уважного ставлення керівних органів до театру як державної та соціально-ідеологічної інституції. Саме у цей час І. Борис звертається до класики, осучасненої новітніми театральними засобами, та створює (за творчим заповітом Курбаса) акторсько-режисерську лабораторію ЕКМАТЕДОС (експериментальна майстерня театральних досліджень). За п'ять років роботи у харківському театрі І. Борис дає можливість експериментувати на великій та малій сценах майже десятьом колегам, серед яких – А. Бабенко, С. Бережко, Г. Воротченко, М. Яремків, С. Пасічник, Л. Стілик та ін.

Тож "Короля Ліра" І. Бориса чекали як виставу програмну, як своєрідну "візитку" нового керівника. Режисер створює "багату режисерську партитуру, якої давно вже не було на харківській сцені, сплетену з прийомів драматичного і ляльового театру, цирку і естрадної ексцентрики, елементів східних єдиноборств..." [13, 8].

"Ця постановка лежить в руслі прямих традицій "Березоля" – перетворення. Березільським "акцентованим впливом", без пірнання в психологічні глибини характерів і нутро пристрастей, прокреслені у цій виставі конфлікти, постаті і взаємозв'язки персонажів. Актори-шевченківці, як і всі інші, давно відвикли від тонкощів психологізму на мілинній українській драматургії останніх десятиріч і звикли до приблизності у своїх сценічних витворах. У Бориса ж вони освоюють нові для себе способи існування на сцені. Це дає втішні плоди, – робить висновок, – В. Заболотна, – вистава виходить гармонійною і несподіваною" [4, 5].

І. Борис визначив жанр спектаклю як трагігротескову притчу: існує людина, її вчинки. І час – як філософська категорія, бо сценічна дія не обмежена конкретним виміром і прикметами епохи. "Від блазеньської зарозумілості до гострого болю власного приниження і усвідомлення причетності до страждань інших принижених – таким є шлях Ліра" [11].

Деякі критики, навпаки, були розчаровані виставою, бо не побачили у ній твір духовної глибини та епічного, шекспірівського масштабу. Наприклад,

В. Айзенштадт писав про "гучне та ефектне видовище, у якому використані пластичні етюди на сексуальні теми, бойові двобої… Все, за виключенням думки про те, що в цьому "божевільному світі" людина тільки бідна, гола двонога тварина, якщо не увінчана владою та не прикрашена мантією багатства" [1, 128].

Зовсім інший підхід вирізняв виставу "Украдене щастя", поставлену І. Борисом у 1992 р., яка міститься й до сьогодні в репертуарі Харківського театру ім. Т. Шевченка. Хоча у ній змінилось уже кілька поколінь виконавців, сутність театрального видовища залишається такою, якою її задумав режисер. Для Бориса "Украдене щастя" І. Франка – це, насамперед, драма українського народу. Для нього і сценографа О. Семенюка важливим було і те, що відбувається вона на батьківщині автора – у Західній Україні.

Один із критиків після прем'єри писав: "Етнографічні подробиці і метафорична мова європейського театру, щоправда, не завжди органічні в цьому спектаклі. Найбільш яскравий приклад їх двоєдності – танець Михайла і Ганни (В. Маляр – А. Дзвонарчук), дует нездоланної чуттєвості. Ця любов цілком земна, а помста за вкрадене щастя є жорстокою у своїй відвертості. Ось чому так розгублений Микола (Л. Тарабаринов). Його герой і за віком не може так гаряче любити жінку, і за християнськими законами далекий від тих язичницьких пристрастей, які киплять у душі Михайла і якими він підкорює чужу дружину. У фіналі п'єси, смертельно поранений, Михайло кається у своєму гріху" [12, 40].

Відомий культуролог Н. Корнієнко побачила у цій версії "Украденого щастя" більш високі матерії: "аскетично-експресивний епос, майже міф, міцно опертий не стільки на етнографію, скільки на високі символи, метафори, асоціації, породжені народною космогонією. Етнографія тут ошукує глядача, грає з ним, перш ніж втілитися у вічні абсолюти, де кохання дорівнює смерті, зрада випробовується християнством, а язичництво семантично наближене до теми Совісті і всюдисущого вірного начала" [6, 155].

Як вважає В. Заболотна, І. Борис старанно уникає будь-яких порівнянь своєї версії "Украденого щастя" з класичними взірцями і взагалі переводить п'єсу з психологічної драми (мелодрами) у ритуал, ворожбу, містерію. Цілісний, послідовний режисерський почерк видає у режисері будівничого, який намагається роздмухати в театрі імені Т. Шевченка вогник творчого життя і мистецького неспокою, припалий попелом заскнілих "традицій", акторських штампів, злої долі і жебрацької рутини [4, 5].

У репертуарному пошуку І. Борис спромігся до вдалої сценічної інтерпретації чеховської драматургії на малій сцені "Березіль" ("Три сестри"). "Робота не розрахована на масового глядача і не тому, що мала сцена не розрахована на його велику кількість. Режисер мабуть розраховував саме на цю інтелігентну публіку. Адже велика боротьба інтелігента за власне "я" завжди хвилювала. Вистояти в житті не стати вульгарним, не піддатися впливам бруду, міщанства – ця проблема загострюється, особливо на рубежі XIX – XX століть, коли писалася п'єса й нині, коли її вирішили поставити шевченківці" [8, 13].

Тож творчий доробок І. О. Бориса та його організаційні зусилля як головного режисера Харківського академічного українського драматичного театру

імені Т. Г. Шевченка були спрямовані на підтримку та розвиток традицій, закладених у 1920 – 1930 рр. керівником театру "Березіль" Лесем Курбасом, а саме: урізноманітнення і удосконалення режисерських прийомів та школи акторської гри, що сприяли образному перетворенню та актуалізації драматургічного матеріалу за сценічних умов; створення творчої майстерні, куди залучались, в основному, митці-експериментатори, які представляли різні вектори сучасних режисерських напрямів та шкіл; пошуки національної ідентичності, що відчувалося у особливостях репертуарної політики, постановці режисерських надзавдань та відмові від кон'юнктурних і розважальних вистав, характерних для невибагливих смаків публіки.

Література

1. Айзенштадт В. Харьков театральный: статьи, рецензии, заметки 50-х – 80-х годов / В. Айзенштадт. – Х., 1996. – 184 с.

2. Борис І. Театр – планета людей / Ігор Борис // І Український міжнародний театральний фестиваль "Березіль – 93". Харків. 31 березня–10 квітня 1993 р. – Х., 1993 – 48 с.

3. Губрій Н. Таїнство театру від Ігоря Бориса / Наталія Губрій // Культура і життя. – 2012. – 17 лютого.

4. Заболотна В. Вони обрали "Березіль" / Валентина Заболотна // Український театр. – 1993. – №2. – С. 4 – 7.

5. Ігор Борис. Відповіді на анкету редакції газети "Культура і життя" / Інга Долганова // Культура і життя. – 1984. – 8 жовтня.

6. Корнієнко Н. Сучасний український театр: місце після "гріхопадіння" (контекст-художня культура) / Н. Корнієнко // Сучасність. – 1995. – № 9. – С. 153 – 161.

7. Коробов Д. Игорь Борис: "Театр существует в настоящем" / Дмитрий Коробов // Событие. – 1996. – 20 января.

8. Липківська Г. Не питай, кого шукає промінь ліхтарика … / Г. Липківська // Український театр. – 1993. – №4. – С. 13 – 14.

9. Логвиненко Л. Режисер, який вирішив ризикувати / Л. Логвиненко // Слобідський край. – 1992. – 28 січня.

10. Логвиненко Л. Інтелігенції важко, панове. Пошук великого сюжету для малої сцени / Леонід Логвиненко // Слобідський край. – 1996. – 30 березня.

11. Униговская С. Зачем нам Шекспир? На этот вопрос отвечает харьковский режиссер Игорь Борис / Светлана Униговская // Правда Украины. – 1991. – 14 декабря.

12. Чепалов А. Дороги, которые мы выбираем / А.Чепалов // Театр. – 1993. – № 9. – С. 37–51.

13. Чепалов О. Бідний театр – по-харківськи, або враження "потилицею до сцени" / О. Чепалов // Український театр. – 1992. – №5. – С. 11 – 13.

References

1. Ayzenshtadt V. (1996). Kharkov theatrical: articles, reviews, notes of 50th – 80th. Kharkov [in Russian].

2. Boris, I. (31 March – 10 April, 1993) A theater is a planet of people. The 1- st Ukrainian international theatrical festival "Berezil – 93". Kharkiv. Compiler T. Kikteva. Kharkiv, 1993 – 48 [in Ukrainian].

3. Gubriy, N. (2012, 17 February). A mystery of theater is from Igor Boris. Kultura i zhyttia [in Ukrainian].

4. Zabolotna, V. (1993). They chose "Berezil". Ukrainskyi teatr, 2, 4 – 7 [in Ukrainian].

5. Boris, I. (1984, October 8). The answers for the questionnaire of release of newspaper "Culture and Life". Kultura i zhyttia [in Ukrainian].

6. Kornienko, N. (1995). The modern Ukrainian theater: a place after the "fall" (a context is an artistic culture). Suchasnist, 9, 153 – 161 [in Ukrainian].

7. Korobov, D. (1996, 20 January). Igor Boris: "Theatre exists in a present." Sobytye [in Russian].

8. Lypkivska, G. (1993). Do not ask, who is searched by the ray of flashlight... Ukrainskyi teatr, 4, 13 – 14[in Ukrainian].

9. Logvynenko, L. (1992, January 28). Producer who decided to risk. Slobidskyi krai [in Ukrainian].

10. Logvynenko, L. (1996, 30 March). Intellectuals difficult, gentlemen. Search of large plot for the small stage. Slobidskyi krai [in Ukrainian].

11. Unigovskaya, S. (1991, 14 December). Why do we have Shakespeare? The Kharkov producer Igor Boris answers on this question. Pravda Ukrainy [in Russian].

12. Chepalov, A. (1993). The roads which we choose. Teatr , 9, 37-51 [in Russian]

13. Chepalov, A. (1992). Poor theater – in Kharkiv or impressions "headed to the scene" Ukrainskyi teatr, 5, 11 – 13 [in Ukrainian].

УДК 008+787.6 (477) "15/18"

Павленко Леся Олександрівна,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв

ФЕНОМЕН КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ КУЛЬТУРІ

У статті розглядається кобзарське мистецтво як самобутнє явище української народної культури. Увага акцентується на музичній творчості кобзарів XVI – XVIIст. як носіїв національної епічної традиції, християнської моралі та своєрідних ретрансляторів колективної пам'яті народу загалом. Зазначається, що основу вокально-інструментального кобзарського репертуару складали переважно думи та історичні пісні, акумулюючи історичну пам'ять етносу.

Ключові слова: кобзарі, кобзарство, кобзарське мистецтво, народна культура, доба козаччини.

Павленко Леся Александровна, *аспірант Киевского национального университета культуры и искусств*

Феномен кобзарского искусства в украинской народной культуре

В статье рассматривается кобзарское искусство как самобытное явление украинской народной культуры. Внимание акцентируется на музыкальном творчестве кобзарей XVI–XVII вв. как носителей национальной эпичной традиции, христианской морали и своеобразных ретрансляторов коллективной памяти народа в целом. Отмечается, что основу вокально-инструментального кобзарского репертуара составляли преимущественно думы и исторические песни, аккумулируя историческую память этноса.

Ключевые слова: кобзари, кобзарство, кобзарское искусство, народная культура, период казачества.

© Павленко Л.. О., 2015

Pavlenko Lesya, *a postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts*

Cossack's art phenomenon in Ukrainian folk culture

The article discusses the kobza art as an original phenomenon of the Ukrainian national culture. The attention is focused on the musical creativity of the kobzars in the XVIth-XVIIth centuries as the bearers of the national epic tradition, Christian morality and original repeaters of the collective memory of the nation as a whole. It is noted that the mainly the basis of the vocal and instrumental repertoire consisted Cossack's thoughts and historical songs, accumulating the historical memory of the ethnos.

Kobza roots date back to Kievan Rus. A very common musical phenomenon in Ukrainekobza became popular, from the XV century. It is in the depths of Kobzar culture formed the basic principles and techniques of playing an instrument and repertoire wandering musicians. Kobzarstvo as a unique phenomenon of Ukrainian culture that period should be seen not only in the musical sense, but also in the unity of the historical and cultural ties. It is formed kobzarstvo folk culture, obumovlyuyuchys certain socio-historical factors and passed a difficult way to the formation and development.

The first historical mention of the fixed harpers dating from XV – XVI century.and show only the names of the performers kept separately, their repertoire, social origins. Historical songs, thoughts, moralistic religious songs and other copyrighted works accompanied by minstrels playing the kobza, bandura and the lyre, so they still called lyrists or bandura players. Quite active development of musical creativity wandering blind musicians in Ukraine falls on the day XV-XVI centuries.

Most researchers emphasize the uniqueness kobza phenomenon and its profound identity. A characteristic physiological defect folk singers and performers that distinguished them from the rest of society, and which became poet, was Sightlessness blindness that occurred for various reasons. In fact, it was a special layer of people, which is treated with respect and honor for the level of musical and singing talent.

Aside from music, minstrels-blind because of his lifestyle and character of occupation were somewhat educators, communicators, spreading not only singing, but also other socially meaningful and useful information. Often they are a good addition to singing and playing on Kobza could cure were healers, diviners, even performing certain religious rites.

Kobzarstvo biggest development reached at the time of the Cossacks. Since the end of the XVI century.harpers career was inextricably and closely linked to the Cossacks, becoming an integral part of the Cossack culture, also gave identity. Kobzar played an important role in the Cossack environment: it has accumulated a part of the cultural heritage and oral traditions – songs, thoughts, traditions, military customs, rules of coexistence separate Cossack society, the foundations of war.

Given the growing number of musicians wandering harpers, then they begin to associate in professional workshops, namely kobzarstvo reached a new, more professional stage of development.

New value kobzar movement becomes the days of Hetman Bohdan Khmelnytsky, Ivan Samoilovich, IvanMazepa. Organizationally it was kind of trade unions, fraternities, music schools, which taught music and singing skills in teaching students and masters and apprentices. These institutions functioned quite officially, with the founding documents in the form of the statute and its own seal and symbols – shop signs and flags with emblems.

Formation kobza tradition was against the backdrop of Ukrainian Baroque culture that largely caused the development of philosophical features folk singers and musicians.

Conventionally cultural space of time, as social stratification, experienced division into three main layers – the clergy, the military people and workers. With the advent of traveling singers, harpers who were kind of mediums – intermediaries between the peasants and townspeople, formed the necessary cultural and information flow, a significant difference between the divisions of public starred, combining spiritual, literary culture and grassroots people.

For a significant period of the Cossack's art foundation repertoire of folk genre kobzar distribution group was epic works – Duma and historical songs that showed high high professional skill of the artist. Traditionally Duma classified into groups: Captives Duma – laments and

thoughts-memories of the Turkish-Tatar captivity; historical, which are divided into the Duma to the Khmelnytsky period and thereafter, and include mention of specific historical characters; Home – devoted to the events in the life of anonymous characters, their relationships with relatives.

National, cultural and spiritual phenomenon kobza was in keeping old traditions singing, isolating harpers a separate social condition of the population. Historical bases of formation of the Cossack's art is an essential component for the modern musical performance improvement and outline the prospects for its development.

Key words: Kobzars, kobza, kobza art, folk culture, the period of the Cossacks.

Вітчизняні культурологічні і мистецтвознавчі дослідження кінця XIX – початку XXI ст. позначені активним інтересом до народної культурної спадщини минулого українського народу. Особлива увага сучасних фахівців спрямована на героїчне минуле у боротьбі з поневолювачами. Саме українські кобзарі, колишні учасники походів проти турецько-татарських загарбників і польської шляхти були тими героями, які у своїх думах та історичних піснях прославляли Україну, закликаючи її народ на боротьбу за волю. Дослідження їхньої багатогранної музично-вокальної творчості, яка сприяла збереженню самобутності культури нашого народу, її непересічності на тлі світової культури, завжди будуть актуальними.

Кобзарська музично-пісенна спадщина належить до видатних надбань національної культури, в яких осмислено філософсько-естетичні реалії тогочасного буття українського народу. Дослідження самого культурного феномену сліпих співців-кобзарів є важливим чинником збагачення національно-культурної ідентичності сучасників, що дозволяє відчути й зрозуміти історичний контекст становлення музичної культури України на тлі боротьби за свободу та незалежність.

До питання вивчення феномену кобзарства як з точки зору музичної творчості, так і вираження сили духу українського народу, зверталися багато дослідників різних напрямів. Науковий інтерес до кобзарства зародився в середовищі українських фольклористів та етнографів у другій половині XIX – першій третині XX ст.

Дослідженню українського фольклору, в тому числі народних пісень та кобзарських дум, присвячено праці П. Куліша, М. Максимовича, Б. Кирдана. Ґрунтовне видання кобзарських дум було здійснено К. Грушевською. Кобзарська творчість знайшла відображення у працях фольклориста В. Горленка. До тематики кобзарських дум звертався відомий мовознавець і лексикограф П. Житецький.

Чимало наукових досліджень означеної тематики з'явилося останнім часом (О. Дубас, С. Захарець, А. Омельченко, М. Підгорбунський, А. Трембіцький, К. Чеченя й ін.). Так, у дисертаційному дослідженні О. Дубас "Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина XX століття)" висвітлено питання зародження і розвитку професійних музичних об'єднань – братств, цехів, у яких формувалися основи професійного кобзарського мистецтва, на ґрунті яких у XIX ст. постали кобзарська школа в Глухові та музично-драматична школа М. Лисенка.

