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 XXXVI•

Topical problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture

Journal

Київ – 2016

ББК 87.6
Х 98

Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць; вип. XXXVI. – К. : Міленіум, 2016. – 303 с.

Запропонований увазі читачів збірник наукових праць є XXXVI 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. у 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.; ***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; ***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 НАКККіМ.

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

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

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

Рекомендовано до друку Вченою радою НАКККіМ
Протокол № 10 від 31.05.2016 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, 2016
© Автори, 2016

Розділ І. ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ

УДК [130.2+7] : 141.78

Алфьорова Зоя Іванівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
декан факультету кіно-, телемистецтва
Харківської державної академії культури
al55@list.ru

ПОВЕРНЕННЯ ДО НЕЛОКАЛЬНОСТІ: ПРО МЕТОДОЛОГІЧНІ «ЗСУВИ» В КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ

Проаналізовано публікації, в яких досліджено взаємозв'язок між змінами в парадигмах розвитку європейської цивілізації та необхідністю оновлення методологічних засад у сучасному культурологічному та мистецтвознавчому науковому дискурсах. Розглянуто особливості пост-постмодернізму як новітньої соціокультурної ситуації. Охарактеризовано причини неможливості опису новітніх процесів у культурі та мистецтві інструментарієм постмодерністського й синергетичного дискурсів. Описано нові концепції осмислення пост-постмодерних процесів. Виявлено, яких методологічних засад і процедур потребує культурологія та мистецтвознавство в ситуації пост-постмодернізму, де базовою стає нелокальність процесів.

Ключові слова: пост-постмодернізм, культура, мистецтво, нелокальність, культурологія, мистецтвознавство.

Алферова Зоя Ивановна, *доктор искусствоведения, профессор, декан факультета кино-, телеискусства Харьковской государственной академии культуры*

Возвращение к нелокальности: о методологическом «сдвиге» в культурологии и искусствоведении

Проанализированы публикации, в которых исследуется связь между изменениями в парадигмах развития европейской цивилизации и необходимостью обновления методологических оснований в современном культурологическом и искусствоведческом научном дискурсах. Рассмотрены особенности пост-постмодернизма как новейшей социокультурной ситуации. Охарактеризованы причины невозможности описания новейших процессов в культуре и искусстве инструментарием постмодернистского и синергетического дискурсов. Описаны новые концепции осмысления пост-постмодернистских процессов. Выявлено, какие методологические основания и процедуры требуют культурология и искусствоведение в ситуации пост-постмодернизма, в которой базовой становится нелокальность процессов.

Ключевые слова: пост-постмодернизм, культура, искусство, нелокальность, культурология, искусствоведение.

Alforova Zoya, *D.Sc.in Arts, professor, Dean of the TV and Cinema Art Faculty, Kharkiv State Academy of Culture*

Returning to non-locality: the methodological «shift» in cultural studies and art criticism

The author analyzes the publications that study the relationship between the changes in the paradigms of the development of European civilization and the need to update the methodological

© *Алфьорова З.І., 2016*

foundations in the contemporary scientific discourse of art criticism and cultural studies. The specific features of post-postmodernism as a contemporary social and cultural situation are considered. The author outlines the reasons for the impossibility of describing the latest processes in culture and arts with the tools of postmodern and synergetic discourse. A new comprehension of the concept of post-postmodern processes has been described. The author has found out what methodological foundations and procedures cultural studies and art criticism require in the situation of post-postmodernism, where the non-locality of processes becomes the core.

Keywords: post-postmodernism, culture, art, non-locality, cultural studies, art criticism.

Постановка проблеми. Протягом останнього століття в європейській цивілізації відбулися стрімкі парадигмальні зміни: класичний тип мислення доби модерну змінив на початку XX ст. некласичний, а з другої половини XX ст. – постнекласичний. Починаючи з 60–70-х рр. XX ст., формувалася соціокультурна ситуація, яку пізніше, за визначенням Ж.-Ф. Ліотара, названо «станом постмодерну». Закінчення, «смерть» так званих «суперзасад» (онтологічних, аксіологічних, гносеологічних та ін.) попереднього цивілізаційного розвитку потребувала пошуку нових, отже, постмодерн (або постмодернізм) сформував чимало «дрібних» методологій, які виявилися підґрунтям дослідження різних аспектів цієї розмаїтої у своїх проявах соціокультурної ситуації.

«Програмна» ризомність, еклектизм, «смерть Автора», налагодження на гру та «некоректне мислення», диз'юнктивність, заперечення будь-якого тотального дискурсу, визнання відносності будь-яких цінностей стає основою принципово іншого, некласичного етапу в розвитку науки. Цей етап характеризується усвідомленням ілюзорності уявлень про неосяжні можливості наукового знання, визнанням неповноти будь-якого дискурсу, відносності та принципового неусунення суб'єкта від результатів наукового пізнання.

Відомо, що визнання конвенціональності цінностей, настанов і норм зробило постмодерністські методологічні засади доволі відкритими, готовими до діалогу, уможливило виникнення міждисциплінарних зв'язків між несумісними до цього сферами наукового знання. Фактично, постмодернізм об'єднав дві непоєднувані раніше стратегії пізнання та наукового мислення: розсіювання і синергію.

Водночас постмодерні методологічні засади «в принципі відхрещувалися від будь-якого достовірного результату й об'єктивності» [1, 12]; антираціональність, несуголосність та трансгресивність виявилися сутнісними ознаками постмодерністського дискурсу. Постмодерн, певним чином ставши апогеєм конструктивістської доби, довів текстоцентричність до певної кульмінаційної точки, коли елемент тексту – знак – був позбавлений своєї «референційної функції»: тобто текстуальність позбавляється остаточного зв'язку з емпіричною реальністю і вже не може віддзеркалювати дійсність. Текст як надскладна семіотична система залишається існувати сам заради себе, а істинним змістом дискурсу є лише інші дискурси («Поза текстом більше нічого не залишається», – саме так, як відомо, це прокоментував Ж. Дерріда [4, 318]. Його підтримує і Н. Маньковська: «Некласична онтологія руйнує систему символічних протилежностей, дистанціюючись від бінарних опозицій: реальне – уявне, первинне – вторинне, старе – нове, суб'єкт − об'єкт. Суб'єкт як центр системи уявлень та джерело

творчості розсіюється, його місце посідають несвідомі мовні структури, анонімні потоки лібідо, машинність «виробництва, що бажає» [7, 19–20].

Аналіз останніх досліджень та публікацій свідчить, що в науковому дискурсі намітилися певні зрушення і відхід від засад постмодерну. В останню чверть ХХ ст. синергетичні методологічні засади розпочали домінувати над деконструктивними концепціями та методологіями. Праці І. Пригожина, І. Стенгерса, І. Прангішвілі, Г. Хакена й ін. [5; 8; 11] визначили певну зміну акцентів в осмисленні дискурсивних процесів у західному науковому мисленні.

Проте і синергетична методологія виявилася обмеженою в пізнанні надскладних соціокультурних відносин сучасного етапу розвитку цивілізації. Отже, актуальною стає проблема переосмислення методологічних засад розвитку гуманітарного знання (насамперед культурологічного і мистецтвознавчого) на сучасному етапі.

Мета статті – дослідити основні тенденції змін методологічних основ гуманітарного знання (культурологічного та мистецтвознавчого) на сучасному етапі.

Методологія дослідження основана на методах, розроблених у працях Н. Маньковської, Е. Азроянца, І. Данилевського та ін. [2; 3; 7].

Поширення в останню чверть ХХ ст. синергетичної концепції І.°Пригожина в гуманітарному науковому дискурсі, на наш погляд, викликано кількома причинами: по-перше, певною вичерпаністю концепцій деконструкції (Ж. Бодрійяра з його концепцією апокаліптичного підходу, визнання катастрофічними процесів відчуження у смисловій сфері; Ж. Дельоза з концепцією хаокосмосу, з визнанням тільки двох начал творення: шизоїдного творчого становлення та параноїдального начала порядку й ін.); по-друге, прагненням зрозуміти механізми, завдяки яким система, що розпадається, може врятувати себе; по-третє, явним домінуванням об'єднувальних тенденцій у практиці існування будь-яких систем (природних, технологічних тощо).

Синергетика дозволила створити «сито», яке відокремлювало головні фактори існування системи від другорядних [9, 17], тобто спромоглася врятуватися від стрімкої деієрархізації наукового знання. Подолавши наслідки хаотизації, синергетика визначила важливість відмови від пріоритетності концепції лінеарності розвитку системи, наполягаючи на тому, що в стані свого укладення, система переходить на режим нелінійного розвитку, це дозволяє їй зберегти свою основу. І, основне: вивчаючи механізми самоорганізації надскладних систем, апологети синергетики звернули увагу не тільки на значимість процесів трансгресії (яка розпочинає свою дію у визначених «точках біфуркації»), на необхідність відмови від простої бінарності у визначенні рушійних сил розвитку на користь тріадності, але й на важливість локалізації досліджуваного предмета. Сама синергетика розпочала розглядати будь-яку надскладну систему як сукупність малих підсистем, пояснюючи при цьому, що різниця в методологічних засадах вивчення цих підсистем шкодить узагальненню знання про всю надскладну систему.

Певне «перевідкриття» синергетикою принципів спостережності, відповідності та додатковості і перетворення їх на інтерсуб'єктивні принципи комунікації [9, 19] підготували осмислення подальшого розвитку європейської

цивілізації в добу пост-постмодерну. Багато хто з експертів вважає поняття «пост-постмодернізм» перехідним, багатозначним за змістом (використовують також терміни «псевдомодернізм», «цифромодернізм» і «метамодернізм». Термін «псевдомодернізм» увів англієць А. Кірбі в статті «Death of postmodernism and beyound» (2006), але пізніше замінив його на «цифромодернізм» у книзі «Digimodernism». Термін «метамодернізм» є «винаходом» Тимофія Вермюлена та Робіна ван дер Аккера («Notes of Metamodernism» (2010).

Основним завданням «пост-постмодернізму» вбачалося не відновлення референтних зв'язків з емпіричною (й іншими) реальностями, а відтворення перцептивних і культурних пластів інформації. Але, оскільки кількісно та якісно ці пласти виявилися надмасивними, пост-постмодернізм актуалізував поняття «гіперреальність» як одне з основних. Пориваючи з текстуальністю й інтертекстуальністю постмодернізму, новітня цивілізаційна соціокультурна ситуація оперує віртуальними й інтерактивними артефактами, які «є комп'ютерними двійниками дійсності», елементами «ілюзорно-почуттєвої квазіреальності» [7, 23].

Постмодерністські судження про художню форму як «відкриту систему» заміщуються судженням про «мультивпливи», а діалог – «полілогом користувача з комп'ютерною картинкою» [там само, 23]. Мультивпливи новітньої «гіперреальності» повертають науковців до проблеми осмислення певної нелокальності в системі, де основними є не тексти, а віртуальні артефакти.

У 2002 р., ґрунтуючись на працях російськомовних дослідників віртуалістики (М. Вашкевича, Р. Гаріфулліна, О. Генісаретського, Д. Іванова, В. Нечитайло, М. Носова, М. Опенкова, Ю. Осипова й ін.), вітчизняний філософ Е. Смерічевський у своєму дослідженні дійшов висновку, що «віртуальна реальність як новітня властивість інформаційної цивілізації має інтегративний потенціал глобального масштабу» [10, 19], а 2004 р. Д. Деннет, аналізуючи взаємодії «мультивпливів» і людської психіки, звернув увагу на те, що у «віртуальних світах» панує ідеальна впорядкованість, яка, проте, патернізована [3]. Поставало слушне питання: якщо система передбачувано потерпала від множинності певних впливів на неї (частково ці впливи виявлялися випадковими), як можна передбачити прикінцевий стан такої системи?

За рік у науковому дискурсі виникла квантово-нелокальна концепція І. Данілевського, скерована на осмислення «новітньої нелокальності». Він відзначає: якщо в синергетиці «найменша відмінність у початкових умовах положення системи сприяє принциповій неможливості передбачення шляхів її розвитку» (що корелює з постмодерністською тезою У. Еко про «відсутні структури», «то в межах квантової нелокальності невеличкі відхилення від початкового стану викликають лише невеличкі відхилення від передбачуваного кінцевого» [2, 257–258] .

У 2007 р. О. Яшин, не відкидаючи синергетичну тріадність «мислення – віртуальна реальність – «паралельні світи»», вказує на взаємозумовленість емпіричної та віртуальної реальності. «Здійснити процес актуалізації дійсного з віртуальним може тільки людина», – вказує дослідник [12, 10].

Підсумовуючи певні наслідки вказаного парадигмального зрушення в науковому знанні початку XXI ст., можна погодитися з С. Єрохіним щодо того, що ці зрушення відбулися від «недетермінованості, незворотності, нелінійнос-

ті та делокалізованості до детермінованості, зворотності, дискретності й нелокальності» [6, 140].

Якщо пристати на такий висновок, то які методологічні наслідки він матиме для культурології і мистецтвознавства на сучасному етапі?

По-перше, новітня детермінованість потребує осмислення та перекласифікації: тобто для того, щоб визнати новітні «суперзасади» розвитку культури й мистецтва, слід пройти процедуру нової типологізації культурних процесів, культурних і художніх форм, визначити новітні ієрархії в системах.

По-друге, така перекласифікація приведе до кардинального оновлення категоріального апарату культурології та мистецтвознавства, оскільки в новітній ситуації перетворення природного об'єкта на предмет мистецтва (культури) починає мати інші засади впливу на матерію.

По-третє, можливість «відчути» культуру або мистецтво не ззовні, а в самій системі культури або мистецтва (їхніх форм) завдяки просторовим ілюзіям або тактильним ефектам віртуальної реальності, перетворює глядача-автора на протагоніста. Така руйнація меж між суб'єктом і об'єктом у культурі та мистецтві (тобто спів-участь) стає механізмом вірактуалізації (viractualism) будь-якого середовища. Така вірактуалізація потребує методологічно нового осмислення простору та часу, оскільки кожна нова технологія руйнує попередні ритми свідомості.

По-четверте, потребує методологічних змін осмислення морфології культури і мистецтва, оскільки класичні ієрархії, некласичний та постнекласичний неієрархічні естетичні об'єкти починають мати інші засади формування і сфери синхронізованого нелокального існування.

По-п'яте, оскільки морфологія культури й мистецтва стрімко змінюється, то потребують новітньої перекласифікації культурні та мистецькі форми, які часто існують як дискретні.

Можна визначити прогностичні моделі «поведінки» систем культури й мистецтва в нових умовах.

Перша модель: існування впорядкованих «простих» культурних і мистецьких форм у надскладному середовищі за наявності комунікації (смислових обмінів) між ними.

Друга модель: «герметизація» та «відмирання» «складних» культурних і мистецьких форм, відсутність або ускладненість комунікації. При цьому середовище розпочинає перебирати на себе функції культурної або мистецької форми завдяки потенціалу інтерактивності.

Висновки. Завершуючи тезовий огляд потенційних методологічних пошуків на сучасному етапі соціокультурного розвитку, слід відзначити, що системи культури і мистецтва перебувають на етапі певного «повернення» до впорядкованості, але ця впорядкованість є результатом кардинально нових змін в онтології, аксіології та гносеології людського існування.

Література

1. Брайсон В. Политическая теория феминизма / В. Брайсон. – М. : Идея-пресс, 2001.

2. Данилевский И. В. Структуры колективного бессознательного: квантовоподобная социальная реальность. – Изд. 2-е, испр. и доп. / И. В. Данилевский. – М. : Ком-Книга, 2003.

3. Деннет Д. Виды психики: На пути к пониманию сознания / Д. Деннет ; пер. с англ. А. Веретенникова ; под общей ред. Л. Б. Макеевой. – М. : Идея-Пресс, 2004.

4. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида. – М. : Ad Marginem, 2000.

5. Евин И. А. Искусство как сложная самоорганизующаяся система : автореф. дисс. ... д-ра филос. наук: 09.00.11 / И. А. Евин. – М., 2009. – 26 с. – русс.

6. Ерохин С.°В. Цифровое компьютерное искусство / С. В. Ерохин. – СПб. : Алетейя, 2011. – 188 с.

7. Маньковская Н. От модернизма к постпостмодернизму via постмодернизм [Электронный ресурс] / Н. Маньковская. – М. : Коллаж, ИФ РАН, 1999. – Режим доступа: http://iph.ras.ru/page52528989.htm]. – Загл. с экрана.

8. Пригожин И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М. : Едиториал УРСС, 2014. – 304 с.

9. Синергетика і творчість : монографія / за ред. В.Г. Кремня. – К. : Ін-т обдарованої дитини, 2014. – 314 с.

10. Смерічевський Е. Ф. Інформаційна цивілізація: проблема віртуальної реальності в суспільному розвитку : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03 / Е. Ф. Смерічевський ; Донецьк. нац. ун-т. – Донецьк, 2002. – 21 с. – укр.

11. Хакен Г. Информация и самоорганизация. Макроскопический подход к сложным системам / Г. Хакен. – М. : Мир, 1991. – 240 с.

12. Яшин А. А. Живая материя: Ноосферная биология (нообиология) / А. А. Яшин. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007.

References

1. Bryson, Valerie. (2001). Political theory of feminism. Moscow: Ideya-press [in Russian].

2. Danilevskiy, I. V. (2003). Structure of collective unconscious of the natural: quant social reality. Moscow: Kom-Kniga [in Russian].

3. Dennett, D. (2004). Kinds of psychiatry. On the way to understanding of the conscience. M.: Ideya-Press [in Russian].

4. Derrida, J., (2000). On grammatology. Moscow: Ad Marginem [in Russian].

5. Yevin, I.A. (2009). Art as a complicated self-organized system: Extended abstract of doctor's thesis. Moscow [in Russian].

6. Yerokhin, S.°V. (2011). Digital computer art. SPb: Aleteyya [in Russian].

7. Mankovskaya, N. (1999). From modernism to post-modernism. Retrieved from http://iph.ras.ru/page52528989.htm [in Russian].

8. Prigozhin, I. (2014). Stengers Isabelle. Order from chaos. New Dialog of a man and nature. Moscow: Editorial [in Russian].

9. Synergy and creativity (2014). K. : In-t obdarovanoi dytyny [in Ukrainian].

10. Smerichevskyy, S.F. (2002). Information civilization: the problem of virtual reality social development. Extended abstract of candidate's thesis. Donetsk [in Ukrainian].

11. Haken, H. (1991). Information and self-organization. Macroscopic Approach to Complex Systems. M. : Mir [in Russian].

12. Yashin, A.A. (2007). Living matter: Noospheric biology (neurobiology). M. : Izd-vo LKY [in Russian].

УДК 7.036(477) “20”

Мельничук Олена Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри театральної режисури
Рівненського державного гуманітарного університету
melnyczuk_olena@ukr.net

ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ МОДЕРНІСТСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджуються провідні тенденції модерністської культури України початку ХХ століття. Розглядається сутність естетики раннього модернізму як певного конгломерату тих мистецьких напрямів, які виокремилися й розвивалися протягом ХХ ст.

Серед провідних тенденцій модерністської культури, окрім абстрактного заперечення попередніх художніх форм та естетичних принципів, виділено тенденцію до європеїзаторства, символізацію, використання сугестійної сили мистецтва, взаємодію різних стилів та напрямів, новаторство в аспекті оновлення художніх форм.

Ключові слова: модернізм, символізм, нова драма, культура України.

Мельничук Елена Николаевна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры театральной режиссуры Ровенского государственного гуманитарного университета*

Ведущие тенденции модернистской культуры Украины начала ХХ века

В статье исследуются основные тенденции модернистской культуры Украины начала ХХ века. Рассматривается сущность эстетики раннего модернизма как определенного конгломерата тех художественных направлений, которые выделились и развивались на протяжении ХХ века.

Среди ведущих тенденций модернистской культуры, кроме абстрактного отрицания предыдущих художественных форм и эстетических принципов, выделено тенденцию к европеизации, символизацию, использование суггестийной силы искусства, взаимодействие разных стилей и направлений, новаторство в аспекте обновления художественных форм.

Ключевые слова: модернизм, символизм, новая драма, культура Украины.

Melnychuk Olena, *PhD in Arts, associate professor of the stage directing chair, Rivne State Humanitarian University*

The leading trends of modernist culture in ukraine at the beginning of XX century

The Purpose of Article. The article researches the leading trends in modernism culture of Ukraine at the beginning of the 20-th century. The essence of the early modernism esthetics is viewed as conglomeration of art styles which appeared and developed in the 20-th century.

The general features of artistic and cultural process of the early 20-th century and its interpretation by scientists have been studied. The appearance of the modernism concept and the artistic modern style in Ukrainian cultural space has been traced.

It has been found out that modernism is a combination of attempts to form the integral artistic style hostile towards eclecticism. It is characterized by symbolism poetics, emphasized aestheticism in interpretation of minor details, admiration for national romantic motives, accent on artist’s individual originality and innovations.

© *Мельничук О.М., 2016*

Scientists give different reasons for the appearance of modern style. One of them is the the democratization of social life, when the slogan of the time was accessibility of the beauty to people.

The brightest manifestation of modern style was in architecture. In its time, being impugned by the next generation of artists, modern style gradually became almost the embodiment of tastelessness in art. The prejudice and prematurity of that opinion was revealed only over time thanks to art critics' careful attention on modern style. Modern style is a multifaceted and contradictory phenomenon, antinomous in its manifestation. It reveals the idea of arts synthesis.

It has been pointed out that the modernistic culture of Ukraine is a combination of material and artistic values created in the modernism epoch, which are associated with it. Among the leading tendencies of modernistic culture, apart from abstract denial of prior forms and aesthetic principles, the tendency to Europeanization, symbolization, the use of suggestive art power, the interaction of different styles and trends, innovations in the aspect of renewal of artistic forms have been distinguished. In the search of new graphic means, correcting their concept positions, the participants of that literary and artistic process paid close attention to the works by both their contemporaries and forerunners; they enriched the nation's cultural treasury, as they were not indifferent to its fate.

The functioning of Europe-wide symbolism trend and its impact on the formation of Ukrainian dramatic art has been traced.

Having considered the results of the previous research done by such art and culture criticism scientists as Galych, Voronyi, Yakovenko and others, the author defines symbolism as artistic and aesthetic trend in Ukrainian culture at the beginning of the 20-th century which had great influence on the development of Ukrainian cultural and artistic process.

It has been pointed out that at the beginning of the 20-th century the thesis "from realism to symbolism" was widely propagated in home art, since symbolism as artistic trend and aesthetic, philosophic concept which appeared in France in the 1860-1870s, later developed into Europe-wide cultural phenomenon, sweeping theatre, art and music. However, from the very beginning it originated as a literary trend and therefore it had the impact on European and Ukrainian dramatic art that caused the formation of fundamentally new drama.

The author has done the research into the existence of symbolistic drama. The process of its development was closely connected with general regularities of national culture development. It has been indicated that for a long time symbolistic drama in Ukrainian science has been either viewed apart from the symbolistic theory or has been contrasted with it occasionally; besides, Ukrainian symbolistic drama has been influenced by Russian symbolism and European "new drama".

It has been emphasized that the formation of Ukrainian drama art at the end of the 19-th and the beginning of the 20-th century can hardly be analysed out of European context. Modernism in Ukraine, which existed in enslavement and stateless conditions, developed under the influence of Western European and Russian literary impact and internal factors, and as a result had a distinctive peculiarity - national problems, therefore it was socially engaged. It often had a negative effect on the artistic and aesthetic level of works. At the same time we can consider some positive effect as well, as revolutionary thematics combined with the elements of symbolic poetics enabled original synthesis of styles. This peculiarity provided certain exclusivity of Ukrainian modern art.

Conclusions. It has been concluded that the beginning of the 20-th century in Ukraine was marked by joining the Russian nationwide liberation movement. The creative power, which resisted the destructive forces at the end of the 19-th — the beginning of the 20-th century, made a powerful renovation wave, touched different forms of social consciousness, including the artistic one. The strong desire for purification and improvement of the motherland, society, individual was combined with the aspiration for apprehending the world. On the new stage theatre became the institution where an individual had to purify, experience the brightest feelings; theatre became primary not only among arts, but allegedly the centre of life. It bore particular responsibility; its opinion was taken into consideration. Consequently, the aspiration for apprehending the world by means of art had a profound impact on the dramatic search.

It has been summarized that the end of the 19-th – the beginning of the 20-th century was the golden age of Ukrainian culture. It is marked by the growth of national consciousness, activities by constellation of Ukrainian artists who invaluably enriched the inland spiritual treasury.

Keywords: modernism, symbolism, new drama, culture of Ukraine.

Тема статті зумовлює аналіз провідних тенденцій розвитку української культури в епоху модернізму.

Сучасна вітчизняна наукова думка засвідчує посилений інтерес до проблем становлення та розвитку української культури в епоху модернізму. Дослідженням цієї проблеми безпосередньо займалося чимало науковців. Серед них: Г. Веселовська, Н. Мірошниченко, О. Левченко, С. Павличко та ін. Проте тема все ще залишається не достатньо вивченою.

Мета статті – окреслити та дослідити провідні тенденції розвитку культури України початку ХХ ст.

Поняття *модернізм* прийшло з європейського Заходу внаслідок зміни естетичних орієнтацій, яка відбулася наприкінці століття, відбиваючи загальне почуття сучасності – модерності [8, 43]. Модернізм являє собою художньо-естетичну систему, що виникла на початку ХХ ст. як своєрідне відображення протиріч масової та індивідуалістичної свідомості. Він позначився на усіх галузях художньої творчості.

Модернізм об'єднує у собі багато відносно самостійних ідейно-художніх напрямів, не рівнозначних за соціальним та культурно-історичним значенням, кожен з яких має свою визначену ідейно-естетичну та художньо-стильову специфіку, але водночас проявляє принципову філософсько-світоглядну і соціокультурну спільність з іншими. Загальні тенденції для різних напрямків та течій модернізму не виключають їхніх різнобічних стильових пошуків, спільною особливістю яких є абстрактне заперечення попередніх художніх форм та основних естетичних принципів: зображальності – в образотворчому мистецтві, звукової організації – в музиці, осмисленості художньої мови – в мистецтві слова, логіки розгортання драматичної дії – у театрі [13, 211].

Філософсько-світоглядною основою модернізму стали ідеї ірраціонального волюнтаризму А. Шопенгауера та Ф. Ніцше, інтуїтивізму А. Бергсона, феноменології Е. Гусерля, психоаналізу З. Фрейда та К. Ґ. Юнга, екзистенціалізму М. Хайдеґґера.

Мистецьке життя як Європи, так і України, кінця XIX – початку ХХ ст. вирізнялося надзвичайною динамікою, зміною поколінь митців, стилів, напрямів. Справжнім явищем у мистецтві на зламі століть став стиль модерн – своєрідний, розпізнаваний за виразними, але не зовсім визначеними ознаками, які характеризували не тільки мистецтво, але і стиль життя. «Майстри модерну, наполегливо намагаючись зробити побут мистецтвом, а мистецтво побутом, створили певну універсальну пластичну систему, виразні засоби якої характерні й для монументального панно, й для фасону плаття, для живописного полотна і ложки чи виделки на столі» [4, 260]. Модерн являє собою сукупність спроб сформувати цілісний художній стиль, якому ворожа еклектика. Його вирізняють поетика символізму, підкреслений естетизм у трактуванні незначних

деталей, захопленість національно-романтичними мотивами, акцент на індивідуальній оригінальності та новаторстві митця.

Появу стилю модерн науковці пояснюють різними причинами. Однією з них називають демократизацію суспільного життя, коли гаслом часу стала доступність краси для народу. «У модерні виняткове і масове не збігалися, але масове схилялося до унікально-особистісного, в результаті чого індивідуальне відразу ставало надбанням загалу» [4, 260].

Найвиразніше модерн проявився в архітектурі. Свого часу, будучи відкинутим наступними поколіннями окремих художніх діячів, модерн поступово стає ледь не уособленням несмаку в мистецтві. Лише згодом, завдяки пильній увазі мистецтвознавців до модерну, виявилась упередженість і передчасність такої думки. Модерн – явище багатопланове та суперечливе, антиномічне у своєму прояві. Саме воно виявляє ідею синтезу мистецтв.

Дослідники вбачають зв'язок модерну з символізмом і, найперше, у його життєтворчій сутності. Науковці відзначають однаково притаманну поезії символізму та архітектурі модерну семантичну двозначність. Як зазначає С. Павличко, «модернізм у мистецтві означав передовсім символізм, який можна розуміти в широкому й вузькому сенсі. У вузькому сенсі – це творчість групи французьких поетів – Мореаса, Лафарга та інших, у широкому – це естетика, яка будується на постулаті про те, що реальний світ є символічним відображенням певних ідей, і в цьому сенсі його представниками або предтечами є також Бодлер, Малларме, Рембо, Верлен» [8, 43].

Аналізуючи статтю «Поезія як мистецтво» («Музагет», 1919) Д. Загула – одного з теоретиків українського символізму, Р. Піхманець зазначає, що український модернізм – «новаторський рух у літературі та мистецтві, спрямований на самоусвідомлення літератури як такої й оновлення її художніх форм, на розширення можливостей красного письменства і наближення його до світового». У статті ж Д. Загул намагався виокремити ту об'єднуючу парадигму, на основі якої новітні течії та угруповання творять свої художні й теоретичні структури: «Митець може йти двома шляхами: найвірнішої репродукції життя (що дає «тенденцію поширення життя», натуралізм) або шляхом сутнісної «переробки сирого матеріалу», і тоді «говоримо про градацію, підвищення, степенування життя» [9, 176]. Саме другий тип художнього синтезу, на думку автора, є домінантою новітнього письменства.

Мистецтво зламу XIX – XX ст., з усією багатоликістю проявів, інтерпретувалося теоретиками у контексті модернізму. Застосування до української драматургії цього періоду термінів «реалізм», «неоромантизм» та «соцреалізм», які вживалися в радянському та частково пострадянському мистецтвознавстві, презентує викривлену картину означеного явища. По-перше, це спотворює й обмежує значення справжніх тенденцій розвитку, а по-друге, штучно виокремлює українську драматургію зі світового процесу, тому важливо не лише ввести її в загальноєвропейський мистецький контекст, а й з'ясувати, у чому полягає оригінальність української версії [6, 4], – слушно зауважує Н. Мірошниченко.

На початку XX ст. у вітчизняному мистецтві широко пропагувалася теза «від реалізму до символізму», адже символізм, як художня течія та естетично-

філософська концепція, що виникла у Франції у 60–70 рр. XIX ст., пізніше переріс у загальноєвропейське культурне явище, заполонивши театр, живопис, музику. Втім, від початку він зароджувався як літературний напрям і, відтак, виразно позначився на європейській та українській драматургії, що зумовило становлення принципово нової драми.

Складність і суперечливість літературно-мистецького процесу кінця XIX – початку XX ст. породжувала непросту взаємодію різних стилів та напрямів, спільною особливістю яких було, як слушно вказувала Н. Калениченко, «шукання «нового бачення» світу, «нової точки зору», спрямування на психологізацію і ліризацію літератури, використання сугестійної сили мистецтва» [3, 228].

1927 р. Я. Мамонтов у праці «З листів до молодого режисера» писав: «… ні натуралізму, ні реалізму, ні конструктивізму в їхніх чистих формах у нас зараз немає. Це «сьогодні» характеризується амальгамізацією суперечних впливів, як висловлюється Л. Курбас, або, за моєю термінологією, конструктивно-реалістичним стандартом» [5, 261].

Шукаючи нові зображальні засоби, коригуючи свої ідейні позиції, учасники того літературно-мистецького процесу пильно стежили за доробками як своїх сучасників, так і попередників, збагачували культурну скарбницю своєї нації, до долі якої не були байдужими.

Як справедливо зазначила Т. Свербилова, «епоху модернізму в українській драматургії репрезентують і останні п'єси корифеїв, і міфопоетичні поеми Лесі Українки, і експериментально-психологічна драматургія В. Винниченка, і символістські етюди О. Олеся, і неоромантизм С. Черкасенка, і соціальна драма Г. Хоткевича, і історична драма Л. Старицької-Черняхівської, і перші спроби майбутнього авангарду 20-х рр. – І. Кочерги, Я. Мамонтова. Всі ці різнобарвні явища об'єднує потяг до театрального новаторства» [11, 369].

Становлення української драматургії кінця XIX – початку XX ст. навряд чи можна аналізувати поза європейським контекстом. Модернізм в Україні, який існував в умовах поневолення і бездержавності, розвиваючись під дією літературних впливів Західної Європи, Росії та внутрішніх чинників, мав свою прикметну особливість – національну проблематику, і тому був соціально заангажованим. Це часто негативно впливало на художній та естетичний рівень творів. Разом з тим, можемо говорити і про певний позитив, «оскільки драматичні акорди визвольних потуг, божественна музика національного воскресіння у поєднанні, скажімо, з елементами символічної поетики давали самобутній стильовий синтез» [9, 183], – зазначає Р. Піхманець. Ця особливість забезпечувала певну винятковість українського модерного мистецтва.

Водночас в українському культурному просторі «…жила тенденція «європеїзаторства», почата театром М. Садовського (1907–1918 рр. в Києві), талановито загострена Л. Курбасом («Молодий театр», 1918–1919 рр.) і широко виявлена Державним драматичним театром ім. Т. Шевченка, заснованим 1919 р. в Києві» [5, 234]. Під цим лозунгом об'єднувалися українські митці досить різноманітних соціальних і мистецьких орієнтацій.

У театрально-публіцистичній статті «Під молотом доби» (До ювілею театру ім. І. Франка (28/1 1920 – 28/1 1925) Я. Мамонтов писав: «Насамперед

з'ясуємо, що являв собою український театр в 1920 р. <…> Для всіх було ясно, що він мусить піднятися на рівень європейських мистецьких і технічних засобів. Але як це зробити в українських обставинах того часу? В 1920 р. наша театральна «європеїзація» ледве виходила з пелюшок, а над нею вже грізним momento mori висіло питання: та чи потрібний для нашого життя (військовий комунізм, горожанська війна, голод і т. п.) так званий європейський репертуар зо всім його буржуазним антуражем?» [5, 234].

Початок ХХ ст. для України був відзначений долученням до загальноросійського визвольного руху. Творча енергія, що протистояла руйнівним силам кінця ХІХ – початку ХХ ст., створила потужну хвилю оновлення, зачепила різні форми суспільної свідомості, в т. ч. й художню. Жага очищення, вдосконалення – вітчизни, суспільства, людини – поєднувалася з неухильним прагненням до світопізнання. На новому етапі театр, здавалося, став не тільки головним серед мистецтв, але й ніби центром життя, установою, де людина повинна очищуватись, переживати найяскравіші почуття. Він ніс особливу відповідальність, до нього прислухались, очікували відповіді на питання часу. Прагнення пізнати світ через мистецтво з особливою силою вплинуло на драматичні пошуки.

Та все ж «драматургія початкового періоду диктатури народжувалася не тільки з революційного агіттеатру, а й з тих тенденцій, що йшли безпосередньо від театру українського модерну, від драматургії «Лісової пісні» Лесі Українки, «По дорозі в казку» О. Олеся, «Над Дніпром» С. Черкасенка, п'єс В. Винниченка. Символістська драматургія О. Олеся, С. Черкасенка, ранніх Я. Мамонтова, І. Кочерги, попри всю свою еклектичність, створювала напередодні катастрофи та за перших її симптомів зразки пророцького мистецтва» [11, 382].

Жовтневий переворот здійснив перетворення не тільки в соціально-економічному й політичному житті країни, але й у духовному. Частиною соціалістичної революції стала культурна революція, вирішальне значення у процесі якої мало активне утвердження матеріалістичного світогляду, зокрема антирелігійна пропаганда [10, 5]. «Ми вимагаємо цілковитого відокремлення церкви від держави, щоб боротися з релігійним туманом чисто ідейною і тільки ідейною зброєю, нашою пресою, нашим словом» [10, 9], – писав Ленін. Відтак на сторінках тодішньої преси з'являються твори антирелігійного та антицерковного спрямування як учасників масового літературного руху, так і вже відомих тоді професійних поетів: П. Тичини, О. Слісаренка, Д. Загула, М. Семенка, В. Гадзінського, Микити Волокити (В. Поліщука), Червоного Шершня та ін. Художні твори на ці теми, хоча й не дуже часто, почали з'являтися з 1918 р. [10, 14].

Релігія стала ніби приватною справою громадян. Втім, багатьом митцям довелося переглянути свій морально-етичний кодекс принципу «чесності з собою», адже не всі ставали атеїстами. Тому для них використання антирелігійних мотивів було, можливо, ні що інше, як експериментальний камуфляж, що приховував справжню позицію автора. І дуже доречним у таких випадках було звернення до символізму, який був не тільки даниною моді. Адже «умовність форми дає свободу письменникові вкласти в уста персонажів найрізноманітні-

ші міркування – філософські, соціологічні, публіцистичні» [7, 386], – слушно зауважує М. Острик.

Водночас, як зазначає С. Хороб, «модерні типи художнього мислення, зокрема неоромантизм, імпресіоністичний символізм, символізм, метафізичний символізм тощо, в українській драматургії кінця XIX – початку XX ст. суттєво позначилися на розвитку жанрових форм п'єси, зокрема одноактівок. Більше того, такі їхні автори, як Леся Українка, Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко, Василь Пачовський, Яків Мамонтов створили цілу систему жанрів малої форми (драматичний етюд, драматичний діалог, драматична сцена, драматичний ескіз, лірична сцена та ін.). В одному випадку одноактні жанри проступають як цілковито самостійні, в іншому – першими пробами матеріалу для великих драм» [12, 246–247]. Це безперечно вплинуло і на становлення символістської драми.

В українській науці символістська драма тривалий час розглядалася у відриві від символістської теорії або ж зіставлялася з нею епізодично [1, 3-9]. Суттєво, що «у самих символістів художні критерії були аж ніяк не вирішальними, в їхньому середовищі найлегше прощалися саме художні недоліки. Символістській теорії мистецтва як самостійній сфері діяльності підготовлена загибель – перехід у життя й «теургічний трансценс». Суто художній результат, естетична закінченість настільки не вважалися вищою цінністю, що життєтворчість навіть протиставлялася створенню творів мистецтва. (Звідси велика кількість уривків і нарисів у драматургічній спадщині символістів <…>). У «косномовності», «незрозумілості» бачили підтвердження «життєвого» походження мистецтва» [там само]. Це дає підстави стверджувати, що в основу жанру малої драматичної форми лягла символістська теорія життєтворчості.

Щодо власне символізму, то різнобічні тяжіння пов'язують його з «ідеалістичною філософією початку століття, з загальним для неї джерелом – філософією Вл. Соловйова («позитивна всеєдність», ідея «синтезу», вчення про Софію, теургія). Поєднує їх есхатологічність мислення, переконання у «життєстверджуючому» покликанні мистецтва, гостре відчуття кінця «історичного часу» [2, 3].

Загалом вплив російської нової драми (зокрема А. Чехова, О. Блока, І. Анненського) на українську драматургію кінця XIX – початку XX ст. є незаперечним, як і вплив теургічної концепції драми Вяч. Іванова, Ф. Сологуба, А. Бєлого і театрально-драматургічних концепцій провідних російських режисерів – К. Станіславського, В. Мейєрхольда, О. Таїрова, і «філософії мистецтва» М. Бердяєва.

Можемо стверджувати, що естетика раннього модернізму являла собою певний конгломерат тих мистецьких напрямів, які виокремилися й розвивалися протягом XX ст. А серед провідних тенденцій модерністської культури, окрім абстрактного заперечення попередніх художніх форм та естетичних принципів, варто виділити тенденцію до європеїзаторства, символізацію, використання сугестійної сили мистецтва, взаємодію різних стилів та напрямів, новаторство в аспекті оновлення художніх форм.

Підсумовуючи, варто додати, що кінець XIX – початок XX ст. був періодом розквіту української культури. Він позначений зростанням національної свідомості, діяльністю плеяди українських митців, які неоціненно збагатили вітчизняну духовну скарбницю.

Література

1. Борисова Л.М. Драматургія російського символізму і символістська теорія життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / Л.М. Борисова. – Сімферополь, 2001. – 34 с.

2. Ермилова Е. Теория и образный мир русского символизма / Е.Ермилова. – М. : Наука, 1989. – 176 с.

3. Калениченко Н. Л. Українська література кінця XIX – поч. XX ст. Напрями, течії / Н. Калениченко. – К. : Наукова думка, 1983. – 255 с.

4. Культурологія: українська та зарубіжна культура : навч. посіб. / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. М. Семашко та ін. ; за ред. М. М. Заковича. – 2-е вид., стер. – К. : Знання, 2006. – 567 с. – (Вища освіта XXI століття).

5. Мамонтов Я. Театральна публіцистика / Я. Мамонтов. – К. : Мистецтво, 1967. – 327 с.

6. Мірошниченко Н. Модернізм в українській драматургії початку XX століття / Н. Мірошниченко // Український театр XX століття. – К. : ЛДЛ, 2003. – С. 4–35.

7. Острик М. М. Драматургія / М. М. Острик // Історія української літератури : у 8 т. Т. 6 : Література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917–1932) / [відп. ред. С. А. Крижанівський ; авт. тому : Б С. Буряк, А. О. Ковтуненко, Б. Л. Корсуньська та ін.]. – К. : Наук. думка, 1970. – С. 142-145.

8. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 448 с.

9. Піхманець Р. За золотий вінець України / Р. Піхманець // Хроніка 2000 : Український культурологічний альманах. – К. : Довіра, 1993. – № 5 (7). – С. 175–183.

10. Родько М. Д. Доби нової знак : літературно-критичний нарис / М. Д. Родько. – К. : Рад. письменник, 1987. – 269 с.

11. Свербилова Т. Драматургія / Т. Свербилова // Історія української літератури XX століття : підручник : у 2-х кн. Кн. І. Перша половина XX ст. / [за ред. чл.-кор. НАНУ В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – С. 368–391.

12. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм) : монографія / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.

13. Эстетика : словарь / [под общ. ред. А. А. Беляева и др.]. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.

References

1. Borisova, L. M. (2001). Dramaturgy Russian of symbolism and symbolist theory of life and creativity. Extended abstract of candidate's thesis. Simferopol [in Ukrainian].

2. Ermilova, E. (1989). Theory and imaginative world of Russian symbolism. Moscow: Nauka [in Russian].

3. Kalenychenko, N. L. (1983). Ukrainian literature late XIX – early XX century. Directions, trends. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

4. Zakovych M. M., Zyazyun I. A., Semashko O. M. et al. (2006). Cultural studies: Ukrainian and foreign culture. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

5. Mamontov, Ja. (1967). Theatrical journalism. Kyiv: Mystecztvo [in Ukrainian].

6. Miroshnichenko, N. (2003). Modernism in the Ukrainian drama of the early twentieth century. Ukrainian theater of the twentieth century, 4–35 Kyiv: LDL [in Ukrainian].

7. Ostrik, M. M. (1970). Dramaturgy. History of Ukrainian Literature, 8 volumes T. 6: Literature period of struggle for the victory of socialism (1917-1932). S. A. Kryzhanivsky (Ed.). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

8. Pavlichko, S. (1999). The discourse of modernism in Ukrainian literature. Kyiv: Lybid` [in Ukrainian].

9. Pihmanets, R. (1993). For gold crown Ukraine. Chronicle 2000: Ukrainian cultural almanac, 5 (7), 175–183. Kyiv: Dovira [in Ukrainian].

10. Rodko, M. D. (1987). Sign a new era: the literary-critical essay. Kyiv: Rad. pysmennyk [in Ukrainian].

11. Sverbylova, T. (1998). Dramaturgy. History of Ukrainian literature of the twentieth century: the textbook: in 2 books. Book. I. The first half of the twentieth century. V. G. Donchyk (Ed.). Kyiv: Lybid` [in Ukrainian].

12. Horob, C. (2002). Ukrainian modern drama of the late XIX – early XX century: (neoromanticism, symbolism, expressionism): monograph. Ivano-Frankivsk: Plaj [in Ukrainian].

13. Belyaeva, A. A. (Eds.). (1989). Aesthetics: Dictionary. Moscow: Polyty`zdat [in Russian].

УДК 008+130.2

Слівінська Аліна Францівна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри філософії
Київського національного університету
культури і мистецтв
alina.slivinska@gmail.com

РЕЦЕПЦІЯ ПРОЕКТУ «ВІЧНОГО МИРУ» І. КАНТА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

У статті представлена спроба предметного аналізу впливу кантівського проекту «вічного миру» на позиції європейських інтелектуалів напередодні Великої війни. Розглядаються типи суспільно-політичного дискурсу війни: націоналістично-патріотичний і гуманістично-космополітичний, який безпосередньо пов'язаний з кантівською ідеєю можливостей унеможливлення війни, а також передумови формування пацифізму і антипацифізму. Досліджується роль еліт в осмисленні проблеми війни і миру в межах фундаментальної дихотомії: держава – індивідуальність, індивід – нація.

Ключові слова: І. Кант, «вічний мир», дискурс війни, пацифізм, антипацифізм, національно-патріотичний і гуманістично-космополітичний дискурси.

***Сливинская Алина Францевна**, кандидат философских наук, доцент кафедры философии Киевского национального университета культуры и искусств*

Рецепция проекта «вечного мира» И. Канта в европейском социокультурном пространстве конца XIX – начала XX столетия

В статье представлена попытка предметного анализа влияния кантовского проекта «вечного мира» на позиции европейских интеллектуалов накануне Великой войны. Рассматриваются типы общественно-политического дискурса войны: националистически-патриотический и гуманистически-космополитический, который напрямую связан с кантовской идеей возможностей предотвращения войны, а также предпосылки формирования пацифизма и антипацифизма. Исследуется роль элит в осмыслении проблемы войны и мира в границах фундаментальной дихотомии: государство – индивидуальность, индивид – нация.

Ключевые слова: И. Кант, «вечный мир», дискурс войны, пацифизм, антипацифизм, национально-патриотический и гуманистически-космополитический дискурсы.

***Slivinska Alina**, PhD in Philosophy, Assistant Professor, the Philosophy chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

Reception of the Immanuel Kant's «eternal peace» project in the european sociocultural space of the late 19th – early 20th centuries

At the turn of the 19th and the 20th centuries European culture and civilization were in a state of crisis. Many Europeans had lost value orientation and faith in progress; the society was permeated by pessimism about the future and eschatology as the «end of the world» concept. Nietzsche who saw this deplorable value vacuum argued for the «reappraisal» as a way to «fill» it. However, intellectual and

© *Слівінська А.Ф., 2016*

spiritual atmosphere stimulated the social, philosophical, ethical, cultural explications and articulation of numerous contradictions and problems, including issues of war and peace. Gradually, the latter comes to the fore, questioning one of the Enlightenment's main projects – the «perpetual peace» project.

Rise of international tension, intensive processes of nation-building, emergence of nationalist movements, as well as apocalyptic forecasts about the future actualized Kant's «eternal peace» theory, which is an important part of the debate between philosophers, historians, lawyers and politicians. European intellectual elite began to think about the «tragic dilemma: homeland – humanity». The tragedy of this dilemma was that it concerned the system of values in Europe and the further development of European civilization. In this context, European intellectuals discussed the conditions for stopping of the wars and the establishment of an international order that would establish a long-term, and ideally – a perpetual peace.

In the aspect of this dilemma, the importance of the political war discourse increases. This discourse has two major subtypes: the nationalist-patriotic and humanistic-cosmopolitan. The second type of the discourse is directly connected with the Kantian idea of perpetual peace which played a key role in his philosophical reflections. Considering the conflict between natural and reasonable beginnings in history, Kant wrote about the conflicts and antagonisms, about wars, their driving forces, as well as about the evil that they cause, presenting the natural, as such, that was not yet based on the human mind. The conflict appears as a tool used by the history to reach the ultimate goal of «perpetual peace» and to build a «common law civil society». From the natural beginning the intelligent is born, from the perpetual war the perpetual peace might be achieved. Being the embodiment of the German Enlightenment Immanuel Kant believed that the human mind is able to overcome the selfish human nature and leave the war in the past.

Certain members of the intellectual elite of the late 19th and early 20th centuries were aware of growing interdependence of the world. They professed pacifism and formed their own conceptually polar discourse appointed as humanistic-cosmopolitan where the «Europe / Europeans», «friends / brothers», «civilization», «humanity» concepts played key roles.

Although a humanistic-cosmopolitan discourse did not prevail, a hope retained that there was a way to solve the problems by peaceful means referring to the Kantian «perpetual peace» concept. In the late 19th and early 20th centuries a socio-cultural environment was characterized by the development of pacifism as of a peacemaking movement and the gradual formation of its ideological principles that were personified in humanistic-cosmopolitan discourse.

The confrontation between German intellectuals, on the one hand, and the French and British ones, on the other, was evident not only on the political-ideological level, but also on mental, cultural, historical and ideological ones. In order to understand «the 1914's ideas» it is crucial to figure out the role that the German intellectual tradition played in these battles.

Crisis in European political life of the late 19th and early 20th centuries contributed to the development of both pacifism and anti-pacifism addressing the issues of war and peace in order to solve numerous social problems. The social basis of these two movements was formed by the middle classes and ideological inspirers were representatives of the intellectual elite.

Thus, on the eve of the First World War there was the exacerbation of the fundamental value dichotomy regarding the superiority of the individual or of the nation, of the individual or of the state. In terms of dichotomous approach to understanding the nature of the state the «perpetual peace» concept actualized. Intellectuals as proponents of a value controversy were aware that it is the protection of basic values and that in this struggle they act as representatives of two absolutely irreconcilable historical traditions.

This standoff occurs each time in different situations and under different circumstances. And each time the value systems will stand against each other, and the coalition will consist of intellectuals who will defend these value systems, using appropriate arguments.

Keywords: Kant, «perpetual peace», discourse of war, pacifism, anti-pacifism, national-patriotic and humanistic-cosmopolitan discourses.

У сучасному світі на глобальному, глокальному і регіональному рівнях зростає насильство в усіх його проявах. У низці держав, в т.ч. і членів Європейського Союзу, останнім часом спостерігається тенденція відродження націоналістичних пристрастей, спричинена інтенсивним зростаннях міграційних потоків як результату регіональних війн і збройних конфліктів. І тому особливо гостро постає необхідність пошуку універсальних цінностей як основи збереження Євросоюзу і побудови проектів майбутнього європейської цивілізації та місця України в цій останній.

Подібна ситуація зумовлює звернення до трактату І. Канта «Про вічний мир», в якому мислитель передбачив суперечності і протиріччя, що очікують людство на шляху всесвітньо-громадянського розвитку. Філософ артикулював питання, що виявилися актуальними як для кінця XIX – початку XX ст., так і продовжують бути такими і сьогодні: умови й можливості досягнення миру, баланс сил у світі, взаємозв'язок моралі і політики, ствердження демократичних принципів.

Дегуманізація та архаїзація вітчизняного культурного простору, зумовлена значною мірою збройним протистоянням на Сході України, також потребує філософської рефлексії на предмет «вічного миру», що допоможе осмислити умови та шляхи встановлення миру і головне – вселити надію на можливість відновлення мирного життя в країні.

У контексті актуалізації цих проблем зростає роль і значення інтелектуалів як «функціонерів загальності» (П. Бурдьє), що відповідальні за збереження, відтворення та збагачення європейських культурних традицій, убезпечення Європи від зростаючої хвилі націоналізму. І тому вони повинні на основі спільних уявлень про майбутнє Європи розробити і запропонувати соціуму об'єднуючий культурний проект та відповідну програму дій як алгоритм реалізації останнього. Від здатності подібного проекту забезпечити досягнення єдності на європейському культурному просторі залежить майбутнє як Європи, так і України, що також потребує предметного аналізу позицій європейських інтелектуалів. Наприкінці XIX ст. – на початку XX ст., політичне та культурне розмежування і навіть розкол між ними унеможливлювали діалог напередодні Великої війни.

Новий ракурс розгляду проблематики «вічного миру» пов'язаний з появою пацифізму та його інституціоналізацією, починаючи з другої пол. XIX ст. як самостійного руху.

У другій половині XX ст., як зазначає відомий французький філософ А. Бадью, «…відбувається широкомасштабне повернення до Канта» [1, 22]. Варто назвати в цьому контексті таких європейських філософів, як Х. Арендт, У. Бек, Ж. Дерріда, О. Хефе, Ю. Габермас, Дж. Ролз, К. Ясперс.

Різні теоретичні підходи до розуміння трактату та інших робіт І. Канта, дотичних до проблематики, пов'язаної з «вічним миром», ґрунтовно проаналізовано в дослідженнях Н. Мотрошилової [2] та Й. Краузе [3].

Найважливіші його положення розглядаються в чисельних статях і монографічних дослідженнях, де аналізуються не лише теоретичні, а й практичні складові, розглядається зв'язок як з історією філософсько-правового і

філософсько-політичного підходу до проблем війни і миру, так і з сучасним ракурсом розгляду проблеми О. Хефе, Ф. Герхардт, Р. Брандт та ін.

К. Ясперс підкреслює глибину осмислення І. Кантом встановлення миру і аналізує перешкоди, що постають на цьому шляху в нових соціально-політичних умовах, що склалися в ХХ ст.

У межах аналізу політичної філософії І. Канта Х. Арендт, попри її неоднозначне ставлення до пізніх творів І. Канта, в т. ч. і до «Трактату до «Вічного миру», звертається до цієї ідеї задля з'ясування причин, що призвели до катастрофічних подій ХХ ст. Такий ракурс розгляду трактату залишається актуальним і сьогодні.

Ю. Габермас акцентував увагу на тому, що ідея Канта вплинула на європейську людяність «тільки після жахіть Першої світової війни». Але при цьому, як підкреслює філософ, знайшла більше розуміння серед громадян різних країн, ніж у політиків та урядовців [4, 146].

О. Хеффе в своєму аналізі кантівського трактату здійснює спробу визначити засади «прикладного Просвітництва», що мають значення і для пізнього модерну, де ідея вічного миру стає не стільки предметом інтелектуальної дискусії, а одним із практичних проектів [5].

Вітчизняний філософ М. Мінаков також зосереджується на прикладному характері трактату і вважає, що рефлексія й повернення до проекту «вічного миру» допоможе релегітимації сучасності в період кризи модерності і обґрунтування надії на «другий модерн» у Східній Європі [6].

К. Паяр звертає увагу на пророчий, як він висловлюється, і найбільш проникливий аспект проекту, який вбачає в космополітизмі [7]. А. М. Кастілліо розглядає кантівську модель космополітизму в контексті сучасних європейських проблем, аналізує і виявляє її вплив на формування ідентичності [8]. Серед зарубіжних та вітчизняних науковців, які аналізують питання «вічного миру» в аспекті філософії права варто назвати Е. Ю. Соловйова, Ю. В. Кушакова, А. М. Кривулю, С. І. Максимова та ін.

Вплив ідеї вічного миру на парадигму міжнародних відносин вивчає А. Саліков, що особливо важливо з огляду на кризовий стан архітектоніки міжнародних відносин.

Російський історик Д. Сдвижков досліджує зв'язок ідеї вічного миру як продукту німецького Просвітництва з розвитком пацифізму в Німеччині, його ідеології і організації [9].

У ракурсі етичної проблематики трактат розглядають Р. Апресян, А. Гусейнов, а у Куртіса Х. Петерса вічний мир І. Канта пов'язується з надією. Вчений вважає, що війна може бути подолана завдяки піднесеності духу і розуму, в основі яких – надія.

У ракурсі філософії надії кантівський проект також розглядає і В. Гильманов та стверджує, що в її основі – людська здатність піднесених бажань, яка вкорінена в наявності волі до морального вчинку, тому постає як реалістична перспектива для людства і відкриває нову суб'єктноцентричну онтологію. У зв'язку з цим учений вважає, що кантівський проект дозволить «відкрити вікно» в «онтологію совісті», основою якого є громадянське суспільство з пріоритетами обов'язку,

відповідальності, толерантності й терпимості. В іншому випадку людство очікує «вічний мир на церковному цвинтарі людського роду» [10, 85].

Однак попри наявність чисельних наукових і публіцистичних праць, що присвячені трактату, рецепція ідеї вічного миру в європейському соціокультурному просторі кінця XIX – початку XXI ст. недостатньою мірою була предметом ґрунтовного аналізу, як і її зв'язок з ідеологією та практикою пацифістського руху.

Метою статті є аналіз європейського соціокультурного простору кінця XIX – початку XX ст. як підґрунтя актуалізації проблематики «вічного миру».

На зламі XIX – XX ст. європейська культура і цивілізація перебували в кризовому стані. Ф. Ніцше проголошував необхідність «переоцінки цінностей» як потребу в заповненні ціннісного вакууму, зумовленого втратою у багатьох європейців моральних орієнтирів, віри в прогрес, поширення песимістичних настроїв й есхатологізм як відчуттям кінця світу. Однак, інтелектуальна й духовна атмосфера стимулювала появу соціально-філософських, соціально-етичних, культурологічних експлікацій й артикуляцій чисельних проблем і протиріч, серед яких – питання війни і миру. Поступово остання виходить на перший план, поставивши під сумнів один із головних проектів Просвітництва – проект «вічного миру».

Зростання міжнародної напруженості, інтенсивні процеси націєтворення, поява націоналістичних рухів, апокаліпсичні прогнози стосовно майбутнього актуалізували кантівську теорію «вічного миру», яка стає важливою частиною публічних дебатів між філософами, істориками, юристами і політиками**.**

Нерівномірність процесу індустріалізації та структурної перебудови економіки, соціальна нестабільність через відсутність соціальних гарантій у більшості населення призводить до того, що європейська інтелектуальна еліта починає замислюватися над «трагічною дилемою: батьківщина – людство», як її сформулював Р. Роллан [11, 185]. Трагізм цієї дилеми полягав в тому, що вона стосувалася системи цінностей європейців і подальшого розвитку європейської цивілізації. В цьому контексті європейські інтелектуали обговорювали умови й можливості припинення воєн і встановлення міжнародного порядку, який дозволив би встановлення тривалого, а в ідеалі – вічного миру.

В аспекті сформульованої Р. Ролланом дилеми зростає значення суспільно-політичного дискурсу війни, в якому виділяються два основні підтипи: націоналістично-патріотичний і гуманістично-космополітичний. Другий тип дискурсу безпосередньо пов'язаний з кантівською ідеєю, що займала одне з центральних місць у його філософських роздумах.

Розглядаючи конфлікт між природним і розумним началом в історії, Кант пише про конфлікти й антагонізми, про війни, їхню рушійну силу, а також про зло, яке вони несуть, представляючи природне, як таке, що не спирається ще на розум людини. У розділі трактату «Про гарантії вічного миру» філософ стверджує: «Ніхто інший, як велика художниця природа (натура) дає нам це поручительство (гарантію), виявляючи очевидну доцільність у механічному процесі та досягаючи згоди людей за допомогою суперечності навіть проти їхньої волі» [12, 26].