Ґрунтовний аналіз розвитку кобзарства у різних соціально-економічних та історичних умовах,дослідження життя, культури та побуту кобзарів здійснено М. Підгорбунським у праці "Кобзарський рух в Україні (XVI–XIX ст.)".

К. Чеченя розглядає кобзарське й бандурне виконавство як невід'ємну частину української інструментальної музики.

Однак наведені праці дослідників висвітлюють лише окремі аспекти зародження та побутування кобзарства, які недостатньо розкривають його значення як феномену національного мистецтва в єдності історичних явищ традиційної музичної спадщини України, поступуїх жанрових, стильових змін.Тому актуальним є розгляд кобзарського мистецтва в українській народній культурі,що сприятиме духовному відродженню нації та утвердженню української культури у світі.

Відтак метою дослідження є висвітлення особливості феномену кобзарського мистецтва в українській народній культурі.

Основними завданнями, які вирішуватимуться в ході дослідження, є: виявлення історичних умов зародження кобзарства в традиційній українській культурі; окреслення характерних тенденцій розвитку кобзарського мистецтва періоду козаччини, особливостімузичного репертуару та функціонального навантаження співців-музикантів у тогочасних умовах.

Коріння кобзарства сягають доби Київської Русі. Досить поширеним музичним феноменом на території України народне кобзарство стає, починаючи з XV ст. Саме в надрах кобзарської культури сформувалися основні принципи і прийоми гри на інструменті та репертуар мандрівних музик. Кобзарство як унікальне явище української культури того періоду слід розглядати не лише в суто музичному аспекті, але й у єдності історичних та соціокультурних зв'язків. Адже кобзарство сформувалося саме народною культурою, обумовлюючись певними суспільно-історичними чинниками та пройшовши складний шлях до становлення та розвитку.

Підтвердженням стародавнього походження й автентичності кобзарства та самого інструменту кобзи ще з києворуських часів слугує зображення схожого з кобзою музичного інструменту, що збереглося на розписах Софійського собору в Києві. Пізніше зображення кобзи можемо часто спостерігати на народних картинах XVII–XVIII ст. про козака Мамая.

Перші фіксовані історичні згадки про кобзарів датуються XV – XVI ст. та свідчать лише про окремо збережені імена виконавців, їхній репертуар, соціальне походження. Історичні пісні, думи, моралізаторські релігійні пісні й інші авторські твори кобзарі супроводжували грою на кобзі, лірі та бандурі, тому їх називали лірниками або бандуристами. Давні музики, серед яких були кобзарі, бандуристи, лірники, перебували при дворах польсько-литовської знаті, граючи для втіхи вельмож і на великі свята й бенкети.

Досить активний розвиток музичної творчості мандрівних сліпих музикантів на території України припадає на добу XV–XVI ст. УXVI ст., як зазначає С. Захарець, відбувається "професіоналізація кобзарства на тлі загального піднесення освіти та культури в Україні, що зумовило формування професійних цехів. З отриманням у XVI–XVII ст. більшістю українських міст магдебурзького права зростає й кількість цехових об'єднань" [2, 95].

Сучасні дослідники наголошують на унікальності явища кобзарства та його глибокій самобутності. Дійсно, особливий прошарок мандрівних співців-

кобзарів сформував своєрідну субкультуру, яка фактично розвинулася до національних масштабів, ввібравши в себе основну матрицю духовної культури українців.

Лірництво та кобзарство, на думку А. Трембіцького, за характером вокально-інструментального мистецтва й репертуару, становило досить відособлену гілку народної співочої традиції [8, 55]. Всі ці особливості, які дають підстави виокремлювати кобзарство в абсолютно унікальний культурний феномен, ґрунтуються й на тому, що в той період активно формувався український етнос, закладаючи в усну народну творчість, в тому числі музичну культуру, духовні й культурні підвалини етнокоду, архетипічну культурну матрицю, яка продовжила розвиватися в модерні й новітні часи. Власне, й сам інструмент здатен їх ретранслювати, передаючи найтонші звучання.

Серед дослідників у різні часи не було одностайної думки щодо походження цього інструменту, хоча більшість схилялася до питомо української версії, віднаходячи, однак паралелі в побутуванні серед інших народів. Зокрема, А. Омельченко, досліджуючи етимологію назви інструменту "кобза", підкреслює про його широке побутуванняу половців, татар, турків, хорватів, чехів, поляків, румун, болгар, яким позначали лютневидний інструмент. Загалом кобза (угорс. кобоз, турец. quapuz) – це давній струнний інструмент, поширений в XII–XVIII ст. Історичні матеріали свідчать, що на кобзі грали половці, татари й інші східні народи, що сусідили з Україною" [4, 148].

Починаючи з XVI ст., на українських землях у середовищі мандрівних музикантів побутували два типи кобз: з маленьким корпусом та довгим грифом, і кобза більша за розмірами з коротким грифом, або так звана "козацька лютня" [10, 15].

Стосовно конструктивних особливостей тогочасних інструментів слід сказати, що в стародавніх бандурах і кобзах робили приструнки, а основною технікою гри було притискання струн до грифу інструменту під час виконання музики пальцями лівої руки.

За тривалий період свого існування інструмент зазнає змін і трансформацій. Так, у XVI ст. основні струни кобзи, розташовані по ручці, доповнилися короткими струнами (приструнками), Так виникла назва власне вже нового інструменту "бандура". Зустрічаючись у багатьох іноземних мовах, ця назва свідчить про розповсюдженість інструменту. Проте, як вважає український дослідник А. Омельченко, будова і конструкція бандури, її місце у побуті та духовному житті українського народу свідчить про її генетичний зв'язок з кобзою [4, 149].

Своєрідним і характерним фізіологічним субстратом народних співців та виконавців, що їх відрізняло від решти членів суспільства, і які ставали, власне, кобзарями, була така фізична вада, як незрячість, сліпота, яка траплялася з різних причин та активізувала надзвичайну сенсорність інших відчуттів, пробуджуючи "внутрішній зір" та душу. Таке поєднання з музичним талантом, напевно, й породило надзвичайну глибину кобзарських творів, не лише в сенсі мелодики, але й філософського змісту. Сліпці, за народними уявленнями, ніби могли входити в певний екстатичний стан і бачити та осягати внутрішнім зором більше, ніж фізично здорові люди. Їх вважали ясновидцями й пророками, лю-

дьми більше наближеними до Бога, оскільки за земні страждання вони повинні потрапляти після смерті до раю. Таким чином, сліпота до певної міри ставала духовною чеснотою.

Фактично ж це був особливий прошарок людей, до яких ставилися з повагою та шанували за рівень музично-пісенного таланту. Якщо розглядати незрячість з психологічної точки зору, то така вада активізує інші органи відчуттів і ніби "перебудовує" свідомість. Зокрема, О. Савчук зазначає, що "характерними особливостями уявлень незрячих є фрагментарність, схематизм і вербалізм, яскраво виражена інтровертність та підвищений рівень закритості, схильність до прихованості"[7, 8]. Часто до кобзарів належали колишні козаки, які зазнавали травм у боях, втрачаючи зір. Не маючи здатностідо військової справи і до іншого виду суспільно корисної діяльності, їх залишали при війську лише в якості музикантів, виплачуючи навіть невеликі кошти.

Загалом слід зазначити, що, окрім суто музичної, сліпці-кобзарі завдяки своєму способу життя і характеру професії, були до певної міри просвітителями, комунікаторами, поширюючи не лише співи, а й іншу суспільно значиму та корисну інформацію. Адже не кожна людина того часу могла самостійно дізнатися про важливі події. Кобзарі, які вели інший, особливий спосіб життя, що відрізнявся від способу життя решти людей, сприймалися також як "божі люди". Часто вони, окрім гарного співу й гри на кобзі, могли лікувати, були знахарями, ворожбитами, виконували навіть певні релігійні обряди.

Пісенно-музичний репертуар мандрівних співців змінювався в часі, еволюціонував, проте центральною тематикою в пісенній творчості світського характеру залишався своєрідний поділ світу на умовні дві частини: "світську" (яка була більш гріховною), й котру складали зрячі люди, і на "божеську", до якої належали співці як "божі люди" та інші, наближені до них.

Зважаючи на суспільне ставлення до кобзарів та народне уявлення про їх надзвичайні якості, серед сакральних характеристик співців дослідник О. Савчук називає також зв'язок з іншим, чужим світом, зв'язок з культом предків, бідність (як моральна категорія), мандрівництво, що сприймалося як подорож від профанного до сакрального світів [7, 13].

Найбільшого розвитку кобзарство досягло в часи козаччини. З кінця XVI ст. творчий шлях кобзарів був нерозривно й тісно пов'язаний із козацтвом, ставши невід'ємною частиною козацької культури, що теж надавало своєрідності. Кобзар відігравав важливу роль у козацькому середовищі: він акумулював в собі частину усної культурної спадщини та традицій – пісні, думи, перекази, військових звичаїв, окремі правила співжиття козацького товариства, основи військової справи.

Окрім основного свого призначення з виконання та поширення народних пісень, дум, музикування, кобзарі могли займатися й іншими суспільно корисними функціями. Зокрема, О. Попович, досліджуючи дане питання, говорить про той факт, що мандруючи між селами та містами та співаючи пісень, кобзарі могли паралельно займатися такою суспільно важливою справою, як збір коштів для викупу невільників, які були забрані у ворожий полон. Побутувала думка, що такі дії були досить результативними [6, 108].

Зважаючи на зростання кількості мандрівних музикантів-кобзарів, згодом вони почати об'єднуватися у професійні цехи, а саме кобзарство вийшло на новий, професійний етап свого розвитку.

Нового значення кобзарський рух набуває за часів гетьманування Б. Хмельницького, І. Самойловича, І. Мазепи. Зокрема, у 1652 р. Гетьман Б. Хмельницький підписав універсал про утворення музичного цеху на Лівобережній Україні. Саме з другої половини XVII ст. у Глухові, Полтаві, Прилуках, Харкові були засновані кобзарські цехи по аналогії з подібними цехами, що вже існували на той час у містах, наділених магдебурзьким правом (Кам'янці, Львові, Києві) [3, 256].

Організаційно це були своєрідні професійні спілки-братства, музичні школи, в яких навчали музичній і співочій майстерності, навчаючи учнів, майстрів та підмайстрів. Такі інституції функціонували цілком офіційно, маючи установчі документи у вигляді статуту, а також печатку та власну символіку – цехові знаки й прапори з емблемами.

Про музичні цехи згадується у тогочасних документах. Так, О. Дубас у своєму дослідженні говорить про діяльність Львівського музичного цеху (1580), що підтверджується рядом документів щодо зобов'язань музичного цехового братства, які входили до нього, правил організації творчого процесу та особливих привілеїв, які надавалися музикантам, а також окремих документів, що регламентували взаємне співжиття та роботу між представниками різних віросповідань, зокрема йшлося про християн та юдеїв.

Аналогічний музичний цех діяв у Києві, підтвердженням чому слугує цеховий статут 1677 р. Окремим гетьманським універсалом це музичне товариство переходило під фактичну муніципальну юрисдикцію. Це є свідченням досить високого професіоналізму та підготовки майстрів-музикантів [1, 7].

Окремо необхідно наголосити, що формування кобзарської традиції відбувалося на тлі розвитку культури українського бароко, що значною мірою обумовило розвиток світоглядних особливостей народних співців імузикантів. Умовно культурний простір того часу, як і суспільна стратифікація, зазнавав поділу на три основні верстви – духівництво, військовий люд та робітників. З появою таких мандрівних співців-кобзарів, які були своєрідними медіумами – посередниками серед селян і містян, що формували необхідний культурно-інформаційний потік, значна різниця між становими суспільними поділами знімалася, поєднуючи духовну, книжну та низову культуру народу.

Упродовж значного періоду існування кобзарського мистецтва основуре-пертуару народного кобзаря за жанровим розподілом складала група епічних творів – думи та історичні пісні, які свідчили про високу високої професійну майстерність митця. Традиційно думи класифікуються на групи: невольницькі думи – плачі і думи-спогади про турецько-татарську неволю; історичні, що поділяються на думи до періоду Хмельниччини та після нього, і містять згадки про конкретних історичних героїв; побутові – присвячені подіям із життя безіменних героїв, їхнім стосункам із ріднею.

Таким чином, кобзарство є невід'ємною частиною національного музичного мистецтва, а кобзарські традиції складають основу духовної культури ук-

раїнської нації, починаючи з XVI ст. Національний і культурно-духовний феномен кобзарства полягав у збереженні старовинних традицій співоцтва, виокремленні кобзарів в окремий громадський стан населення. Основу вокально-інструментального кобзарського репертуару складали переважно думи та історичні пісні, акумулюючи історичну пам'ять народу. Історичні засади формування кобзарського мистецтва є вагомою складовою для сучасного вдосконалення музичного виконавства та окреслення перспектив його розвитку. Традиційне явище кобзарства належить не лише до автентичної складової музичної культури України, а й виступає значним історичним етапом у розвитку сучасної кобзарської школи.

Література

1. Дубас О. І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина XX століття) : автореф. дис... на здобуття наук. ст. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / О. І. Дубас ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2002. – 20 с.

2. Захарець С. Ґенеза бандури та парадокси історичного розвитку / С. Захарець // Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні. –К.,2013. – Вип. 22 (Ч. 2). – С. 95–100.

3. Мицик Ю .А. Як козаки воювали: Історичні розповіді про запорізьких козаків / Ю. А. Мицик, С. М. Плохій, І. С. Стороженко. – 2-е вид. – Дніпропетровськ : Січ, 1991. – 302 с.

4. Омельченко А. Ф. Розвиток кобзарського мистецтва на Україні / А. Ф. Омельченко // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – 2013. – Вип. 101. – С. 146– 161.

5.Підгорбунський М. А. Кобзарський рух в Україні (XVI–XIX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ст.канд. іст. наук : 17.00.01 / М. А. Підгорбунський ; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 2004. – 19 с.

6. Попович О. В. Просопографія як метод дослідження культури сліпих кобзарів / О. В. Попович // Вісник Маріупольського державного університету. – 2011. – Вип. 2. – С. 101– 113.

7. Савчук О. О. Українське традиційне співоцтво як світоглядна система (на матеріалі кобзарсько-лірницької традиції Слобідської України) : автореф. дис. на здобуття наук. ст.канд. філос. наук : 09.00.12 / О. О. Савчук ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2010. – 19 с.

8. Трембіцький А. Релігійні мотиви українських "незрячих" мандрівних співців / А. Трембіцький // Народна творчість та етнографія. –2007. – № 6. –С.54– 61.

9. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) : автореф. дис. на здобуття наук. ст. д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / М. Й. Хай ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2008. – 40 с.

10. Чеченя К. А. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII ст. і проблеми автентичності у виконавській культурі : автореф. дис. на здобуття наук. ст.канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / К. А. Чеченя ; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 2008. – 19 с.

References

1. Dubas, O.I. (2002). Formation and development kobzar schools in Ukraine (XVII – first half of XX cen.). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

2. Zaharets, S. (2013, Genesis bandura and paradoxes of historical development). New research monuments of the Cossack era in Ukraine: Collected Works. (Vol. 22, p.2), (pp.95-100). Kyiv [in Ukrainian].

3. Mitsyk, Y.A. (1991) How Cossacks fought Historical stories about the Cossacks. Dnipropetrovs'k: Sich [in Ukrainian].

4. Omelcenko, A.F. (2013). The development of the Cossack's art in Ukraine. Naukoviy visn. Nation. muz. akad. Ukrainian, 101, (146– 161) [in Ukrainian].

5. Pidgorbunskiy, M. A. (2004) Kobzar movement in Ukraine (XVI – XIX centuries). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

6. Popovich, O.V. (2011). Prosopography as a method to study the culture of blind harpers. Visnyk Mariupils'kogo derzhavnogo universitetu. Seriya: Filosofiya, kulturologiya, sosiologiya, 2, 101-113 [in Ukrainian].

7. Savchuk, O.O. (2010). Ukrainian traditional spivotstvo as a world system (based on kobza-lyre tradition Sloboda Ukraine). Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

8. Trembitskyi, A. (2007). Religious motifs Ukrainian "blind" traveling singers. Narodna tvorchist' ta etnografiya, 6, 54-61[in Ukrainian].

9. Khay, M. (2008). Music-instrumental culture of the Ukrainians (folklore tradition). Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

10. Chechenya, K. A. (2008). Instrumental music in Ukraine in late XVI – mid XVIII centuries and problems of authenticity in musical culture Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 7.041.5 : 75.051 (477.54) " 19 " : 75. 03

Пономаренко Марина Валентинівна,
аспірант кафедри теорії і історії мистецтв
Харківської державної академії мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ АКВАРЕЛЬНОГО ЖИВОПИСУ В ПОРТРЕТНИХ ТВОРАХ СЕРГІЯ ЛУНЬОВА

У статті досліджено художньо-стилістичні особливості акварельного живопису в портретних творах С. Луньова. Розглянуто специфіку техніки та експерименти з матеріалом у творчості харківського мистця. Виявлено вплив художньої мови авангардних напрямів європейського мистецтва на художні смаки та уподобання Луньова, котрі знайшли втілення в стильових ознаках його акварелей останньої третини XX ст. Розкрито особливості лексики акварельного малярства в портреті, що знайшли прояв у низці засобів та прийомів виразності.

Ключові слова: портрет, акварельний живопис, художньо-стилістичні особливості, С. Луньов, Харків.