Конфлікт виступає у Канта як засіб, що використовується історією, кінцевою метою якої є «вічний мир» і побудова «загального правового громадянського суспільства». Із природного начала народжується розумне, з вічної війни є шанс досягти вічного миру.

І. Кант вірив у те, що людський розум здатний подолати егоїстичну природу людини і залишити війни в минулому. При цьому він підкреслює, що «без критики розум перебуває ніби в природному стані і може відстояти свої твердження і претензії або забезпечити їх не інакше як за допомогою війни» [13, 443].

Кризові явища в європейському суспільно-політичному житті кінця XIX – початку XX ст. створили підґрунтя для розвитку таких двох ідеологій і рухів, як пацифізм і антипацифізм, що в пошуках вирішення чисельних суспільних проблем зверталися до проблем війни і миру. Соціальну основу цих двох течій складали середні верстви, а ідейними натхненниками стали представники інтелектуальної еліти. Соціокультурну ситуацію кінця XIX – поч. XX ст. характеризує розвиток пацифізму як миротворчого руху і поступове формування його ідейних засад, уособленням яких став у т.ч. і гуманістично-космополітичний дискурс. Частина інтелектуальної еліти, усвідомлюючи зростання взаємозалежності світу та сповідуючи пацифізм, відчувала себе «громадянами світу» і сформувала власний концептуально протилежний національно-патріотичному дискурс, означений як гуманістично-космополітичний, ключовими концептами якого були «Європа/європейці», «друзі/брати», цивілізація», «людство». Ці інтелектуали, подібно до С. Цвейга, занадто довго жили, керуючись принципом космополітизму, і не могли негативно ставитися до іншого світу, який став таким же їхнім, як і їхня власна батьківщина, оскільки вони «в глибині душі ... відчували себе громадянинами світу» [14, 162-163].

Хоч гуманістично-космополітичний дискурс не став домінуючим, але при цьому зберігав надію на можливість вирішення проблем мирним шляхом, принаймні, у перспективі, звертаючись при цьому до кантівського проекту «вічного миру».

Установки німецьких інтелектуалів, що сформувалися напередодні Першої світової війни, були зумовлені незавершенням до початку XX ст. самовизначення німців і згодом означилися соціологом Й. Пленге та шведським геополітиком Р. Челленом як «ідеї 1914 року» та були обґрунтовані філософом Трьольчем у промові «Ідеї 1914 року» [15]. Ці ідеї в сутності своїй були антиліберальними і спрямовувалися проти ідеологічних принципів революції 1789 р., оскільки національна ідентичність громадян об'єднаної Німеччини формувалася в т.ч. шляхом протистояння французькій моделі нації. При цьому німецькі інтелектуали для ствердження особливої місії Німеччини посилалися на стародавню та середньовічну історію, що і зумовило велику роль професійних істориків.

Що ж до французів, то їхня національна ідентичність будувалася навколо як власних унікальних первнів (історії, мови, релігії), так і ліберальних загальноєвропейських цінностей, що згодом стали універсальними. У зв'язку з цим, у німців і французів активно формувався образ ворога як невід'ємної складової культури війни.

Частина німецьких інтелектуалів, хоч і співпрацювали з пацифістами, але керувалися не ідеалом «вічного миру», а суто егоїстичними міркуваннями, і їхня мета полягала у збереженні й укріпленні національної держави в тому вигляді як її створив Бісмарк, і формуванні національної свідомості, що ґрунтувалася на теорії «особливого німецького шляху» (Deutscher Sonderweg). Свої надії на поступ Німеччини до світової держави, участь у перерозподілі світу інтелектуали пов'язували з «Welt politik» («світовою політикою»).

Конкретні форми співпраці з пацифістами у кожному випадку були різними, і у їхніх стосунках майже завжди зберігалася певна дистанція.

Е. Геккель, німецький природознавець і філософ, хоч і позиціонував себе як «переконаного пацифіста» і був членом багатьох товариств миру, в публічних виступах зберігав обережність висловлювань. Антивоєнний рух він називав «гласом волаючого в пустелі» з неясними шансами на успіх, а згодом став одним із підписантів сумнозвісного «Маніфесту – 93».

Світогляд значної частини німецького освіченого середнього класу промисловців, військових та ін., яка мислила себе хранителями духовних цінностей, сформувався під впливом німецьких інтелектуалів, представляв пангерманізм як комплекс націоналістичних і шовіністичних ідей. А його прихильники, серед яких було багато німецьких учених, створили 1891 р. Паннімецький союз, що сповідував ідеї експансіоністської зовнішньої політики Німеччини і її світове панування.

Пангерманісти дотримувалися ірраціонального розуміння людської природи і суспільного буття, що цілком закономірно перетворило насильство й інтенцію до війни на запоруку прогресивного соціального і цивілізаційного розвитку. В такому контексті можлива війна розглядалася в т.ч. і як війна культур, де німецька культура як більш висока культура протистоятиме західній цивілізації. Можливість війни сприймалася більшістю німецького населення і особливо молоді, як боротьба духу і розуму, духовне і політичне очищення від впливу західної цивілізації, дієва альтернатива процесу відчуження, безмежній раціоналізації й індивідуалізації, що характерні для буржуазного суспільства. Звільнення від світу, де головне бажання – задоволення матеріальних потреб і ствердження світу героїчного, заснованого на вічних духовних цінностях, серед яких провідна роль належить патріотизму як уособленню духу нації. В молодіжному середовищі на цих принципах починає формуватися власна субкультура, докорінно відмінна від культури батьків.

А будь-яке розв'язання конфліктів, в т.ч. і за допомогою арбітражу, вважалося перешкодою на шляху «історичного добору» і притулком «слабких і неповноцінних». Пацифізм у цьому контексті постає як такий, що протистоїть вдосконаленню людства, і тому вічний мир «був би нещастям» для останнього. «Світова історія вчить, що гідне місце у світі забезпечили собі тільки ті народи, які волю до влади ставили вище волі до миру», – стверджував генерал А. Кейм на зборах пангерманістів 1913 р. Г. фон Трейчке взагалі вважав ідею «вічного миру» «заразним божевіллям», виразом «філістерського духу матеріалізму», який підриває «фундамент вищого духовного світогляду і віри в ідеал» [9, 29].

Протистояння між німецькими інтелектуалами, з одного боку, та французькими й британськими, з іншого, виявилося не лише на політичному та ідеологічному рівнях, а охопило й ментальний, культурно-історичний, світоглядний, супроводжуючись при цьому битвами за минуле. Питання про те, яку роль відіграла в цьому інтелектуальна традиція Німеччини, є одним і базових як для розуміння «ідей 1914 року».

Історичним антиподом пацифізму стає антипацифізм. Якщо духовним батьком європейських пацифістів був І. Кант, то для антипацифістів таким став його ідейний супротивник Йоганн Ембзер, який через два роки після трактату «До вічного миру» опублікував «Спростування проекту вічного миру» [9, 205].

Ідейна основа антипацифізму – белліцизм, від латинського bellum (війна), що визначається як благо і має позитивну конотацію і формується у Німеччині як опозиція раціонального ідеалу Просвітництва, спрямованого на досягнення миру, а згодом відбувається героїзація, міфологізація образу війни.

О. Бісмарк, об'єднувач німецьких земель в одну державу, уособлював повну протилежність ідеалам пацифізму напередодні франко-пруської війни, вважав небезпечним навіть обговорення питання про взаємне роззброєння Франції та Пруссії. «Залізний канцлер» вбачав у будь-якому антивоєнному русі «комуністичну змову з Марксом на чолі» [9, 22].

Девізом усіх наступних поколінь антипацифістів не тільки в Німеччині, а й в Європі, стала фраза з листа Мольтке-старшого теоретику міжнародного права І. К. Блунчлі: «Вічний мир – мрія, і до того ж зовсім не прекрасна, а війна – це частина встановленого Богом світопорядку. У війні виявляються благородні якості людини. Без війни світ загруз би в матеріалізмі» [9, 22].

Німецькі антипацифісти сприймали свого антипода – пацифізм як головну загрозу й небезпеку для держави і тому на всіх рівнях прагнули довести його «ненімецький» (undeutsch) характер, антинімецьку спрямованість. А міжнародний пацифістський рух звинувачували у змові проти німецького народу.

У Франції справа Дрейфуса активізувала подібне протистояння, яке було розпочате ще за часів Французької революції: між прихильниками прав людини, які ставлять ці права вище інтересів держави, і їхніми супротивниками – захисниками ідеї державності, для яких держава стає вищою цінністю і саме вона уособлює єдність нації.

Таким чином, напередодні Першої світової війни спостерігається загострення фундаментальної ціннісної дихотомії стосовно вищості індивіда чи нації, індивіда чи держави, що актуалізувало питання «вічного миру» і в аспекті цих дихотомічних підходів до розуміння сутності держави. Інтелектуали, як прихильники тієї чи іншої ціннісної контраверзи усвідомлювали, що йдеться про захист базових цінностей і що в цій боротьбі вони виступають як представники двох абсолютно непримиренних історичних традицій.

Це протистояння виникає щоразу в різних ситуаціях і за інших обставин. І кожного разу будуть стикатися одна з одною системи цінностей, і щоразу будуть складатися коаліції інтелектуалів, які відстоюватимуть кожну з цих систем цінностей, використовуючи при цьому відповідні аргументи.

Європейський соціокультурний розвиток наприкінці XIX – початку XX ст. характеризувався складною трансформацією практично усіх сфер суспільного життя, глибинна природа яких вплинула на формування суперечливої за своєю природою складної рефлексії вічного миру і складного типу досвіду його проектування.

Традиція осмислення проблем війни і миру була пов'язана із загальним емансипаторським пафосом Просвітництва, гуманістичними поглядами на природу людини і заснованих на цих ідеях концепції демократичного соціального розвитку, без яких досягнення «вічного миру» було б неможливо.

Однак, замість ствердження просвітницьких ідеалів, людство на початку XX ст. зробило крок у безодню Першої світової війни, яка перевершила за жорстокістю всі попередні війни і стала першою спробою знищення європейської цивілізації. Для європейських інтелектуалів Велика війна стала важким випробуванням, на тлі якої відступив у тінь пацифістський ідеал, а практично всі інтелектуали, за невеликим винятком, почали підтримувати одну з воюючих сторін. Велика європейська культура виявилася неспроможною протистояти сплескам насильства.

Сучасна цивілізація, як і наша країна, перебувають у «точці біфуркації» і тому її майбутнє залежить від життєво необхідного усвідомлення важливості і значущості ідеї «вічного миру» І. Канта задля протистояння процесам ентропії, хаосу і дегуманізації. Суперечності та протиріччя сучасного світу, виклики, що постають перед людством у зв'язку з глобалізаційними процесами і розвитком інформаційно-комунікативних технологій, обумовлюють зростання наукової зацікавленості проблематикою війни і миру. Саме тому кантівське вчення про вічний мир залишається актуальним, як у теоретичному, так і в практичному аспектах. Критичний запал і прикладний потенціал думок великого мислителя може бути корисний для подолання як спокус військового вирішення міжнародних конфліктів, що призводить до зради ідеалів миру, права людини на життя, так і для запобігання згубним для життєвого світу культури практикам інструментальної раціональності в досягненні миру.

Література

1. Бадью А. Этика. Очерк о сознании зла / А. Бадью ; пер. с фр. В.Е. Лапицкого. – СПб. : Machina, 2006. – 126 с.

2. Мотрошилова Н.В. Концепция «вечного мира» и союза государств И. Канта: актуальное значение / под ред. В.С. Степина, Н.В. Мотрошиловой // Иммануил Кант: наследие и проект. – М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2007. – С. 406-427.

3. Краузе И. Кант и его время: трактат «К вечному миру» на фоне Французской революции и последующих войн / И. Краузе ; пер. с нем. И.Д. Копцева и А.С. Зильбера // Кантовский сборник. – 2013. – № 1 (43). – С. 33-45.

4. Хабермас Ю. Расколотый Запад // Ю. Хабармас ; пер. с нем. О.И. Величко и Е.Л. Петренко. – М. : Изд-во Весь мир, 2008. – 192 с.

5. Höffe O. Einleitung: Der Friede – ein vernachlästiges Ideal / O. Höffe // Kant I. Zum ewigen Fireden – Berlin : Akademie Verlag, 2004. – 290 p.

6. Минаков М. Мир и Модерн. Прикладное просвещение Канта и проблема вечного мира / М. Минаков, В. Морозов // Неприкосновенный запас: дебати о политике и культуре. – 2016. – N 1. – С .26-45.

7. Паяр К. Возможен ли вечный мир? Кант или миротворческий разум [Електронний ресурс] / К. Паяр // Логос. – 2003. – № 1 (36). – С. 10-19. – Режим доступу: http://magazines.russ.ru/logos/2003/1/pair.html

8. Кастилло М. Космополитизм Канта сегодня / М. Кастилло, под ред. В.С. Степина, Н.В. Мотрошиловой. пер. с фр. И. Вдовиной // Иммануил Кант: наследие и проект – М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2007. – С. 394-405.

9. Сдвижков Д.А. Против «железа и крови». Пацифизм в Германской империи [Текст] : научное издание / Д.А. Сдвижков ; РАН, Ин-т всеобщ. истории. – М. : ИВИ РАН, 1999. – 330 с.

10. Гильманов В.Х. Кант в дискурсе «Технологий надежды» / В.Х. Гильманов // Кантовский сборник. – Калининград : Изд-во РГУ им. И. Канта, 2010. – Т. 2 (32). – С. 80-87.

11. Роллан Р. Воспоминания / Р. Роллан, пер. с фр., сост., авт. послесл. И. Анисимов, авт. коммент. Е. Ванслова. – М. : Художественная литература, 1966. – 590 с.

12. Кант И. К вечному миру. Философский проект (1795) / И. Кант, под общей ред. А.В. Гулыги // Собрание сочинений в 8-ми томах – М. : ЧОРО, 1994. – Том 7. – С. 5-56.

13. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант; пер. с нем. Н. Лосского. – М. : Мысль, 1994. – Серия «Философское наследие». Том 118 – 591 с.

14. Цвейг С. Статьи. Эссе [Текст]. Вчерашний мир. Воспоминания европейца / С. Цвейг [предисл. Д.В. Затонского ; вступ. ст. К.А. Федина ; коммент. Г.А. Шевченко]; пер. с нем. – М. : Радуга, 1987. – 479 с.

15. Трельч Э. Идеи 1914 года. [Електронний ресурс] / Э. Трельч // Речь, произнесенная в «Немецком обществе 1914-го». – 1916. – Режим доступу: http://magazines.russ.ru/logos/2003/1/pair.html

References

1. Bad'yu, A. (2006). Ethics. Sketch of evil minds. SPb.: Machina [in Russian].

2. Motroshylova, N. V. (2007 The concept of «perpetual peace» and a union of states Kant: relevance Immanuel Kant: the heritage and the project. M. : Kanon+ ROOY «Reabylytatsyya», 406-427 [in Russian].

3. Krauze, Y. (2013). Kant and his time: a treatise «Perpetual Peace» on the background of the French Revolution and subsequent wars. Kantovskyy sbornyk, 1 (43), 33-45 [in Russian].

4. Khabermas, Yu. (2008). Chopped West. M.: Yzd-vo Ves' myr [in Russian].

5. Höffe, O. (2004 Einleitung: Der Friede – ein vernachlästiges Ideal Kant I. Zum ewigen Fireden, Berlin: Akademie Verlag) [in Germany].

6. Mynakov, M. (2016). World and Modern. Application Kant education and the problem of perpetual peace. Neprykosnovenniy zapas: debaty o polytyke y kul'ture, 1, 26-45 [in Russian].

7. Payar., K. (2003). Is it possible to perpetual peace? Kant or the peace mind. Lohos, 1 (36), 10-19. – Retrieved from http://magazines.russ.ru/logos/2003/1/pair.html

8. Kastyllo, M. (2007 Cosmopolitanism Kant today. Immanuel Kant: the heritage and the project. M. : «Kanon+» ROOY «Reabylytatsyya», 394-405 [in Russian].

9. Sdvyzhkov, D. A. (1999). Against the «blood and iron». Pacifism in the German Empire. M. : YVY RAN, 1999 [in Russian].

10. Hyl'manov, V. Kh. (2010). Kant in the discourse of «Technology of Hope». Kantovskyy sbornyk. Kalynynhrad: Yzd-vo RHU ym. Y. Kanta, T.2 (32), 80-87 [in Russian].

11. Rollan, R. (1966). Memories. M. : Khudozhestvennaya lyteratura [in Russian].

12. Kant, Y. (1994 Perpetual Peace. The philosophical project (1795) Sobranye sochynenyy v 8-my tomakh. M.: ChORO, vol. 7, 5-56 [in Russian].

13. Kant, Y. (1994). Critique of Pure Reason. M.: Misl' [in Russian].

14. Tsveyh, S. (1987). Yesterday's world. European Memories. M. : Raduha [in Russian].

15. Trel'ch, E. (1916 Ideas 1914. Speech delivered in «German society 1914». Retrieved from http://magazines.russ.ru/logos/2003/1/pair.html.

УДК 71:74.01/.09

Сосницький Юрій Олександрович,
аспірант кафедри дизайну
Харківської державної академії дизайну та мистецтв
soyual@mail.ru

ОГЛЯД ЗАРУБІЖНИХ КОНЦЕПЦІЙ ЕКОЛОГІЧНОГО ПРОЕКТУВАННЯ

У статті проаналізовано приклади світового дизайнерського доробку, які, при подальшому дослідженні в рамках дисертаційної роботи, дають можливість виявити основні сучасні екологічні принципи створення міського екопростору. На основі аналізу формування міського середовища були виділені основні прийоми, що вдало використовуються в екодизайні міст: безвідходні технології та рециклінг; модульні принципи «баукастена»; аерація; універсальність; використання альтернативних джерел енергії; використання асоціативних, ландшафтоподібних, інтерактивних об'єктів, об'єктів, заснованих на природних імітаціях та стилізаціях; адаптивність спроектованого середовища до існуючого ландшафту.

Ключові слова: екодизайн, предметно-просторове середовище, міський простір, модуль, функція, рециклінг.

Сосницкий Юрий Александрович, *аспирант кафедры дизайна Харьковской государственной академии дизайна и искусств*

Обзор зарубежных концепций экологического проектирования

В статье проанализированы примеры мирового дизайнерского наследия, которые, при дальнейшем исследовании в рамках диссертационной работы, дают возможность выявить основные современные экологические принципы создания городского экопространства. На основе анализа формирования городской среды были выделены основные приемы, которые успешно применяются в экодизайне городов: безотходные технологии и рециклинг; модульные принципы «баукастена»; аэрация; универсальность; использование альтернативных источников энергии; использование ассоциативных, ландшафтовидных, интерактивных объектов, объектов,

© *Сосницький Ю.О., 2016*

основанных на естественных имитациях и стилизациях; адаптивность спроектированной среды к существующему ландшафту.

Ключевые слова: экодизайн, предметно-пространственная среда, городское пространство, модуль, функция, рециклинг.

Sosnitskiy Yuriy, *postgraduate, Kharkiv State Academy of Design and Arts*

Review of foreign environmental design concepts

The examples of world heritage with further research within the thesis make it possible to identify the main principles of modern ecological urban space. The revealed aspects illustrate how inextricably linked and all kinds of opportunities and three-dimensional design tools that combine urban area and the natural environment in a single complex object-spatial tasks. Based on analysis of the urban environment were identified by basic techniques that successfully used in Eco-design of cities. They are the using of non-waste technologies of shaping and recycling; application of modular principles of the environment by «baukasten»; including plants in the structure of the building for aeration air. They also are versatility; no consumption of electricity (exception: street lighting element), using of renewable energy – solar, wind, aeration and noise profiles, the using of alternative energy sources; using associative, interactive, natural imitation and pastiche objects; harmonious combination of the historical and new object-spatial environment; adaptability designed environment to the existing landscape. World experience in environmental design represents huge potential for creating a high level of comfort and environmental sustainability in the urban environment. The tasks of designers are adapting to environmental concept for consumers to use in modern design national and local traditions, as well as in developing solutions that contribute to the maintenance and development of environmentally sustainable environmental surroundings. Further scientific research trends of the recreational cities areas, based on identified techniques are sound basis for the definition of modern environmental principles of object-spatial environment of the city.

Keywords: eco-design, object-spatial environment, urban space, module, function and recovery.

Осмислення історії дизайну в цілісному уявленні про матеріальну, духовну та художню культуру, відбиває її сучасний проектний розвиток. Проблема, порушена в даній статті, полягає в аналізі світового дизайнерського доробку формування сучасного предметно-просторового середовища міста на основі екологічних принципів, задля виявлення характерних проектних прийомів.

Проведене дослідження є складовою частиною дисертаційної роботи Сосницького Ю.О. «Екологічні принципи організації предметно-просторового середовища міста Харкова» зі спеціальності 17.00.07 – Дизайн. Роботу виконано згідно з навчальним планом факультету «Дизайн» Харківської державної академії дизайну та мистецтв.

Проблематика створення екологічного міського середовища і формування концепції екологічної культури в суспільстві розглянуті і досліджені в різних роботах багатьох учених. Розвитком цієї тематики займалися А. Аалто, М. Ботта, Б. Принс, В. Папанек, Л. Міс ван де Рое, Р. Арнхейм, Г. Шарун, Б. Таута, Х. Херинг, Я. М. Харг, Р. Копенрат, К. Келлог, Л. Фьюмора, О.Я. Боднар, В.Я. Даниленко, О.О. Орлова, С.В. Вергунов, А.М Алексеєнко, В.Д. Северин, М.Д. Пригодін, О.І. Лазарєв, Д.Л. Звенігородський, В.В. Сьомкін та ін. Виходячи з публікацій авторів, екологічна культура являє собою сукупність цінностей і поглядів, спосіб життя людини. Формою реалізації і практичним застосуванням цінностей екокультури людини є екодизайн, як утвердження принципів екологічної етики

і орієнтації на гармонізацію взаємин людини з навколишнім світом. Концепції екологічної культури сьогодні знаходять своє відображення в міському просторі за допомогою таких архітекторів, як Ч. Мур, Е. Саарінен, К. Скарпа, Л. Барраган, Ф. Гері, Т. Андо.

Мета статті – на основі проведених раніше досліджень, розглянути концепції екологічного проектування й умови його практичного застосування в міському предметно-просторовому середовищі та виявити основі їхні прийоми.

Витоки дизайну мають коріння в традиційній матеріальній культурі, – вважають в Японії, Німеччині, Фінляндії, Італії, – країнах, абсолютно не схожих ні за природно-географічним, ні за історичним, ні за соціокультурним параметром. Ставлення до традиційних ремесел, їхнього місця і ролі в розвитку сучасної проектної думки є, мабуть, визначальним у сучасній культурно-екологічній версії дизайну. Характерно, що перші кроки в цьому напрямку були зроблені поза рамками європейської культури. Японія з її сильними культурними традиціями та досвідом культурного розвитку в умовах жорсткої ізоляції, яка тривала аж до XIX ст., при зустрічі з європейською цивілізацією продемонструвала світу таємниці «регіональної проектності» як одного зі способів виживання в умовах жорсткої конкуренції. Японські фахівці постійно підкреслюють відміну японської культури від західної, наполягаючи водночас на її універсалізмі [3]. Прикладом особливості японського дизайну є проект паркування токійського дизайн-бюро PLATdesign в японському м. Кітакюсю. При будівництві сучасного паркування, дизайнери знесли частину будівель компанії. Вони розбили справжній парк, у притаманному японцям стилі мінімалізму, з чіткими лініями і рівними алеями дерев. Це рішення цікаве саме екологічно орієнтованим підходом до організації міського паркування. Тут були розташовані місця не тільки для автомобілей, а й для зелених насаджень, що дало можливість зберегти існуючі посадки в процесі будівництва та додати молодих дерев. Таким чином, використавши прийом адаптування антропогенного простору до існуючого навколишнього середовища, паркування, в комплексі з системами освітлення, дренажем, зеленими насадженнями, є повноцінним елементом ландшафтного дизайну і комфортним для використання, з точки зору універсальності, простором. Для обробки використовували нарізані прямокутниками кам'яні плитки: це добре поєднує їх з дизайном фасаду будівлі – один з прийомів використання асоціацій на основі відображення навколишнього середовища в об'єктах дизайну [4].

Концепція екологічного дизайну, що активно підтримується і фінансується урядовими та громадськими організаціями, швидко змінює загальну картину німецького дизайну. Тепер уже практично кожен навчальний або реальний проект розробляється з урахуванням дотримання жорстких екологічних вимог. Тематика курсових і дипломних робіт регулярно поповнюється новими екологічними завданнями [1; 3; 4; 5]. З початку 1990-х рр. у більшості німецьких вищих навчальних закладах, у т. ч. і на факультетах дизайну, відкриваються напрямки екологічного проектування, наприклад «Fachrichtung für ökologisches Design» (спеціальність – «Екологічний Дизайн»). Одним з найбільш відомих проектів факультетів дизайну є розробка Белінда Тато і його команди, урба-

ністичної екосистеми в Еко-Бульвар-де-Вальекас в Мадриді. Підхід полягає в тому, що всередині є установка евапотранспірації листя, яка синтезує свіжість у повітрі, що створює відповідний мікроклімат. Проект є публічною компактною територією середземноморського середовища у техногенному місті, простір для зустрічі та відпочинку людей. Цей проект викликав широкий позитивний резонанс завдяки яскраво вираженій екологічній складовій і зараз його прийом включення рослин у структуру будівлі для аерації повітря використовується низкою європейських фірм. Вдале поєднання функцій даху і сонячної батареї з двома екологічно чистими приводами – електричним (від акумулятора) і сонячним – роблять цей проект організації простору не тільки універсальним, але й абсолютно нешкідливим для навколишнього середовища [3; 4].

Очевидна ще одна загальна тенденція, яка проявляється в дизайнерській культурі сьогоднішнього дня – в багатьох країнах світу широко поширюється практика запрошення іноземних дизайнерів на роботу в дизайнерських фірмах, а також для викладання в навчальних закладах. Причому найбільшою популярністю користуються дизайнери з Японії, Італії, Фінляндії, Німеччини, Данії, тобто з тих країн, де особливо стабільно проявляється інтерес до історичних традицій матеріальної культури. Наприклад, японський дизайнер, що працює в Америці чи у Франції, привносить у створювані їм об'єкти елементи багатовікової японської культури, розширюючи духовний зміст предметного світу тих регіонів, в яких його речі функціонують. І це природно в сучасних умовах тотальної відкритості, доступності культур, легкості отримання інформації. Яскравим прикладом такої спільної роботи може служити Інститут екологічної естетики [1; 3], створений за ініціативою доктора П. Люкнер при Вищій школі мистецтв і дизайну Бург Гібіхенштайн міста Галле. Ця організація, до складу засновників якої входять відомі фахівці Німеччини, Австрії, США, а також професор О. В. Бойчук (Україна), – здійснила цілий ряд сміливих і масштабних проектів.

Найбільш масштабною акцією Інституту екологічної естетики, в якій і зараз задіяні десятки студентів та співробітників «Бурга» (Вища школа мистецтв і дизайну Бург Гібіхенштайн м. Галле), є проектно-практичний семінар «Гайзельталь». Його тема була визначена 1993 р., коли вперше гостро постала проблема благоустрою території та розташованих на ній об'єктів найбільшого в колишній НДР вугільного басейну [2]. Результатом проектних пропозицій, команди доктора Петера Люкнера, стали реконструкція старих механічних цехів та обладнання на їхніх площах «Експлораторіума» – багатопрофільного центру техніки, екології та дизайну, створення зони відпочинку і туризму з найбільшою у країні штучною водоймою, відкриттям теплової електростанції, що працює на відходах побутової деревини, використавши таким чином один з найважливіших прийомів екологічного проектування – безвідходного виробництва чи рециклінгу. Нинішній етап цього грандіозного будівництва передбачає будівництво «екологічного села», створення та облаштування природного заповідника, обсерваторії і низки інших об'єктів [1].

Ще одним наочним прикладом демонстрації можливостей концепції рециклінгу може служити реалізація дизайн-програми «міські питні фонтанчики» у м. Дрездені. Ініціатором та розробником проекту став професор Вищої

школи мистецтв і дизайну Бург Гібіхенштайн м. Галле Рольф Редер [156]. У результаті мешканці та гості цього всесвітньо відомого культурно-історичного центру отримали можливість безкоштовно користуватися артезіанською водою з, різноманітних за стилем і обробкою, питних фонтанчиків. У цих об'єктах синтезується поняття функціональності та малих архітектурних форм, а також реалізується ідея організації архітектурного середовища, завдяки використанню низки функціональних прийомів: універсальності, ємності та рівня комфортності, розташованих дизайноб'єктів, для здійснення основних процесів життєдіяльності населення.

Концепція багаторазового використання матеріалів сформувалася в середині 1980-х рр. Її основу становить принцип вторинного використання матеріалу. Перероблений матеріал, як самостійно, так і в поєднанні з новим, виступає вихідним пунктом створення промислової продукції. Комбінування перероблених і нових матеріалів при створенні оригінальних формотворчих рішень отримало назву рециклінг-каскад [5].

Взагалі, дизайн-рециклінг є цікавим напрямком екологічного проектування, хоча і має мало спільного з промисловим дизайном [5]. Одним з найбільш ранніх і найбільш часто публікованих прикладів дизайн-рециклінгу є міська софа з автомобільних покришок, створена 1974 р. групою «DES-In» з м. Оффенбах у Німеччині. Група виникла в рамках конкурсу «Пропозиції з використання автопокришок». Ці та інші проекти групи «DES-In» можуть розглядатися як одна з перших спроб показати необхідність збільшення терміну «життя» продуктів і обмеження зростання промислового виробництва. Низкою переваг при проектуванні таких об'єктів міського середовища є використання таких екологічних прийомів: вторинного задіяння матеріалів; невисокий рівень витрат при виготовленні; відсутність споживання електрики (виняток: елемент вуличного освітлення); використання відновлюваної енергії – сонячної, вітрової; стійкість до зламу; відсутність постійного догляду (виняток: урна, система декоративного озеленення, клумба); безпека; функціональність; незвичайність конструкції. Низку цих прийомів подалі можна віднести до різних груп за естетичністю, функціональністю, чи відповідністю предметно-композиційній організації середовища.

На сьогоднішній день виникають значні проблеми з послідовним втіленням у життя ідей екодизайну. Однак у вищих навчальних закладах все виразніше помітна тенденція включення екологічного чинника в проектні розробки, що робить особливо цікавими публікації, присвячені сучасній дизайн-освіті.

Після проектування та виробництва об'єктів дизайну, дія екологічної концепції переноситься на формування відповідної екологічної інфраструктури міського простору. Першорядними територіями для реорганізації, у світовій практиці, слугували занедбані заводи, стадіони, аеропорти, різні об'єкти промисловості. Криза індустріальної цивілізації другої половини XX ст. і технологічна революція початку XXI послужили імпульсом для виникнення двох основних чинників: «сталого розвитку» і «технологічної цивілізації». Одним із прикладів проектів ближнього зарубіжжя є простір реорганізованого заводу «Дизайн-завод «Флакон» у Росії. У листопаді 2009 р. студенти курсу «Interior

and Spatial Design» Британської вищої школи дизайну завершили роботу над цим проектом, з перетворення колишнього Хрустального заводу ім. Калініна на нове сучасне рекреаційне та освітнє середовище. Комплекс орієнтований на розміщення офісів, магазинів, майстерень, виставок для творчих проектів у сфері дизайну, моди і архітектури. На території розташовані два майданчики для проведення масових заходів. Навігація цього середовища цікава тим, що колишні елементи та об'єкти заводу, завдяки прийому функціональної реорганізації, змінили своє призначення. Наприклад усі пожежні сходи переобладнані в оглядові майданчики, а великі домінантні технічні засоби (труби, двигуни, крани і т. ін.) були перефарбовані в яскраві кольори для орієнтації у великому тематичному просторі. Кожен музей, лекційний майданчик на території заводу має свій унікальний художньо-образний об'єкт: великий рожевий стілець, паперове дерево, чи частина тролейбуса, вбудованого в стіну. Все це зроблено завдяки прийомам стильової єдності, збереженню загального вигляду технічного середовища та художньої виразності структуроформуючих елементів, задля побудування образності та специфічної орієнтації в просторі, на основі форм і кольорів.

2014 р. в польському містечку Тихи створили публічний простір. Спочатку це була звичайна набережна, що не призначена для рекреації. Але влада міста вирішила перетворити її, створивши пішохідну і велосипедну доріжки, і натягнувши між ними над водою сітки, які виконують функцію гамака. Крім того, на набережній розмістили багато модульних крамничок, освітлюваних енергозберігаючими світлодіодами у вечірній час. Даний об'єкт міських меблів, змонтованих між собою, створює певне обмеження між зеленими насадженнями та пішохідною територією набережної. Даний модуль дуже мобільний, його можна швидко демонтувати і розмістити в разі потреби (посадки нових дерев). Аналізуючи цей проект, можна відокремити низку використаних екологічних прийомів: розташування унікальних модульних дизайн-об'єктів, структурованість функції простору завдяки натяжній сітці, побудування рівня комфортності для процесів життєдіяльності, збереження загального вигляду набережної, використання ландшафтних компонентів при структуризації середовища. На основі використання цих прийомів набережна стала функціональним і естетичним рекреаційним простором міста. Проект отримав кілька нагород, у т.ч. нагороду за найкращу реалізацію суспільного простору у всій Польщі.

Прикладом органічного з'єднання пам'яток архітектури і сучасного міського простору є конструкція під назвою «Metropol Parasol» в іспанській Севільї, що представляє собою серію красивих хвилястих парасоль, які розташовані у районі Plaza de la Encarnacion і становлять найбільшу дерев'яну конструкцію у світі. Стільники з дерев'яних панелей, зчеплених між собою, здіймаються з бетонних підстав, які спроектовані таким чином, щоб в єдиному стилі сформувати склепіння та алеї. Проект був спроектований і реалізований архітектурною компанією J. Маяет H. Architects. Нейтральні колірні тони Metropol Parasol допомагають гармонізувати різкий контраст ультрасучасної структури конструкції із середньовічним довкіллям Севільї. Сходи і фронтони знаходяться під дерев'яними балдахінами, що складають величезну екологічну композицію з

дерева. Інноваційна структура зроблена з деревини з поліуретановим покриттям. На даний момент у Metropol Parasol розташувалися: музей, фермерський ринок, надземний придорожній сервісний комплекс і ресторан – усе це на відкритому повітрі. Піднятий на висоту даху простір для прогулянок і відпочинку розташований на самому верху «парасольок», являючи собою й оглядовий майданчик [3]. Аналізуючи даний простір, можна відокремити низку прийомів, задіяних при організації середовища: гармонійне поєднання предметно-просторового і сформованого історичного середовища (дерев'яна конструкція об'єднала великий відкритий простір площі, зробив його більш масштабним відносно людини); стильова єдність середовища (простору надали унікальну художньо-образну властивість); розташування унікального дизайн-об'єкта; функціональність простору (середовище «Metropol Parasol» поділено на три яруси, а дерев'яна конструкція відіграє роль оглядового майданчика та переломлює інтенсивне сонячне сяйво, для більш комфортного прибування на території).

Проект «Висячий парк» Нью-Йорка є прикладом повторного використання архітектурної споруди, ілюстрацією багаторівневого підходу до вирішення дефіциту озеленених просторів. Відомий в Америці ландшафтний архітектор Джеймс Корнер (James Corner) і його компанія «Field Operations» перетворила покинуту залізничну естакаду в доглянутий зелений оазис. Автори проекту встановили на колію дерев'яні лавки на коліщатках. При підборі рослинного асортименту керувалися тим, щоб максимально зберегти природність пейзажу, який сформувався за довгі десятиліття на території High Line. Між живими насадженнями були прокладені звивисті доріжки з плиток. При їхньому створенні була застосована вдосконалена система мощення на основі бетонних рейок з відкритими сполуками, які не заважають вільному протіканню води і змішанню рослин. Крім того, майже вся вода (не менше 80%), яка потрапляє на територію парку, тут же і залишиться [4]. Все це стало можливим завдяки використанню наступних прийомів: реорганізація функції простору; використання ландшафт-них компонентів; організація комфортності простору для основних процесів життєдіяльності (простір облаштований вуличними меблями та зеленими газонними ковдрами для відпочинку); гармонійне поєднання історично сформованого і нового предметно-просторового середовища (магістральний шлях був реставрований, а зелені насадження, розташовані на ньому, додали даній локації дефіцитної «екологічності»).

Середовищний дизайн XXI ст. орієнтований на створення фактично нового синтетичного простору – екосистеми, яка володіє підвищеними комфортними показниками без шкоди для природного фону. Наприклад, комплекс у Парижі, який розташований на бульварі Берсі дванадцятого округу на правому березі Сени, що включає в себе парк Берсі (арх. М. Ферранд, Ж.-П. Фугас, Б. Ле Рой) і Національну бібліотеку Міттерана (архітектор Д. Перро), наочно демонструє гармонійне поєднання предметно-композиційного і сформованого історичного середовища, можливість примирення старого ландшафту з авангардним підходом до ландшафтного мистецтва. Парк Берсі – витягнутий прямокутник, через який уздовж по центру проходить основна вісь. Вся територія розбита на ряд прямокутних ділянок, кожна з яких оформлена у своєму стилі.

У парку велика увага приділена геопластиці. Тим самим, разом зі збереженням загального виду простору, дизайнерами запропонована нова стильова єдність середовища, задля організації естетичної гармонії. Штучно створений рельєф робить його ще більш цікавим, створюючи динамічність простору. Амплітуда коливань висот зростає в міру просування з заходу на схід. Із західного боку до парку примикає сучасний культурно-спортивний комплекс. Ця будівля має похилі бетонні поверхні стін, покриті газоном. Перед ним розкинулася велика площа з квадратною водоймою в центрі. Таким чином усі нові будівлі й об'єкти дизайнери намагалися максимально адаптувати до існуючого ландшафту. Тут найбільш сильно проявляється геопластика і адаптивність спроектованого середовища до існуючого ландшафту. У північно-східному куті насипаний високий конусоподібний пагорб, піднятися на який можна по спіральній доріжці. У цій зоні є березовий гайок з тіньовитривалими рослинами, альтанка над водою, містки, терасований квітник та інші цікаві елементи. Саме на цих проаналізованих прикладах можна побачити високий рівень комфортності, для здійснення основних процесів життєдіяльності, та повноцінно організований простір за своєю функціональністю.

Проблема оновлення предметно-просторового середовища, удосконалення його екологічних та естетичних властивостей тісно пов'язана також зі зменшенням відсотка ландшафтних компонентів міста, що змогло б сприяти оптимізації екологічної ситуації в місті та підвищенню рівня його естетичної виразності, позитивно впливати на формування образу міста [5], як у комплексі «Долина кампусу» (The Campus Valley. Ixва, Сеул. Арх. Д. Перро). Цей проект насамперед пристосований під місцевість, обрану для будівництва, де все, навіть люди, підпорядковані правилам і пристрою рельєфу, повноцінно адаптуються у просторі. Довгі скляні стіни, які стоять у долині, немов плавники, виглядають досить холодними, порівняно з зеленню у просторі за стінами. Однак, рішення про те, щоб долина буде обмежена палітрою з каменю і скла, без сумніву, є навмисним і порушує питання про характер простору і, можливо, його розвитку в майбутньому, завдяки своїй предметно-композиційній організації.

Тема пристосування до місцевості та практичного використання ландшафту особливо актуальна в Японії, де кожен відрізок «зеленої» землі має величезну цінність. Тому в Осаці були спроектовані Намбу Парки (Namba Parks). До 2003 р. на цьому місці був бейсбольний стадіон. Автор цього проекту, архітектурне бюро Джерде (Jerde), отримало завдання від власника Нанкай (Nankai Electric Railway) створити об'єкт, який перевизначив би образ міста. Архітектори запропонували інтегрувати величезний зелений парк у насичене і жорстке середовище мегаполіса. Поруч із 30-и поверховою будівлею, комерційним і торговим центром, виріс величезний ландшафтний парк, що поступово піднімається на 8 поверхів. Крім того, що це просто красиво – це ще й зручно. Парк доступний не тільки відвідувачам вежі, але і пішоходам, які можуть потрапити в оазис прямо з вулиці. «Намбу Парк» створює новий досвід, є чудовим прикладом взаємодії людей, культур і природи», – розповідають про свій об'єкт автори, завдяки використанню прийома задіяння ландшафтних компонентів

і специфічного характеру зв'язку запропонованого проекту з існуючим ландшафтним середовищем.

На подібному екологічному прийомі ґрунтується і проект Nangjing Jianning Highrise Complex, де будівля прагне поєднати ультрасучасні екотехнології та інновації в будівництві з архітектурними традиціями навколишніх будівель і природним історичним контекстом міста. Штучні зелені оази і взаємна інтеграція внутрішнього і зовнішнього простору покликані візуально і фізично розширити горизонти внутрішніх приміщень, а також сприяти забезпеченню структури достатньою кількістю природної вентиляції і денного освітлення.

Отже, проаналізовані приклади світового дизайнерського доробку дали можливість виявити основні сучасні екологічні прийоми створення міського простору, які ілюструють, як нерозривно пов'язані між собою всі види і можливості об'ємно-просторових і дизайнерських засобів, що об'єднують міську територію та природне середовище в єдиний комплекс предметно-просторових завдань.

Світовий досвід екологічного проектування представляє величезний потенціал для створення високого рівня комфорту та екологічної стійкості в міському середовищі. Завдання дизайнерів полягають у адаптації екологічної концепції щодо споживача, у використанні в сучасному дизайні національних та місцевих традицій, а також у розробці рішень, що сприяють підтриманню та розвитку екологічно збалансованого середовищного оточення.

Підсумовуючи аналіз сучасних екологічних концепцій формування міського середовища, можна виділити основні прийоми, що вдало використовуються в екодизайні міст:

– застосування безвідходних технологій формоутворення та рециклінгу;

– застосування модульних принципів організації навколишнього середовища за методом «баукастена»;

– включення рослин у структуру будівлі для аерації повітря;

– універсальність;

– відсутність споживання електрики (виняток: елемент вуличного освітлення), використання відновлюваної енергії – сонячної, вітрової, аераційні і шумові режими, використання альтернативних джерел енергії;

– використання асоціативних, ландшафтоподібних, інтерактивних об'єктів, об'єктів, заснованих на природних імітаціях та стилізаціях;

– гармонійне поєднання історично сформованого і нового предметно-просторового середовища;

– адаптивність спроектованого середовища до існуючого ландшафту.

Подальше наукове дослідження тенденцій розвитку рекреаційних зон міст, на основі виявлених прийомів, є ґрунтовною базою для визначення сучасних екологічних принципів формування предметно-просторового середовища міста.

Література

1. Алексеенко А.М. Взаимосвязь форм жизненной среды человека и современных технологий / А.М. Алексеенко, В.Д Северин // Вісник ХДАДМ. – 2009. – № 9. – С. 3-9.

2. Ковальський Л.М. Тенденції формування екологічно безпечних споруд / Л.М. Ковальський, Д.А. Чижмак, відп. ред. М.М. Дьомін / Сучасні проблеми архітектури та містобудування. Науково-технічний збірник – К. : КНУБА, 2009. – Вип. 21. – С. 239 – 243.

3. Кондратьева К.А. Дизайн и экология культуры. – М. : Изд. Моск. гос. худ.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова, 2000. – 106 с.

4. Орлова О.О. Екологічний фактор формоутворення в дизайні : автореф. дис. … канд. мистец.: 05.01.03 / О.О. Орлова ; ХДАДМ. – Х., 2003. – 21 с.

5. Осиченко Г.О. Прийоми інтеграції природного і штучного середовища в органічній архітектурі XX століття / Г.О. Осиченко, О.А. Павленко // Вісник ХДАДМ. – 2009. – № 4. – С. 80 – 89.

6. Пригорницька А.А. Естетичний дискурс сучасності у вимірі дизайну / АА. Пригорницька // Практична філософія. – 2006. – № 2. – С. 235-243.

7. Турчин В.В. Проблема філософії історії в контексті лінгвістики термінології / В.В. Турчин // Вч. зап. Харк. гуманіт. ін-ту «Нар. укр. акад.» – 2000. – Т. 6.

References

1. Alekseenko A.M., Severin V.D. (2009). Vzaymosvyaz forms zhyznennoy environment and human modern technology. Bulletin KSADA. [in Russian].

2. Kowalski L.N., Chyzhmak D.A. (2009). Trends formation of environmentally friendly buildings. Modern problems of architecture and urban planning. Scientific and technical collection. Kiev: KNUCA [in Ukrainian].

3. Kondratyev, K. A. (2006). Design and ecology of culture. SG Stroganov [in Russian].

4. Orlova, O.O. (2003). Environmental factors shaping the design. KSADA [in Russian].

5. Osychenko, G.A. & Pavlenko, O.A. (2009). Methods of integrating natural and artificial environment in the organic architecture of the twentieth century. Bulletin KSADA [in Ukrainian].

6. Pryhornytska, A.A. (2006). The aesthetic discourse of modernity in terms of design [in Ukrainian].

7. Turchin, V. (2000). The philosophy problem of history in the context of linguistics terminology [in Ukrainian].

Розділ ІІ. ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ РОЗВІДКИ

УДК 316.728

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

ПРЕСТИЖНЕ СПОЖИВАННЯ ЯК ФАКТОР НАБУТТЯ СТАТУСНИХ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ У МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ

Стаття присвячена аналізу престижного споживання, обумовлюваного масовою культурою, як механізму набуття бажаних статусних ідентичностей індивідом у сучасному суспільстві. Розкрито симулятивну природу споживання та залежність між споживчими й символічними властивостями речей, що становлять індустрію брендингу. Розглянуто сутнісні фактори формування ідентичності в рамках споживання як однієї з важливих форм соціального буття.

Ключові слова: споживання, ідентичність, масова культура, брендинг, симулякр.

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

Престижное потребление как фактор приобретения статусных идентичностей в массовой культуре

Статья посвящена анализу престижного потребления, обусловленного массовой культурой, как механизма приобретения желаемых статусных идентичностей индивидом в современном обществе. Раскрыто симулятивную природу потребления и зависимость между потребительскими и символическими свойствами вещей, составляющих индустрию брендинга. Рассмотрены сущностные факторы формирования идентичности в рамках потребления как одной из важных форм социального бытия.

Ключевые слова: потребление, идентичность, массовая культура, брендинг, симулякр.

Denysyuk Zhanna, *Ph.D. in Cultural Studies, head of the research and publishing activity department, The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Luxury consumption as a factor of gaining status identity in mass culture

This article analyzes the prestigious consumption, determined by mass culture as the acquisition mechanism status, desired by the individual identities in the modern society. The simulative nature of consumption and the relationship between the consumer and symbolic properties of things, included the branding industry are considered. The essential factors of identity formation within the framework of consumption as an important form of social existence are reviewed.

Keywords: consumption, identity, mass culture, branding, simulacrum.

© *Денисюк Ж.З., 2016*

Прагнення людини до осмислення власної ідентичності в сучасному світі обумовлено пошуком стабільності існування й необхідністю самовизначення в потоці глобальних змін. Масова культура як головна культурна практика повсякденності сьогодні чинить істотний вплив на формування ідентичності людини в суспільстві споживання, і саме вона значною мірою є могутнім інструментом у формуванні потреб і стилів життя, включаючи індивіда в коловерть споживання символічних цінностей. Споживання є одним з важливих аспектів буття людини в суспільстві, і сьогодні пов'язується не стільки з матеріальною частиною предметів, скільки з символічним їхніи наповненням, позаяк людина в сучасному світі все більше споживає знаки і символи, які стають засобом демонстрації власного статусу та позиціювання індивіда в соціумі. Прилучення індивіда в процесі символічного споживання до бажаних і стратифікаційно вищих груп позначається на формуванні ним власної ідентичності та розкритті і задоволенні внутрішньо особистісних потреб. Сучасне споживання, підкріплюване медійними й комунікативними зв'язками, значною мірою опосередковане масовою культурою, яка пропонує адаптовану градацію споживчих престижних культурних взірців на будь-який смак і купівельну спроможність. Відтак механізми споживання та ідентифікації позначаються на системі соціальних взаємодій, впливаючи на сферу ціннісних та культурних орієнтирів суспільства.

До феномена споживання проявляли науковий інтерес відомі соціологи та філософи, виокремлюючи аспекти символічної взаємодії людини-споживача з середовищем речей: Ж. Бодрійяр, Г. Зіммель, М. Вебер, Т. Веблен, Г. Дебор, А. Маслоу, З. Бауман, Н. Кляйн, П. Бурдьє, Г. Маркузе, Е. Фромм. Становлення споживання як соціокультурного процесу і способу ідентифікації базуються на дослідженні сучасного суспільства масового споживання і плюралістичної культури. Аспекти даних досліджень новітнього періоду представлені у працях таких учених, як: У. Бек, Ю. Габермас, Ж. Дельоз, М. Кастельс, Ж.-Ф. Ліотар, М. Уельбек, М. Фуко, С. Хантінгтон, П. Штомпка.

Зазначена проблематика представлена також у роботах учених ближнього зарубіжжя: О. Гурової, В. Ільїна, В. Іноземцева, О. Лебедєвої, М. Гришаніна, О. Конюшенко, Я. Рощиної, основний інтерес для яких являє проблема конструювання ідентичності у споживанні.

Серед українських дослідників дана проблематика розроблялася переважно в розрізі соціології такими дослідниками, як: О. Бортняк, Я. Зоська, О. Кузьмук, В. Тарасенко, Н. Коваліско, О. Марушевська, А. Музиченко, І. Набруско, Н. Назарова, Н. Домбровська, Л. Погоріла, О. Сердюк, Г. Сорокіна, І. Стрижова, Ю. Сюсель, Л. Франченко.

Метою статті є дослідження феномена престижного споживання символічно наповнених товарів, моделей поведінки, ідей, продукованих масовою культурою, в процесі набуття індивідом бажаної статусної ідентичності.

Споживання становить сьогодні найважливішу характеристику людини в сучасному суспільстві. Сучасне суспільство – це, передусім, суспільство споживання**.** Сучасне споживання детермінується не лише процесами глобалізації всіх сфер людської життєдіяльності, але й процесом самореа-

лізації індивідів та віднаходження ними свого місця в складних системах соціокультурних, економічних та політичних взаємозв'язків. Для сучасної людини характерним є не просто споживання для задоволення базових потреб, а знакове споживання, яке виступає кодом, мовою спілкування між людьми. Споживання для сучасної людини стає багатостороннім комунікативним процесом, опосередкованим символічно-знаковим контекстом, який продукується виробниками, споживачами та численними ЗМК. Людина суспільства споживання ніколи не споживає предмет в його споживчої цінності, вона завжди споживає його як знак статусної ієрархії. Як влучно відзначає Є. Кучеренко, в центрі уваги сучасної людини лежать речі, які «формують її бажання і звички, визначають практики її повсякденної дії … вони є матеріально втіленими символами, які позначають соціальний статус і роль свого користувача» [3, 19].

Серед виробництва різноманітних бажань на особливу увагу заслуговують бажання власної репрезентації, глибинного «Я». І саме через споживання здійснюється конструювання такої бажаної ідентичності, де відображуються певні уявлення про сенсожиттєві орієнтири. В цьому контексті товари стають предметами символічної взаємодії, що наділені особливими специфічними значеннями. Товари та послуги отримують атрибутивні «соціальні й особистісні якості, які приписують продукту. …виробник одягу продає елегантність, виробник пива – чоловічу дружбу і душевну розмову, постачальник фінансових послуг – довіру і впевненість у завтрашньому дні» [2, 8].

Одним із психічних факторів формування культури споживання є питання емоційного задоволення від споживання: мрії і бажання, які формують певні образи, по-різному впливають на фізичне та естетичне задоволення від спожитого товару [15, 2].

Суспільство споживання виникло в західних країнах у середині XX ст. Починаючи з цього часу, споживацька діяльність стала не просто найактивнішим різновидом соціальної діяльності, а й принципом суспільної організації, детермінантою і опосередкованою ланкою соціогенезу. Споживання перетворилося на універсальний суспільний інструмент модифікації стилів поведінки, образу життя, типу особистості.

Уперше значимі концепції престижного споживання були сформовані Т. Вебленом, де головну роль все ж відігравала цінова межа кожної речі, що ставила її в розряд виняткових і розкішних, а використання красивих і дорогих речей було невід'ємним атрибутом демонстрації свого високого соціального становища.

Ж. Бодрійяр розглядав споживання безпосередньо в символічному контексті, що несе певний смисловий зміст. Маркування індивіда за допомогою речей задає контекст соціальної буттєвості його загалом.

Індустріальна революція через розповсюдження різних товарів дала початок сучасній культурі споживання, проте згодом увага зосередилася на соціальних і символічних аспектах споживання, пов'язаних з придбанням, володінням та споживанням товарів та послуг [16, 82].

Вплив нових глобальних технологій позначається на соціально-економічному, політичному і культурному житті суспільства. Зазнають змін ієрархії базових цінностей, до яких додаються нові модернізовані цінності. З цим пов'язані нові принципи організації професійної діяльності, формування нових пріоритетів індивідів у соціумі. Важливе значення в даному питанні належить системі «уявних відносин людини й речі, які організують повсякденність як світ бажань і потреб» [14, 126]. У сфері уявного людське бажання вперше оформлюється, і за допомогою словесних та образних символічних кодів формуються певні соціальні міфи і стереотипи. Таким чином, формується нова штучна уявна ідентифікація, яка домінує в межах даного універсуму над усіма іншими.

Актуальною потребою сьогодення є нові ідентифікаційні моделі особистості, що є «поєднанням багатьох Я-образів, кожен з яких відображує особливості нашої поведінки, ракурс пізнавальної діяльності, специфіку психічних реакцій у різних ситуаціях соціальної взаємодії» [11, 16]. Текучість і постійна мінливість культурних ідентичностей зумовлюється «революцією в засобах масової інформації, що призвело до взаємопроникнення культур, постійного обміну культурними цінностями і здатності моментального поширення інформації» [11, 17].

З поширенням ідей і цінностей масової культури, яка пропагувала яскраві образи, для промислового виробництва й ринку пріоритетним завданням стало формування нових потреб індивіда. Безперервний процес тиражування нових потреб у різних верств населення стає ключовою особливістю постіндустріальної економіки. Як пише М. Уельбек, сучасній людині в споживацькому світі постійно повторюють: «Ти повинен бажати. Ти повинен бути бажаним. Ти маєш брати участь у загальній гонитві, в боротьбі за успіх, в кипучому житті оточуючого світу. Якщо ти зупинишся – ти перестанеш існувати. Якщо відстанеш – ти загинув» [12, 73]. В якості домінуючої соціальної технології споживання виступає сферою соціальної інтеграції індивіда. Індивід постійно «шукає себе» у багатоманітній, напруженій, але абсолютно непродуктивній активності, яку Бодрійяр називає «універсальною допитливістю»: «Слід все спробувати, людина споживання одержима страхом «втратити» що-небудь, втратити задоволення» [1, 110].

Сутність споживацької культури становить не стільки ненаситність споживання та накопичення матеріальних благ, скільки жага нових відчуттів. Бажання не повинно задовольнятися, ідеальний споживач прагне бажання. Споживацький ринок спокушує клієнтів, але для цього йому потрібні клієнти, які б бажали, щоб їх спокусили [8, 113].

Тому звичайне споживання життєво необхідних товарів перетворюється на специфічну його сторону, процес соціальної взаємодії та стає фактором конструювання ідентичності. При здійсненні вибору товарів для задоволення тих чи інших потреб, уже не пов'язаних з безпосереднім призначенням товару, відбувається процес своєрідного «перенесення» певних людських якостей на товари. Віддаючи перевагу товарам певної групи чи бренду та наділяючи їх певними якостями, індивід визначається в системі власних цінностей та оби-

рає власну ідентичність. Досліджуючи споживацьку поведінку молоді, Г. Сорокіна наголошує, що за допомогою визначених для споживання предметів індивід має смогу за власним бажанням і уподобанням конструювати свій образ та ідентичність, презентуючи себе таким чином у соціумі. Предмети споживання в даному разі виступають такими засобами конструювання, та, водночас, виступають зовнішніми маркерами позначення [9, 15]. Наприклад, для того, аби належати до когорти модних людей, індивіду необхідно не лише постійно купувати ряд речей, необхідних і не дуже, за доволі високими цінами, але й у цілому організовувати своє споживання таким чином, щоб воно підпорядковувалося цілеспрямованому бажанню ідентифікації з певною соціальною роллю чи групою людей [10, 141].

Відтак значних обертів набуває індустрія виробництва соціальних властивостей товарів, домінуючу роль серед яких відіграють престижність, елітарність, влада, можливість бажаної самоідентифікації. Формуються окремі бренди і їхнє виробництво – брендинг. У цьому випадку для споживача товар заміщується чимось уявним – віртуальним знаком, який безпосередньо з товаром не пов'язаний. Таким чином, у бренд вкладається певний сенс, «йому приписують символічні значення. <…> Ланцюжки символічних значень породжують міф про товар, за який і платить споживач» [6].

Матеріальна сутність бренду, на яку звертає увагу О. Сердюк, тотожна товарній пропозиції, перцептивна сутність якої є ореолом відчуттів і символічних уявлень, унікальних для даної марки товару. За своєю суттю бренд є продуктом масової культури, що складає її стратегічний ресурс і капітал, та дає можливість отримувати економічні вигоди від неекономічних благ – символічних атрибутів і переваг, матеріальних і нематеріальних елементів репутації, легенд і міфів, культурних традицій [7, 142].

Таким чином, модне брендове споживання цілком і повністю ґрунтується на реальних і уявних статусах. Фінансово забезпечений прошарок суспільства завжди готовий платити саме за «символічність» бренду, демонструючи його показово, підкреслюючи свою причетність до нього і винятковість. Брендові та трендові речі стають важливими не з огляду на їхнє функціональне призначення, а в силу їхнього іміджу, який індивід може перенести на себе, стати причетним до їхньої актуальності та позначити за їхньої допомоги свій статус. Розкручені та відомі бренди з часом акумулюють у собі певний символічний пласт, який не виражається в грошовому еквіваленті. Прагнення індивідів до споживання тих чи інших брендів є не чим іншим, як долученням до певної ієрархії уявних цінностей, що символізують престижність і статусність, що в підсумку складає в уяві набуття позитивної самоідентифікації разом з тим товаром, який людина отримала. Все комунікативне поле довкола бренду, в т.ч. й реклама, не стільки інформують споживача про будь-які прямі властивості й атрибути товару, скільки викликають емоції, аби залучати його до того стилю життя, якому найбільшою мірою відповідає сам чітко вибудований бренд.

Хоч, як зазначає А. Малахов, сучасні практики споживання все більше втрачають характер статусних, а список самих статусних речей стає все мен-

шим. Так чи інакше, демонстрація за допомогою речей свого соціального положення має місце бути в сучасному суспільстві: це комунікативна стратегія, метою якої є інформування оточуючих про приналежність індивіда до тієї чи іншої статусної групи в соціальній ієрархії суспільства, причому не тільки верхніх шарів [4, 248].