Пономаренко Марина Валентиновна, *аспирант кафедры теории и истории искусств Харьковской государственной академии дизайна и искусств*

Особенности акварельной живописи в портретных произведениях Сергея Лунева

В статье исследованы художественно-стилистические особенности акварельной живописи в портретных произведениях С. Лунева. Рассмотрена специфика техники и эксперименты с материалом в творчестве харьковского художника. Выявлено влияние художественного языка авангардных направлений европейского искусства на вкус и предпочтения Лунева, которые проявились в стилистических признаках его акварелей последней трети XX в. Раскрыты особенности лексики акварельной портретной живописи, проявившиеся в ряде средств и приемов выразительности.

Ключевые слова: портрет, акварельная живопись, художественно-стилистические особенности, С. Лунев, Харьков.

© Пономаренко М. В., 2015

Ponomarenko Maryna, *postgraduate student of the theory and history of arts, Kharkiv State Academy of design and art*

Features of watercolor portrait painting in the works of Sergei Lunev

Works of Sergey Lunev are of particular importance for the development of portrait genre in Kharkiv XX-XXI centuries. The heyday of his watercolor searches coincides with the 1970 – 1980s. This period is considered the era of change in the socio-cultural situation in the state, which was associated with the so-called "thaw" of the 1960s. In Kharkiv art circle this process of self-determination and renewal of language plastic forms in painting came into force from 1970s. It is also found expression in Kharkiv easel portrait the last third of the twentieth century, which were characteristic for polystyle trends and finding alternative means of expression. Also, the subject of the portrait has changed. Leading trend of state order weakened, that was fixed in the time of domination of totalitarian power. This led to the chamber lyrical portraits without pathos of heroic biography of depicted workers: collective shock-workers, leading milkmaids, workers.

Within the frame of specified chronology in Kharkiv worked artists, focused on different stylistic portrait solutions and individual creative experiments. Portrait works by Sergei Lunev varied with innovative features, atypical for a watercolor painting of the period. The structure of the artist's paintings reflected the specific characteristics and principles of European art systems on the beginning of the twentieth century, which were deeply rethink and embodied in the author's interpretation. Going beyond the traditional format, which prevailed in the Kharkov art of watercolor last third of the twentieth century, Sergey Lunev enriched technical and stylistic arsenal of watercolor painting. In his works dominate the scenic quality of watercolors, which did not correspond to the traditional reckoning of the graphic material. As a result of such atypical for classical watercolors approaches, the artist expanded the possibilities of the material. In the period 1960-70-ies it was particularly important in the context of established opinion about this technique as occupy a secondary place in line with the technique of oil painting.

On the basis of artistic and stylistic analysis of the male portrait "Thoughts about experiences," revealed the iconic watercolor of S. Lunev, which is defined by the author as stained glass. Abstract portrait's background, broken into separate modules with the line, combined with a clear outline shapes builds associative array connected with stained glass technique. The line-jumper separates the colored segments in the background image and figure. Coloristic richness of color within each "piece" inadvertently causes a comparison with artistic features of "Favrile" glass. A variety of shades and nuances within a single sheet produced by Tiffany glassmakers, has won worldwide fame to this material. This effect was achieved when the glass of different colors, being in the liquid state, was poured on a table from different pots and kneaded to a desired thickness. Such way of work with paint we can see in the "Thoughts about experiences." Watercolor has a tendency not peculiar to its classic features. The artist uses heavily implicated paint leveled on the sheet with dense opaque layer. In addition to the effect of lead walls, between which are secured scenic spots like the pieces of colored glass – association with stained glass composition increases because of the way Lunev manages the portrait light. There is a sense of the light source at the rear of watercolor sheet. It is formed strong impression of light watercolor sheet "transmission". And as colored glass, which is composed portrait, is burning, lighting up by the rays of the setting sun. A picture tone color corresponds to the emotional mood of the hero image, which is further enhanced by Lunev selected color palette.

An analysis of Sergey Lunev watercolors classified the main features of the artistic vocabulary of his portrait genre works in two directions. The first refers to the artist's experimentation with materials and tools of work. The second one deals with the use of methods and means of expression, characteristic of his creative approach to watercolor painting. Study of originals and reproductions of S. Lunev's portrait works, as well as literary sources, including memories of artists who were familiar with S. Lunev, showed that the artist experiments with materials and tools of his work. It is the use of watercolors in combination with sand, wax, soap. Also, the individual effects of scenic textures in watercolor portrait achieved through the use of blades and brushes for oil painting. At the heart of iconic structures of S. Lunev portrait works is a decorative approach. Its main feature is the use of these artistic techniques: stylized form that finds a way to flattening and deformation volume, the space solution in the form of ornamental aligned planar

background, stained glass, the use of rhythmic sequence, the use of contrast light-tone relations, as well working with color as a factor of psychological and emotional mood of the portrait. Among the main means of expression the basic place is given to the line, flatness and decorative spot. It is noticeable in works intention to the ornamental design background. Watercolor has a tendency not peculiar to its traditional characteristics. The artist uses heavily implicated paint lying on the sheet with thick opaque layers. Rich colors flow into each other, creating a unique richness of sound.

Key words: portrait, watercolor painting, artistic and stylistic features, S. Lunev, Kharkiv.

Українське мистецтвознавство до сьогодні має незакриті лакуни в царині портретного малярства останньої третини XX ст. Вирішення цієї проблеми не можливе без наукових розвідок, що розкривають регіональні особливості портретного малярства Харкова та висвітлюють специфіку його пластичної мови. С. Луньов був одним із мистців, чиї смаки та вподобання формувалися на початку XX ст. під впливом авангардних напрямів у мистецтві. У художній системі акварельних портретів, що були створені С. Луньовим протягом останньої третини XX ст., синтезовано ознаки пластичної мови авангарду та традиційні принципи зображення об'ємної форми. Художньо-стилістичний аналіз творів та експерименти художника з технікою і матеріалом розкривають суто живописні якості акварельних портретів. Це змінює сталий погляд у мистецтвознавстві на класифікацію акварелі як матеріалу графіки.

Найбільш ґрунтовно висвітлюється творчість художника С. Луньова у монографії, укладеній Л. Є. Пономарьовою, [8; 9]. Серед наукових матеріалів, що увійшли в означену монографію, увагу привертає стаття О. Шила [9], а також розвідка дослідника у співавторстві з М. Блиновою [13]. У різні роки О. Губарєв та О. Соловйов висвітлювали тему акварельної творчості С. Луньова в своїх статтях, надрукованих в "Образотворчому мистецтві" [3]. Найбільшу кількість матеріалів про творчість мистця складають довідники НСХУ та буклети виставок [2], а також періодика [4; 5]. Статті про художника – це огляди його творчості загалом, без ґрунтовного дослідження робіт відповідно до жанрів та художньо-стилістичних особливостей. Твори портретного жанру згадуються надзвичайно рідко. Систематизований аналіз специфіки акварельної техніки в портретній творчості С. Луньова не проводився.

Мета статті – проаналізувати портретні твори акварельного живопису останньої третини XX ст., створені харківським художником С. Луньовим; виявити художньо-стилістичні та технічні особливості його творчості.

Творчість С. Луньова має особливе значення для розвитку портретного жанру в Харкові XX – XXI ст. Розквіт його акварельних пошуків співпадає з 1960 – 1970 рр. Саме в цей період "поднимается волна безудержного "самовыражения", которое захлестнуло изобразительное искусство" [9, 14]. На думку доктора мистецтвознавства, професора О. В. Шило, в ті часи "возникает необходимость нового художественного самоопределения. В 1970-е гг. этот процесс только начался. И творчество Лунева 1970-х гг. в полной мере отразило его проблематику" [9, 15]. Зміни в соціально-культурній ситуації держави торкнулися і харківського мистецького кола, в якому постать С.Луньова сприймалася флагманом акварельного мистецтва. Як зазначає у своїй праці Т. Павлова, пла-

стична мова в малярстві тих часів увібрала традиції 1920-х рр. та була позначена потягом до акцентування регіональних рис культури. Дослідниця дає оцінку цьому етапу як завершальному в перерваному процесі європеїзації мистецтва Харкова та згадує як приклад серії акварелей С. Луньова [6, 362].

Незважаючи на те, що з 1958 р. С. Луньов належав до Спілки художників СРСР, його оригінальне бачення та творчі пошуки не співпадали з мейнстримом Харківської організації цього офіційного об'єднання. Неординарність особистості Луньова-художника особливо відтінює його біографія. Така сторінка його життя, як служба в Харківському прикордонному училищі в НКВД до сьогодні викликає неоднозначні думки про Сергія Луньова. Незалежно від військової служби, художник все своє життя був захоплений мистецтвом живопису. Ранні роботи С.Луньова виконані в олійній техніці, втім увага даного дослідження зосереджена на його акварельних творах портретного жанру. Художньо-стилістичні особливості та формотворча мова в низці акварельних портретів художника досі не досліджені. Характерний стиль та своєрідність його технічних прийомів не можливо було не помітити. Після першої Всесоюзної виставки акварелі, що відбулася у 1965 р., Народний художник СРСР С. В. Герасимов, якому належала ініціатива організації подібних виставок, запросив Сергія Луньова співпрацювати в Комісії по акварелі Спілки художників СРСР. Утім, своєрідність та нетиповість художньої мови його творів викликали чимало негативних відгуків. Стенограма обговорення його персональної виставки 1965 р. є коментарем до подій тих років, які були сповнені протиріч у розумінні специфіки акварельного живопису між художником, глядачем та офіційною критикою [9, 41]. Таке ставлення до творчості мистця зрозуміле, оскільки стилістика його акварелей спиралася на західноєвропейське мистецтво початку XX ст., яке визначалося мистецтвознавчою критикою як формалізм. Як зауважувала в статті Л. Савицька, в своїй творчості С. Луньов спирався на досвід фовізму та кубізму, французького авангарду початку XX ст. [10, 29]. Факт такого впливу художник не заперечував, що прослідковується у його листуванні з Анатолієм Перельманом. У листі за 1968 р. С. Луньов дякує товаришу, який перебував у Франції та вислав художнику дві книги Анрі Матісса та комплект листівок М. Мане-Каца, а також розповідає про своє захоплення Ренуаром, Кіслингом, Модільяні. Водночас С.Луньову подобається творчість окремих майстрів українського малярства: Ф. Кричевського, О. Мурашка та його сучасниці Т. Яблонської, з якою він мав дружні стосунки. Любов до Матісса та Пікассо, ретельне вивчення пластики їх художнього мовлення знайшли прояв у низці графічних шкіців-копій, створених С. Луньовим у музеях Парижу. В акварельних творах художника ми бачимо інтерпретацію творчого методу роботи цих майстрів. Переосмислення художньо-стилістичних прийомів майстрів французького малярства початку XX ст. істотно вплинуло на творчість С. Луньова. Найбільш помітні ці ознаки в його графічних творах, у малярстві вони представлені не так очевидно. Так, поділ форми на окремі геометричні сегменти (прийом, характерний для кубізму) не позначився на портретній творчості художника. Яскраві кольорові поєднання чистих фарб фовістів більш притаманні його натюрмортам. Утім, деякі ознаки,

що виділяють твори мистця серед інших акварелей останньої третини XX ст., належать до стилістики авангардного малярства: декоративний стиль письма, насичена палітра, локально-площинна манера малювання та стилізований рисунок [6, 25]. Окрім перелічених якостей, новаторські риси в творах С. Луньова розкривалися в експериментах художника з технікою акварелі.

Довгий час традиційний погляд на акварель передбачав виконання напівпрозорих зображень, які мали залишатися легкими і на завершальному етапі. Глибокі за насиченістю та напружені акварелі С. Луньова суттєво відрізнялися від творів колег на акварельних виставках. Варто зазначити, що в українському мистецтві 1950 – 1960-х рр. акварелі було відведено допоміжну роль, або її використання обмежувалось залученням класичних хрестоматійних якостей. Як відзначає Л. Є. Пономарьова, Перша Всесоюзна виставка акварелі 1965 р. показала, що в акварельній техніці також можна вирішувати складні художні завдання, а її тематика може бути такою ж різноманітною, як і в станковому та монументальному живопису [9, 21]. Нові художні завдання потребували оновлення технічних підходів, перегляду арсеналу засобів виразності акварелі, введення нових образотворчих прийомів. Шлях експерименту, яким прямував С. Луньов, цілком відбивав "свіжий" погляд на можливості акварелі як власне малярської техніки. Відмітимо, що за традицією радянських часів акварель прийнято зараховувати до графічних технік. Утім, щодо цього питання існують й інші думки. Наприклад, видатний вчений Б. Віппер вважав "акварельну техніку різновидом малярства" [1, 197].

Сьогодні акварельні твори прийнято відносити до графіки за способом зберігання. Щодо класифікації виду техніки, цікавим є тлумачення в європейських джерелах, які визначають акварель як малярську техніку. Окрім того, що аквареліст оперує кольором, якості барв сприяють досягненню живописних характеристик у творах завдяки свіжості та миттєвості враження, м'яких переходів тону, які плинуть з однієї плями в іншу, шарів фарби, що просвічують один крізь один. Однак, перш ніж суто живописні якості стали звичними для глядача сьогодні, українська акварель еволюціонувала, увібравши інноваційні пошуки окремих мистців, одним із яких був С. Луньов.

Ранні акварельні аркуші художника свіжі та безпосередні у сприйнятті натури. Аквареліст використовує традиційні якості матеріалу. На початку 1960-х рр. С. Луньов перейшов до великого формату аркуша, характер його акварельного живопису змінився. Він став експресивним, з'явився широкий енергійний мазок, соковиті кольорові плями, активну роль відведено лініям абрисів. Формуються основні художньо-стилістичні особливості професійної мови мистця: вміння виявити головне, відсутність багатослів'я в засобах виразності, а також експерименти з матеріалом, завдяки яким акварельні твори С. Луньова стали унікальними. Остаточно його творча індивідуальність визначилася наприкінці 1960-х рр. У цей час набула усталених рис лексика акварельного живопису мистця. Пластичні рішення композицій деякою мірою відповідають художньо-стилістичним ознакам "сурового" стилю. У творах відчутне прагнення утвердити монументальні форми, локально-площинне відтворення об'ємів,

стилізація, орнаментально розроблений фон, декоративна організація зображальної площини. Саме в цей період С. Луньов звертається до портрету.

Одним із перших творів портретного жанру стала робота "Думи про пережите", створена С. Луньовим у 1968 р. В основу образотворчої структури твору покладено декоративний підхід. Його головна особливість полягає в зображенні як перетворенні дійсності, наділенні реально існуючої моделі та оточуючого середовища новою ірреальною матерією. Такої мети художник досягає завдяки використанню таких прийомів: стилізація форми, яка проявляється в сплощенні та деформації об'ємів; рішення простору у вигляді орнаментально побудованого тла; оперування світлом при відсутності його безпосереднього зображення; залучення контрастних світлотональностей; робота з кольором як зі складовою психологічно-емоційного настрою в портреті. Серед засобів виразності вагоме місце посідає смуга та пляма, що мають площинно-декоративний характер. Художній простір і зображення моделі сприймається як єдине ціле. Недиференційований у глибинно-просторовому напрямі, він підпорядкований двохмірним параметрам аркуша паперу. Абстрактне тло в портреті, подрібнене смугами на окремі модулі, поряд з чітким абрисом постаті викликає асоціації з вітражною технікою. Лінії відокремлюють одне від одного кольорові сегменти в зображенні тла та фігури. Колористичне багатство та прозорість акварельних переливів на аркуші нагадує особливості вітражного скла "Favrile", яке здобуло популярність завдяки різноманітності відтінків. Рідке скло різного кольору виливали на стіл з різних ємкостей та замішували до потрібної густоти. У такий спосіб отримували скляні листи дивних кольорових переливів. Спосіб механічного змішування фарб упізнається в багатьох акварелях С. Луньова. У даному портреті вітражність постає як засіб виразності. Саме акварель з її властивостями найбільше підходить для використання такого прийому в малярстві. Це окрема проблема, котра може бути темою подальших розвідок, і вже розроблялася в українському мистецтвознавстві вченою О. А. Тарасенко [12]. "Думи про пережите" – один із таких творів, у якому акварель набуває некласичних тенденцій. Художник використав густо замішані фарби, що лягли на аркуш паперу непрозорим шаром. Один у один перетікають кольори та створюють неповторне колористичне багатство. Яскраво цей ефект проявився в правому нижньому куті твору – тут в межах однієї кольорової плями густий смарагдовий зливається з темно-пурпурним, який перетворюється на фіолетовий. Асоціації з вітражною технікою посилюються завдяки тому, як С. Луньов відтворив в портреті світло. Воно має умовний характер та розміщується в картині у вигляді плям вільної форми, підпорядкованих певній ритмічній послідовності. Відтворено відчуття джерела освітлення, що знаходиться за акварельним аркушем позаду. Виникає ілюзія освітлення паперу "на просвіт", ніби портрет виконано з кольорового скла та освітлено променями заходу сонця. Світлотональність картини відповідає емоційному настрою героя. Червоно-помаранчевий квадрат зосереджує погляд на обличчі героя портрету та вносить у холодний колорит картини кольорове та емоційне напруження.

Нетиповим для класичної акварелі С. Луньова стає прийом "продряпування". У "Думах про пережите" помітне використання цього професійного ху-

дожнього прийому. Широкі паралельні смуги на дальньому плані портрету – сліди залучення леза, яким продряпувався сирий від води шар акварельної фарби. У ході дослідження оригіналу роботи було виявлено, що С. Луньов користувався в ній жорсткими пензлями, які традиційно призначаються для олійного живопису. Цей факт був висвітлений у спогадах про С. Луньова Віктором Гонтаровим, який розповідав про його акварельні експерименти: "Я тогда ничего подобного не видел. Это был какой-то феномен. Непонятно, каким образом он писал жесткой кистью, активно вгрызался ею, и эти работы приобретали невероятный вес, который вообще не свойственен акварели" [9, 107]. На думку В. Гонтарова, "даже назвать его графиком, учитывая, что по материалу акварель относится к графической технике, нельзя. Его акварели никакого отношения к графике не имеют. У Лунева было нутро живописца невероятной силы выражения…" [9, 107].

У портреті "Дівчина з книгою" (1968) також помітна тенденція до експерименту з матеріалом, яка простежувалася у творі "Думи про пережите". Нерівномірно покладена на папір фарба, якою художник вдало передав фактуру тканини одягу та зачіску моделі. Змішана техніка свідчить про те, що С. Луньов користувався не тільки акварельними фарбами. Досягнення такого ефекту нерівномірно покритого фарбою паперу можливе при відсутності зчеплення між поверхнею паперу та аквареллю. Власний практичний досвід автора статті в акварельному живописі дозволяє розкрити цей прийом. Для цього до акварелі домішують мило, або на початку роботи фарбами натирають папір шматочком воску. Внаслідок цього фарба "скочується" на підготовлених ділянках паперу. Таким чином досягається живописний ефект, природа якого для традиційних підходів в акварельній техніці нетипова. Як і в творі "Думи про пережите", активну роль відіграє абрис. Декоративно вирішується зображальна площина. Світлові та кольорові плями вибудовуються відповідно до задуманого художником ритму. Контрастно вирішено другий план портрету – червоні квіти на смарагдовому полі. Орнаментально вирішене тло органічно єднається з стилізованим зображенням постаті моделі.

Яскраве декоративне рішення закладено в основу композиції "Гостинність. Український мотив" (1968). Твір відзначений зверненням до фольклорних мотивів. Відсутність просторової глибини, насиченість візерунками, в яких упізнаються символічні знакові зображення народного українського мистецтва: "хвиля", "спіралі", "солярні знаки". Жанр портрету в цьому творі поєднано з елементами жанру натюрморту – зображенням глечика з квіткою та кружки. Предмети органічно вплетено в орнаментальне мереживо портрету, без розподілу зображення на просторові плани. Всі зображальні компоненти в картині, наче щільно сплетений килимковий візерунок. Теплий золотавий колорит портрету розроблено на тонких відтінках.

Акварельний портрет "Побачення при свідках" (1968) – один із небагатьох творів художника, де присутня ілюзія просторової глибини. Мотив двох просторів – пейзажу та фрагмента інтер'єра кімнати в межах однієї картини ускладнив композицію портрету. Авторською знахідкою С. Луньова є поєднання двох способів зображення художнього простору: сплощення та відтворення просторової глибини. Жіноча постать на першому плані "належить" до простору кімнати.

Цей композиційний зв'язок вирішується з максимальним використанням прийому сплощення об'єму. В пейзажній частині відтворено глибину простору. Смуги стилізованого зображення дерев, шляхів, річки та хмар вибудовують перспективні ефекти. Пластика м'яких гнучких ліній жіночої постаті повторюється в мотиві пейзажу та відповідає загальній ритмічній структурі композиції. Тло в картині повторює основні абриси фігурної композиції та є її акомпанементом. Цей художньо-стилістичний прийом С. Луньов застосовував часто. За його допомогою художник організував художній простір у творах "Портрет збирача" (1970) та "Ірма" (1972).

"Портрет збирача" є цікавим для виявлення особливостей технічного виконання. У даному випадку до малярського інструментарію мистця, окрім пензлів, увійшло лезо, яким виконано більшу частину зображення. Портрет написано в техніці a la prima з залученням прийому прошкрябування фарбового шару. Незвичайне враження візерунку на кришталі створює зображення, нанесене лезом на вологий папір. У портреті художник поєднав густі заміси акварельних фарб з прозорими та незамальованими аквареллю ділянками паперу. Загалом палітра твору витримана в холодних кольорах, з якими контрастує насичений вохристо-зелений колір обличчя моделі.

У портреті "Ірма" (1972) тенденція до стилізації помітна менш, ніж в попередніх портретних творах мистця. С. Луньов користується художньо-стилістичними засобами, притаманними реалістичному зображенню натури. Риси обличчя виявляються об'ємним моделюванням в узгодженні з джерелом освітлення. Абриси постаті змальовані м'яко, жіночий силует органічно вписаний у просторове середовище. Залучення зелених кольорів є характерним для всіх портретних акварелей С. Луньова. У творі "Ірма" художник розкриває зелений колір у багатоманітній поліфонії його відтінків: від прозорих смарагдових до насичених синьо-зелених відтінків. В основу живописної системи твору закладено взаємодоповнюючу пару кольорів – червоний та зелений. Холодні смарагдові розливи на обличчі, шиї та грудях доповнені вохристо-карміновими відтінками, коричнево-червоні барви посилюють насичені синьо-зелені кольори в локонах каштанової зачіски. Другий план портрету також вирішується за участі зелених, але з залученням лимонних та стронціанових відтінків. Яскравий рожевий колір "запалює" загальний колорит портрету. Не дивлячись на окремі ознаки стилізації зображення, форма не сприймається умовною завдяки живописному трактуванню як суто малярській якості твору. Такі живописні ознаки є характерними для переважної частини портретних творів С. Луньова, який зробив акварель вагомою і значущою, "досягнув надзвичайної насиченості, напруженості кольору, що вдається в олійному живописі тільки деяким мистцям" [9, 107].

Тож, С. Луньов збагатив технічний та художньо-стилістичний арсенал акварельного живопису. В його творах акварель набула суто малярських якостей: густо змішані непрозорі фарби, насиченість та напруженість кольору. Художник додавав до акварельних фарб віск, мило, пісок; користувався пензлями для олійного живопису та лезом, за допомогою якого застосовував прийом прошкрябування вологого паперу. У побудові живописної та композиційної системи творів С. Луньов залучав прийом сплощення та деформації об'ємної форми, вирішував простір у вигляді орнаментального тла.

Література

1. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. – М.: АСТ–ПРЕСС КНИГА, 2004. – 368 с.

2. Групповая выставка акварели. Каталог / Авт. вступ. ст. Н. Прокофьева. – М.: Советский художник, 1973. – 40 с.

3. Губарєв О. Українська акварель сьогодні / О. Губарєв // Образотворче мистецтво. – 1975. – № 3. – С. 22 – 25.

4. Кудрицкая Р. Пейзажи Лунева / Р. Кудрицкая // Правда Украины. – 1965. – 14 июля.

5. Лучковский И. Генерал акварели / И. Лучковский // Слобода. – 1992. – 17 октября.

6. Павлова Т. В. Мистці українського авангарду в Харкові. – Х.: ГРАФПРОМ, 2014. – 449 с.

7. Пивненко А.С. Сергей Емельянович Лунев / А.С. Пивненко // Сергій Омелянович Луньов: статті, документи, листи, спогади. – Х.: НТМТ, 2011. – 148 с. – Кн. 2.

8. Сергій Омелянович Луньов : Альбом творів. Фотодокументи / авт.- укл. Л. Є. Пономарьова. – Х.: НТМТ, 2009. – Кн. 1. – 148 с.

9. Сергій Омелянович Луньов : статті, документи, листи, спогади / авт.- укл. Л. Є. Пономарьова. – Х.: НТМТ, 2011. – Кн. 2. – 148 с.

10. Савицкая Л. Л. Майор в авангарде / Л.Л. Савицкая // Сергій Омелянович Луньов : статті, документи, листи, спогади. – Х.: НТМТ, 2011. – 148 с.

11. Соловйов О. Республіканська виставка акварелі / О. Соловйов // Образотворче мистецтво. – 1982. – № 2. – С. 24 – 26.

12. Тарасенко О.А. Мозаичность и витражность в свето-цветовой системе живописи русского и европейского авангарда / О.А. Тарасенко // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. – М.: Наука, 2000. – С.105-215.

13. Шило А. Творческий мир художника Сергея Лунева (подходы к исследованию) / А. Шило, М. Блинова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Х. : ХХПІ, 1999. – № 4-5. – С. 11–12.

References

1. Whipper, B. R. (2004). Introduction to the historical study of art. Moscow: AST – PRESS BOOK [in Russian].

2. Prokofeva, N. (1973). A group exhibition of watercolors. Catalog. Moscow: Soviet Artist [in Russian].

3. Gubarev, O. (1975). Ukrainian watercolor today. Obrazotvorche mystetstvo, 3, 22 – 25 [in Ukrainian].

4. Kudrytskaya, R. (1965). Lunev Landscapes. Pravda Ukraynu, 14 July [in Russian].

5. Luchkovskiy, I. Y. (1992). The General of Watercolor. Sloboda, 17 October [in Russian].

6. Pavlova, T. V. (2014). Artists of Ukrainian avant-garde in Kharkiv. Kharkiv: GRAFPROM [in Ukrainian].

7. Pivnenko, A. S. (2011). Lunev Sergey Emelyanovich. Sergiy Omelyanovich Lunov. Collection: articles, documents, letters, memories. L.E. Ponomarjova (Ed.). (Vol. 2), (pp. 25-26). Kharkiv, NTMT [in Ukrainian].

8. Ponomarjova, L. E. (2011). Sergiy Omelyanovich Lunov. Album works. Photodocuments. (Vol. 1). Kharkiv: NTMT [in Ukrainian].

9. Ponomarjova, L. E. (2011). Sergiy Omelyanovich Lunov. Collection: articles, documents, letters, memories. (Vol. 2). Kharkiv: NTMT [in Ukrainian].

10. Savitskaya, L. L. (2011). Major at the avant-garde. Sergiy Omelyanovich Lunov. Collection: articles, documents, letters, memories. L.E. Ponomarjova (Ed.). (Vol. 2), (pp. 28-33). Kharkiv, NTMT [in Ukrainian].

11. Solovyov, O. (1982). Republican exhibition of watercolors. Obrazotvorche mystetstvo, 2, 24 – 26 [in Ukrainian].

12. Tarasenko, O. A. (2000) The mosaic and stained glass in light-color painting system, Russian and European avant-garde. Russian avant-garde 1910-1920-ies in the European context. G.F. Kovalenko (Eds.), State Institute of Art History of Ministry of Culture and Mass Communications of the Russian Federation; Scientific Council "Historical and Theoretical Problems of Art". (pp. 105-215). Moscow: Nauka [in Russian].

13. Shilo, A. V., & Blinova M. U. (1999). Creative world of the artist Sergey Lunev (approaches to the study). V. Y. Danilenko (Eds.), Traditions and innovations in higher architectural and artistic education: Collected works, (issue 4-5), (pp. 11-12). Kharkiv: KhKhPI [in Ukrainian].

УДК 008:738(477)“11–19”

Руденко Олександра Олександрівна,
аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
sashust@meta.ua

ОРНІТОМОРФНІ МОТИВИ В ОЗДОБЛЕННІ ДИБИНЕЦЬКОЇ КЕРАМІКИ XIX–XX СТОЛІТЬ

Статтю присвячено дослідженню провідних орнітоморфних мотивів, які використовувалися в оздобленні виробів гончарами с. Дибинці у XIX–XX ст. На прикладі найяскравіших дибинецьких керамічних творів із музейних колекцій Лівобережжя виділено основні риси творчого почерку найвідоміших майстрів. Розроблено класифікацію зображень птахів за видами і визначено чотири групи виробів, у декоруванні яких використовувались орнітоморфні мотиви.

Ключові слова: Дибинці, XIX–XX ст., кераміка, орнітоморфні мотиви, декор.

Руденко Александра Александровна, *аспирант кафедры искусствоведческой экспертизы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Орнитоморфные мотивы в декоре дыбинецкой керамики XIX–XX веков

Статья посвящена исследованию ведущих орнитоморфных мотивов, которые использовались в отделке изделий гончарами с. Дыбинцы в XIX–XX вв. На примере самых ярких дыбинецких керамических произведений из музейных коллекций Левобережья выделены основные черты творческого почерка наиболее известных мастеров. Разработана классификация изображений птиц по видам и определены четыре группы изделий, в декорировании которых использовались орнитоморфные мотивы.

Ключевые слова: Дыбинцы, XIX–XX вв., керамика, орнитоморфные мотивы, декор.

Rudenko Aleksandra, *a postgraduate of Department of Art and Expertise of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Ornithomorphic motifs in decoration of dybyntsi ceramics in nineteenth and twentieth centuries

This article is devoted to the studies of leading ornitomorphic motifs that used for decoration products by potters from Dybyntsi village located in Boguslav district of Kyiv region in the nineteenth and twentieth centuries. Represented the basic information about the origin, formation and development of handicrafts in this potter’s center and conducted characterization of Dybyntsi’s ceramic products and stylistic features of their decorating.

© Руденко О. О., 2015

Defined the four groups of Dybyntsi's pottery where were used the decoration by ornitomorphic motifs. The first and largest group is painted utensils (plates, bowls, makitras, covers for bowls and toy plates), second is sculpts and sculptural works (whistles, whistle-sculptures). The third group is hoods of chimneys, and the fourth is "accessories" and marginal products (candlesticks, salt shakers, piggy banks, etc.).

The bowls were mostly painted by magpies, roosters, uncertain birds, double-headed "eagle", turkeys, nightingales, sometimes with the appropriate signatures. The whistles and whistle-sculptures were produced in the form of cockerels, ducks, cuckoos, magpies, fantastic and uncertain birds. In the hoods of chimneys were attached sculpts figures of birds that were like sit in the "crown". The products of the fourth group had different variations in decoration: from drawing bird with slipware to ornitomorphic motifs in formation.

It is proved that the majority of the painting pottery of this potter's center was made by contour painting, without any hint of spatiality or perspective. Based on a detailed analysis of all the stored samples, which are decorated with a picture of a bird, that we could find in museum collections and during expeditions to Dybyntsi, was developed the classification of birds by type: rooster, chicken, double-headed "eagle", turkey, kobets, nightingale, magpie, peahen , swans, geese, ducks, fantastic and uncertain birds. All types were detailed analyzed and compared with similar images from other Dybyntsi's authors. Were selected the peculiarities of drawing each of these types of birds, the colors in which they are made, the specific combination of background and connections of plant, geometric and ornitomorphic motifs.

In particular, among the most used in decorating by bird are images of roosters, double-headed "eagle" and magpies. The roosters were portrayed by each author and in different periods in different ways – in the beginning of twentieth century it was without contour painting of walking proud rooster or massive sitting rooster, holding a sprig of similar to a tulip flower. The image of this one entrenched in Dybyntsi's tradition and the using of red-blooded rooster with lush tail and comb continued until the eighties of twentieth century.

The article suggested the appearance of an image of double-headed "eagle" in traditional ceramics as a symbol of the Russian Empire, which is reflected in the decoration of Dybyntsi's plates, bowls and candlesticks in the beginning of twentieth century. The image of magpie prevails in the decoration of the bowls to the mid-twentieth century and it was one of the most common murals without contour.

From the most striking example of Dybyntsi's ceramic works taken from the collections of Left Bank museum was selected the main features of the most famous masters of creative writing that was used images of birds in the decoration of their works. In particular, Kalenyk Masuk (1878–1933), who painted bird with a red belly and brown head and graceful tail, whose neck was adorned with white dots in the form of beads on toy bowl.

The example of the dark brown stoneware candlestick help to analyzed using a double-headed "eagle" in the work of Ivana Knyzhnyka (?–?). It was described the birds of Gerasim Garnaga (1901–1964) – the blooded and massive, with rounded belly and on the bent legs. Their heads was imaged straight or slightly tilted downwards, at their acute beak was a flower or twig. It was highlighted the sufficiently detailed and uniform implementation of feathers with green, orange or brown slipware and decoration the bird neck in one color.

Was analyzed the combination of zoomorphic and ornitomorphic motifs in the works of Iakova Slokvy (?–?) that evidenced by the use of image of ripe bird with a round belly and a little hunchback back, which has a greenish-brown tail, thickened at the edges and open rounded beak that looks like a fish head. Master Mykhailo Morhun (1876–1978), among other things, portrayed the green-white-brown bird with a distinctive turkey nose and lush green-brown tail in light brown clay.

Was discovered the similarities between the birds portrayed by Tymofiy Tsyurupa (?–?) and Arion Startsev (1891–1976), that is the drawing the dark brown, white and red-brown magpies between arrows, lines, curls and twigs on white, light or dark brown background. Was noticed the innovation and experimentation by Mykhailo Tarasenko (1921–?) in decorating his pottery based on the examples of makitra with two rows of small white swans, two bowls depicting a rooster and a

hen, whistles and whistle-sculptures in the form of fantastic birds on three legs and on a piggy bank depicting a peahen.

Key words: Dybyntsi, nineteenth and twentieth centuries, ceramics, ornithomorphic motifs, decoration.

В українському декоративно-ужитковому мистецтві, в тому числі у кераміці, важливе місце посідає використання різноманітних орнітоморфних мотивів. У давнину численні магічні уявлення та вірування були пов'язані з птахами. Наші предки вважали їх вісниками щастя, що сприяють добробуту в родині та родючості землі. Орнітоморфні мотиви були символами духовності, тепла і світла. Усе це не могло не відбитися у творчості народних майстрів, які черпали своє натхнення з мудрості дідів і прадідів.

У XIX–XX ст. одними з найвправніших гончарів центральної України були дибинецькі умільці, які широко використовували у своїй творчості зображення різноманітних птахів: півнів, сорок, курей, індиків, двоголових птахів тощо.