Проте в умовах тотального розповсюдження масової культури та численних ЗМК споживання призвело до розмивання меж між класами за предметами споживання, відтак найбільш виражений статусний характер зберегли тільки дійсно дорогі та престижні товари, решта ж – просто омасовлюється більш дешевими репліками та підробками, визначаючи, тим не менш, значне коло своїх поціновувачів та споживачів, аби хоч на символічно-комунікативному рівні досягнути бажаного статусного володіння. Дорогі атрибути демонстративного елітного споживання стають певним «фетишем, наділеним надприродними властивостями приносити успіх і щастя, перетворюються на підробки, копії, імітації, «фейк» предметів споживання найбільш дорогих, відомих і престижних торгових марок» [13, 80].

Установка на споживання має своїм неминучим результатом тотальну симуляцію, в процесі якої речі стають псевдоречами (зворотними знаками самих себе), порожніми формами, поверхневими гіперреалістичними об'єктами, за якими немає реальності. Масова культура замість образу речі формує її симулякр, який і виступає способом прояву та головною категорією символічного споживання. В масовій культурі поширений симулякр розкоші і багатства (лакшері), який завдяки літературі й екранній культурі став найбільш значимим у системі престижного споживання. Трансляція численними ЗМК, рекламою споживчих кодів формує навколо людини-споживача уявний світ, що складається з образів і сенсів, не вкорінених у дійсності, які мають в ній референтів, а самі є симулякрами. Наділення речей ілюзорними та ірраціональними сенсами є джерелом формування повсякденних колективних образів, які прочитуються й споживаються як індивідами, так і групами, та є важливими і значимими у конструюванні ідентичностей.

Українське суспільство, на жаль, ще не є суспільством споживання в цілісному значенні цього поняття, та, з огляду на ряд соціально-економічних та політичних причин, перебуває на нижчих щаблях його формування. Пов'язана так ситуація як з військовою агресією і економічною кризою, так і з тим, що доходи та матеріальні ресурси в суспільстві розподілені вкрай нерівномірно, в результаті чого велика частина населення не має того рівня життя, при якому доречно говорити про суспільство споживання, оскільки в значної частини громадян споживання спрямоване на «задоволення природних потреб людини та забезпечення життєдіяльності» [5, 375]. Певний відсоток середнього класу в структурі суспільства, потреби якого повинні бути основним двигуном розвитку суспільства споживання, на сьогодні не в змозі забезпечувати цей фактор розвитку, відтак споживання речей у масовій свідомості громадян все ще тісно пов'язані зі статусом.

Отже, в нинішньому технічно й інформаційно перенасиченому суспільстві споживання стає однією з ключових сфер та засобом конструювання ідентичності, соціального статусу, способу життя, важливим показником рівня розвитку суспільства. Будучи першопочатково виключно економічною категорією, в умовах інформаційного суспільства воно стає більш соціально значимим, включаючи рівні культурних значень. Престижно-символічне споживання є процесом засвоєння індивідом соціокультурних сенсів, що втілюються в речах та дозволяють йому стати успішнішим, інтегруватися у вищі прошарки соціуму. Ціннісні стратегії індивіда в процесі споживання формують його ідентичність. У предметах споживання, продукованих масовою культурою, містяться готові взірці цінностей і сенсів про різні сторони життя, які пропонується наслідувати індивіду, включаючи їх в коло особистісного сприйняття.

Література

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. Е. А. Самарской. – М. : Республика; Культурная революция, 2006. – 269 с.

2. Иудин А. А. Гламурное потребление: тенденция или тотальный кризис? / А. А. Иудин, А. А. Овсянников, А. В. Чернышев // Социальные преобразования и социальные проблемы : сб. науч. трудов. – Вып. 12. – Н. Новгород : НИСОЦ, 2010. – С. 4–12.

3. Кучеренко Є. В. Взаємозв'язок виробництва і споживання у контексті теорій суспільства масового споживання / Є. В. Кучеренко // Economics Bulletin. – 2014. – № 4. – С. 16–22.

4. Малахов А. О. Различение через потребление: анализ коммуникативных форм потребительского поведения / А. О. Малахов // Гуманитыраные и социальные науки. – 2011. – № 4. – С. 246–255.

5. Набруско І. Ю. Стилі споживання та статусна нерівність в умовах сучасної України / І. Ю. Набруско // Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства. – 2010. – Вип. 16. – С. 373–376.

6. Семаш А. Ю. Воображение и брендинг / А. Ю. Семаш [Электронный ресурс]. – Электрон. дан (1 файл). – Режим доступа: http://www. anthropology.ru/ru/te[/semach/imagination.html.

7. Сердюк Е. А. Бренд как социокультурный ориентир и способ самоидентификации / Е. А. Сердюк // Інтелект. Особистість. Цивілізація : зб. наук. праць. – Донецьк, 2012. – С. 140–146.

8. Сердюк О. О. Соціально-філософська рефлексія феномену споживання / О. О. Сердюк // Філософія і політологія в контексті сучасної культури. – 2014. – Вип. 8. – С. 111–114.

9. Сорокіна Г. В. Соціокультурний аналіз споживацької поведінки студентської молоді : автореф. дис. ... канд. соціол. наук: 22.00.04 / Г. В. Сорокіна; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2009. – 21 с.

10. Сюсель Ю. В. Споживацька поведінка як засіб формування соціокультурної ідентичності у сучасному суспільстві / Ю. В. Сюсель // Міжнародний науковий форум: соціологія, психологія, педагогіка, менеджмент. – 2010. – Вип. 4. – С. 136–143.

11. Труфанова Е. О. Человек в лабиринте идентичностей / Е. О. Труфанова // Вопросы философии. – 2010. – № 3. – С. 13–22.

12. Уэльбек М. Мир как супермаркет / М. Уэльбек ; пер. с фр. Н. Кулиш. – М. : Ad Marginem, 2004. –155 с.

13. Чантурия А. В. Гламур и фэйк: постсоветские страны в контексте глобального общества потребления / А. В. Чантурия // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – №12. Том 2, Ч. І. – С. 73–83.

14. Яблочкин Ф. Н. Реклама: производство желания и стратегия власти / Ф. Н. Яблочкин // Виртуальное пространство культуры : матер. науч. конф. 11-13 апреля 2000 г. – СПб : СПб филос. общество, 2000. – С. 126–130.

15. Friedman M. The Consumer Culture Research Landscape // The Journal of American Culture. – 2007, March. – Volume 30, Number 1. – PP. 1–5.

16. Hill R. P., Gaines J. The Consumer Culture of Poverty: Behavioral Research Findings and Their Implications in an Ethnographic Context // The Journal of American Culture. – 2007, March. – Volume 30, Number 1. – PP. 81–94.

References

1. Bodryyar, Zh. (2006). Consumer society. His myths and structures. M.: Respublyka; Kul'turnaya revolyutsyya [in Russian].

2. Yudyn, A. A. (2010). Glamorous consumption: trend or total crisis? Social'nye preobrazovanija i social'nye problem, 12, 4-12 [in Russian].

3. Kucherenko, Ye. V. (2014). The relationship of production and consumption in the context of theories of consumer society. Economics Bulletin, 4, 16-22 [in Ukrainian].

4. Malakhov, A.O. (2011). Differentiation through Consumption: Analysis of communicative forms of consumer behavior. Gumanityranye i social'nye nauki, 4, 246-255 [in Russian].

5. Nabrusko, I.J. (2010). Styles consumption and status inequality in modern Ukraine. Metodolohiya, teoriya ta praktyka sotsiolohichnoho analizu suchasnoho suspil'stva, 16, 373-376 [in Ukrainian].

6. Semash, A.Y. Imagination and branding. http://www. anthropology.ru/ru/te[/semach/imagination.html. [in Russian].

7. Serdyuk, E.A. (2012) Brand as a social and cultural landmark and a method of self-identification. Intelekt. Osobystist'. Tsyvilizatsiya. zb. nauk. prats', (pp. 140-146). Donets'k [in Ukrainian].

8. Serdyuk, O.O. (2014). Socio-philosophical reflection phenomenon of consumption. Filosofiya i politolohiya v konteksti suchasnoyi kul'tury, 8, 111-114 [in Ukrainian].

9. Sorokina, G.V. (2009). Sociocultural analysis of consumer behavior of students. Extended abstract of candidate's thesis. Kh. [in Ukrainian].

10. Syusel, Y.V. (2010). Consumer behavior as a form of social and cultural identity in modern society. Mizhnarodnyy naukovyy forum: sotsiolohiya, psykholohiya, pedahohika, menedzhment, 4, 136-143 [in Ukrainian].

11. Trufanova, E.O. (2010). Man in a maze of identities. Voprosi fylosofyy, 3, 13-22 [in Russian].

12. Welbeck, M. (2004). World as a supermarket. M.: Ad Marginem [in Russian].

13. Chanturia, A.V. (2010). Glamour and fake: post-Soviet countries in the context of the global consumer society. Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka, 12, 2 (ch.1), 73-83. [in Ukrainian].

14. Yablochkin, F.N. (2000 Advertisement: industry desires and power strategy. Virtual'noe prostranstvo kul'tury : mater. nauch. konf. 11-13 aprelja 2000 g. (pp. 126-130). SPb: SPb filos. obshhestvo [in Russian].

15. Friedman, M. (2007). The Consumer Culture Research Landscape. The Journal of American Culture, 30 (N1),1-5. [in USA].

16. Hill, R. P., Gaines, J. (2007). The Consumer Culture of Poverty: Behavioral Research Findings and Their Implications in an Ethnographic Context. The Journal of American Culture, 30 (N1),81-94. [in USA].

УДК 008:398](477)"16/17"

Піщанська Вікторія Миколаївна,
кандидат культурології, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
victorya.ps@gmail.com

УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ЕТНОКУЛЬТУРНЕ ДЖЕРЕЛО КОЗАЦЬКОГО БАРОКО

На основі аналізу мистецьких особливостей козацького фольклору XVII–XVIII ст., обґрунтовано наявність взаємовпливу процесу формування козацького культурного середовища та розвитку українського Бароко як художнього феномена. Козацьке Бароко репрезентує тут стильові та змістові аспекти загального розвитку барокового мистецтва крізь призму еволюції синкретизму релігійного та естетичного в народних традиціях та гуманістичних ідеях, в яких акумулюються успадковані етнокультурні звичаї, набуті козацькі традиції та світоглядно-естетичні засади Бароко, створюючи своєрідне автентичне явище – козацьке Бароко. Як доведено, головним принципом творення та функціонування козацького Бароко є релігійно-естетичний синкретизм та глибинні засади етнічної культури.

Ключові слова: український фольклор, етнічна культура, українське козацтво, духовний простір, козацьке Бароко, релігійно-естетичний синкретизм.

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

Украинский фольклор как этнокультурный источник казацкого Барокко

На основе анализа художественных особенностей казацкого фольклора XVII–XVIII ст., автор обосновывает наличие взаимовлияния формирования казацкой культурной среды и развития украинского Барокко как художественного феномена. Казацкое Барокко представляет здесь стилевые и содержательные аспекты общего развития барочного искусства сквозь призму эволюции синкретизма религиозного и эстетического в народных традициях и гуманистических идеях, в которых аккумулируются унаследованные этнокультурные обычаи, приобретенные казацкие традиции и мировоззренческо-эстетические принципы Барокко, создавая своеобразное аутентичное явление – казацкое Барокко. Как доказано, главным принципом создания и функционирования казацкого Барокко является религиозно-эстетический синкретизм и глубинные основы этнической культуры.

Ключевые слова: украинский фольклор, этническая культура, украинское казачество, духовное пространство, казацкое Барокко, религиозно-эстетический синкретизм.

© *Піщанська В.М., 2016*

***Pishchanska Victoriia**, PhD in Cultural Studies, associate professor, doctoral student of The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Ukrainian folklore as ethno cultural source of cossack baroque

By analyzing artistic features of Cossack folklore XVII–XVIII centuries the author justifies the presence of interference of the process of forming Cossack cultural environment and the development of Ukrainian Baroque as artistic phenomenon. Cossack Baroque is representing here stylistic and substantive aspects of the overall development of Baroque art in the light of the evolution of syncretism religious and aesthetic in folk traditions and humanistic ideas which accumulated inherited ethno-cultural habits, acquired traditions of Cossack cultural environment and the attitudinal and aesthetic principles of Baroque, creating a kind of genuine phenomenon – Cossack Baroque. As it will be shown the main principle of creation and functioning of the Cossack Baroque is religious and aesthetic syncretism and underlying principles of ethnic culture.

The author examines the Ukrainian folklore, with its deep correlations of sacral and aesthetic that has its beginning in the traditional ritual culture, in mythological consciousness of Christianity, one of the main factors in the formation of religious and philosophical, artistic and stylistic features of the Cossack Baroque. Ukrainian folklore XVII–XVIII centuries regarded as nearly the most important source that provides answers to the question of the existence and nature of the interference of the process of Cossack cultural environment forming and the development of the Ukrainian Baroque as artistic phenomenon.

It is emphasized that ideological and aesthetic features of Ukrainian folklore have survived in content and forms of Cossack dumas, songs, literary works, paintings and even iconography. It is the direct source of culture of the Cossack Baroque and it is one of the basic principles of the Cossack Baroque development, where the ideological and aesthetic representations, primarily artistic, between person and the universe have not only mediation function but also socio-constitutive one. From this point of view about Ukrainian folklore is declared as a single set of folk art, which for centuries served as attitudinal and religious, aesthetic and cognitive, communicative and entertaining and other culture creating functions, and so it was the source of art, education, communication, and above all it served as a unifying link in socio-cultural system of transmission of folk traditions, customs, rituals and so on.

We pointed out that it is necessary to examine the Cossack folklore connected with the traditional outlook, mentality and sacral bases that served as the basis in the formation of spiritual values of the Ukrainian Cossacks and also it is important to follow the through principle of understanding of ethnic culture. It is accentuated that a strong argument formation of spiritual values of the Cossack folklore is exactly the unique of ethnic and socio-cultural peculiarity of the Ukrainian Cossacks. The author emphasized unique historical conditions that formed on the territory of the Lower Prydniprovia in XVII–XVIII centuries, which became the impetus for the emergence and development of authentic folk tradition of the former Cossack Liberties and regional cultural specificity served to formation of outstanding marked identity of Zaporozhzhia`s art.

It is determined that according to the peculiarities of the Ukrainian Cossacks formation and external epochal influences – social, political, artistic, etc., – Cossack folklore was not unchanging, because the Cossack folk art was being constantly filled with more new content, it got new forms and received notable Baroque influences, keeping at the same time, its ethno-cultural background, which solidified as culture creating and form creating base with open semantic field. It is underlined that this specificity of folklore is, firstly, proving its universal cultural and genetic role, and secondly, in syncretistic combination of aesthetic and religious factors, folklore is naturally projecting on the spiritual space of Ukrainian Cossacks and its artistic manifestations, that is the Cossack Baroque, the same basis of which was church and faith. It is concluded that exactly ethno cultural specification, syncretism of religious and aesthetic consciousness influenced on the formation and elation on the territory of Prydniprovia in the second half of XVII and the first half of the XVIII centuries of the exceptional folk art – the Cossack folklore.

It is brought up to date quite appropriate, according to the author, the issue of gender principles that are on the base of the spiritual culture of the Ukrainian Cossacks in the problem of ethnic and cultural

features of the Cossack folklore. It is shown the representation of different aspects of Ukrainians` life in the gender dimensions of the Cossack culture, particularly marked men`s foundations of Cossack brotherhood, which mainly reflected the experience of formation and existence of the ethnic group which is based mainly on the feminine basis. It is mentioned the custom that forbade woman to appear on the Sich and popularization of celibacy among the Cossacks who have not removed the woman from making spiritual values, from the influence on the formation of spiritual culture of the Ukrainian Cossacks, because women were daily creating it by their work, giving their own strength, creative potential, creative abilities, laying with a help of it such spiritual beauty of Ukrainian women as kindness, compassion, generosity, loyalty, diligence, wit, fun, melodiousness.

It is noted that born by Ukrainian Cossacks, the national genius managed to combine diverse range of aesthetic memory of the people, based on deep ethnic basis with Baroque art trends in a folk art of Cossack era. In conclusion it is stated that even following the baroque canons in their improvisational option gave an opportunity to the Cossack artists to fill their folklore by special individual features based on regional ethnic and cultural principles and a deep religious and aesthetic syncretism that allows you to define individual stylistic features of the Cossack folklore as folk sources of domestic Baroque and authentic expression of spiritual culture of the Ukrainian Cossacks in its important ethno-cultural specification.

Keywords: Ukrainian folklore, ethnic culture, Ukrainian Cossacks, spiritual space, Cossack Baroque, religious and aesthetic syncretism.

Одним із основних чинників формування релігійно-світоглядних та художньо-стильових особливостей козацького Бароко є український фольклор з його глибинними взаємозв'язками сакрального та естетичного, що бере своє начало у традиційній обрядовій культурі, в міфологічній свідомості християнства. Український фольклор XVII–XVIII ст. являє собою чи не найважливіше джерело, з якого можемо вивести відповідь на питання про наявність і характер взаємовпливу процесу формування козацького культурного середовища та розвитку українського Бароко як художнього феномена.

Український фольклор з різних позицій розглядався не лише фольклористами, а й дослідниками інших наукових дисциплін та мистецьких жанрів, зокрема істориками, філологами, мистецтвознавцями, етнологами та представниками естетики, релігії, культурології та ін. Початок XIX ст. ознаменовано, головним чином, збиранням і фіксацією унікального фольклорного матеріалу, його впорядкуванням та доведенням національної самобутності українського народу, глибинності й неперервності його культурної традиції, у дослідженнях Я. Головацького, М. Костомарова, О. Потебні, М. Сумцова, П. Чубинського та ін. Пізніше, у трудах М. Грушевського, М. Драгоманова, П. Житецького, Ф. Колесси, М. Костомарова, П. Куліша, М. Максимовича, О. Потебні, М. Сумцова, І. Франка та багатьох ін. вчених, велику увагу приділялося класифікації, систематизації та хронологізації українського фольклору, визначенню його художньо-естетичної та мистецько-культурної цінності, жанрової специфіки, стильових особливостей тощо.

Цікавими для дослідників українського фольклору видаються праці Г. Нудьги, С. Мишанича, А. Іваницького, М. Дмитренка, Г. Довженка, В. Давидюка, С. Грици, здійснені у другій половині XX – на початку XXI ст. Суттєве значення для теми, що розглядається, мають праці Я. Новицького, А. Скальковського, Д. Яворницького.

Мета статті – показати етнокультурну суть козацького фольклору та обґрунтувати головний принцип творення і функціонування козацького Бароко, яким є релігійно-естетичний синкретизм. Ставиться завдання довести світоглядно-естетичні особливості українського фольклору, що збереглися у змістах і формах козацького мистецтва, які є безпосереднім джерелом духовної культури українського козацтва та становлять один із базових принципів розвитку козацького Бароко, де світоглядно-естетичні репрезентації, передусім етнокультурні та релігійно-естетичні, у відносинах між людиною і навколишнім світом виконують не тільки посередницьку функцію, а й соціально-конститутивну.

Безпосереднім джерелом культури козацького Бароко є фольклор, світоглядно-естетичні особливості якого збереглися у змістах і формах козацької думи, пісні, літературних творів, малярства і навіть іконопису. Більш за те, український фольклор становить один із базових принципів розвитку козацького Бароко. З цієї точки зору про український фольклор можна говорити як про єдиний комплекс народного мистецтва, що протягом віків виконував світоглядно-релігійну, естетично-пізнавальну, комунікативно-розважальну та інші культуротворчі функції, а тому був джерелом мистецтва, освіти, спілкування, а, головне, – виконував роль єднальної ланки у соціокультурній системі передачі народних традицій, звичаїв, обрядів тощо.

Відносно козацького фольклору слід зазначити, що досліджувати його необхідно у зв'язаності з традиційним світоглядом, ментальністю та сакральними основами, що слугували базисом у формуванні духовних цінностей українського козацтва. У даному випадку важливо дотримуватися наскрізного принципу осмислення етнічної культури, сформульованого В. Личковахом. На думку українського культуролога, він полягає у кореляції «загальнолюдського, етнонаціонального та регіонального в культурних змістах і формах, що побутують на різних духовних територіях» [2, 9].

В. Личковах відзначає синкретичне співіснування універсального і партикулярного, спільного і специфічного у всіляких інваріантах і вартісних смислах різних етнокультурних цінностей. Але, у всій їхній аналогічності та унікальному розмаїтті, він вирізняє «справжні цінності етнокультури», які «з одного боку, «відкриті» всьому людству як носії загальноприйнятих гуманістичних ідей, а з іншого – є вичерпно «доступними», зрозумілими лише виключно носіям відповідної етнокультурної ментальності» [2, 9].

Отже, вагомим аргументом формування «справжніх цінностей» козацького фольклору є саме унікальність етнічної та соціокультурної специфіки українського козацтва. Неповторні історичні умови, що утворилися на території Нижнього Придніпров'я в XVII–XVIII ст., стали поштовхом до виникнення й розвитку автентичної фольклорної традиції колишніх козацьких Вольностей. Регіональна культурна специфіка послуговувала формуванню яскраво вираженої самобутності запорозького мистецтва.

Наголошуване Д. Яворницьким у його «Історії запорозьких козаків» збереження запорожцями основних культурних кодів – мови та віри, як провідної умови традиційної культури на її генетичному рівні, є нічим іншим, як чітким

окресленням діапазону духовності українського козацтва, який задає основні вектори фольклорного образу козацького мистецтва. В мистецтві запорожців фольклорний образ був своєрідним рупором морально-етичних та естетично-художніх ідеалів. Знову ж таки, зважаючи на особливості формування українського козацтва та зовнішні епохальні впливи – соціальні, політичні, мистецькі та ін., – козацький фольклор не лишався незмінним, бо козацьке народне мистецтво постійно наповнювалося дедалі новим змістом, діставало нових форм та отримувало помітних барокових впливів, зберігаючи, разом з тим, своє етнокультурне підґрунтя, яке закріплювалося як культуротворча і формотворча основа з відкритим семантичним полем.

Дана специфіка фольклору, по-перше, доводить його універсальну культурогенетичну роль. По-друге, у синкретичному поєднанні естетичних та релігійних чинників, фольклор закономірно проектується на духовний простір українського козацтва та його мистецькі вияви – козацьке Бароко, незмінною основою якого була церква і віра. Відтак, етнокультурні специфікації, синкретизм релігійної та естетичної свідомості вплинули на формування та піднесення на Придніпровських теренах у XVII–XVIII ст. виняткової народної творчості – козацького фольклору.

Беручи до уваги, що народна художня творчість, як і будь-яка художня творчість, є естетичною за своєю природою [4, 48], можемо говорити про естетизацію народної художньої свідомості, зокрема її фольклорного компоненту, в якому чітко фіксуються основні етнокультурні й етноестетичні риси. Про фіксацію рис національного етносередовища та етнопортрету в естетиці фольклорної свідомості говорив В. Буряк, стверджуючи, що це «найпотужніший пласт «підживлення функціонування народної художньої свідомості, її образно-інтелектуальної передоснови», тривкість якого в історії етнічної культури визначає потужність національного формотворення [1, 14].

Культуротворчий потенціал етноестетосфери саме і полягає у тому, що «вона має здатність відтворюватись у підсвідомості носіїв власної етнічної культури, що відбувається як своєрідне «пригадування» окремими представниками колективного досвіду своїх Предків» [3, 76-77]. Таке естетичне відтворення здійснюється, переважно, у фольклорних здобутках етнічної культури, через виявлення у різних мистецьких формах, які є відображенням її самобутності. Засобами музики, слова, руху, через вираження у символах, звичаях, обрядах тощо, відбувається відтворення етнічного світогляду, сакральних основ світосприйняття, а водночас з тим, постають релігійно-естетичні засади духовності, як «ядро» духовної культури етносу.

Дана концепція цікава для нас тим, що в ній має місце спроба культурологічного аналізу етнокультури і показується, що остання визначається характером духовності, вираженій, зокрема у фольклорі, і представлений її релігійною та естетичною основою. Отже, якщо йдеться про естетичні засади козацького фольклору, то маємо сенс виокремити основні категорійні лінії динамічного співвіднесення козацького ідеалу та реальності буття українського козацтва. Вони виявилися у фольклорі неповторно яскравими, напрочуд своєрідними, дивовижно потужними і, водночас, ніжно-ліричними

відтінками: гармонійне і драматичне, комічне і трагічне. Ряд характерологічних факторів, що зумовили специфічність мистецьких особливостей історичного Запорожжя, окреслено дослідницею фольклору Нижньої Наддніпрянщини І. Павленко. Серед провідних чинників, що безпосередньо вплинули на унікальність козацького фольклору, вчена називає сам спосіб життя запорожців, який призвів до максимального редукування календарної аграрної обрядовості і супроводжуючої її поезії. І. Павленко вважає, що збережені календарні обряди на території історичного Запорожжя (як наприклад, новорічні і хрещенські) володіли архаїчною позааграрною прагматикою. Вчена, спираючись на праці попередників, відзначає відсутність на Запоріжжі пологової та весільної обрядовості, як і материнського фольклору, оскільки в силу об'єктивних причин була відсутньою вся жіноча складова усної народної словесності. Дослідниця козацького фольклору наголошує, що для чоловічої громади важливим було формування героїчного войовничого духу, підтримання та передача етичних цінностей і колективного досвіду, поширення і зміцнення своєї слави, тому в козацькому її репертуарі переважали пісні-хроніки, які трансформувалися з часом в українські історичні пісні та думи, усні розповіді, історичні перекази і легенди [5, 4].

Серед регіональних особливостей фольклору Нижньої Наддніпрянщини, І. Павленко окремо виділяє названі нею «нефольклорні фактори», а саме: специфіку регіональної історії, характер (ґендерний, соціальний, національний) населення, форми його діяльності та світосприйняття [5, 6]. Дослідниця, з посиланням на знавця української фольклористики Романа Кирчева, який на початку XXI ст. назвав територію Нижньої Наддніпрянщини білою плямою на фольклористичній мапі України, стверджує, що питання про причини формування своєрідного фольклорного репертуару на території колишніх вольностей запорозьких є відкритим [5, 4].

На нашу думку, окрім зазначених І. Павленко чинників, що зумовили специфічність фольклорного мистецтва Запорозьких Вольностей, доконче слід назвати усеосяжну релігійність українського козацтва, загальні мистецькі тенденції барокової доби та деякі інші фактори, які потребують окремої уваги. Притім, беручи за основу вже наведену тезу В. Личковаха про «адекватне» сприйняття етнокультурних цінностей «виключно носіям відповідної етнокультурної ментальності» та зазначену іншими дослідниками доцільність здійснення аналізу особливостей козацької культури «в конкретному середовищі життя козаків» [8, 726], акцентуємо велике значення, якого набуває розгляд мистецьких творів у щільному їхньому взаємовідношенні між зовнішнім середовищем і внутрішнім світом – ментальною сферою. Світоглядно-ментальна і релігійно-естетична цілісність культури, розкриваючи єдиний образ взаємозв'язків «людина – світ» у історично-характерному відчутті простору-часу різноманітних його елементів, робить будь-який мистецький твір унікально-цілісним.

Саме художньо-естетична «цілісність» мистецьких творів XVII–XVIII ст., зокрема мистецтва українського Бароко, є унікальною. Названа «унікальність», на нашу думку, полягає у глибинному «естетизмі», закладеному на ет-

нічному рівні українства, який і є винятково-особливим, адже складає сутнісну рису української ментальності. Але, розглядаючи відому тезу, що «барокові митці вбачають у всьому диво, яке повинно викликати у спостерігача подив (admiratio)», та одночасне супротивне твердження наявної теорії, що «саме подивом, а не новаціями, визначається барокова вправність винаходу» [9, 529], відносно мистецтва козацького Бароко, потрібно вносити деякі важливі уточнення, а саме: стосовно новацій. Адже мистецькі новації духовної культури українського козацтва є наявними майже в усіх видах та формах козацького мистецтва, і найбільше – у фольклорному.

Розвитку на Придніпровських теренах своєрідно-унікальної фольклорної традиції певною мірою сприяли регіональні особливості формування населення даної території. Той факт, що на Запорожжі довгий час жили переважно чоловіки, а в останні роки існування Січі її мешканцями були виключно представники чоловічої статі, радикально позначився на характері художньо-естетичних ознак фольклору українського козацтва. Як зазначає І. Павленко, особливості заселення краю, специфіка духовного світу чоловічої військової спільноти зумовили специфіку формування, закріплення та функціонування фольклорної традиції на його теренах [6, 237].

У проблемі етнокультурних особливостей козацького фольклору доволі слушним є питання ґендерних засад, покладених в основу духовної культури українського козацтва. В ґендерних вимірах козацької культури репрезентуються різні аспекти буття українців, зокрема позначаються чоловічі засади козацького братства, але головним чином відображується досвід становлення й існування етносу, усе ж таки, заснований на жіночому началі. Як було доведено у попередніх розділах, звичай заборони появи жінки на Січі та популяризація безшлюбності серед запорожців не усунув жінку від творення духовних цінностей, від впливу на формування духовної культури українського козацтва. Жінки щодня творили її своїм трудом, віддаючи власні сили, креативний потенціал, творчі уміння, закладаючи тим самим такі риси духовної краси української жінки, як її доброта, милосердя, щедрість, вірність, працелюбність, дотепність, веселість, співучість.

Починаючи вже з першої половини XIX ст., помітною виявляється тенденція дослідників увирізнювати чоловічу творчість від жіночої, а й подекуди козацьке мистецтво від загальноукраїнського. Основи вивчення ґендерних засад слов'янського фольклору (звісно, без вживання даного терміна), закладені українськими культурниками М. Цертелєвим, М. Максимовичем, М. Костомаровим, П. Кулішем та ін., отримали свій подальший розвиток в українській фольклористиці. Дослідники українського фольклорного мистецтва, аналізуючи, зокрема музичний фольклор, ставили акцент на відмінних особливостях пісенної творчості чоловіків та жінок. Як зауважує І. Павленко, в українській фольклористиці уже в 20-30-і рр. XIX ст. було сформовано, а пізніше закріплено думку про різний за тематикою, жанровим складом, образністю, експресією характер чоловічої та жіночої народної поезії [6, 238].

На ґендерні особливості фольклору запорізького козацтва вперше звернув увагу відомий історик, етнограф та публіцист А. Скальковський, який

фактично врятував від повного зникнення відшукані, зібрані та записані ним, переважно на придніпровських теренах, безцінні культурні артефакти, зокрема козацький фольклор. Наводячи, у своїй роботі «Історія Нової Січі або останнього коша Запорозького» козацькі тексти – історичні пісні, думи, легенди запорожців тощо, – дослідник духовної культури українського козацтва звертає увагу на ґендерні засади фольклору Нижнього Придніпров'я [7, 211]. А. Скальковський навіть вважав за доцільне виокремлювати запорозький фольклор у загальній картині української народної творчості, а не розглядати його як органічну складову останньої [7, 211].

Дану точку зору А. Скальковського підтримували не всі дослідники українського фольклору у XIX ст. Наприклад, у публікаціях І. Я. Павленко знаходимо цитату з праці М. Максимовича «Известия о гайдамаках. Замечания на книгу г. Скальковского «Наезды гайдамаков на Западную Украину в XVIII ст.», який у полемічній рецензії на роботу А. Скальковського, писав: «В Україні та в Запорожжі був один народ, одна мова, не дивлячись на місцеву та побутову особливість Запорожжя ...немає і не було жодної потреби у збірці пісень відділяти запорозькі від інших козацьких...» [6, 238].

Сучасні науковці вважають мистецький процес XVII–XVIII ст. в Україні «органічно цілісним», одночасно зазначаючи, що він «мав численні місцеві варіанти на теренах кожного із сформованих упродовж попередніх століть історико-культурних регіонів», хоча «попри регіональні своєрідності, мистецтво, як і раніше, залишалося внутрішньо цілісним» [9, 942].

Відносно Нижньої Наддніпрянщини, вважаємо за доцільне говорити про стрижневу синкретичну взаємодію у розвитку фольклору XVII–XVIII ст. загальних барокових тенденцій, засад православної релігії та глибинних етнокультурних коренів. Саме взаємопроникнення релігійних та естетичних чинників, засноване на глибинному етнічному підґрунті, надає фольклору, що був створеним на Придніпровських теренах, зокрема козацькому мистецтву, тієї універсальної ролі у формуванні культури вітчизняного Бароко, яка проектувалася на духовний простір українського козацтва.

Народному генію, народженому українським козацтвом, вдалося у фольклорному мистецтві козацької доби поєднати розмаїту гаму естетичної пам'яті народу, заснованої на глибинних етнічних засадах, з мистецькими тенденціями бароко.

Як висновок, слід зазначити, що навіть слідування бароковим канонам у їхньому імпровізаційному варіанті давало можливість козацьким митцям наповнювати свої фольклорні твори особливими індивідуальними рисами, заснованими на регіональних етнокультурних засадах та глибинному релігійно-естетичному синкретизмі. Це надає можливість окреслити осібні стилістичні риси козацького фольклору як народного джерела вітчизняного Бароко та автентичного вияву духовної культури українського козацтва, в її важливій етнокультурній специфікації.

Література

1. Буряк В.Д. Регіональні особливості творчого стану сучасної поетичної народної свідомості Придніпров'я і головні критерії збереження її образного генофонду

// Фольклор і говори Наддніпрянщини : зб. наук. пр. / ред. кол. : К.П. Фролова (відп. ред.), М.М. Марфобудінова, М.О. Долгов та ін. – Д., 1997. – С. 11–29.

2. Личковах В.А. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В.А. Личковах. – К. : Вид. ПАРАПАН. 2011. – 196 с.

3. Лозко Г.С. Етнодержавство. Філософсько-теоретичний вимір : курс лекцій / Г.С. Лозко. – Мандрівець, 2012. – 384 с.

4. Марфобудінова М.М. До проблеми психологічних аспектів фольклору Придніпров'я // Фольклор і говори Наддніпрянщини : зб. наук. пр./ред. кол. : К.П. Фролова (відп. ред.), М.М. Марфобудінова, М.О. Долгов та ін. – Д., 1997.– С. 47–54.

5. Павленко И.Я. Региональная специфика фольклора Нижнего Поднепровья: становление и развитие // Держава та регіони. – Серія : Гуманітарні науки, 2013. – № 4. – С. 4-8.

6. Павленко І.Я. Чоловіча парадигма фольклорної традиції Нижньої Наддніпрянщини // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвузів. зб. наук. статей / відп. ред. В.О. Соболь. – К., 2004. – Вип. 9 // Лінгвістика і літературознавство. – С. 237–244.

7. Скальковський А.О. Історія Нової Січі, або останнього Коша Запорозького / А.О. Скальковський. – Дніпропетровськ : Січ, 1994. – 665 с.

8. Україна – козацька держава : наукове вид. / Упоряд. Недяк В.В.; Наукові ред. В.О. Щербак, О.К. Федорук. – К. Вид. : «Емма», 2004. – 1216 с.

9. Українське бароко : у 2 т. / [кер. проекту Д. Наливайко; редкол. : Д. Горбачов, Я. Ісаєвич, І. Ісіченко та ін.]. – К. : Акта, 2004. – Т. 1. – 635 с.

References

1. Buriak, V.D. (1997). Regional features of modern poetic creative state of popular consciousness Dnieper and the main criteria for the preservation of the gene pool figurative. K.P. Frolova (Ed.). Folklore talk Dnieper: Coll. science. Labor, (pp. 11-29). Dnipropetrovs'k: DNU [in Ukrainian].

2. Lychkovah, V.A. (2011). Philosophy ethnic culture. Theoretical and methodological and aesthetic aspects of the history of Ukrainian culture. Kyiv: PARAPAN [in Ukrainian].

3. Lozko, G.S. (2012). Ethno-state studies. Philosophical and theoretical dimension. Ternopil: Mandrivets [in Ukrainian].

4. Marfobudinova, M.M. (1997). The problem of psychological aspects of folklore Folklore. K.P. Frolova (Ed.). Folklore talk Dnieper: Coll. science. Labor, (pp. 47-54). Dnipropetrovs'k: DNU [in Ukrainian].

5. Pavlenko I.Y. (2013). Specificity of the regional folklore Nyzhneho Podneprovya. Formation and Development countries and regions. Series: Humanities, 4. 4-8 [in Ukrainian].

6. Pavlenko, I.Y. (2004). Men paradigm folk tradition Lower Dnieper. V.A. Sobol (Ed.). Actual problems of Slavic Philology. Mizhvuziv. coll. science. articles. (Vols. 9), (pp. 237-244). Kyiv [in Ukrainian].

7. Skalkovsky, A.O. (1994). History of New Sich Zaporizhzhya. Dnepropetrovsk: Sich [in Ukrainian].

8. Nedyak, V.V. (Eds.). (2004). Ukraine – Cossack State. Kyiv: Emma [in Ukrainian].

9. Nalyvayko, D. (Eds.). (2004). Ukrainian Baroque: in 2 vol. Vol. 1. Kyiv: Akta [in Ukrainian].

УДК 003. 043: 009. 332. 243 «17-18 ст»

Терещенко-Кайдан Лілія Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства,
доктор філософії (Ph. D), доцент,
докторант, професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ПАРАЛЕЛІ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ-ГРЕЦІЇ ЯК ЯСКРАВИЙ ВИРАЗНИК КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

У статті йдеться про розвиток духовної культури України та Греції в культурному діалозі на зразках рукописної спадщини XVII–XVIII ст. Викристалізовується дія паралелей та особливостей під новим кутом на матеріалах рукописної спадщини двох країн. На цікавих порівняльних характеристиках та прикладах рукописної спадщини обгрунтовується ця теорія.

Ключові слова: духовна культура, паралелізм, особливості, Україна-Греція, рукописна спадщина України та Греції.

Терещенко-Кайдан Лилия Владимировна, *кандидат искусствоведения доктор философии (Ph.D.), доцент, докторант, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Паралеллизм и особенности развития духовной культуры Украины-Греции как яркое проявление культурного диалога XVII–XVIII веков

В статье говорится о развитии духовной культуры Украины и Греции в культурном диалоге и на образцах рукописного наследия XVII-XVIII вв. Викрестализовывается действие параллелей и особенностей под новым углом, на материалах рукописного наследия двух стран. На интересных сравнительных характеристиках и примерах рукописного наследия обосновывается эта теория.

Ключевые слова: духовная культура, параллелизм, особенности, Украина-Греция, рукописное наследие Украины и Греции.

Tereshchenko-Kaidan Liliia, *PhD in Arts, associate professor, professor, The National Academy of Administration of Culture and Arts*

Parallels and features of spiritual culture of Ukraine - Greece as vivid expression of cultural dialogue of XVII-XVIII centuries

The article refers to the spiritual development of culture of Ukraine and Greece in cultural dialogue and on samples manuscript heritage XVII-XVIII centuries. The parallels performance and features from a new angle on the material manuscript heritage of both countries. There are comparative characteristics and interesting examples of manuscript heritage substantiates this theory.

Addressing issues related to development problems and concurrency features of spiritual culture of Ukraine and Greece XVII-XVIII centuries. There is an urgent need for research of this theory in cultural environment, particularly in terms of issues related to the dialogue of cultures Ukraine and Greece. The research is based directly on samples of cultural relations between Ukraine and Greece. The study put the manuscript heritage of Ukraine and Greece as bright expression of the cultural traditions of both countries. The scientific problem of this work is to investigate the laws of parallelism on samples of Ukrainian-Greek cultural dialogue through handwriting heritage of both countries.

The development of Ukrainian-Greek relations is constant motion parallels and features. Parallel creates special tendency. In parallel, born of spiritual culture characteristics, form the identity, traditional, exclusivity.

© *Терещенко-Кайдан Л.В., 2016*

We consider these actions as analogies, similarities, characteristics of communities; repetition, duplication of cultural traditions and more.

The term parallelism(gr .. παραλλελος) is the one that comes near by. It is the parallel development of the individual and the general, individual and tribal.

We investigate how parallelism is equal to the entire area of the distance between the lines or planes. This mathematical definition parallelism very well suited to the characteristics of cultural dialogue Ukraine and Greece, and points to ways and directions of the two cultures.

There are parallelism and features of spiritual culture. They are inseparable and Ukrainian Greek. Cultural heritage is under constant influence. A clear indication of it is Ukrainian Greek manuscript heritage.

The conclusion of the foregoing is that really Ukrainian Greek culture: developing parallel but never together. It is equal to the distance across the space between them; creates a special parallel and parallel forms special.

Keywords: spiritual culture, parallelism, especially the Ukraine - Greece, manuscript heritage of Ukraine and Greece.

Звертаючись до питань, що пов'язані з розвитком проблеми паралелізму та особливостей духовної культури України та Греції XVII–XVIII ст., постає нагальна потреба дослідження дії цієї теорії в культурологічному середовищі, а конкретніше, в колі проблем, що пов'язані з діалогом культур України та Греції. Дослідження базується безпосередньо на зразках культурних відносин між Україною та Грецією. В основу дослідження покладено рукописну спадщину України та Греції як яскравого виразника культурних традицій двох країн. Науковою проблемою даної роботи є дослідження дії законів паралелізму на зразках українсько-грецького культурного діалогу за допомогою рукописного надбання двох країн.

Розвиток українсько-грецьких зв'язків відбувається у постійному русі паралелей та особливостей. Паралельне породжує особливе. У паралелях розвитку духовної культури народжуються особливості, що формують самобутність, традиційність, винятковість.

На прикладі українсько-грецьких зв'язків паралелізм розуміємо як незмінне співвідношення, супровід двох явищ, дій у культурних відносинах між Україною та Грецією. Розглядаються ці дії у вигляді аналогій, подібностей, спільностей характерних рис: повторення, дублювання культурних традицій тощо. Отже, тема даного дослідження є актуальною та науково доцільною.

Об'єктом роботи є духовна культура. Предметом – паралелізм та особливості розвитку духовної культури на матеріалах українсько-грецьких рукописів.

Метою та завданнями даного дослідження є обґрунтування і дія паралелізму та особливостей розвитку духовної культури на матеріалах рукописних фондів України та Греції, з метою введення цієї теорії до наукового (культурологічного) обігу.

До питань паралелізму звертались такі науковці як В. Вундт, що засвідчує: «весь зміст досвіду, належне одночасно й опосередкованому природничому та безпосередньому психологічному способам» [1].

До психофізичного паралелізму, тобто до теорії співвідношення мислення та буття, зверталися ряд філософів, таких як: Г. В. Лейбниць – вчення про

монади та вчення про гармонію, що мають значення для всіх істот тілесного, душевного та духовного складу – як для них самих, так і для їхніх відносин між собою, зокрема для співвідношення між тілом, душею та духом у середині людської особистості [3]; Спіноза, який вважає, що в природі не може існувати жодних протиріч, що заперечують її законам, більш того, все здійснюється за певними законами, а всі конкретні дії природи здійснюються за певними законами у нерозривному зв'язку, і з цього виходить, що душа, поки вона точно розуміє речі, продовжує здійснювати дії об'єктивно. Душа сама є тільки частиною всеосяжної природи, субстанції, що висвітлює себе у двох атрибутах: протяжності та мислення, матерії та духу; всі речі, ідеї є модуси, способи буття цієї єдиної, вічної та безкінечної субстанції, поза котрою немає ні буття, ні Бога [4]; Г. Фехнер, Шеллінг, А. Шопенгауер, що базує свою концепцію на двох положеннях: 1) Світ – воля в собі; 2) Світ – уявлення для мене. Все, що існує для пізнання, тобто весь цей світ, являє собою об'єкт, що пов'язаний із суб'єктом, спостереження того, хто спостерігає, одним словом – уявлення. Звідси, немає суб'єкта без об'єкта, як і немає об'єкта без суб'єкта [6].

І. Кант, що належить до філософів, які зверталися до проблем паралелізму, доводить, що релігія є не що інше, як сукупність усього нашого боргу як заповіді Божої та Бога як вищого ідеалу [2].

Термін паралелізм (гр. παραλλελος) – у його біогенетичному трактуванні розуміємо як той, що йде поруч. Тобто паралельний розвиток одиничного та загального, індивідуального та родового.

Паралелізм – це рівна на всьому просторі відстань між лініями або площинами. Це математичне визначення паралелізму дуже вдало підходить до характеристики культурного діалогу України та Греції та вказує на шляхи й напрямки розвитку двох культур.

Історичні події XVII–XVIII ст., основного періоду дослідження цієї роботи, мали величезний вплив на розвиток у культурних відносинах як України, так і Греції. Потурчена Греція та окатоличена Україна мали спільну проблему – зберегти власну націю, віру, країну. Спільне єднання навколо сакрального, духовного, а точніше, ортодоксального, релігійно-духовного стрижня, призвело до паралельних нашарувань артефактів, культурних скарбів та духовних цінностей.

Ці паралелі мали спільну структуру. Взаємодоповнюючи одне одного, вони рухалися поруч, хоча ніколи, як і паралелі, не зливалися в єдину, спільну, цілісну основу, систему, традицію.

Так, Україна запозичувала у Греції, як основу, її культурні надбання. Але вона завжди йшла паралельною, схожою, але власною дорогою. Це й паралельна відповідність, щодо αρταδοκσης'у, ієрархічної структури церковної влади, походження церковно-слов'янської мови від грецького уставу, паралельне формування богослужбового кола, де обов'язково присутні спільні точки дотику у вигляді найважливіших свят тощо.

Яскравим свідченням вищесказаному є численне нашарування слов'янської рукописної спадщини, що має місце у грецьких монастирях на Афоні. А також, острах, з яким грецьке чернецтво допускає формування

слов'янських осередків до своїх обителей. Так, є спільна точка дотику, релігія у формі православ'я, але далі розвиток діалогу двох культур рухається не однаково, але паралельно.

Паралелізм – це незмінне співвідношення супровід двох явищ, дій, що породжує аналогії, подібність, дублювання чого небуть. В культурних зв'язках України та Греції ці паралелі простежуються постійно. Наприклад, формування в Україні у XVI–XVII ст. релігійно-освітніх громад, так званих братств, що повністю запозичено від греків, завезено на українські землі греками, фінансувалися греками, але формувалися й розвивалися в Україні й отримали українські традиції, культуру, освіту, мистецтво тощо. Грецьке ж першоджерело відійшло на другий план, але не зникло, не занепало, а розвивалося паралельно, живлячись присутніми в Україні грецькими осередками, маючи та розповсюджуючи власну, самобутню культуру, освіту, історію, мистецтва й традиції.

Є спільна першооснова – братство. Воно породжує два паралельних явища: розвиток української культури на основі грецького першоджерела та формування грецької культури на українських землях. Ці два явища рухаються паралельно, породжуючи властиві кожному з них зразки матеріальної та нематеріальної культури. А саме: книги, ікони, культові та світські споруди, співи, філософські та богословські праці, мовні та літературні пам'ятки.

Найбільш вагомим чинником сприяння паралелізму розвитку духовної культури однієї країни на території іншої були міграційні процеси. Люди, в пошуку кращої долі, мігрували з однієї країни в іншу і приносили з собою ті культурні надбання, з якими жили до зміни місця проживання. Об'єднуючись у громади, навколо релігійної установи (церкви), вони продовжували зберігати власні, близькі їхньому серцю звичаї, обряди, спів, живопис, мову. Згодом, затвердившись на чужинних землях, накопичене культурне надбання тієї чи іншої народності (меншини) починало впливати на розвиток культури тієї країни, в межах котрої розташована меншина. Але, для того, щоб не втратити власного значення, культура народу, що живе в іншій державі, має бути яскравою, самобутньою, цікавою для оточуючих її іншокультурних кіл.

Паралелізм – це вчення про звязок теорії та буття, психічного та фізичного, згідно з яким процеси, що мають місце в мисленні та бутті, строго відповідають один одному, і щодо матеріального змісту, і в часі, проте ніяк не взаємодіють.

Найкращим виразником цієї доктрини у відносинах між Україною та Грецією є саме духовно-релігійна сфера, де буття й мислення строго відповідають одне одному, проте ніяк не взаємодіють.

Тут, яскравим прикладом знов є слов'янські монастирі Св. Гори Афон. Слов'яни приходять на Афон. Вони точно, так, як і греки, несуть свій духовний хрест, моляться Богу, правлять службу Божу, пишуть ікони, співають хвалу Господу. Але, через те, що вони слов'яни, а не греки, вони мають певні утиснення, більш низький статус, нерівні права. Вони не можуть, як греки, давати привілеї монастирям або вирішувати чиюсь долю. Вони йдуть паралельно, але не разом.

На сучасному етапі своєї діяльності Св. гора Афон має 20 монастирів. 17 із них – грецькі і 3 – слов'янські: Хіландар – сербський, Зограф – болгарський та

Свято-Пантелеймонів – називають «руський», без уточнень, до якої «Руси» він належить. Тут ситуація цілком зрозуміла: є грецька територія, на ній діють грецькі монастирі, і як прояви духовної єдності, як повага та милість з грецького боку, діють три слов'янські обителі. Тобто, греки реально надали можливість слов'янам молитися на їхній грецькій землі, серед їхніх грецьких монастирів. Це надзвичайно гарний вчинок. Православні надають православним можливість молитися поруч. Більше того, дозволяють у межах їхніх обителей нести службу за власними, притаманними цим народам, традиціями: у Хіландарі – за сербською, у Зографі – за болгарською, у Пантелеймонавому монастирі – за якоюсь Руською (тобто церковнослов'янською мовою). Але, обов'язковим правилом є ведення богослужіння двома мовами (грецькою та слов'янською), і за слов'янським, і за грецьким обрядом. Тобто, в цих монастирях обов'язково присутній грецький елемент.

Для паралельного розвитку духовно-релігійної ортодоксакльної культури слов'ян греки надають їм землю, тобто місце, ґрунт, де можна посадити сім'я цієї культури. А далі, слов'янська культура розвивається паралельно з грецькою, під впливом грецької, під чітким контролем грецької.

При 20 вищезазначених монастирях діє 12 скитів, і будівництво нових «Уставною хартією» Афону заборонено. Скіти на Афоні – є великою обителлю, що нічим не поступаються монастирям, а інколи за численністю насельників і переважають їх, але при цьому не мають самостійних прав.

Інші, менш численні й за територіальними межами, й за людським фактором, обителі на Афоні мають назву келії. Ці обителі мають власний храм і певну кількість ченців, наприклад – 90.

Але, на Лондонській світовій конференції 1913 р., коли обговорювалося питання надання Пантелеймоновому монастирю статусу Лаври, Андріївському та Ільїнському скитам – монастиря, а великим келіям – скіта – 17 грецьких монастирів виступили проти. І тоді Афон жив за тими ж правилами, що й раніше. Зрозуміло, що тут мала місце й політична ситуація, що склалася на той час на Афоні. Але, нам зараз цікавий той факт, що яке вагоме слово мали греки! Вони значно уступали слов'янам. А вирішували все за допомогою права бути греком.

Цей приклад є яскравим свідченням теорії про те, що процеси, які мають місце в мисленні та бутті, строго відповідають один одному і що до матеріального змісту, і в часі, проте ніяк не взаємодіють.

На початку цієї статті йшлося про те, що паралелі породжують особливості. Якщо звернутися до вищеокреслених ситуацій, пов'язаних із формуванням та розвитком, наприклад братств в Україні або слов'янських монастирів на Афоні та інших прикладів формування паралелізму, то можна побачити, що всі ці новостворення мають особливості, що відокремлюють їх зі спільного загалу та наділяють особистими властивостями. Наприклад, таке явище як братство, як яскравий, самобутній прояв культури та освіти, виділяється саме, і тільки в Україні. В Греції були подібні громади, але вони не мали такого яскравого значення для розвитку культури та освіти, як це було в Україні. Грецький зразок було взято греками за основу українських релігійно-культурно-освітніх формувань. А винятковість та особливості розвитку духовної культури України створили з цієї першооснови особливий осередок української культури. Далі цей

осередок, як ішлося раніше, розвивається та підтримується двома культурами, українською та грецькою, що рухаються паралельно. І, в кінцевому результаті, ці дві культури формують особливі, характерні для них одних традиції, що і є особливостями. Виникає формула розвитку духовної культури: особливості породжують паралелі, в той час як паралелі породжують особливості. І в такому довічному колі «кругообертi», «коловороті» проходить культурне життя.

Розірвати це коло дуже просто, воно надзвичайно тонке, треба взяти і знищити першооснову, в нашому випадку братства. Не буде основи, не буде розвитку культури, релігії та освіти, а звідси – не буде нації.

Зараз монахи на Афоні виступають з пропозицією очистити Афон від насельників не грецького походження. Таке рішення може призвести до повного занепаду слов'янських обителей, а звідси й слов'янської культури на Афоні. Але ж це пласт, що має видатну історію, сформовану століттями! Без слов'янських впливів традиції афонського культурного та мистецького надбання не були б такими яскравими. Вони відповідали б загальній грецькій практиці. А вкраплення іншомовного, інонаціонального, іншоментального зерна – особливість розвитку духовної культури, яка створила Афон тим, чим він є зараз.

Отже, особливості породжують паралелі, а паралелі формують особливості.

Паралелізм та особливості розвитку духовної культури завжди поруч, вони нерозривні, й українсько-грецька культурна спадщина знаходиться під їхнім постійним впливом. Яскравим свідченням тому є українсько-грецька рукописна спадщина.

Як уже йшлося раніше, рукописи, що належать до ортодоксальної культури, діляться на: Священно-церковні (Євангеліє, апостол, псалтир), церковно-богослужбові (книги богослужбової практики, імологіон, октоїх, мілея тощо), приватні книги (молитовник, требник, правила). До цього списку варто додати книги релігійно-духовного змісту та філософсько-догматичні.

Весь масив рукописної спадщини має так звану ієрархічну структуру. За ієрархією книги діляться на вже відомі з попередніх праць: архієрейські, соборні, монастирські та приходські [5]. До цього списку варто додати так звані ліцеві (царські) рукописи. Вони відрізняються від інших наявністю великої кількості золота, дуже гарним, коштовним оздобленням, а головне – виділеними, знов таки золотом фрагментами тексту, що мав виконувати (читати, співати) цар (EBG № 2455) [7].

До цієї ієрархії треба додати ще церковні філософські праці, літописи, догматичні праці та життя святих. Окремі колекції мають цікаві наукові доробки, наприклад, географію або природничу збірку, історію тієї чи іншої країни. Але, це скоріше виняток із правила, ніж саме правило.

Наведена вище ієрархія рукописного масиву характерна для колекцій як України, так і Греції. Взявши за основу грецький рукопис, слов'яни з появою писемності почали перекладати та переписувати і тим самим створювати власні слов'янські рукописи. Спочатку це були кальки-переклади, що паралельно з грецькими створювалися для слов'янської богослужбової практики. Потім слов'яни почали додавати власних місцевих впливів: оформлювати, структу-

рувати, додавати нові тексти, внаслідок чого рукописи отримали самобутність, традиційність, належність до тієї чи іншої слов'янської культури.

За допомогою наведених вище прикладів-характеристик, що стосуються рукописної спадщини, ми дійшли висновку, що й у даному випадку формула «особливе породжує паралельне, а паралельне формує особливе», дуже добре працює. З грецького рукопису народжується слов'янський, вони паралельно розвиваються, озвучуючи богослужіння, повчаючи та окультурюючи обидва етноси, а потім перетворюються на носіїв певних, самобутніх традицій. А одним із завдань цієї роботи є виявлення українських рукописів з масиву слов'янської рукописної спадщини.

Цікавим явищем рукописної спадщини є змішані греко-слов'янські зразки. Такі рукописи написані або греками для слов'ян, або самими слов'янами у Греції. Вони бувають двох видів: 1) присутні і грецькі, і слов'янські глави; 2) рукопис писаний грецькою мовою, а слов'янськими є тільки надписи в тексті й на полях. Як правило, такі рукописи містять надзвичайно багату цінну інформацію, яку греки передавали за допомогою усних традицій, а слов'яни фіксували на папері.

Є ще одна цікава російсько-грецька «традиція», де паралелі проводяться «за грецьким зразком». Ця «традиція» стосується російського грецького наспіву, зорема переписування, формування рукописів в цілому у Росії у XVII–XVIII ст. В цій роботі дані приклади автор наводить як негативний вплив паралелізму на розвиток тієї чи іншої культури.

У XVIII ст. Росія почала правити всі церковні книги «за грецьким зразком». З цього приводу написано багато праць. Наслідки цих правок були просто жахливі. Ми ж зараз, на прикладі церковно-співацької практики, наведемо принцип роботи теорії «за грецьким зразком».

На території Російської імперії, до якої належала на той час і Україна, завелася нова мода: все робити, як роблять греки. Церковний спів не став винятком. Спочатку ті співи, словесні тексти, яких за законами богослужбової практики були написані грецькою мовою, обізвали грецькими наспівами, хоча нічого спільного ці наспіви з грецьким оригінальним співом не мали. Далі, з багатьох причин, церковний спів у Росії було спрощено до примітивних, формалізованих мелодій, які швидко виконувалися і не вимагали великого складу хору. Для того, щоб ці спрощені співи втрималися у богослужбовій практиці, їм було надано статус грецького розспіву. Тобто розспіву, що виконується за грецьким зразком. Завдяки своєму «грецькому» найменуванню, ці розспіви прижилися в богослужбовій практиці і виконуються й зараз, під назвою російський грецький наспів. От такі прикрі паралелі та особливості.

Висновком вищесказаного є те, що дійсно, українсько-грецька культура розвивається паралельно, і ніколи не об'єднується. Це рівна на всьому просторі відстань між ними: особливе породжує паралельне, а паралельне формує особливе.

Література

1. Вундт В. Греческое мировоззрение / В. Вундт. – Петербург, 1916. – 165 с.

2. Кант И. Религия в пределах только разума / И. Кант. – СПб. : изд. В. И. Яковенко, 1908. – 228 с.

3. Лейбниц Г. В. Сочинения в четырёх томах / Г.В. Лейбниц. – М., 1982. Т. 4. – 560 с.

4. Спиноза Б. Избранные произведения / Бенедыкт Спыноза. – М. : Гос. издат. Политической литературы, 1957. – 700 с.

5. Терещенко-Кайдан Л. В. Ірмолой Гаврила Головні – унікальний пам'ятник української культури XVII–XVIII ст. / Л.В. Терещенко-Кайдан // Монографія. – К, 2012. – 228 с.

6. Шопенгауэр А. Избранные произведения / А. Шопенгауэр. – М. : Просвещение, 1992. – 479 с.

7. Музичний рукопис Грецький, нотний. Акафисник. Царський. XVI ст. – EBG № 2455.

References

1. Wundt, V. (1916). Greek worldview. St. Petersburg [in Russian].

2. Kant, I. (1908). Religion in Only Limit of reason. SPb.: Ed. VI Yakovenko [in Russian].

3. Leibniz, G.V. (1982). Works in 4 volumes. Moscow [in Russian].

4. Spynoza, B. (1957). Selected works. Moscow: State. Izdat. Polytycheskoy literature [in Russian].

5. Tereshchenko-Kaidan, l. V. (2012). Irmoloy Gabriel L. The main unique monument of Ukrainian culture XVII-XVIII centuries. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].