На межі XIX–XX ст. творчість дибинецьких майстрів набула розквіту – в цей час у селі гончарювало більше половини дворів. Місцеві вироби, а особливо мальований посуд, були дуже популярні серед населення Київської губернії та вивозилися за кордон. Так чи інакше між гончарами була наявна конкуренція, тому кожен намагався якнайкраще оздобити свої твори, додаючи до місцевих традицій декорування своє авторське бачення. Так з'являлись нові мотиви в оздобленні виробів, які збагатили культурну спадщину українського народу, адже деякі гончарні центри переймали дибинецьку традицію формотворення та декору.

Велика кількість майстрів цього осередку на своєму посуді, у скульптурній пластиці та декорі виводів для димарів зображали різноманітних птахів. При вивченні музейних колекцій творів дибинецьких гончарів стає зрозумілим, що кожен автор зображував птахів по-своєму, що дає змогу вирізнити його творчий "почерк". Багато збережених виробів кінця XIX – початку XX ст., на жаль, невідомих авторів, але вони дають змогу ширше вивчити та проаналізувати використання орнітоморфних мотивів у декоруванні дибинецької кераміки.

Хоча дослідники періодично і звертались до вивчення оздоблення гончарних виробів цього осередку, досі не було проведено детального аналізу використання мотиву птаха та не виділено його основних рис у творчості провідних майстрів.

Яскраве та самобутнє декорування виробів із використанням орнітоморфних мотивів дибинецького гончарного осередку привертало увагу багатьох науковців. Яків Запаско у статті "Гончарне мистецтво с. Дибинці, Київської області" (Київ, 1960) описував миски і конусовидні накривки для макітри майстра Герасима Гарнаги (1901–1964), завершені ліпними фігурками пташок, зображення яскравого масивного півня, яке часто присутнє на гончарному посуді. Автор також пише про використання фігурок птаха місцевими майстрами, котрими прикрашались керамічні виводи для димарів у середині XX ст. [5].

Досить глибоке дослідження діяльності дибинецького гончарного осередку провела мистецтвознавець Леся Данченко у книзі "Народна кераміка Наддніпрянщини" (Київ, 1969). Серед іншого вона описує композицію мисок із зобра-

женням масивного птаха, який має трохи опущену голову, пишний хвіст і зазвичай сидить на гілці. Крім того, дослідниця звертає увагу, що у 1930 р. археолог і знавець українського мистецтва Микола Макаренко писав, що композиція дибинецьких мисок з птахом дуже нагадує малюнки мисок XII–XIII ст. з Херсонеса [3, 26–27].

Використання зооморфних мотивів у скульптурі на початку XX ст. підтверджувала Наталія Пасічник у статті "Дибинецька кераміка", де йшлося про оригінального півня-діжечку гончара Івана Книжника, яка поступила до колекції НМУНДМ 1905 року [17].

У національному науковому щорічнику "Українська керамологія" за редакцією О. Пошивайла, у 2002 р. було опубліковано частину фотоархіву мистецтвознавця Юрія Лащука. У ньому дослідник висвітлив велику кількість дибинецького посуду, в тому числі з зображенням птахів: сорок, півнів та зозулі [18]. Лариса Башинська у статті "Розвиток гончарства у краї в XIX – на початку XX ст." описує "граціозних", із довгими хвостами пташок, яких зображав на своїх мисках дибинецький гончар Аріон Старцевий (1891–1976) [2].

На прикладі творчості місцевих майстрів Герасима Гарнаги, Якова Слокви, Тимофія Цюрупи та Аріона Старцевого, знана львівська музеєзнавець Галина Івашків у книзі "Декор української народної кераміки XIV – першої половини XX століть" (Львів, 2007) аналізує особливості зображення птахів на тутешньому мальованому посуді. Вона виявляє "виведення" дибинчанами нового виду птаха, який має ознаки візантійської традиції [6, 77]. У III та IV томах "Історії декоративного мистецтва України" (Київ, 2009; Київ, 2011) у розділі "Гончарство" дослідники О. Клименко, Л. Сержант та Г. Істоміна проаналізували традиційні й інноваційні риси у дибинецьких розписах, еволюцію їх стилістики; висвітлили найбільш характерні рослинні та геометричні мотиви, зображення птахів, риб і тварин, кольорову гаму виробів [8; 9].

Метою статті є визначення асортименту виробів дибинецьких гончарів, оздоблених зображенням птаха, аналіз основних рис і класифікація видів птахів на мальованому посуді та вирізнення художнього почерку окремих майстрів, які використовували для декорування своїх творів орнітоморфні мотиви.

На межі XIX–XX ст. село Дибинці (тоді – Канівського повіту Київської губернії, а з 1923 р. – Богуславського району Київської області) заслужено називали найвизначнішим осередком гончарства Наддіпрянщини. Ця місцевість багата на залежні високоякісних глин різного сорту, що дало поштовх до стрімкого розвитку керамічного промислу.

Хоча немає точних даних про час, коли місцеві жителі почали гончарювати, відомо, що вже у XVIII ст. тут існувало гончарне товариство – так зване "братство". Найперша згадка про нього датована 1745 роком у "приходорасходных книгах" Дибинецького "братства", що мало релігійно-цеховий характер [7, 4]. Дослідник Н. Ф. Іонов у своїй роботі "Гончарний промисел в Київській губернії" висловлює переконаність у тому, що дане гончарне об'єднання існувало задовго до збережених записів, адже воно мало спільні риси устрою з аналогічними "братствами" XV, XVI та XVII століть [7, 4].

Як вважає мистецтвознавець Л. Данченко, місцеві гончарі почали розмальовувати посуд і вкривати його свинцевою поливою ще у XVII ст. [3, 8]. У другій половині XIX ст. – першій третині XX ст. відбувається стрімкий розвиток гончарства в Дибинцях. Розписні вироби місцевих керамістів стають відомими далеко за межами губернії і навіть України. Ще до національно-визвольних змагань початку XX ст. керамічні вироби дибинчан продавалися у Бесарабії, Москві, Кабардино-Балкарії, закуповувались найбільшими музеями Києва та Петербурга. Талановитий місцевий гончар Каленик Масюк навіть два місяці працював при імператорському дворі у Петербурзі, де виготовляв келихи, різний посуд і кахлі. Його син Василь у свій час був запрошений працювати до керамічного заводу на Кавказі – у Нальчик [4].

Гончарі цього керамічного центру для декорування своїх виробів найчастіше використовували рослинні та геометричні мотиви, зображення птахів, риб, тварин (кіз, коней), людей (на найбільш ранніх виробах) [8, 126]. У асортименті дибинецьких виробів зустрічаються сюжетні композиції у вигляді чобота з сокирою, скрипки зі смичком, рушниці та зайця чорта. Всі розписи є виключно площинними з чітким контуром, без натяку на перспективу чи просторовість.

Дослідниці О. Клименко та Л. Данченко наголошують на своєрідному бароковому мисленні місцевих майстрів, про яке свідчать використання багатих рослинних мотивів із поєднанням "гребінців", смуг і "кривульок" у розписах творів, датованих кінцем XIX – початком XX ст. [8, 128].

Водночас у творчості дибинчан простежується епізодичний вплив українського стилю модерн, наприклад, у виробах Каленика Масюка (1878–1933). Наприкінці XIX – у першій третині XX ст. дибинецький посуд ряснів підполивними розписами, вироби були прикрашені з високою майстерністю й тонким смаком. У повоєнні роки гончарний промисел тут став занепадати і мальований посуд почав замінювати звичайний ужитковий – неполив'яний із використанням незначних розписів.

Новий подих у місцеву керамічну традицію зробив Михайло Тарасенко, який гончарював найдовше у селі та прикрашав свої вироби ліпними деталями, у тому числі у вигляді гілочок, птахів і рибок. Тутешні гончарі увесь час робили свищики у вигляді тваринок, півників, сорок і зозуль, а до середини XX ст. прикрашали виводи для димарів рослинними композиціями та фігурками птахів.

Опрацювавши найбільші колекції дибинецької кераміки в Україні, ми виявили, шо орнітоморфні мотиви займають значне місце у декоруванні гончарних творів місцевих майстрів. Цей асортимент досить широкий, тому виділимо певні групи виробів, у декорі яких зустрічається зображення птаха. До першої групи віднесемо мальований посуд (тарілки, миски, макітри, накривки та іграшкові мисочки), до другої – ліпні та скульптурні твори (свищики, скульптури-свищики). Третю групу складають виводи для димарів і четверту – "аксесуари" та маргінальні вироби (свічники, сільнички, скарбнички тощо).

Найбільш широко використовувався образ птаха у декоруванні посуду. Зазвичай на мисках, тарілках, сільничках та іграшкових мисочках (монетках) він зображений у центрі, навколо нього розміщено часто несиметричний рос-

линний орнамент у вигляді гілочок, листочків, квітів, грон винограду. Деякі вироби мають напис із назвою "сорока", "соловей", "петухъ", "кобецъ". Слід зауважити, що дибинецькі птахи виконані у профіль, переважно справа наліво.

На основі опрацьованих предметів із музейних колекцій і віднайдених мисок під час експедицій у с. Дибинці проведемо класифікацію видів птахів, яких зображували на своїх виробах місцеві умільці. Це – півень, курка, "двоголовий орел", індик, кобець, соловей, сорока, лебеді, гуси, качки, фантастичні та невизначені птахи. Всі ці мотиви зустрічаються у декорі творів майстрів цього гончарного центру у кінці XIX ст. – XX ст.

Образ півня у народному мистецтві здавна був символом жертовності, відродження та зв'язку із сонцем. На дибинецькому посуді часто малювали цього птаха, однак зображення були різними і мали свої риси. Початком XX ст. датована мисочка невідомого автора, на якій по білому тлі дещо лівіше від центру безконтурним розписом зображено випростаного півня, виконаного у світло-коричневому кольорі з зеленим гребінцем і довгими темно-коричневими ногами. На хвості та тулубі нанесено невеликі білі цятки, що утворюють квіточки і риски, які слугують за пір'я. Складається враження, що пташка крокує справа наліво, про що свідчать рівна спинка і витягнута вперед голова, одна лапка рівна, а друга високо піднята. Згори чіткий напис чорним кольором "Петухъ" і два невеличкі кола, які утворюють щось схоже на квітку. На стінках з обох боків від центру – два різних за розміром деревця, які мають коричневі стовбури, зелені листочки і прикрашені крапочками гілки. (інв. № К–155, НМУНДМ).

До цього ж періоду відноситься полив'яна тарілка невідомого автора із колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва, чорно-біле фото якої було опубліковано у національному науковому щорічнику "Українська керамологія" [18, 431]. На ній ми бачимо зовсім іншого півня: масивний животик, пишний хвіст і високий довгастий гребінець, детально вималювані крила та підігнуті ніжки підкреслюють поважність птаха. Він спокійно сидить і тримає у лапках гілочку з тюльпаноподібною квіткою. Вінця епізодично прикрашені мотивом "гребінці". Малюнок підкреслено білим контуром, що додає декору витонченості.

У Богуславському краєзнавчому музеї зберігається полив'яний полумисок Михайла Тарасенка 1983 року (інв. № К–10). Його декоровано півником, нанесеним на центр денця чорним контуром на жовтому тлі. Птах має дещо непропорційно малий тулуб, велику голову і пухнастий хвіст. Кругом нього виконаний "віночок" із фляндрованих квіточок, на бортах темно-коричневі концентричні кола і рисочки.

Цікавими також є пара мисок Михайла Тарасенка, які зберігаються у Національному музеї народної архітектури та побуту України (інв. № КС–3327 та КС–3328). Обидві вкриті темно-коричневою поливою і декоровані зелено-коричневим зображенням курки та півня. Курка має масивний тулуб, маленьку голівку та пишний віялоподібний хвіст, дрібне пір'я, виконане білим і зеленим ангобами. Біля білих лапок розміщено пишний листочок, а над голівкою щось схоже на квітку.

На іншій мисці зображений півень, що має яскраво виражену довгу шию, менший тулуб, зелений гребінець з рядом крапочок на ньому. Пір'я та крила рівномірно промальовані зеленим, білим і коричневим кольором. Опущений хвіст і напівзігнуті лапки явно передають рух півня: складається враження, що він напружено кудись біжить. Стінки обох мисок прикрашені мотивом "гребінці", а вінця – білою хвилястою лінією. Можна говорити про добре почуття гумору майстра, який так тонко передав характери цих птахів.

На межі XIX–XX ст. у дибинецькій кераміці був досить популярний мотив "двоголового орла". Його зображали в основному на мисках і тарілках. Крім того, у колекції НМУНДМ зберігається темно-коричневий полив'яний свічник 1905 р. майстра Івана Книжника, який декоровано гравіруванням і ліпленими деталями (інв. № К–602). Завершено виріб великим двоголовим птахом із розлогими крилами, розгорнутими догори. З одного боку, в лапках він тримає щось схоже на скіпетр. Можна припустити, що цей мотив потрапив до народного мистецтва як символ Російської імперії, у складі якої тоді були українські землі.

У колекції НМУНДМ також зберігаються миска кінця XIX – початку XX ст. [9, 161] і полумисок початку XX ст. (інв. № К–159), у декорі яких відображена зазначена тема. Згадана миска декорована двоголовим птахом, який виконано швидше графічно, у палітрі салатового, білого та жовтогарячого кольорів на світло-коричневому фоні; стінки щедро вкриті мотивом "гребінці". Голови птаха об'єднані ромбом, над яким зображений хрест; хвостик завершено у вигляді грон винограду, а в лапках він тримає скіпетр і державу.

Розпис вищеназваного полумиска відрізняється від миски, хоч, безумовно, і має багато спільних рис. Тут "орел" має більший тулуб, крила тонкі, але розлогі, все тіло вкрите коричневим, зеленим, білим і червоним дуже дрібним пір'ячком. Голови пов'язує композиція з квадрата і трьох хрестів, яка може символізувати корону. Вся поверхня миски всередині та зовні вкрита білою поливою, яка щедро розписана коричневими, червоними та зеленими "гребінцями", кривульками і колами.

Не менш цікавими є зображення інших птахів. До початку XX ст. належить миска (інв. № К–163, НМУНДМ), яка на світло-коричневому тлі оздоблена маленькою білою пташкою і написом "Кобецъ", в оточенні трьох великих грон винограду.

Достойне місце в експозиції музею займають роботи дибинецького майстра Каленика Масюка. Особливу увагу привертає його іграшкова мисочка (інв. № К–236, НМУНДМ), яка оздоблена підполивним розписом ангобами. На білому тлі у центрі зображений птах із червоним животиком і коричневими голівкою та витонченим хвостом. Шийка прикрашена білими крапочками, які утворюють "намисто", що несе в собі ознаки давньої візантійської традиції.

Привертає до себе увагу миска невідомого автора початку XX ст. (НМУНДМ), фото якої опубліковано у вищезгаданому фотоархіві Юрія Лащука [18, 431]. Тут на темному фоні світлим ангобом зображений птах із хвостом, схожим на віник, під яким нанесено напис "Соловей". У дзьобі він тримає гілочку з

ягодами, тулуб прикрашено темними та світлими лініями, які утворюють решітку. Тло миски заповнене квіточками та гілочками з великої кількості білих крапок.

Під час проведення чергової експедиції до села Дибинці нам вдалось відшукати полив'яну мальовану миску місцевого майстра Михайла Моргуна (1896–1978) із зображенням індика [1]. За станом поливи та характером розпису її можна віднести до першої половини ХХ ст. Миска виготовлена у традиційній кольоровій гамі – по світло-коричневій обмазці на денці виведено зображення зелено-біло-коричневого птаха із характерним індичим носом і пишним зелено-коричневим хвостом. Над ним зображено дві квітки, утворені з крапочок, а на бортах – темно-коричневі та зелені фляндровані "спускавки". Цей мотив поки що є унікальним для мальованого дибинецького посуду та досі не мав аналогів серед відомих нам виробів.

Зображення масивного птаха простежується також у творчості Якова Слокви. Миска першої третини ХХ ст., що зберігається у НЦНК "Музей Івана Гончара" (інв. № КС–534), декорована поважним птахом із круглим животом і дещо горбатою спинкою. Він має зелено-коричневий хвіст, потовщений по краях і розкритий заокруглений дзьоб, що нагадує риб'ячу голову. Це може свідчити про поєднання орнітоморфного та зооморфного мотиву в свідомості майстра, адже риба також є поширеним елементом оздоблення дибинецьких творів. Слід відзначити відсутність пір'я на тулубі – він прикрашений трьома умовними трикутниками, розділеними між собою лініями з крапок. На животику присутній кружечок, що нагадує ґудзик. Складається враження, що перед нами зображення птаха в одязі. Це є досить незвичним прийомом для дибинецьких майстрів, що свідчить про особливий творчий "почерк" та самобутню творчу уяву Якова Слокви.

У середині ХХ ст. все менше майстрів виготовляли посуд, розписи стали простішими та менш різноманітними. Одним із талановитих майстрів цього періоду був Герасим Гарнага (1901–1964). Його вироби відзначаються умілим поєднанням форми та розпису. На своєму посуді він здебільшого зображав невизначених птахів, які мали темно-коричневий контур і виконані світло-коричневим та зеленим ангобами по білій обмазці. Його птахи повнокровні та масивні, з округлими животиками й на зігнутих ніжках. Голову зображено прямо або дещо нахиленою донизу, в гострому дзьобі – квітка або гілочка. Примітним є досить детальне і рівномірне виконання пір'ячка зеленим, коричневим або жовтогарячим ангобом та оздоблення шиї птаха одним кольором. Також в експозиції НМУНДМ демонструються миска (інв. № К–4015) та накривка (інв. № К–4014) цього автора 50-х рр. ХХ ст. Незвичним є завершення даної накривки, яке являє собою ліпний гребінець півня, оздоблений рядами коричневих, вохристих і зелених крапок.