6. Shopenhauer, A. (1992). Selected works. Moscow: Education [in Russian].

7. Greek music manuscript, music. Akafysnyk. Tsarist. XVI. – EBG number 2455 [in Ukrainian].

УДК 008.24:395 (479.25+477)

Гаюк Ірина Яківна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри менеджменту мистецтва
Львівської національної академії мистецтв

РОЛЬ ВІРМЕНСЬКИХ КОЛОНІЙ У РОЗВИТКУ ПІВДЕННИХ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ

У статті досліджуються деякі проблемні й маловивчені питання, пов'язані з розвитком вірменських колоній Півдня України – Білгород-Дністровського, Кілії, Очакова. Розглядається питання атрибуції пам'ятної плити щодо будівництва стіни білгородської фортеці, яка (плита) є одним з найдавніших матеріальних свідчень присутності в Білгороді не лише вірменських купців, але й ремісників. Простежуються паралелі в історії й типи будівель православної з вірменськими надгробними плитами церкви св. Миколая з Кілії та вірменської церкви в Аккермані. Вперше зібрано і проаналізовано дані щодо наявності вірменської колонії в Очакові.

Ключові слова: Аккерман, вірмени, Кілія, колонія, Очаків, хачкар, церква.

Гаюк Ирина Яковлевна*, кандидат философских наук, доцент кафедры менеджмента искусства Львовской национальной академии искусств*

Роль армянских колоний в развитии южных регионов Украины

В статье рассматриваются некоторые проблемные и малоизученные вопросы, связанные с развитием армянских колоний Юга Украины – Белгород-Днестровского, Килии, Очакова.

© *Гаюк І.Я., 2016*

Анализируется вопрос атрибуции памятной плиты о строительстве оборонной стены белгородской крепости, которая (плита) является одним из наиболее древних материальных свидетельств присутствия в Аккермане не только армянских купцов, но и ремесленников. Прослеживаются параллели в истории и типе зданий православной с армянскими надгробными плитами церкви св. Николая в Килие и армянской церкви в Аккермане. Впервые собраны и проанализированы данные о существовании армянской колонии в Очакове.

Ключевые слова: Аккерман, армяне, Килия, колония, Очаков, хачкар, церковь.

Hayuk Iryna, *PhD in Philosophy, associate professor of the academic department of the art's management, Lviv National Academy of Arts*

The role of the armenian colonies in development of southern regions of Ukraine

Some problems and an insufficiently investigated questions connected with development of the Armenian colonies of the Southern Ukraine – Bilgorod-Dnistrovsky, Kiliya, Ochakiv, are considered in the article. The question of an attribution of the memorable plate dedicated to building of the city's fortification in 15th century is one of the most ancient certificates of presence in Ackerman not only the Armenian merchants, but also handicraftsmen. Some parallels in the history and the type of construction of St. Nikola's orthodox church with Armenian tombstones in Kiliya and the Armenian church in Ackerman are traced. For the first time the data about existence of the Armenian colony in Ochakiv are collected and analysed.

Keywords: Ackerman, Armenians, church, colony, khachkar, Kiliya Ochakiv.

Розвиток вірменських колоній Півдня України тісно пов'язаний із загальними процесами освоєння цих земель. Найстарішими вірменськими поселеннями регіону є Білгород-Дністровський (Монкастро, Четатя-Алба, Аккерман), Кілія (Лікостомо), Ізмаїл, вірогідно, Очаків. Частина з них – давні факторії, що активно займалися торговельною діяльністю в чорноморському ареалі та були тісно пов'язані з історією італійських торговельних республік. Водночас, усі ці міста були важливими перевалочними пунктами в міжнародній торгівлі, яка пов'язувала Південь та Північ, Захід та Схід. У кожній з них (окрім Очакова, щодо якого дані на сьогодні відсутні) була вірменська церква, яка, зазвичай, знаходилася на вулиці Вірменській, окремий цвинтар (або спеціально відведена для вірмен частина загальноміського цвинтаря), церковно-парафіяльні школи. Всі парафії та церкви належали Вірменській Апостольській Церкві, хоча в Ізмаїлі разом із церквою традиційного обряду також згадується й вірмено-католицька церква. І хоча загальна історія цих колоній (за винятком Акккермана) маловивчена, однак, дана робота ставить за мету висвітлення лише деяких суперечливих питань, пов'язаних із розвитком вірменської діаспори півдня України.

Ще Страбон писав, що за часів Митридата II Євпатора й Тіграна Великого вірмени займалися торгівлею в Криму, гирлі Танаїса та в районі Нижнього Дунаю, тобто, саме там, де розташовані міста Кілія та Ізмаїл. Про існування тут вірменських громад згадується вже в ранньому середньовіччі. В Білгород-Дністровському (Тірас елінів, Монкастро генуезців, Білгород слов'ян, Аккерман (Ахкірман) турків, Четатя-Албе румунів і молдаван) вірменська колонія існувала щонайменше з XIV ст. Незважаючи на всі перипетії історії, представники аккерманської вірменської громади до Другої світової війни посідали не останнє місце в соціальному житті південно-західного регіону України. На початку XX ст. вірмен в Аккермані було близько 100 родин, вони мали власну

церкву, окремий цвинтар та церковно-парафіяльну школу. Їх називали hermens (генуезька спадщина), армєнє-арман-арманул, як у старомолдавських грамотах, а інколи Джалдос (етимологія невідома) [11, 11]. Частина міста, де проживали вірмени, була відома як вірмено-турецька або вірмено-циганська mahla (тобто, квартал, сторона, частина). На час відвідування вірменської церкви Аккермана Л. Меліксет-Бековим у ній та в огорожі храму збереглося 38 плит з вірменськими написами, а також плита біля входу у вірменську каплицю св. Георгія Побідоносця в Шабо та плита в огорожі Болгарської церкви. Х. Кучук-Іоаннесов у своїх нотатках про подорож вірменськими колоніями Півдня та Південного Заходу України писав про наявність у місті 42 плит з вірменськими написами [10, 63] і плити біля дверей старовинної вірменської каплиці …св. Георгія Побідоносця з написом 1675 р.» (напис скопійовано під № 31 [18, л. 94 зв.]. Де зараз знаходяться ці плити – невідомо. Лише завдяки копіям та записам, які зробили Х. Кучук-Іоаннесов та Л. Меліксет-Беков, сьогодні ми знаємо зміст їхніх написів.

Однак, у даній статті предметом дослідження будуть інші три плити з написами грецькою (одна) та слов'янською (дві) мовами, знайдені в XIX ст. в Аккермані, які також можуть бути пов'язані з вірменами. Грецький напис уперше дослідив та опублікував М. Мурзакевич [13, 480–483]. На плиті зверху написано грецькою мовою один ряд: «Молитва раба Божия Феодорки»; знизу в 7 строк другий напис грецькою мовою: «Побудована сия фортеця за благочестивого господаря високості Стефана Воєводи начальником області та комендантом тої фортеці року 6948. Богородице, спаси від напастей раба твоего – Стефан…»; вгорі та під перекладинами хреста в колах абревіатура «Іс. Хс. Переможець». Тобто, це пам'ятна плита щодо спорудження оборонної стіни Аккерманської фортеці в 1440 р. майстром Феодором. Первісно плита зберігалася в Одеському музеї старожитностей, потім, невідомо як, опинилася в Херсонському краєзнавчому музеї, де знаходиться донині. При першій публікації фотографії цієї плити в «Ілюстрованій енциклопедії вірменської культури в Україні….» її названо «Хачкар пам'ятний» [5, 150]. Та оскільки згодом у деяких читачів виникло питання, наскільки правомірним є віднесення її до типу пам'ятних хачкарів, автор вирішила розглянути це питання докладніше.

Від моменту знахідки про плити писали двоє вчених – вже згадуваний М. Мурзакевич і О. Кочубинський [9, 506–547]. На відміну від М. Мурзакевича, який вважав, що плита була зроблена візантійським різьбярем, слов'янофіл О. Кочубинський пов'язує історію Білгорода з галицькими слов'янськими князівствами і стверджує, що автором плити та, вірогідно, й будівничим Аккерманської оборонної стіни був галицький русин. Аргументи історика: від початку XIV ст. Білгород у церковному відношенні підпорядковувався Галичині, 1401 р. тут уже існувала кафедра першого православного єпископа в «Руськоволоському краї», підпорядкована Галицькому митрополитові [9, 508]. Наступний аргумент О. Кочубинського: мистецтво обробки каменю та кам'яного будівництва прийшло до слов'ян із Заходу, причому, спочатку в Галичину та Прикарпаття, а вже звідти – до інших слов'ян. Характер написання імені бу-

дівельника стіни «Феодорко» також, на його думку, свідчить про галицьке походження майстра [9, 532, 537].

Однак, у Вірменії та Візантії не менш давні традиції будівництва з каменю, а вірменські каменярі славилися далеко за межами Вірменії, в т.ч. – у Європі. Щодо впливу вірменської архітектури та способу будівництва споруд із каменю, ще на поч. XX ст. написав ґрунтовну працю «Архітектура вірмен та Європа» (Відень, 1918 р.) відомий австрійський учений Й. Стржиговський. Він довів, що тип хрестово-купольного храму зародився саме у Вірменії і звідти поширився по Візантії та Європі, так що «приблизно через тисячу років, у добу Відродження, були перейняті принципи, яких вірмени дотримувалися ще на початку свого християнства» [25, 11]. Тому питання, звідки прийшла на Русь традиція кам'яного будівництва, далеко не таке однолінійне і просте, і безумовним є той факт, що візантійські каменярі, серед який було чимало вірмен, також внесли свою лепту в традиції кам'яного будівництва Русі. Водночас, Білгород-Аккерман і в церковних стосунках завжди був тісно пов'язаний не лише з Галичиною руською, але й з Галичиною вірменською: львівській вірменській кафедрі з 1364 р. підпорядковувалися вірменські парафії Руси, Валахії та Литви.

Характер написання імені будівничого також не можна вважати безперечним доказом його русинського походження, особливо, якщо розглядати його в контексті всіх обставин, пов'язаних з плитою. Адже при аналізі пам'ятника О. Кочубинський зовсім не враховує стилістичні особливості декору плити. Грецький текст свідчить, що людина не знала досконально цієї мови; деякі особливості написання, на думку вченого, показують, що майстер, очевидно, володів давньоруською мовою. Однак, це так само надто хитка основа для висновку щодо його русинського походження. Тоді як характер оформлення плити уповні дозволяє віднести її до типу пам'ятних хачкарів, причому особливості декору пов'язують її з кримськими хачкарами. Кримські вірмени завжди були дуже тісно пов'язані з західно-українськими вірменами, володіли не лише вірменською або вірмено-кипчацькою, але й грецькою, давньоруською та іншими мовами. Тому подібні стилістичні особливості написання цілком зрозумілі, якщо майстер був кримським вірменином. Про це ж свідчить і характер написання імені – Феодорко, а не Богдан. Якщо б майстер був українцем-русином або навіть молдаванином, то грецьке ім'я Теодор-Феодор, тобто, Богом даний, імовірно, транскрибувалося б в ім'я Богдан. Відомо, що навіть молдавські господарі іменувалися не Феодор, а Богдан (слов'янський елемент в Молдавії був відчутним). Натомість в середовищі, тісно пов'язаному з візантійським культурним ареалом, ім'я б писали Теодор, як, наприклад, в поминальному написі про вірменського намісника з Казарату: «Там був благородний Маргар Мугаленц син Тороса, (син) Акопа, (син) Даніела, (син) Мурата, нахарара Теодора, який за наказом князя генуэзького Ширіна жив зі своїм військом вище потоку Казарат…» [2, 266].

Однак, характерне для слов'ян зменшувальне написання імені «Федорко» значить, що майстер доволі довго жив у слов'янському оточенні. Це могла бути як ЗахіднаУкраїна, так і Молдавія або Білгород. Те, що напис зроблено грець-

кою мовою, також свідчить на користь припущення, що різьбяр був не русином з Галичини, а кримським вірменином: добре відомо, що вірменські зброярі, ювеліри, різьбярі за бажанням замовника виконували написи будь-якою (арабською, грузинською, турецькою) мовою.

Найпереконливішим свідченням того, що різьбярем плити був вірменин, є стилістичні особливості декору. Пам'ятник являє собою вертикальну плиту, посередині якої зображено один великий розквітлий хрест; два менших хрести, розташовані під горизонтальною лінією хреста, з двох сторін паралельно відходять від квітучого низу великого хреста. Малі хрести за формою аналогічні великому, всі три – з розширеними до кінців крилами, що закінчуються двома круглими бутончиками на двох кутах, а посередині – невеликий напіварочний виступ, схожий на пелюстку лілії. Вгорі над горизонтальними крилами зліва – розетта у вигляді стилізованої чотирипелюсткової квітки в колі, справа – розетка у вигляді шестикутної т.зв. зірки Давида в колі, вільний простір якої заповнений візерунковою плетенкою. Вгорі та внизу написи, текст яких наведено вище.

Тобто, на плиті бачимо основні стилістичні риси хачкарів – квітучий (проквітлий) хрест та розширені до кінців крила хреста, що закінчуються двійчастим або трійчастим закінченням у вигляді бутонів чи трилисників. У геральдиці навіть існує спеціальне поняття «вірменський хрест»: це хрест, що трохи видовжений по вертикалі за рахунок подовження нижньої ніжки, а кожне його крило розширюється від точки середохрестя до кінців і закінчується двома променями у вигляді «ластівчиного хвоста» з елементами цвітіння (круглими бруньками або трилисниками) на кожному промені [19, 36]. Один із священнослужителів Св. Ечміадзіна пояснював, що хрест розквітнув на третій день, знаменуючи воскресіння Христа і його вознесіння на небо. Відтак, розквітлий хрест на хачкарі є насамперед символом прийдешнього воскресіння у вічне життя.

Зазвичай, на хачкарах спостерігається подвоєння, дублювання елементів, парні зображення, наявність право-лівої симетрії, що також є «прийомом виявлення всеположеності образів, всезагальності їх дії або впливу, всенаправленості процесів, які зображено» [19, 20]. Таке дублювання елементів і праволіву симетрію спостерігаємо і на білгородській плиті, зокрема, парні розети в міжхрестях, що символізують присутність божества та його творящих енергій у будь-якому місці сакрального простору.

Ще одна унікальна особливість хачкарів – вони завжди різні, однак, і завжди пізнавано схожі, оскільки хрест на хачкарі – це особлива, «яка завжди зберігає свою ідентичність першообразу», композиційно єдина молитва [19, 38-39]. А згідно з Корюном, «одностайне ходатайство Св. Духа» краще, аніж незграбне, яке йде від невігластва в мистецтві молитви, звернення до Бога кожного окремого віруючого [8, 115; 150, прим. 181].

А. Довлатбекян виокремлює 5 основних за стилістикою груп хачкарів. Найпоширенішою і найчисельнішою в XII–XIII ст. є четверта група: «Ідеться про хачкари з трьома хрестами, з яких два малі хрести займають нижні міжхрестя… Три хрести – це спільна основна ознака, що об'єднує подібні дуже чисельні хачкари, тоді як вони, маючи найрізноманітніші мотиви декору, дуже різні (особливо в XII–XIII ст.)» [4, 22]. Переважно хачкари мають прямокут-

ну форму з співвідношенням сторін, наближеним до 1:2 [19, 15]. Білгородська плита має розміри 51х110х20, тобто, саме такі пропорції.

Характер розташування розет й абревіатур скеровує нас у район Криму, оскільки подібний тип зображення притаманний саме кримським хачкарам. Хоча в хачкарах корінної Вірменії зображення різноманітних розет та зірок так само дуже поширені, однак вони мають інше розташування – знаходяться переважно або на центральній вісі хачкара, або розташовані в стрічках та медальонах, які обрамовують хачкар. Тоді як у кримських хачкарах розети найчастіше розташовані в міжхрестях, і за розміром вони, зазвичай, помітно менші за розети на хачкарах корінної Вірменії. Таким чином, наявність на білгородській плиті основних елементів хачкарів дозволяє атрибутувати її саме як пам'ятний хачкар. Додамо, що ані галицька земля, ані інші регіони, подібних взірців декору нам не надають.

Окрім пам'ятного хачкара щодо будівництва оборонної стіни, в Білгороді одночасно були знайдені ще дві плити зі слов'янськими (давньоруськими) написами, які також можуть викликати інтерес вірменознавців. Перша плита 1438 р. щодо будівництва воріт в Аккермані, в написі на якій згадується деякий Луціан (Лоуцінан) Херманоу, що, на думку О. Кочубинського, можна читати як «Херман» [9, 545]. Щодо походження імені Лоуцінан він жодних припущень немає. Однак, враховуючи, що за генуезьких часів вірмен в Монкастро називали хермени або хермені, а ім'я Луціан може мати як італійські, так і вірменські корені (італ. «люче» – світло, або вірм. «луйс» – також світло, як і вірм. «лусін» – місяць-луна, і вірменські імена Лусіне, Лусік), можливо, йдеться про Луцінана вірменина.

У написі на плиті 1482 р. згадується парколаб Херман або Хреман [9, 544], про якого згадується і в грамоті Стефана Великого 1495 р. Взагалі, тогочасні молдавські документи засвідчують непоодинокі випадки згадування вірмен у господарських грамотах [15, 334-335]. Ім'я або прізвище Хреман дуже подібне до вірменського прізвища Хрімян, яке може походити від назви старовинного кримського міста Хрім (Крим, Солхат, Ескі-Керім) [16, 530], тобто, «кримський», «той, що з Криму».

Не виключено, що існує ще одна ниточка, яка пов'язує кримських вірмен з Аккерманом, а також з Кілією. Йдеться про зниклі кілійські вірменські церкви та загадкову православну церкву св. Миколая, в якій знаходилося 9 вірменських надгробних плит, вмонтованих у підлогу та стіни. За свідоцтвом Клеємана 1768 р. в Кілії знаходилися дві вірменські церкви [7, 32-33], одна з яких – церква Пресвятої Богородиці. Найбільш рання (з відомих) згадка про неї від 1682 р. знаходиться на потирі, який зберігається в Заповіднику «Києво-Печерська Лавра» (інв. № КПЛ-М-6148, Сб-3598) [5, 271]. Наступна згадка – в колофоні 1702 р. в Четьї Мінеї з Бахчисараю [22, 293]. Згадують про неї й інші написи на предметах церковного начиння, які зберігаються в Заповіднику та в Київському музеї історичних коштовностей України [5, 247, 252-253; 23, 159]. У 1910 р. аккерманський вірменський священик знайшов надгробний камінь 1765 р. з вірменським написом, в якому йдеться про доньку кілійського дячка Мелкона Єлизавету [12, 85-87].

В 1792 г. вірмен Кілії переселили в Григоріополь, а церкву, очевидно, закрили. Після зняття карантину до Кілії повернулися лічені особи. Згідно з

М. Бжишкяном та Г. Інчічьяном, на початку XIX ст. в Кілії проживало лише 4 вірменських родини, в розпорядженні яких була церква Святої Богородиці [22]. Про другу церкву ані М. Бжишкян, ані написи на експонатах не згадують. Можливо, це була невеличка цвинтарна каплиця. Однак, в статистичному описі Кілії за 1816 р. вірменські церкви взагалі не згадуються [24, 303].

Таким чином, незважаючи на безумовні свідоцтва щодо існування в місті вірменської церкви, місце її розташування та подальша доля невідомі. Водночас, у Кілії є загадкова православна церква св. Миколая. Церква привертає увагу з двох причин: перша – це рідкісний для даного регіону тип напівпідземної церкви, за що вона внесена до переліку культурної спадщини Юнеско; друга – у цьому, як вважають, витоково православному храмі знаходяться вірменські надгробні плити. В 1980-х р. А. Х. Тораманян знайшов у ній 9 надгробків з вірменськими епітафіями: три з них були «вмонтовані в передню частину подіуму вівтаря», а шість використовували «в якості сходів та огорожі сходинок, які вели з прибудованого до південної стіни притвору» [22]. Церкву побудував у 1647–1648 рр. молдавський господар Василій Лупул. Точніше, він відбудував у місті православну церкву св. Миколая, споруджену, за свідченням якогось рукопису з фондів Синоду (автори не дають її назви і точного посилання), ще у X ст., та зруйновану під час захоплення міста турками [6].

Одразу виникає питання, чим обумовлений вибір такого нехарактерного для цього регіону типу архітектурної споруди: для того, щоб зайти до церкви, необхідно спуститися на 7 сходинок вниз? На слушну думку М. Мурзакевича, подібного роду християнські будівлі притаманні країнам, де панівною релігією є іслам [14, 484]. Однак, Молдавія навіть під турецьким пануванням залишалася християнською країною, і в таких напівприхованих храмах необхідності не було. Яскравим свідоцтвом цього є прекрасні церкви, побудовані в країні за турецьких часів, зокрема, при Василії Лупулу знаменита церква Трьох Святителів в Яссах [17, 116]. Припущення, що біля Миколаївської церкви раніше стояла вірменська церква і був вірменський цвинтар, звідки після переселення вірмен в Григоріополь, плити невідомо з якої причини перенесли в суто православну церкву св. Миколая, безпідставне. Жоден з авторів не згадує про вірменську церкву біля церкви св. Миколая. Натомість, значно логічнішим є припущення, що Миколаївська церква від початку була вірменською, і лише після переселення вірмен в Григоріополь її передали православним. Це може пояснити протиріччя між свідченнями М. Бжишкяна та статистичними даними по місту: для автора статистичного опису, який не вдавався в історію, церква вже була греко-православною, тоді як М. Бжишкян, зі слів вірменських старожилів, знав її як вірменську.

Слід відзначити ще один цікавий факт: побудована приблизно в той же час вірменська церква в Аккермані також є напівпідземною. Згідно з описами XIX ст., для того, щоб у неї ввійти, треба було на «9 сходинок спуститься вниз як у підвал», а «площадка по обидві сторони сходів була вимощена великими в 2 ¼ аршина мармуровими надгробними плитами, на деяких з них збереглися написи, один з яких говорив: «Ми, аккерманські мешканці та купці, побудували Святу церкву в ім'я Оксента за допомогою архимандрита Афанасія Цайрзі»,

1693 р.» [21, 2-4]. Відтак, дві церкви в близько розташованих містах мають схожі характеристики: час будови – XVII ст., архітектурний тип – напівпідземний храм, аналогічний характер розташування надгробних плит у храмі, а також подібну історію.

На півдні України була ще одна напівпідземна вірменська церква, – зруйнована в 1634 р. та відбудована в 1654 р. церква Пресвятої Богородиці в Бахчисараї, історія якої схожа на дві попередні.

Очаків ніколи не фігурував у переліку міст, де існували вірменські колонії, однак, вірменська колонія тут була і, не виключено, що не менш давня, ніж колонія в Аккермані. При розкопках городища Свалаш на березі лиману поблизу Очакова знайдено уламки посуду XIV – XV ст., аналоги якого зустрічаємо в середньовічному Херсонесі та Білгороді. Стратегічно вигідне розташування Очакова (Каракермана) зробило його портом, звідки судна ходили в Кілію, Ізмаїл, Аккерман. Російський посол у 1653 р. писав, що з Криму, Очакова та інших місцевостей в Умань приїжджали торгувати татари й вірмени, які мали в місті склади та магазини для своїх товарів [26, 96]. У XVIII ст. місто було не лише одним з південних військових укріплень Росії, але й активним торговельним центром – тут були відкриті митниця і карантинна пристань, і окрім військових, також знаходилися цивільні українці, вірмени, греки, молдавани. Про те, що у XVIII ст. тут жили вірмени, також свідчать надгробні вірменські плити, одну з яких (очаківський хачкар 1706 р.) описав Л. Меліксет-Беков [23, 254-255], а другу з вірменським написом 1710 р. з Кінбургської фортеці біля Очакова – Г. Айвазовський [1, 323].

У т. зв. Ханській Україні (північна та північно-західна прикордонна та Придністровська частина Очаківської обл.), як писав граф П. Румянцев графу М. Паніну 27 червня 1765 р.: «татари по самому Бугу і противу наших селищ свої колонії населяють… Був в Орлі [суч. Первомайськ Миколаївської обл.] приїзжий каймакан, який сиє нове село… відкупає від гетьмана, а гетьман від його хана: таких гетьманів… між Бугом та Дністром багато, а каймаканів іще більше; всі, одначе, сиї відкупщики суть вірмени» [20, 402-403]. Окрім цього, С. Баронч згадує, що о. Ю. Кшиштофович «… вивів з Криму вірмен-неунітів, так само як ксьондз Якуб Вартересевич – місіонер католиків – також умовив [вірмен-католиків] на колонії московські неподалік від Очакова» [28, 177], про що також свідчать повідомлення губернатора Каховського. Однак, на поч. XIX ст. внаслідок стрімкого підйому Одеси значення міста, як торговельного порту, втрачається, очаківські купці поступово перебираються до Одеси, а після пожежі 1797 р. місто остаточно занепадає.

Дана коротка розвідка розширила уявлення про ареал присутності вірмен на Півдні України, ще раз підтвердила тісні зв'язки, що поєднували вірмен Криму з вірменськими колоніями материкової України, і наочно показала, що вірменські колонії Півдня України відігравали помітну роль у суспільному житті цього регіону.

Література

1. Айвазовский Г. Армянские надписи на юге России / Г. Айвазовский // Записки Императорского Одесского общества истории и древностей, далее – ЗООИД. – Одесса, 1867. – Т. 6. – С. 323-332.

2. Байбуртский А.М. К вопросу о локализации средневекового армянского города Казарат в Крыму / А.М. Байбуртский, А.Д. Тимиргазин. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: hpj.asj-oa.am/4346/1/2001-3(265).pdf

3. Днепровский Н.В. К вопросу о локализации и датировке армянского наземного храма в Бахчисарае / Н.В. Днепровский, М.М. Чореф // Историческое наследие Крыма. – Симферополь, 2007. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://theatron.byzantion.ru/topic.php?forum=12&topic=123

4. Довлатбекян А. Тенденции и традиции развития хачкаров в контексте народной культуры Армении / А. Довлатбекян : автореф. ... искусствоведения. – М., 2005.

5. Гаюк І. Ілюстрована енциклопедія вірменської культури в Україні / І. Гаюк. – Львів : Афіша, 2012. – Т. І.

6. Голобуцький П.В. та ін. / Енциклопедія історії України: Т. 4: Ка-Ком / редкол.: В.А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. – К. : Наукова думка, 2007. – 528 с.: іл. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin=Kiliya

7. Клееманово путешествие из Вены в Белград и Новую Килью, также в земли буджакских и ногайских татар и во весь Крым, с возвратом через Константинополь, Смирну и Триест в Австрию в 1768, 1769 и 1770 гг. – СПб, 1783.

8. Корюн. Житие Маштоца / Корюн. – Ереван, 1962.

9. Кочубинский А. Лапидарные надписи XV столетия из Белгорода, что ныне Аккерман (с тремя фонотипическими снимками) / А. Кочубинский // ЗОИИД. – Одесса, 1889. – Т. 15. – С. 506-547.

10. Кучук-Иоаннесов Х. Старинныя армянския надписи и старинныя рукописи в пределах юго-западной Руси и в Крыму / Х. Кучук-Иоаннесов / Древности Восточные. – М., 1903. – Т.II, вып. III.

11. Меликсет-Беков Л. Армянские древности в Аккермане (в Бессарабии) / Л. Меликсет-Беков. – Тифлис, 1911.

12. Меликсет-Беков Л. Из материалов для истории армян на юге России / Л. Меликсет-Беков / ЗОИИД. – Одесса, 1911. – Т. 29. – С. 82-93.

13. Мурзакевич Н. Аккерманские надписи / Н. Мурзакевич // ЗООИД. – Одесса, 1848. – Т. 2. – С. 480-483.

14. Мурзакевич Н. Килийская церковь св. Николая и ее достопримечательности / Н. Мурзакевич // ЗООИД. – Одесса, 1848. – Т. 2. – С. 484-488.

15. Мурзакевич Н. Молдо-Влахийские грамоты, хранящиеся в Бессарабии / Н. Мурзакевич // ЗООИД. – Одесса, 1958. – Т. 4. – С. 331-354.

16. Мурзакевич Н. Эски-Крымская арабская надпись / Н. Мурзакевич // ЗООИД. – Одесса, 1848. – Т. 2. – С. 529-531.

17. Нану Й. Из истории румыно-армянских художественных связей / Й. Нану. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: hpj.asj-oa.am/666/1/64-3(107).pdf

18. Національний архів Республіки Вірменія. Фонд 811. Х.О. Оганесяна (Кучук), оп.1. д. 9. 107 л.

19. Орлов А.М. Крест-камень. Тайнопись сокровенного знания. Толкование символики раннехристианских образов на армянских крестных камнях – хачкарах / А.М. Орлов. – М., 2005. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: igravbiser.msk.ru/christsim.html

20. Переписка графа Петра Александровича Румянцева с графом Никитой Ивановичем Паниным в 1765 и 1771 годах // Сборник Императорского Русского исторического общества. — СПб., 1872. — Т. 9. – С. 402-403.

21. Российская и Ново-Нахичеванская епархия Армянской Апостольской Церкви. Исторический путь. – М., 2013.

22. Саргсян Т. Армянские эпитафии из Килии / Т. Саргсян // Праці Центру пам'яткознавства. – Вип. 20. – К., 2011. – С. 292-303.