Мотив сороки, яка найчастіше виконується в одному кольорі та без використання контурного підготовчого малюнку, з'являється на дибинецьких мисках першої третини ХХ ст. у роботах Тимофія Цюрупи. Зокрема на мисці, що зберігається у НМУНДМ (інв. № К–375), по білій обмазці темнокоричневим ангобом виведено граційного птаха з довгими хвостом і дзьобом, який тримає три гілочки.

Вся поверхня миски прикрашена коричневими та зеленими хвильками, стрілочками та кружечками. Хоч на посудині немає жодного напису, все ж можна стверджувати, що зображений птах – саме сорока. Це підтверджується низкою робіт місцевих майстрів, які прикрашено ідентичним птахом із написом "Сорока".

Одним із таких гончарів є Аріон Старцевий (1891–1976). Він виконував на своїх мисках темно-коричневих, білих і вохристих сорок на білому, світлочи темно-коричневому тлі серед стрілочок, рисочок, завитків і гілочок. Довгі хвіст і дзьоб з гілочкою, розміщення лапок має спільні риси із пташками Т. Цюрупи. Велика кількість таких мисок А. Старцевого експонуються в НІЕЗ "Переяслав" та НМУНДМ.

Дибинецькі майстри зазвичай зображували на посуді одного птаха певного виду. Проте у фондах НМУНМД зберігається миска невідомого автора початку ХХ ст., яка розписана композицією з двох птахів, що сидять на протилежних гілках дерева. Вони мають віялоподібні хвостики з крапками на кінчиках, підняті голівки майже без шийок і розімкнуті дзьоби.

Михайло Тарасенко оздобив полив'яну коричневу макітру 1980 р. двома рядами дрібних білих лебедів з довгими шиями, між якими розміщено крапки у вигляді квітів (інв. № К–4086, НМУНДМ). Цей мотив також є досить незвичним і свідчить про експериментаторство та впровадження нових тем в оздоблення кераміки Дибинців майстрами другої половини ХХ ст.

Говорячи про другу групу виробів, які були оздоблені орнітоморфними мотивами – ліпні та скульптурні твори, потрібно відмітити, що вона значно менша та не така розмаїта, як попередня. У Дибинцях чи не кожен, хто мав справу з глиною, ліпив неполив'яні свистунці (продовжують і до цього часу). Здебільшого це півники, зозулі, гуси, качки та сороки різних розмірів, яких просто називали "пташечка".

У НМНАПУ та НМУНДМ зберігається велика кількість таких виробів. Що стосується скульптур-свищиків, найяскравіше вони представлені у творчості М. Тарасенка другої половини ХХ ст. Він виготовляв неполив'яні скульптурки, які мали отвори для повітря. Фантастичні птахи на трьох ногах були часто присутні у цих роботах.

Також нам відомі твори "Козак на птаху", "Котигорошко" (НМНАПУ), "Птах" (НЦНК "Музей Івана Гончара"), "Пелікан" (методичний кабінет Богуславського районного будинку культури) "Індик" (НМУНДМ) та серія скульптур 1978 р. за мотивами байок Г. Сковороди "Чиж і щиглик", "Орел і сорока", "Сова і дрозд", "Зозуля і дрозд", які експонуються у Меморіальному музеї Г. Сковороди (НІЕЗ "Переяслав").

Третя група виробів – це виводи для керамічних димарів, які виготовляли в Дибинцях постійно, а у середині ХХ ст. значно активніше. Найчастіше вивід оздоблювався тисненим рослинним орнаментом: квіткою, листочками чи жолудями і покривався поливою вохристого чи зеленкуватого кольору. Та особливу увагу привертають димарі, завершені "короною" із ліпними фігурками птахів, іноді значних розмірів. Цей незвичний прийом дає змогу на фоні неба милуватися красивими силуетами птахів, що сидять на димарі [5, 98].

Останню групу виробів складають так звані "аксесуари" та маргінальні вироби. Яскравим прикладом використання орнітоморфіних мотивів є виготовлення скарбничок у формі птаха. Один із таких виробів ми знайшли під час експедиції до Дибинець 2014 року в родині Тарасенків. Вони зберігають світло-коричневу полив'яну скарбничку "Пава". У даній композиції птах має досить пишний хвіст, під яким є отвір для грошей, на голові та шиї присутні характерні пір'їни. Прикрашена скарбничка гравійованими квітами, рисочками та крапками.

До цієї ж групи відносимо свічник із фондів НМУНДМ, описаний вище, який декоровано ліпним "двоголовим орлом", а також сільничку з експозиції, де на білому денці присутній коричневий мальований птах (інв. № К–242).

Отже, орнітоморфні мотиви є одними з основних у творчості майстрів дибинецького гончарного центру XIX–XX ст. Найчастіше для декорування використовувалась тематика півня, сороки, "двоголового орла", рідше курки, індика, кобця, лебедя, гуся, качки, фантастичних птахів, у тому числі з риб'ячою головою. Виконання авторами невизначених птахів (найчастіше масивних та повнокровних з розмаїтим декоруванням) свідчить про особливий почерк та своєрідний підхід до оздоблення творів кожного з гончарів. Крім розписів посуду, пташині мотиви потрапили й до місцевих традицій ліпної та архітектурної кераміки, що підтверджує важливість цих образів для дибинецьких умільців.

Література

1. Архів Олександри Руденко, м. Богуслав Київської області. Інформація від мешканців с. Дибинці Богуславського району Київської області.
2. Башинська Л. Розвиток гончарства у краї в XIX – на початку XX ст. / Л. Башинська // Юр'ївський літопис. – 2004. – №3. – С. 145–148.
3. Данченко Л. Народна кераміка Наддніпрянщини / Л. Данченко. – К. : Мистецтво, 1969. – 143 с.
4. Дорош С. Туга за майбутнім, або чи відродиться гончарна столиця Наддніпрянщини / С. Дорош // Київська правда. – 1991.
5. Запаско Я. П. Гончарне мистецтво с. Дибинці Київської області / Я. П. Запаско // Народна творчість та етнографія. – 1960. – №3. – С. 98–99.
6. Івашків Г. Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть / Г. Івашків. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. – 544 с.
7. Іонов Н. Ф. Гончарний промисел в Київській губернії / Н. Ф. Іонов. – К., 1912. – 48 с.
8. Історія декоративного мистецтва України : У 5 т. / Гол. ред. Т. Кара-Васильєва; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2009. – Т. 3. – С. 111–164.
9. Історія декоративного мистецтва України : У 5 т. / Гол. ред. Г. Скрипник; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2011. – Т. 4. – С. 121–160.
10. Климович Ю. По місцях гончарних промислів / Ю. Климович // Народна творчість та етнографія. – К. : Наукова думка, 1968. – № 1. – С. 55–57.
11. Книга надходжень Музею історії Богуславщини.
12. Музиченко Я. Дибинецькі етюди / Я. Музиченко // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № 5–6. – С. 60–67.
13. Науково-облікова картотека Національного історико-етнографічного заповідника "Переяслав".
14. Науково-облікова картотека Національного музею народної архітектури та побуту України.

15. Науково-облікова картотека Національного музею українського народного декоративного мистецтва.

16. Науково-облікова картотека Національного центру народної культури "Музей Івана Гончара".

17. Пасічник Н. Дибинецька кераміка / Н. Пасічник // Народне мистецтво. – 2001. – № 3–4. – С. 30–32.

18. Пошивайло О. Фотоархів Юрія Лащука: Дибинці / За ред. О. Пошивайло // Українська керамологія. – Опішне : Українське Народознавство, 2002. – Кн. 2. – С. 412–461.

19. Школьна О. В. Фаянсова перлина в короні роду графів Браницьких-Воронцових / О. В. Школьна // Юр'ївський літопис. – 2012. – №11. – С. 49–56.

References

1. Archive A. Rudenko, Bohuslav Kiev region. Information from the inhabitants of the Dybyntsi Boguslav district, Kyiv region.

2. Bashynska, L. (2004). Development of pottery in the region in XIX – early XX century. Yurievsky record, 3, 145–148 [in Ukrainian].

3. Danchenko, L. (1969). Folk pottery Dnieper. Kyiv: Art [in Ukrainian].

4. Dorosh, S. (1991). Longing for the future, or is reborn pottery capital Dnieper. Kiev truth, unidentified page [in Ukrainian].

5. Zapasko, Ya. Ph. (1960). Pottery village Dybyntsi, Kyiv region. Folk art and ethnography, 3, 98–99 [in Ukrainian].

6. Ivashkiv, G. (2007). Decor Ukrainian folk pottery XVI – early XX centuries. Lviv: Institute of National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

7. Ionov, N. F. (1912). Potter fishing in the Kiev province. Kyiv [in Ukrainian].

8. Kara-Vasilieva, T. (Eds). (2009). Decorative Arts History of Ukraine: In 5 vol. Vol. 3. Kyiv: NAN of Ukraine, IMFE them. M.T. Rylskogo [in Ukrainian].

9. Skrypnik, G. (Eds). (2011). Decorative Arts History of Ukraine: In 5 vol. Vol. 4. Kyiv: NAN of Ukraine, IMFE them. M.T. Rylskogo [in Ukrainian].

10. Klimovich, Yu. (1968). For local pottery crafts. Folk art and ethnography, 1, 55–57 [in Ukrainian].

11. The book proceeds History Museum Bohuslavschyny [in Ukrainian].

12. Muzichenko, J. (1992). Dybynetski sketches. Folk art and ethnography, 5–6, 60–67 [in Ukrainian].

13. Scientific and discount index of the National historical and ethnographic reserve "Pereyaslav" [in Ukrainian].

14. Scientific and discount index of the National Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine [in Ukrainian].

15. Scientific and discount index of the National Museum of Ukrainian Folk Decorative Art [in Ukrainian].

16. Scientific and discount index of the National Center of Folk Culture "Ivan Honchar Museum" [in Ukrainian].

17. Pasichnyk, N. (2001). Dybynetska ceramic. Folk art, 3–4, 30–32 [in Ukrainian].

18. Poshyvaylo, O. (2002). Photo gallery of Yuri Lashchuk: Dybyntsi. Ceramology Ukrainian National Research Yearbook. Opishne: Ukrainian ethnology, 2, 412–461 [in Ukrainian].

19. Shkolna, O. V. (2012). Porcelain jewel in crown counts family Vorontsov-Branicki. Yurievsky record, 11, 49–56 [in Ukrainian].

УДК 009:316.77

Корнієнко Владислав Вікторович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
ректор Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв

МЕТОДОЛОГІЯ АНАЛІЗУ СУЧАСНИХ ФОРМ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ У КОНТЕКСТІ КРОСКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ УКРАЇНИ ТА ФРАНЦІЇ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

У статті автор репрезентує теоретико-методологічні підходи дослідження кроскультурного діалогу України та Франції. Метою вибору новітньої теоретико-методологічної бази є аналіз на сучасному науковому рівні тих комунікативних процесів, які утворюють базисні засади європейського культурного простору; теоретичне осмислення гуманітарних комунікативних систем як чинників новітніх процесів європейської інтеграції; виокремлення різноманітних складових кроскультурного діалогу України та Франції.

Ключові слова: кроскультурний діалог, діалогізм, діалог культур, гуманітарні комунікативні системи, Україна, Франція.

Корниенко Владислав Викторович, *кандидат искусствоведения, профессор, ректор Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств*

Методология анализа современных форм европейской интеграции в контексте кросс-культурного диалога Украины и Франции: к постановке проблемы

В статье автор представляет теоретико-методологические подходы исследования кросс-культурного диалога Украины и Франции. Целью выбора новой теоретико-методологической базы есть анализ на современном научном уровне тех коммуникационных процессов, которые формируют базовые принципы европейского культурного пространства; теоретическое осмысление гуманитарных коммуникативных систем как фактора современных процессов европейской интеграции; выделение разнообразных составляющих кросскультурного диалога Украины и Франции.

Ключевые слова: кросскультурный диалог, диалогизм, диалог культур, гуманитарные коммуникативные системы, Украина, Франция.

Kornienko Vladyslav, *Ph. D. of art, professor President of Kyiv municipal Academy of circus and variety arts*

The methodology of the analysis of modern forms of European integration in the context of crosscultural dialogue between Ukraine and France: before problem propounding

Realizing the extent to which the labile, single-ended and complex appear the real situation of modern intercultural interaction, the author focuses on crosscultural approach to the analysis of dialogue of Ukraine and France, which makes it possible to overcome the impasses of traditional comparative studies and rethinking of ancient oppositions due to the method of "crossing" or "interbreeding" of different cultural phenomena.

An important feature is the rejection of reduction and simplification, which previously inevitably accompanied the process of comparing general and specific features in different historical phenomena. Method of crosscultural dialogue combines the understanding of the self-sufficient individual values, as well as considering them within a complex configuration, in terms of relations, interactions and circulations – taking into account the consequences of such a "crossing".

We are talking about the dialogue of two great European cultures, that is, the set of direct relations and connections between the culture of the Ukrainian and French relations, which have developed historically and continue in the present.

© Корнієнко В. В., 2015

The formation of communicative processes and the formulation of meaning, which they are filled, to a large extent depends on environment and life experience of their carriers. This, in turn, determines a particular interest in origins, which became the basis for the formation of certain ideological paradigms, principles of selection of meaning and building of basic components. The contemporary cultural progress of Ukraine and France in comparison with similar progress in other countries in Western and Eastern Europe – a striking confirmation of the identification of the significance of the interaction of cultural traditions (or cultural inertia) on the development of society, especially for critical stages of transformation.

Actually, in this context, it seems significant to study the readiness of the Ukrainian and French culture to respond to the challenges of time, which, ultimately, is interpreted as evidence of their stage of maturity, awareness of their own "identities" and the ability to be opposed to each other in the ability to conduct both internal and external dialogue. The word refers to the internal dialogue between all spheres of life culture, which are no longer opposed to each other, but working on the interpenetration and mutual enrichment. External dialogue is understanding "native" and "foreign" cultures, which are equally present as the desire to "hear" useful and discard the hypocritical, and the understandable desire of each culture to be heard. These processes indicate that the carriers of culture are quite aware that in their culture there are "gaps" that require "fill-in", and that their work and their achievements in this field are important not only locally, but in wider European and even global context.

It is the cultural dialogism as a phenomenon primarily of modern intellectual discourse, reflects the specificity of the people's awareness of the value of its culture, its ethnic/national identity, representativeness and significance in the context of other cultures. It is also worth noting that the real crossculture dialogue involves not two but a much larger number of participants, which is associated primarily with the concept of ethnic-cultural heterogeneity of any society.

Therefore, to refer to the cultural concept of "dialogism thinking" also encourage the methodology of the study of Ukrainian-French relations, which would allow, not eliminating the particular phenomenon to organically weave them into the overall context of the development of each of the participants in the dialogueAnd here crossculture approach seems to be the most productive, which proves that the system forms and principles of interaction of the Ukrainian culture with the French, the wider world and their hierarchy ("ordo") is constantly in a situation of "rebooting".

Saving own identity is not achieved through the reservation of traditions, and its development, not because of the rejection of all "foreign", but through an attempting to isolate it useful and harmful, sublime and inferior, a desire to learn from the good things in unison with their own world view, can it supplement. Dialogism of cultures manifests as finding similarities, and comparing the differences, but not from the perspective of "good-bad", but in terms of "this-another" because every nation has its own traditions and its own "selfhood", so the difference should not become a cause for conflict. Internal and external dialogism of cultures complement each other, grade into the phenomenon of "polymorphism" (in the sense of the fundamental ambiguity of space crops), versatility ("diversity") spiritual life of its carriers.

Comparison of priorities of cross-cultural dialogue between Ukraine and France from geopolitics to the concrete existence of culture - makes it possible to find a common denominator in the field of research "and debt-offs" and the field "arhetype core" of each of the studied cultural communities, while do not absolute any of them. Meanwhile, synchronized comparison of culture-factors that are prevalent in the progress of two major European countries and in different thematic areas - intellectual, aesthetic, moral, etc. - allows to track the presence/absence of established guidelines - both those in the society in general and those that are unique to particular social groups.

So, in unison cultural space genius of two great European nations create the world's masterpieces of the Spirit, from painting to architecture, from theater to cinema, from poetry to music, from design to fashion, from the winemaking to the cookery, from extraordinary courage to unlimited worship of femininity and beauty.

Keywords: Crossculture dialogue, dialogism, dialogue of cultures, humanitarian communication system, Ukraine, France.

У новому тисячолітті, відзначеному процесами глобалізації та інтеграції, які охопили все людство, в загальній гуманітаристиці спостерігається посилення рефлексії щодо методології порівняння різноманітних культурних форм у процесі їх взаємодії. У культурологічному контексті, з одного боку, акцентується на специфічності, на незвідному до єдиного знаменника характері конкретних локальних культур, а з іншого – вивчаються можливості поєднання та «схрещування» світоглядів, ціннісних орієнтирів, ідейних трансфертів, взаємовпливів та ін.

Усвідомлюючи, до якої міри лабільними, несиметричними і складними постають реальні ситуації взаємодії, автор зосереджує свою увагу на кроскультурному підході до аналізу діалогу України і Франції, що уможливлює подолання глухих кутів традиційної компаративістики та переосмислення давніх опозицій завдяки методу «пересікання» або «схрещування» різних культурних феноменів. Метод «перехресного» діалогу здатен узагальнити об'єкти і проблематику, які традиційно випадають з поля зору компаративних методологій та досліджень культурних трансфертів, відслідковуючи параметри «розмірів дослідження», категорій аналізу, зв'язків діахронії (підхід до предмета дослідження крізь «часи», тобто в його історичному розрізі) та синхронії (розгляд предмета в «зупиненому часі», «тут-і-тепер», в абстрагуванні від ґенези, історії тощо), режимів історичності та рефлективності. Тому запропонований метод дослідження доцільно застосовувати, на нашу думку, для будь-яких гуманітарних дисциплін, зацікавлених поєднанням досвіду минулого і сучасного.

Важливою його рисою є відмова від редукції та спрощень, які раніше неминуче супроводжували процес порівняння загального та особливого в різних історичних феноменах. Метод кроскультурного діалогу поєднує осмислення самодостатніх індивідуальних цілісностей, а також розглядає їх у межах складної конфігурації, у термінах відносин, взаємодій та циркуляцій – з урахуванням наслідків подібного «схрещування».

Кроскультурний діалог перегукується з проблематикою «гри розмірів» (jeux d'echelles) [21], тобто з темою обґрунтованого вибору масштабу дослідження, застосуванням «мультископічного» підходу до історії культури. У дослідженні стверджується, що культурні трансферти не бувають однобічними, вони перетинаються у системі «подвійного дзеркала» та повертаються від «реципієнта» у перетвореній інтерпретації, впливаючи, у свою чергу, на ідейні трансформації «донора».

Йдеться про діалог двох великих європейських культур, тобто про сукупність безпосередніх відносин та зв'язків між культурою українською та французькою, зв'язків, що склалися історично і продовжуються у теперішньому часі.

Об'єктивною причиною такої «байдужості» до цієї справді невичерпної проблеми є ускладнення з її виокремленням у чималому масиві фактів, подій, документів, вербальних джерел тощо. В них сутнісна складова цих достатньо конкретних процесів, а також взаємних змін, що виникають у результаті багатосторонніх відносин, почасти проявляється лише опосередковано. Суб'єктивну ж причину такої ситуації можна пояснити тим, що кроскультурний діалог – це одна з найбільш значимих для культурної динаміки форма культурної комунікації. Під час нього

відбуваються зміни культурних паттернів – форм соціальної організації і моделей соціальної дії, систем цінностей і типів світогляду, формуються нові форми культуротворчості й способу життя. Ці явища зазвичай сприймають як універсальні, посутні та загальновизнані, такі, що завжди були притаманні історії світової культури. Тому апріорі допускається, що ця тема є такою, що важко виокремлюється як об'єкт дослідження.

Водночас кроскультурний діалог принципово відрізняється від простих форм економічного, культурного або політичного співробітництва, які загалом не передбачають сутнісних перетворень кожної зі сторін. Усвідомлення цього перетворює дослідницьку фіксацію рівнів кроскультурного діалогу між Францією та Україною на важливий елемент «насиченого опису» культури (за К. Гірцем) [9], необхідного для розуміння сучасних культуротворчих процесів.

І хоча досліджувані аспекти кроскультурного діалогу не охоплюють усієї палітри притаманних українській культурі зв'язків з Францією, однак вони достатньо репрезентативні, аби вибудувати «порядок» («ordo») [19] взаємодії актуального типу культури з власною історично сформованою культурною традицією.

Постановка нової дослідницької проблеми потребує не тільки вибору адекватних для її вирішення джерел, а й пошуку відповідної наукової методології, яка уможливила б інтерпретацію певних явищ без нав'язування їм наперед заданих відповідей.

Коли метою наукового пошуку є не постановка універсальної (без прив'язки до часу і простору) проблеми, а реконструкція уявлень про сутність конкретних феноменів, сформованих на певній території у конкретний відтинок часу, першим, іноді доволі складним, завданням стає визначення кола джерел, які стануть підґрунтям дослідження. При цьому критеріями вибору мають слугувати їх репрезентативність, релевантність щодо культури, яку вони представляють, а також насиченість інформацією, яка цікавить дослідника. Не меншу роль відіграє і різнотипність джерел, позаяк це створює простір для реконструкції комплексу усталених ідей, уявлень і цінностей, що є спільними для різних суспільних станів чи соціальних груп. Не останню роль відіграє і достатня кількість доступних джерел, що забезпечує переконливість висновків про частоту присутності/відсутності тих чи інших топосів, риторичних формул чи понять, а відтак, про притаманність або, навпаки, невластивість певних феноменів досліджуваній культурі. Не менш важливе і складне завдання для дослідника – це пошук адекватної джерелам методології їх прочитання, зіставлення та інтерпретації. Сучасне дослідження повинно спиратися на пропозицію представників новітнього культурологічного мислення, які наполягають на відмові від догматизації будь-яких форм і методів пізнання, та усвідомленні, що кожна нова наукова проблема неминуче призводить до потреби розробляти новий підхід до її вивчення [10].

Гуманітарні комунікативні системи – це базовані на сучасному гуманітарному знанні багаторівневі, відносно самостійні системи у сфері цілеспрямованої колективної діяльності спільнот. Згідно з поглядами А. Моля [16; 17], Е. Хірша [25], Е. Холла [22; 23; 24], Г. Хофштеде [26], складовими

гуманітарних комунікативних систем є сукупність інформації, інформаційних потоків, які забезпечують злагодженість суспільних взаємодій; сукупність зв'язків, різноманітних усвідомлених взаємодій та взаємовідношень, в умовах яких формуються та функціонують усі елементи суспільного буття. Зазначимо, що такі системи самі специфікують не лише власні елементи, які щоразу постають неподільною частиною конкретного феномена, а й власні структури. Отже, досліджувану проблему не можна назвати унікальною, позаяк до її вирішення вже зверталися дослідники західноєвропейської культури, зокрема після розквіту в 70-80-х роках XX століття гуманітарних, антропологічно зорієнтованих студій [14; 15]. Звісно, ми можемо (і повинні) скористатися цим досвідом, що водночас не передбачає «копіювання» методології як певної довершеної системи, оскільки ситуації у науковій царині Заходу та пострадянської України (із майже діаметрально протилежною ситуацією) суттєво відрізняються. На жаль, на українському матеріалі методологія використання у культурологічному дослідженні гуманітарних комунікативних систем залишається не достатньо опрацьованою. На українському матеріалі у цій царині можна зустріти лише поодинокі дослідження, попри те, що впродовж останніх десятиліть тема інтеграції України у європейський культурний простір у контексті сучасних комунікативних процесів стала одним з пріоритетних напрямів у напрацюваннях істориків, філологів, філософів, ба, навіть політологів та соціологів.

Формування комунікативних процесів та формулювання смислів, котрими вони наповнюються, великою мірою залежить від середовища та життєвого досвіду їх носіїв. Ця обставина, у свою чергу, зумовлює особливий інтерес до витоків, які стали підґрунтям формування певних світоглядних парадигм, принципів відбору сенсів та вибудовування базисних складових. Сучасний культурний поступ України і Франції у порівнянні з аналогічним поступом інших країн Західної та Східної Європи – яскраве підтвердження-виявлення значущості взаємовпливів культурних традицій (або культурних інерцій) на розвиток суспільства, особливо це стосується переломних етапів трансформації.

Власне, в цьому контексті найсуттєвішим уявляється дослідження готовності української та французької культури реагувати на виклики часу, що, зрештою, трактується як свідчення етапу їхньої зрілості, усвідомлення ними власної «тотожності» та спроможності бути протиставленими одна одній у здатності до ведення як внутрішнього, так і зовнішнього діалогу. Під словом внутрішній розуміється діалог між усіма сферами буття культури, які перестають протиставлятися одна одній, натомість працюючи на взаємопроникнення і взаємозбагачення. Зовнішній діалог – це порозуміння «власної» та «чужої» культур, у якому однаковою мірою присутнє як прагнення «почути» корисне та відкинути облудне, так і зрозуміле бажання кожної культури бути почутою. Ці процеси сигналізують, що носії культури цілком свідомі того, що в їхній культурі існують «прогалини», які нагально потребують «заповнення», а також того, що їхня праця і їхні здобутки на цій ниві є важливими не тільки на локальному рівні, а й у більш широкому загальноєвропейському і навіть світовому контексті.

Саме культурний діалогізм як феномен, насамперед, сучасного інтелектуального дискурсу, віддзеркалює специфіку усвідомлення народом цінності власної культури, її етнічної/національної приналежності, репрезентативності та значущості у контексті інших культур. Варто також наголосити, що реальний кроскультурний діалог передбачає участь не двох, а значно більшої кількості учасників, що пов'язано, передусім, із принциповою етнічно-культурною неоднорідністю будь-якого соціуму.

Поряд з кроскультурним підходом до обраної теми, не менш продуктивною в аспекті пояснення феномену «впливів» видається концепція сучасної компаративістики, яку, зокрема, застосовують українські дослідники до аналізу розвитку мистецтва, літератури, способів філософування, світоглядних концепцій нашого народу тощо. Вони наголошують на активному творчому процесі рецепції зовнішніх явищ, під час якого культура народу вбирає не все підряд, а тільки те, що «відповідає її потребам та інтенціям» [18]. На потвердження цих думок можна також процитувати працю французького дослідника П. Брюнеля [7], в якій він наводить суголосний вислів А. Жіда [11] про те, що «вплив нічого не створює – він пробуджує» [7]. Отже, запозичення не вказує на мавпування, а лише на здатність культури критично оцінювати здобутки іншої та відбирати з них те корисне, що іманентно присутнє у надрах культури, яка зазнає впливу, для творення власного культурно-семантичного поля [4].

Утім, апелюючи до концепту діалогізму, потрібно пам'ятати, що до культурологічного дискурсу це поняття було введене на початку XX ст. у працях таких мислителів, як М. Бахтін [1; 2; 3], В. Біблер [5; 6], М. Бубер [8], та ін. Вони трактують цей феномен не як тип комунікації, коли інформація від одного суб'єкта передається іншому (засвоєння такої інформації реципієнтом ми називаємо запозиченням), а як «духовну форму міжсуб'єктної взаємодії» [12], наслідком якої стає сутнісна зміна учасників діалогу. М. Бубер це пояснює існуванням «основного слова» «Я–Ти», яке протиставляється «основному слову» «Я–Воно (Він, Вона)» [8]. Два «основні слова» відповідають різним ставленням до «іншого». «Я–Воно» спрямоване на отримання певного формального знання про іншого – про його природу, властивості тощо, але не схоплює його сутності. Це не діалог, а спосіб комунікації, викликаної прагматичними потребами, зацікавленням в обміні інформацією і под. Тут «Я» виступає суб'єктом дослідницького інтересу, спрямованого на об'єкт «Воно». Натомість зв'язка «Я–Ти» є діалогом. Вона не передбачає отримання знань, позаяк у ній не існує суб'єктно-об'єктних стосунків, проте є внутрішня єдність «Я» і «Ти», за якої ставлення до «Ти» передбачає схоплення сутнісної самості власного «Я» у парному «Ти» і навпаки – самості цього «Ти» у самому собі (тобто у своєму «Я»). Такі стосунки передбачають духовну зрілість суб'єктів взаємодії, їх самодостатність та усвідомлення того, що тотожність (ідентичність) самому собі є певною цінністю, яка виникає та розкривається тільки у відношенні до інших тотожностей.

Такий діалогізм притаманний як окремим людям, так і культурам. Ідея «діалогу культур» знову актуалізувалася наприкінці XX ст., коли у контексті

глобалізації, з одного боку, вкрай гостро постало питання «хто ми» та якими є «наші» риси, цінності тощо, котрі об'єднують окремих індивідів у «ми» (нація, держава, культура тощо), а з іншого – дослідники зіткнулися з феноменом полісемантизму ідентичностей, що потребувало ґрунтовного пояснення. У такому ракурсі діалогізм трактують і як взаємне визнання/зацікавлення різних культур одна одною, і як утворення нових ідентичностей на їх пограниччі, коли вони вступають у зв'язок на рівні «Я–Ти». Вдруге зазначимо, що діалог за принципом «Я–Ти» може відбуватися лише за умови, що його учасники є самодостатніми, наділеними високим рівнем самосвідомості суб'єктами духовної взаємодії.

Вочевидь такі явища були притаманними не тільки ХХ століттю. Процес осмислення власної «самості» передбачає наявність «іншості», з котрою себе порівнюють. При цьому ставлення до цієї іншості (іншостей) може бути як ворожим (у випадку герметичних соціумів чи субкультур, коли все нове або чуже сприймається апріорі загрозливим, руйнівним, «неправильним», таким, що навіть не потребує вивчення та розуміння), так і зацікавлено відкритим (коли самодостатність культури дає їй змогу вступати у духовну взаємодію з «іншим» без ризику втратити власну сутність).

Відтак, звернутися до культурологічної концепції «діалогізму мислення» також спонукають пошуки такої методології дослідження україно-французьких взаємин, яка дала б можливість, не нівелюючи специфіки окремого феномена, органічно вплести їх у загальний контекст розвитку кожного з учасників діалогу. І тут найпродуктивнішим видається кроскультурний підхід, який доводить, що система форм і принципів взаємодії української культури з французькою, чи то ширше – зі світовою, а головне – їх ієрархія («ordo» [19]) постійно знаходиться у ситуації «перезавантаження». Важко не погодитися з думкою Н. Яковенко, щоправда висловленою з іншого приводу, однак принагідно трансформованою на загальний поступ української культури: «"дилема вибору" ставала "органічною" рисою світосприйняття, а кроскультурні пов'язання – частиною власного культурного простору» [20]. І далі: «поліморфізм» українського культурного простору слід розцінювати не як ознаку вторинності чи "недорозвитку", а як стрижневий елемент його «культурного коду» [20].

Збереження власної тотожності досягається не через консервацію традиції, а через її розвиток, не через відкидання всього «чужого», а через спробу виокремити в ньому корисне і шкідливе, піднесене і нице, через бажання перейняти все хороше, суголосне власному світобаченню, здатне його доповнити. Діалогізм культур проявляється як у пошуку спільних рис, так і в порівнянні відмінностей, але не з перспективи «хороший-поганий», а з погляду «такий-інший», адже кожен народ має власну традицію та власну «самість», тому відмінність не повинна ставати приводом для конфліктів. Внутрішній та зовнішній діалогізм культури доповнюють один одного, виливаючись у феномен «поліморфізму» (в розумінні принципової багатозначності простору культур), багатогранності («багатоликості») духовного життя її носіїв.

На нашу думку, аналіз сучасної української культури крізь призму діалогізму (зокрема діалогізму як певної свідомо вибраної цінності та одного з

«культурних кодів») не тільки підтвердить факт її «поліморфізму», а й проллє світло на ґенезу цього феномена.

Сучасну українську культуру, власне, як і будь-яку іншу, можна змоделювати за описаною М. Бубером [8] ситуацією, коли потік «нового» стає таким бурхливим, а нестабільність і непевність життя такою суттєвою, що неминуче виникає потреба в:

- усвідомленні значущості питань смислобуттєвого характеру: «хто ми», «які ми», «чому ми такі», «у чому сенс нашого існування тут і тепер»;
- виявленні рис «тотожності» та «іншості» суспільного й інтелектуального середовища, порівнянні себе з «іншим», раціональному пошуку підвалин культурної ідентичності;
- осмисленій селекції матеріалу для формування власного набору цінностей та подальшому структуруванні їх ієрархії;
- остаточному виході за межі герметичної культурної традиції, її реформуванні та конструюванні новочасної моделі «самості» (ідентичності) на основі відкритості до «іншого».

Міждержавна, міжкультурна взаємодія України та Франції включає різноманітні рівні кроскультурного діалогу: – цивілізаційний, який базується на зустрічі різних типів соціальності, систем цінностей та форм культуротворення; – міжнаціональний, пов'язаний з різноплановою взаємодією різних державно-політичних інституцій та політичних еліт; – міжособистісний, пов'язаний з формуванням або трансформацією особистості під впливом «зовнішніх» щодо її природного культурного середовища культурних традицій і под. Крім того, сучасна гуманітарна наука дає змогу розглядати культурний поступ певного народу в контексті таких методологічних підходів, в яких визначальним стає дискурс – універсально-ціннісний контекст усіх феноменів та інституцій у топологічній диспозиції (П. Козловські [13]). За такого розуміння рівнозначну цінність представляють і художня культура, і техніка, і релігія, і політика etc. Так наукове дослідження переміщується зі сфери протиставлення цих феноменів у сферу компаративістського визначення їх сенсу та інституційних зв’язків.

Порівняння пріоритетів кроскультурного діалогу України та Франції – від геополітики до конкретики буття культури – дає можливість знайти спільний знаменник пошуків у царині «запозичень і взаємовпливів» та царині «архетипального ядра» кожної з досліджуваних культурних спільнот, при цьому не абсолютизуючи жодної з них. Поза тим, синхронне зіставлення культуротворчих чинників, які побутують у поступі двох великих європейських держав, а також у різних тематичних сферах – інтелектуальній, естетичній моральній, тощо – дає змогу прослідкувати наявність/відсутність усталених орієнтирів – як тих, що притаманні соціуму загалом, так і тих, що властиві тільки окремим суспільним групам.

Отже, у суголосному культурному просторі генії двох великих європейських народів творять світові шедеври Духу: від живопису до архітектури, від театру до кінематографу, від поезії до музики, від дизайну до моди, від виноробства до кулінарії, від прояву надзвичайної мужності до безмежного поклоніння жіночності й красі.

Література

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исслед. разных лет / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 502 с., 1 л. портр. – Указ. имен.: с. 496-501.

2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин ; [примеч. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова]. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 444, [1] с. : портр. – Библиогр. в примеч.: с. 404-435.

3. Бахтин М. М. Эстетическое наследие и современность. Ч. 1 / М. М. Бахтин. – Саранск, 1992. – 175 с.

4. Беркоф Б. Д. Чи існує канон українського літературного Бароко? / Б. Д. Беркоф ; пер. О. Федорко // Український гуманітарний огляд. – Київ, 2012. – Вип. 16–17. – С. 9-54.

5. Библер В. С. Культура. Диалог культур (опыт определения) / В. С. Библер // Вопр. философии. –1989. – № 6. – С. 76-87.

6. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры : два филос. введ. в двадцать первый век / В. С. Библер. – М. : Политиздат, 1991. – 412, [1] с.

7. Брюнель П. Вступ до «Стислого курсу порівняльного літературознавства» / П. Брюнель ; пер. О. Романової // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи / ред. Д. Наливайко. – Київ, 2009. – С. 92-112.

8. Бубер М. Два образа веры : пер. с нем. / М. Бубер ; под ред. П. С. Гуревича, С. Я. Левит, С. В. Лёзова. – М. : Республика, 1995. – 464 с. – (Мыслители XX века).

9. Гирц К. Интерпретация культур / К. Гирц ; [пер. с англ.: О. В. Барсукова и др.]. – М : РОССПЭН, 2004. – 557,[2] с. : ил. – (Культурология. XX век). – (CEU). – Библиогр. в конце гл.

10. Доманська Е. http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_all/cgiirbis_64.exe?Z21ID= &I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=M=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Історія та сучасна гуманітаристика : дослідж. з теорії знання про минуле / Е. Доманська ; [пер. з пол. та англ. В. Склокін]. – Київ : Ніка-Центр, 2012. – 263 с. – Бібліогр.: с. 215-237.

11. Жид А. Страницы из дневника, 1929-1932 / А. Жид ; пер. А. А. Франковского. – Л. : Гослитиздат, 1934. – 116, [3] с.

12. Каган М. С. Глобализация культурных процессов: становление диалогического мышления [Электронный ресурс] // Сайт С. П. Курдюмова. – Электронные данные. – Режим доступа: http://spkurdyumov.ru/globalization/ globalizaciya-kulturnyx-processov/. – Название с экрана.

13. Козловски П. Культура постмодерна : обществ.-культур. последствия техн. Развития : пер. с нем. / П. Козловски. – М. : Республика, 1997. – 240 с. – (Философия на пороге нового тысячелетия).

14. Кром М. М. Историческая антропология : учеб. пособие / М. М. Кром ; Европ. ун-т в Санкт-Петербурге. – 3-е изд., испр. и доп. – СПб. ; М. : Изд-во Европ. у-та в Санкт-Петербурге Квадрига, 2010. – 214 с. – Библиогр.: с. 190-209.

15. Круглик С. Обмін, далекий від реальних можливостей. Україна – Франція: сучасний стан та перспективи співробітництва / С. Круглик // Політика і час. – 2004. – № 7-8. – С. 25-29.

16. Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль ; пер. с фр. ; предисл. Б. В. Бирюкова. – Изд. 2-е, стереотип. – М. : КомКнига, 2005. – 404 с.

17. Моль А. Теория информации и эстетическое воспитание/ А. Моль. – М. : Мир, 1966. – 355 с.

18. Наливайко Д. Українське Бароко: типологія і специфіка / Д. Наливайко // Українське Бароко. / ред. Л. Ушкалов. – Харків, 2004. – Т. 1. – С. 15.

19. Шелер М. «Ordo amore» / М. Шелер // Избранные произведения / М. Шелер. – М., 1994. – С. 339-376.

20. Шеллинг Ф. В. Система трансцендентального идеализма : в 2 т. Т. 2. / Ф. В. Шеллинг. – М. : Мысль, 1987. – 230 с.

21. Annales. Histoire, Sciences Sociales [Electronic resource] / Éditions de l'EHESS. – Electronic journal. – 1946-2010 (1ère Année, No. 1 – 65e Année, No. 6). – Mode of access: http://www.jstor.org/journal/annahistscisoc. – Title from the screen.

22. Hall E. The Dance of Life. The Other Dimension of Time / E. Hall. – New York : Anchor Press, 1983. – 232 p.

23. Hall E. Hidden Differences. Studies in international Communication / E. Hall, N. Hall. – Hamburg : How to communicatie with Germans, 1983.

24. Hall E. Hidden Differences. Studies in international communication / E. Hall. – Tokyo : Bungel shunju, 1987.

25. Hirsh E. D. Cultural Literacy (What Every American needs to Know) / Hirsh E. D. – Boston, 1978.

26. Hofstede G. Cultures and Organisations. Software of the Mind / G. Hofstede. – London, 1991. – 262 p.

ПОВІДОМЛЕННЯ

У статті Петрової Ірини Владиславівни "Становлення та розвиток дозвілля як соціально-культурного явища в Античному Римі", надрукованій у збірнику наукових праць "Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури" (випуск XXIII. – К.: Міленіум, 2009. – 364 с.) було допущено редакційно-технічну помилку (сторінки 141, 142, 143): замість "*(цит. мовою перекладу. − О.Г.)"* необхідно читати *"(цит. мовою перекладу. − І.П.)"*.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ

Кириленко К. М. Культурфілософське коріння кальвінізму в Україні 3

Горбань Ю. І. Науково-теоретичні підходи до проблеми зберігання книжкових пам'яток в Україні 12

Піщанська В. М. Релігійно-естетичний синкретизм української барокової літератури 22

РОЗДІЛ ІІ. ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ РОЗВІДКИ

Божко Л. Д. Індустріальний туризм: світовий досвід 30

Денисюк Ж. З. Масова культура в контексті постмодерної парадигми ... 42

Попович О. В. Культура дитинства як особливий соціокультурний мікрокосм 49

Сьомкін В. В. "Укриття" четвертого енергоблоку ЧАЕС у контексті вдосконалення і розвитку сучасних напрямів дизайн-діяльності 57

Цугорка О. П. Теоретичні аспекти дослідження культурно-мистецького потенціалу сучасних інновацій 65

Чупріна Н. В. Становлення матеріально-культурного підходу у вивченні історії костюма та моди 72

Заря С. В. Українська телевізійна відеореклама як ретранслятор національної культури 81

Гуренко Л. О. Постать Миколи Вороного у вирі кризи європейського мистецтва кінця XIX – початку XX століть 89

Мартинюк О. М. Генезис молодіжної субкультури: аналіз зарубіжних дослідницьких концепцій 95

Поплавська А. В. Топос сакрального в предметній атрибутиці гостинності 104

Сосницький Ю. О. Сучасні проблеми в організації предметно-просторового середовища на прикладі реорганізованих просторів Харкова 111

Сидоровська Є. А. Дозвілля в сучасній Україні як об'єкт культурологічного дослідження: до постановки проблеми 119

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

Храмова-Баранова О. Л., Горбатова Н. О. Становлення і розвиток цифрового мистецтва: перспективи напряму 127

Антоненко О. М. Фестивальний рух як чинник розвитку музичної культури Запоріжжя періоду незалежності України 133

Афоніна О. С. Постмодерне розуміння "подвійного кодування" в мистецтві 142

Богданова М. В. Конкурсний бальний танець в Європі: специфіка виконавства 152

Вовкун В. В. Світло та світлове обладнання 160

Ільєнко І. М. Механізми поєднання музичного і хореографічного простору в "Сплячій красуні" П. Чайковського – М. Петіпа 168

Лішафай О. О. Саунд-дизайн і музична драматургія, кіно та телебачення 177

Марченко В. В. Accordion on national concert stage: recognition and approval in the 1920-1940s [Акордеон на вітчизняній концертній естраді: визнання та утвердження (1920 – 1940-ті рр.)] 187

Хлистун О. С. Роль режисури у процесі впливу телевізійної естради на глядача 195

Швець Н. О. Феномен цілісності як визначальна домінанта в композиторській творчості С. Танєєва (на прикладі "Дванадцяти хорів a cappella для змішаних голосів" ор. 27) 203

Щербаков Ю. В. Фольклорні танці у структурі сюїти для клавірного дуету 211

Баталкіна В. І. Образотворче мистецтво в музеї технічного профілю ... 218

Кукіль Н. О. Графічні портрети Григорія Синиці з музейних збірок Кривого Рогу 226

Мізяк В. Д. "Березільський" період режисера І. О. Бориса (1991–1996) 233

Павленко Л. О. Феномен кобзарського мистецтва в українській народній культурі 240

Пономаренко М. В. Особливості акварельного живопису в портретних творах Сергія Луньова 248

Руденко О. О. Орнітоморфні мотиви в оздобленні дибинецької кераміки XIX–XX століть 257

Корнієнко В.В Методологія аналізу сучасних форм європейської інтеграції у контексті кроскультурного діалогу України та Франції: до постановки проблеми 268

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА I. ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ

Кириленко Е. М. Культурфилософские корни кальвинизма на Украине 3

Горбань Ю. И. Научно-теоретические подходы к проблеме хранения книжных памятников в Украине 12

Пищанская В. Н. Религиозно-эстетический синкретизм украинской барочной литературы 22

ГЛАВА II. ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ: ИСТОРИЧЕСКИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ РАЗВЕДКИ

Божко Л. Д. Индустриальный туризм: мировой опыт 30

Денисюк Ж. З. Массовая культура в контексте постмодерной парадигмы 42

Попович Е. В. Культура детства как особый социокультурный микрокосм 49

Сёмкин В. В. "Укрытие" четвертого энергоблока ЧАЭС в контексте усовершенствования и развития современных направлений дизайн-деятельности 57

Цугорка А. П. Теоретические аспекты исследования культурно-художественного потенциала современных инноваций ... 65

Чуприна Н. В. Становление материально-культурного подхода в изучении истории костюма и моды 72

Заря С. В. Украинская телевизионная видеореклама как ретранслятор национальной культуры 81

Гуренко Л. А. Личность Николая Вороного в пучине кризиса европейского искусства конца XIX – начала XX столетий 89

Мартынюк О. Н. Генезис молодёжной субкультуры: анализ зарубежных исследовательских концепций 95

Поплавская А. В. Топос сакрального в предметной атрибутике гостеприимства..... 104

Сосницкий Ю. А. Современные проблемы в организации предметно-пространственной среды на примере реорганизованных пространств Харькова 111

Сидоровская Е. А. Досуг в современной Украине как объект культурологического исследования: к постановке проблемы 119

ГЛАВА III. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ОБЪЕКТ ЭСТЕТИКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Храмова-Баранова Е. Л., Горбатова Н. А. Становление и развитие цифрового искусства: перспективы направления 127

Антоненко А. Н. Фестивальное движение как фактор развития музыкальной культуры Запорожья периода независимости Украины 133

Афонина Е. С. Постмодернистское понимание "двойного кодирования" в искусстве 142

Богданова М. В. Конкурсный бальный танец в Европе: специфика исполнения 152

Вовкун В. В. Свет и световое оборудование 160

Ильенко И. Н. Механизмы соединения музыкального и хореографического пространства в "Спящей красавице" П. Чайковского – М. Петипа 168

Лишафай А. А. Саунд-дизайн и музыкальная драматургия, кино и телевидение 177

Марченко В. В. Аккордеон на отечественной концертной эстраде: признание и утверждение (1920–1940 -е гг.) 187

Хлистун Е. С. Роль режиссуры в процессе влияния телевизионной эстрады на зрителя 195

Швец Н. А. Феномен целостности как определяющая доминанта в композиторском творчестве С. Танеева (на примере хорового цикла "Двенадцать хоров a cappella для смешанных голосов" ор. 27) 203

Щербаков Ю. В. Фольклорные танцы в структуре сюиты для клавирного дуэта 211

Баталкина В. И. Изобразительное искусство в музее технического профиля 218

Кукиль Н. А. Графические портреты Григория Синицы из музейных собраний Кривого Рога 226

Мизяк В. Д. "Березильский" период режиссёра И. А. Бориса (1991–1996) 233

Павленко Л. А. Феномен кобзарского искусства в украинской народной культуре 240

Пономаренко М. В. Особенности акварельной живописи в портретных произведениях Сергея Лунева 248

Руденко А. А. Орнитоморфные мотивы в декоре дыбинецкой керамики XIX–XX веков 257

Корниенко В.В. Методология анализа современных форм европейской интеграции в контексте кросс-культурного диалога Украины и Франции: к постановке проблемы 268

CONTENTS

CHAPTER I. GENERAL THEORY ISSUES

Kyrylenko K. Cultural and philosophical roots of Calvinism in Ukraine 3

Gorban Yu. Scientific-theoretical approaches of problem of preservation book instructions in Ukraine 12

Pishchanska V. Religious and aesthetic syncretism of Ukrainian baroque literature 22

CHAPTER II. PROBLEMS OF CULTURE: HISTORICAL AND CURRENT INTELLIGENCE

Bozhko L. Industrial tourism: international experience 30

Denysyuk Zh. Popular culture in the context of postmodern paradigm 42

Popovych E. The culture of childhood as the special social and cultural microcosm 49

Syomkin V. "Shelter" fourth power Chernobyl in the context of improvement and development of modern trends of design activity 57

Tsugorka A. The theoretical aspects of research cultural and artistic potential of modern innovations 65

Chouprina N. Becoming of materially-cultural approach in study of history of suit and fashion 72

Zaria S. Ukrainian TV commercial as a forwarder of national culture 81

Hurenko L. Personality of Mykola Vorony in dispute about crisis of European arts in the XIX – XX centuries 89

Martyniuk O. Genesis of youth subculture: analysis of foreign research concepts 95

Poplavsjka A. Topos of the sacred in the subject attributes of the hospitality 104

Sosnitskiy Yu. Current problems in the environment organization on example of Kharkiv dominant reorganized spaces 111

Sydorovska E. Leisure time in modern Ukraine as object of cultural studies: definition of the problem 119

CHAPTER III. ARTISTIC CREATIVITY AS A SUBJECT AESTHETIC ART ANALYSIS

Khramova-Baranova O., Gorbatova N.	Becoming and development of digital art, prospect of this direction	127
Antonenko O.	Festival movement as a factor of the musical culture's development of Zaporizhia region of the period of Ukraine's independence	133
Aphonina O.	The postmodern understanding of "double coding" in art	142
Bogdanova M.	The competitive ballroom dance in the Europe: the specifics of the execution	152
Vovkun V.	Lights and lighting equipment	160
Ilienko I.	Connection mechanism of musical and choreographic space in "Sleeping Beauty" by P. Tchaikovsky – M. Petipa	168
Lishafai A.	Sound design and musical drama, cinema and television	177
Marchenko V.	Accordion on national concert stage: recognition and approval in the 1920-1940s	187
Khlystun O.	The role of the direction in the influence of the television variety on the spectator	195
Shvets N.	Integrity phenomenon as a distinguishing dominant in composer creativity of S. Tanieyev (based of cjoir cycle "Twelve choires a cappella for mixed choires" or. 27)	203
Scherbakov Yu.	Folk dances in the structure of suites for piano duo	211
Batalkina V.	Visual arts in technical profile museum	218
Kukil N.	Graphic portraits of Grigoriy Sinitsa from the museum collections in Krivyi Rig	226
Mizyak V.	The "Berezilsky" period of director I. O. Boris (1991–1996)	233
Pavlenko L.	Cossack's art phenomenon in Ukrainian folk culture	240
Ponomarenko M.	Features of watercolor portrait painting in the works of Sergei Lunev	248
Rudenko A.	Ornithomorphic motifs in decoration of Dybyntsi ceramics in nineteenth and twentieth centuries	257
Kornienko V.	The methodology of the analysis of modern forms of European integration in the context of crosscultural dialogue between Ukraine and France: before problem propounding	268

ВИМОГИ ДО ПУБЛІКАЦІЙ

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.

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 рецензування статей та організація зовнішнього (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://academy-journals.in.ua/index.php/index) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до наукової частини академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 17.00) за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 37 (тел. (044) 280-21-93, e-mail: nauka@dakkkim.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 у кадровому підрозділі.

3. До наукової частини 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. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

6. 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.

Обов'язковим є підтвердження редколегією прийняття матеріалу до друку. Реквізити для оплати надсилаються після підтвердження прийняття матеріалу до друку.

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:

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати. Середній обсяг анотації – **500-600 друкованих знаків** (ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76)). Приклад: *У статті розкрито поняття обумовленості жанру скрипкового перекладу еволюційними процесами, що відбуваються в суспільстві на тому чи іншому історичному етапі. За основу взято творчість Фріца Крейслера, яка яскраво відобразила онтологічні і гносеологічні тенденції тогочасного художнього світогляду у підходах до жанрових модифікацій скрипкового перекладу. На основі теорії ігрових структур в музиці В. Клименка показано втілення різних рівнів "гри" в творчому доробку видатного австрійського скрипаля і композитора;*

б) анотація російською мовою є перекладом україномовного варіанту;

в) розширена **анотація англійською** є тезисним викладом змісту наукового дослідження у вигляді основних, стисло сформульованих положень. Середній обсяг – **5000 друкованих знаків**.

"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).

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. Список використаних джерел оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

8. References (література латиницею) необхідно наводити 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. (приклад references дивіться на сайті НАКККіМ: 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 – близько 0,5 д.а. (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. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю. 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.*

8. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

9. 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 XXXV

Редактор	***Ж. З. Денисюк*** ***О. В. Шульга***
Редагування англомовних анотацій і транслітерації	***Т. С. Рева***
Комп'ютерна верстка	***С. І. Супруненко***

Адреса редакції:
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 37; тел.: (044) 280-21-93,
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Підписано до друку 27.10.2015. формат 60x84 $^{1}/_{16}$.
Папір др. апарат. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 16,2.
Облік.-вид. арк 21,8. Наклад 300 прим.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників,
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.millennium.net.ua