23. Свод армянских надписей. – Вып. VII. – Ереван, 1996.

24. Статистическое описание Бессарабской области. Составлено надворным советником Павлом Свиньиным. 1 июня 1816 года // ЗООИД. – Одесса, 1867. – Т. 6. – С. 178-320.

25. Стржиговский Й. Архитектура армян и Европа / Й. Стржиговский.– Ереван : «Гитутюн» НАН РА, 2011. – Т. I, кн. 1.

26. Шевченко Ф.П. Армяне в украинском казацком войске в XVII – XVIII веков / Ф.П. Шевченко / Исторические связи и дружба украинского и армянского народов. – К. : Наукова думка, 1965. – С. 93-100.

27. Akta grodskie i ziemskie z czasów Rzeczypospolytej Polskiej z Archivum tak zwanego Bernardyńskiego we Lwowie. 1868-1939. – Vol. 1. – Lwów, 1868.

28. Barącz S. Żywoty sławnych Ormian w Polsce / S. Barącz. – Lwów, 1856.

References

1. Ayvazovsky, G. (1867). The Armenian inscriptions in the south of Russia. Notes of Imperial Odessa society of history and antiquities (further – ZOOID), (Vol.6), (pp. 323-332). Odessa [in Russian].

2. Bajburtskij, A.M., Timirgazin A.D. (2001). To a question of localization of the medieval Armenian city of Kazarat in the Crimea. Retrieved from hpj.asj-oa.am/4346/1/2001-3 (265).pdf [in Russian].

3. Dneprovskij, N.V., Choref M. M. (2007). To a question about localisation and dating of the Armenian land temple in Bakhchisarai. Historical heritage of the Crimea. Simferopol. Retrieved from http://theatron.byzantion.ru/topic.php? forum=12&topic=123 [in Russian].

4. Dovlatbekian, A. (2005). Tendencies and traditions of development khachkars in a context of national culture of Armenia. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

5. Hayuk, I. (2012). The illustrated encyclopedia of the Armenian culture in Ukraine, (Vol. I.). Lviv: Afisha [in Ukrainian-Russian].

6. Golobutsky ,P.V., Karadobrij T.A., Nogaj M.P. (2007). Kiliya. V.A.Smolij et al (Eds.), Encyclopedia of history of Ukraine, (Vol. 4): Ka. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian]. Retrieved from http://www.history.org.ua/? termin=Kiliya

7. Kleeman's travel from Vienna to Belgrad and New Kiliya, also to the lands of Budzhak and Nogai Tatars and to all Crimea, with return through Constantinople, Smyrna and Trieste to Austria in 1768, 1769 and 1770 (1783). St. Petersburg [in Russian].

8. Koriun (1962). Mashtots's life. Yerevan [in Russian].

9. Kochubinsky, A. (1889).Lapidary inscriptions of the XV century from Belgorod that nowadays Ackerman (with three phonotypical pictures). ZOOID, (Vol.15),(pp.506-547). Odessa [in Russian].

10. Kuchuk-Ioannesov, H. (1903). Ancient Armenian inscriptions and ancient manuscripts of south-west Russia and Crimea, (Vol. II). Antiquity of the East, (issue III).Moscow [in Russian].

11. Melikset-Bekov, L. (1911). The Armenian antiquities in Akkerman (in Bessarabia). Tiflis [in Russian].

12. Melikset-Bekov, L. (1911). From materials for history of Armenians in the south of Russia. ZOOID, (Vol. 29), (pp. 82-93). Odessa [in Russian].

13. Murzakievich, N. (1848). Ackerman's inscriptions. ZOOID, (Vol. 2), (pp. 480-483). Odessa [in Russian].

14. Murzakievich, N. (1848). St. Nikolay's Killiya's church and its sights. ZOOID, (Vol. 2), (pp. 484-488). Odessa [in Russian].

15. Murzakievich, N. (1958). The Moldavian-Vallahian deeds, which are storing in Bessarabia.ZOOID, (Vol. 4), (pp. 331-354). Odessa [in Russian].

16. Murzakievich, N. (1848). Eski-Crimean Arabian inscription. ZOOID, (Vol. 2), (pp. 529-531). Odessa [in Russian].

17. Nanu, J. (1964). From history of the Romanian-Armenian art communications Retrieved from hpj.asj-oa.am/666/1/64-3 (107).pdfý [in Russian].

18. National archive of Republic Armenia. Fond 811. H.O. Oganesyan (Kuchuk), inv.1. file 9. 107 l. [in Armenian-Russian].

19. Orlov, A.M. (2005). The Cross-stone. Secret writing intimate knowledge. Interpretation of symbolics of early Christian images on the Armenian Cross-stones – khachkars. Moscow [in Russian]. Retrieved from igravbiser.msk.ru/christsim.html

20. Correspondence of count Peter Aleksandrovich Rumyantsev with count Nikita Ivanovich Panin in 1765 and 1771 (1872). The Collection of Imperial Russian historical society, (Vol.9), (pp. 402-403). St. Petersburg [in Russian].

21. Russian and New and Nakhichevan diocese of the Armenian Apostolic Church. Historical way (2013). Moscow [in Russian].

22. Sargsian ,T. (2011). The Armenian epitaphs from Killiya. Works of the Center of a source study, (issue 20), (pp. 292-303). Kyiv [in Russian].

23. Compendium of the Armenian inscriptions (1996), (issue VII). Yerevan [in Armenian-Russian].

24. Statistical description of the Bessarabia area. Made by outdoor adviser Pavel Svinyin. On June 1, 1816 (1867). ZOOID, (Vol. 6), (pp. 178-320). Odessa [in Russian].

25. Strzhigovskij, Y. (2011). Architecture of Armenians and Europe, (Vol. I), (in 1). Yerevan: «Gitutiun» [in Russian].

26. Shevchenko, F P (1965). Armenians in the Ukrainian Cossack army in the XVII-XVIII centuries. Historical links and friendship of the Ukrainian and Armenian people (pp. 93-100). Kyiv: «Naukova dumka» [in Russian].

27. Akta grodskie i ziemskie z czasów Rzeczypospolytej Polskiej z Archivum tak zwanego Bernardyńskiego we Lwowie.1868-1939 (1868.), (Vol.1). Lwów [in Polish].

28. Barącz ,S. (1856). Żywoty sławnych Ormian w Polsce. Lwów [in Polish].

УДК 392.12-055.2

Линюк Олена Миколаївна,
кандидат культурології, доцент кафедри режисури естради, театралізованих видовищ та цирку Київської міської академії естрадного та циркового мистецтв
partyzone5@ukr.net

ЖІНКА В УКРАЇНСЬКІЙ ОБРЯДОВОСТІ: РОЛЬОВІ ФУНКЦІЇ БАБИ-ПОВИТУХИ В ПОЛОГОВИХ ОБРЯДАХ

У статті робиться спроба провести аналіз родинної обрядовості та виявити високий статус і поліфункціональність ролі баби-повитухи в пологових обрядах, яка виконувала функції господині на святі народження та керувала введенням новонародженої дитини в магічно-духовний і соціальний контекст традиційної культури. Робиться припущення, що поліфункціональність ролі баби-повитухи в пологових обрядах та особливі стосунки із породіллею, родиною, родом породіллі, сільською громадою вказують на її символічне уособлення прародительки всього живого – Богині-матері, Матері-Землі, Мокоші або Берегині, культ якої становив основу світогляду українського селянина, визначаючи домінування жінки в українській обрядовості

Ключові слова: родинна обрядовість, баба-повитуха, домінування, рольові функції, породілля, поліфункціональність.

Линюк Елена Николаевна, *кандидат культурологии, доцент кафедры режиссуры эстрады, театрализованных зрелищ и цирка Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств*

Женщина в украинской обрядности: ролевые функции бабы-повитухи в родильных обрядах

В статье делается попытка провести анализ семейной обрядности и выявить высокий статус и полифункциональность роли бабы-повитухи в родильных обрядах, которая выполняла функции хозяйки на празднике рождения и руководила введением новорожденного ребенка в магически-духовный и социальный контекст традиционной культуры. Делается предположение, что полифункциональность роли бабы-повитухи в родильных обрядах и особые отношения с роженицей, семьей, родом роженицы, сельской общиной указывают на ее символическое олицетворение прародительницы всего живого – Богини-матери, Матери-Земли, Мокоши или Берегини, культ которой составлял основу мировоззрения украинского крестьянина, определяя доминирование женщины в украинской обрядности.

Ключевые слова: семейные обряды, баба-повитуха, доминирование, ролевые функции, роженица, полифункциональность.

Lyniuk Olena, *PhD in Cultural Studies, associate professor of the directing of stage, theatrical and circus performances, Kyiv municipal academy of circus and variety arts*

Woman in ukrainian rituals: role of baba-midwife in maternity rites

This article attempts to analyze the family rituals and identify high status and multifunctional role of women-midwives in maternity rites which served as hostess at the celebration of the birth and led the introduction of a newborn baby in a magical, spiritual and social context of traditional culture. It is assumed that box functionality role of women-midwives in maternity ceremonies and special relationship with the mothers, family, genus mothers, rural community point to its symbolic personification ancestor

© *Линюк О.М., 2016*

of all life Mother Goddess, Mother Earth, Mokosh or guardians cult was the basis Ukrainian peasant outlook, defining the dominance of women in the Ukrainian rites.

*Keywords: f*amily ritual, Baba midwife, domination, role function, woman in labor, polyfunctional.

Характерною рисою традиційної культури є регламентація всіх сфер життя, яка здійснювалася не лише за циклами річного календаря, а й стадіями життєдіяльності людини, родини, роду. Важливі події в житті родини символізувалися і поетизувалися з допомогою цілісної системи родинної обрядовості. «Охоплюючи всі етапи людського життя – від народження і до смерті, родинна обрядовість є глибоко філософічною, бо, встановлюючи духовний зв'язок між поколіннями, наповнює життя оптимістичним змістом» [5, 1137].

Цінні відомості про обрядову культуру нашого народу містять «Акти Юго-Западной России» АЮЗР, «Дни и месяцы украинского селянина» М. Максимовича, «Быт русского народа» О. Терещенка, «Поэтические воззрения славян на природу» О. Афанасьева, «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» П. Чубинського, «Записки о Полтавской губернии» М. Арандеренка, «Быт подолян» К. Шейковського, «Обычаи, повирья, кухня и напитки малороссиян» М. Маркевича, «Житье-бытье лубенського крестьянина» В. Милорадовича, «Записки о Южной Руси» П. Куліша, «Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях» Б. Грінченка, «Малороссийские предания и рассказы» М. Драгоманова, «Черты семейного быта в Юго-Западной Руси в XVI-XVII вв.» О. Левицького, «Культурные переживания» М. Сумцова, етнографічні записи та етнологічні розвідки М. Номиса, М. Костомарова, О. Потебні, В. Бесарабка, В. Охримовича, Х. Ящуржинського, П. Єфименка, В. Іванова, Б. Яцимірського, І. Беньковського, А. Свидницького, В. Шухевича, І. Франка, М. Лисенка, Л. Яворницького, Ф. Вовка, В. Гнатюка, М. Грушевського, Ф. Колесси та ін. Усі ці праці є джерелом цінного фактографічного матеріалу, який донині використовують українські етнологи.

Системне дослідження обрядової культури нашого народу, розпочате в другій половині Х1Х ст., знайшло закономірне продовження і розвиток у працях українських радянських етнографів і фольклористів – М. Рильського, О. Дея, О. Мишанича, А. Гуменюка, М. Шубравської, В. Правдюка, М. Заковича, Р. Дмитерко та ін. Однак, працюючи в несприятливих обставинах доби тоталітаризму, вітчизняні вчені вимушено звужували коло досліджуваних явищ і процесів обрядової культури, розглядали її еволюцію з позицій «класової боротьби», «наукового атеїзму», «пролетарського інтернаціоналізму», що спонукає до критичного переосмислення їхнього творчого доробку. Значний внесок в осмислення української обрядової культури зробили діаспорні вчені – І. Огієнко, Д. Чижевський, Д. Дорошенко, Д. Антонович, С. Килимник, О. Воропай, Н. Полонська-Василенко, М. Семчишин та ін. Їхні праці позбавлені догматичних підходів, характерних для досліджень радянської доби, відзначаються науковою концептуальністю, глибиною осмислення матеріалу та об'єктивністю.

Праці сучасних українських етнологів і культурологів – А. Пономарьова, О. Курочкіна, В. Борисенко, С. Грици, М. Поповича, О. Безклубенка, В. Ску-

ратівського, В. Шевчука, А. Макарова, М. Гримич,О. Боряк, О. Кісь, Г. Лозко, В. Жайворонка, В. Войтовича, О. Різника, О. Гриценка – здійснені на широкому фактографічному матеріалі, з використанням сучасного наукового інструментарію, зокрема, поліметодологізму, висвітлюють різні, в т.ч. й табуйовані за радянської доби, аспекти календарної та родинної обрядовості. Теоретико-методологічну базу сучасних дослідників традиційної української обрядовості, поряд із продуктивними, однак донедавна забороненими як «буржуазно-націоналістичні», концепціями вітчизняних учених, формують актуальні теорії та методологічні підходи, розроблені зарубіжними культурологами, етнологами, соціологами – М. Еліале, К. Леві-Стросом, В. Тернером, Е. Тайлором, Б. Малиновським, Є. Дюркгеймом, Р. Смітом, А. Ван Геннепом, В. Буркертом, Х. Ортегою-і-Гасетом, П. Берком та ін.

Актуальністю методологічно-філософського осмислення пологової обрядовості характеризуються, зокрема, праці Ф. Вовка «Студії з української етнографії та антропології» [1], М. Грушевського «Історія української літератури». – Т. 1 [3], А. Пономарьова «Традиційно-побутова культура» [5], В. Войтовича «Українська міфологія» [2].

Мета статті – виявити поліфункціональність ролі баби-повитухи в пологових обрядах. Комплекс родинної обрядовості українців формувався впродовж багатьох віків. У ньому переплелися обрядодії, вербальні й невербальні формули та атрибути, коріння яких сягає різних історичних епох, «із притаманними кожній із них соціальними, правовими, морально-етичними, релігійними нормами й уявленнями» [5, 1137]. Потужного впливу зазнала традиційна родинна обрядовість з боку православної церкви, що протиставила архаїчному політеїзму ідею єдинобожжя; традиційній обрядовості – церковну, котра також обіймала найвизначніші етапи людського життя, від народження до смерті й після смерті (хрестини, вінчання, панахида); народній хліборобській моралі – християнську, в якій домінувало не жіноче – Мати-Земля, а триєдине чоловіче – Бог-Отець, Бог-Син і Святий Дух, начало. У феномені українського двовір'я християнські ідеї, втім, значною мірою трансформувалися під впливом вироблених ментальних стереотипів і традицій хліборобського життя, зокрема, зберігши ідею вищості сакралізованої сутності жіночої статі.

На потужну традиційну основу, християнізовану лише до певної міри, з народженням і утвердженням козацтва нашарувався « не менш помітний пласт – козацький». Характеризуючи зміни, яких зазнала традиційна культура й система рис національного характеру» під впливом козацтва, А. Пономарьов відзначає: «Якщо традиційний землеробський тип ґрунтувався на ідеї прив'язаності до землі, та рідної оселі, коли головною цінністю був хліб, а головним началом – жінка, й, насамперед, мати, то в основі козацького типу лежала ідея дороги та цінності суто чоловічого характеру» [5, 1161].

У козацьку добу зазнали перегляду ключові цінності хліборобської культури – цінність землі, селянської праці й жіночого начала: «Ставлення до праці змінилося, вона розцінювалась як другорядне, не гідне козака заняття, – відзначає А. Пономарьов. – Щодо значення землі в системі цінностей, то воно, як і колись, залишалося вирішальним, хоч і здобуло дещо іншої символіки.

Для хлібороба земля – це насамперед основа життя, для козака – батьківщина, окрім того – домівка, могила й навіть наречена» [5, 1162]. У козацьких піснях та думах досить часто зустрічається архаїчна формула «одруження» козака із землею: «Взяв собі паняночку – чистім полі земляночку» (наречену) тощо. Досить радикальним виявом байдужого, навіть дещо зневажливого ставлення козака до жінки є відома народна пісня «Ой на горі там женці жнуть», герой якої – Сагайдачний – проміняв жінку на тютюн та люльку. Наводячи цей приклад, А. Пономарьов, однак, чомусь не згадує про те, що в пісні відображено не тільки факт «обміну», а й осуд необачного вчинку, який суперечить нормам народної моралі: Сагайдачний їде позаду війська; недвозначно звучить заклик повернути жінку, віддавши тютюн і люльку.

Досить виразне в козацькій культурі протиставлення чоловічого начала жіночому, однак, не призвело до радикальних змін у гендерних акцентах родинної обрядовості, характерні особливості якої виявлялися «і в тому статусі домінування, який обіймає українська жінка в сім'ї» [4, 64]. Цей статус залишився загалом незмінним і в козацьку добу. «Специфічні історичні умови буття українства – козаччина виключала чоловіків на тривалий час із господарської й побутової сфер сімейного життя, – відзначає А. Колодний. – На жінку припадав і догляд за дітьми й старими батьками, і ведення домашнього господарства. Це підвищувало її роль у збереженні родинних основ українства, його побутової культури. Ця зрима матріархальність життєвого повсякдення українського народу знайшла вияв і в особливостях його релігійного сприймання. Саме тому в Україні так поширювався культ Марії [4, 64]. У XVIII ст. близько половини українських монастирів і церков носили ім'я Богородиці; її зображення було на всіх чудотворних іконах» [4, 64].

Домінування жінки виявляється в основних обрядах родинного циклу – пологових, весільних та поховально-поминальних, котрі пов'язані з найважливішими етапами життя людини – народженням, освяченням шлюбу, смертю і вшануванням її пам'яті.

Порівнюючи родильні обряди з календарними, Ф. Вовк відзначає спрощеність їхньої драматургії та порівняно бідний вміст символічних, святково-декоративних деталей. «Родильні обряди, порівнюючи не такі численні та далеко не такі цікаві, як рокові, – пише дослідник, – і зводяться до змагання надати дуже простим, по суті, вчинкам характер особливої важливості та урочистості.

Коли народини ідуть добре, то жодних обрядів, здається, не виконують, а коли вони відбуваються з труднощами, то для полегшення їх беруться до різних засобів, починаючи з медичних: б'ють п'ятами об поріг, викликають нудоту та блювання, примушують породіллю плигати і навіть перевертають її догори ногами, та кінчаючи містичними, що засновані здебільшого на аналогіях. Сюди належать: одчиняння в хаті всіх замків та дверей, принесення та приміщення на животі породіллі церковних ключів та літургічного пояса та як ultima ratio прохання священика, щоб він одчинив царські врата в церкві» [1, 192].

Магічні акти, які виконуються в родильній» обрядовості, як і в інших обрядах родинного циклу, можна умовно поділити на спонукальні, сенс яких у забезпеченні здоров'я немовля і породіллі, та запобіжні – спрямовані на захист

від ворожих сил. Головна роль у виконанні пологових обрядів належить бабі-повитусі. Відповідні обряди, власне, починаються з запросин баби, яка не є родичкою. По неї посилають зазвичай чоловіка породіллі, або когось із членів родини, обов'язково із хлібом. Запрошена повитуха не має права відмовитися; вона бере хліб, увійшовши до хати породіллі, робить тридцять поклонів перед образами й читає спеціальну молитву, схожу на закляття: «Куди ти, молодице, йдеш? – Іду, Господи, до роду. – Критії гори, розкрийтеся. Господні голоси, розійдітеся... Як младенець – сідай на коня, а младениця – берись до гребеня» [1, 192]. Народжену дитину баба вітає молитвою; пуповину обрізає на сокирі, якщо немовля – хлопчик, або на гребені, коли дівчинка, загорнуту в кожух дитину кладуть на покуті; «місто» (плаценту) баба разом зі шматком хліба й горошиною закопує під «полом», присипаючи зверху житом. Солому з постелі породіллі викидають до свинушника, куди виливають і воду після першого купання дитини, – щоб свині плодилися. Після пологів породіллю обливають водою з цілющими травами, перев'язують їй живіт жіночими стеблинами коноплі, кладуть на піл, відразу ж завішуючи від чужих очей. Під полом баба-повитуха кладе ніж, освячений у великодні свята, зілля і «трійцю» – три зліплені докупи воскові свічки. Згідно з народними уявленнями, дитина від народження до христин перебуває в найбільшій небезпеці, а тому в хаті дотримуються врочистої, настороженої тиші – сварка, лайка, згадка про чорта і т. п. можуть накликати нечисту силу.

Повитуха готує дитину до христин – у присутності кумів купає немовля в «непочатій» воді, загортає хлопчика в батькову сорочку, дівчинку – в материну, і подає хлопчика через поріг, а дівчинку – через гребінь зі словами: «Нате вам народжене, принесіть хрещене».

Після христин і святкового обіду баба-повитуха роздає присутнім «виноград», тобто, варені яблука і грушки, та «квітки» – пучечки з колосків узимку або з барвінку, васильків, калини, з побажанням здоров'я, щастя і достатку дитині. Останньою обрядодією родильного обряду є «зливки». Сенс дійства полягає в символічному митті рук баби-повитухи. Вона приносить «непочатої води», кладе в ночви навхрест калину, гвоздику, овес, любисток, руту, барвінок та інше зілля, а породілля тричі вливає воду бабі на руки, примовляючи: «Ти мені, бабуню, очищала душу, а я тобі очищаю руки. Потім породілля тричі вклоняється перед образами і дякує бабі, даючи їй сім пирогів і намітку. Іноді після цього справляють ще й «похрестини» – обряд із карнавальним та оргаїстичним елементами, коли бабу-повитуху й кумів садять на борону й везуть до корчми, де п'ють горілку, на яку складаються всі родичі породіллі, співають ритуальних пісень і танцюють» [1, 194].

Характеризуючи наведений обряд, базований на матеріалі «Трудов этнографическо-статистической экспедиции..» П. Чубинського, Ф. Вовк зазначає, що всі перелічені ритуальні дії зводяться до кількох чітко визначених категорій: церемоніальних (обмін хлібом, привітання тощо); охоронних, мета яких – уберегти дитину від природних і надприродних небезпек; очисних, причому об'єктом очисної магії виступає не тільки породілля, а й баба-повитуха, та спонукальних, метою яких є заклинання здоров'я та благополуччя – дитину

перев'язують «матіркою» конопель – на родючість, кладуть під голову зуб від борони, заворожуючи сексуальну силу тощо. На думку Ф. Вовка, «суспільне значення» мають і відвідини породіллі молодицями після пологів та родичами після христин, що надає святу народження статус події в житті всього роду.

Послідовність циклу родильної обрядовості визначає М. Гаврилюк: народини, очищення, ім'яречення, обрання кумів, провідки, зливок, христини, похристини [5, 137].

У праці «Картографирование явлений духовной культуры: По материалам родильной обрядности украинцев» А. Пономарьов підкреслює, що народження дитини належить до найбільш делікатних та інтимних подій, а тому найретельніше обставлялося всілякими магічними діями та обереговими знаками. «Насамперед це виявлялося в обрядах першого етапу народин, які здійснювалися у вузькому колі та найсуворішій таємниці, – пише дослідник. Це узгоджувалося з народними уявленнями про те, що нещастя не викликаються природними причинами, а приносяться нечистою силою або злими людьми.

Виходить, при народженні дитини потрібна була повна таємниця, аби уникнути будь-яких неприємностей. Саме тому місце для пологів зберігалося у таємниці, а коло дійових осіб обмежувалося до трьох: породіллі, повивальної бабки та чоловіка породіллі»[5, 1137].

Виконавиця головних обрядодій родильного обряду по-різному називалася в різних регіонах України: «баба-бранка» – на Правобережжі, «баба пупорізка» – на Наддністрянщині, «баба» – на Поліссі, «баба-повитуха» – в більшості районів України [5, 1138]. Баба-повитуха належала до найповажніших представниць сільського жіноцтва, оскільки, за народними уявленнями, окрім важливих медичних навиків, мала таємний зв'язок із надприродними магічними силами. Високий статус повитухи виявлявся не лише в діях, що мали функціональний характер, а й у тому, по вона виконувала головні рольові функції в родильному обряді, була господинею на святі народження. «Вшанування новонародженого та частування породіллі бабою повитухою й близькими сусідками мало назву «родини», – відзначає А. Пономарьов і підкреслює: «Головною дійовою особою на них була баба-повитуха, яка накривала стіл і приймала гостей» [5, 1138].

Присутність повитухи була обов'язковою і під час «пострижи» – традиційного відзначення річниці з дня народження дитини – останнього обряду в циклі родильної обрядовості – дівочий варіант «пострижин» – заплітання коси, хоч у цьому обряді головні обрядодії виконують хресні батьки, які з моменту хрестильного обіду «сприймаються не просто хресними батьками: вони розглядалися як представники громади і водночас як посередники між громадою та батьками дитини. Останній статус кумів мав особливе значення» [5, 114]. Хресні батьки приймали естафету громадської опіки над дитиною, чию появу на світ першою вітала й символізувала, здійснюючи родильний обряд, баба-повитуха. Так відбувалося «введення» новонародженої дитини в магічно-духовний і соціальний контекст традиційно-побутової культури.

Проведений аналіз родильної обрядовості свідчить, що в цій частині комплексу родинних обрядів українців домінуючим є жіноче начало. Головна

роль у виконанні родильних обрядів відводилась бабі-повитусі, яка належала до найповажніших представниць сільського жіноцтва. Високий статус повитухи виявлявся не лише в діях функціонально-санітарного характеру, а й у тому, що вона виконувала головні рольові функції господині-розпорядниці на святі народження «родинах» – накривала на стіл, приймала гостей тощо, керуючи обрядовим введенням новонародженої дитини в магічно-духовний і соціальний контекст традиційно-побутової культури.

Поліфункціональність ролі баби-повитухи в родильних обрядах та особливі стосунки із породіллею, немовлям, родиною, родом породіллі, сільською громадою дозволяють припустити, що вона до певної міри представляла на святі народження прародительку всього живого – Богиню-матір, Матір-Землю, Мокош, Берегиню, культ якої становив основу світогляду українського селянина, визначаючи домінування жінки в родинній обрядовості.

Література

1. Вовк Хв. К. Студії з української етнографії та антропології / Хв. К. Вовк; упор., передм. Ю. Іванченка. – К. : Мистецтво, 1995. – 336 с.

2. Войтович В. М. Українська міфологія / В.М. Войтович; вид. друге, стереотипне / передм. В.О. Шевчука. – К. : Либідь, 2005. – 664 с.

3. Грушевський М. Історія української літератури. В 6-ти тт., 9-ти кн. – Т. 1. / М. Грушевський ; упор. В. Яременко; передм. П. Кононенко; прим. Л. Дунаєвська. – К. : Либідь, 1993. – 391 с.

4. Колодний А. М. Християнські засади національної культури / А.М. Колодний // Історія української культури. У 5-ти т. – Т. 3. – К. : Наукова думка, 2003. – С. 43–66.

5. Пономарьов А. П. Традиційно-побутова культура / А.П. Пономарьов // Історія української культури. У 5-ти т. – Т. 3. – К. : Наукова думка, 2003. – С. 1115–1197.

References

1. Vovk, H. (1995). Studio of Ukrainian Ethnography and anthropology. Yu.Ivanchenko (Eds). Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].

2. Voytovyc, V.M. (2005). Ukrainian mythology. Kyiv: Lybed [in Ukrainian].

3. Hrushevsky, M. (1993). History of Ukrainian literature: in 9 Volumes.

V. Yaremenko P.Kononenko. L.Dunayevska (Eds). (Vol. 1). Kyiv: Lubed [in Ukrainian].

4. Kolodny, A.M. (2003). Christian foundations of national culture. History of Ukrainian culture.(Vol 3). (pp. 43-66). Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].

5. Ponomarev, A.P. (2003). Traditionally, consumer culture. History of Ukrainian Culture(vol 3) (pp1115-1197) Kyiv. Naukova Dumka [in Ukrainian].

УДК 027.625(477):37.01 «1945/1955»

Гордієнко Алла Іванівна,
генеральний директор
Національної бібліотеки України для дітей
alla-gord1@yandex.ru

ДІЯЛЬНІСТЬ ДИТЯЧИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ З ВИХОВАННЯ ПІДРОСТАЮЧОГО ПОКОЛІННЯ У ПЕРШІ ПОВОЄННІ РОКИ

У статті проаналізовано діяльність дитячих бібліотек України з виховання підростаючого покоління у перші повоєнні роки. Зокрема відзначено, що виховання свідомого громадянина своєї країни є одним з головних завдань діяльності бібліотек, особливо дитячих. При цьому звернено увагу на відсутність спеціальних культурологічних досліджень з цієї проблематики протягом тривалого періоду і затребуваність їх сучасним процесом реформування сфер освіти і культури в Україні. Виявлено особливості краєзнавчої роботи дитячих бібліотек, розкрито заходи з вивчення природничо-наукової літератури, наведено форми бібліотечної роботи з вивчення української мови і літератури. Крім того, висвітлено значення індивідуального керівництва читанням та масової роботи дитячих бібліотек у процесі виховання підлітків. У висновках відзначено, що у досвіді роботи дитячих бібліотек було чимало цікавих прикладів та оригінальних підходів до керівництва читанням, популяризації книги.

Ключові слова: дитячі бібліотеки, керівництво читанням, популяризація книги, виховання читачів, громадянська свідомість.

Гордиенко Алла Ивановна, *генеральный директор Национальной библиотеки Украины для детей*

Деятельность детских библиотек Украины по воспитанию подрастающего поколения в первые послевоенные годы

В статье проанализирована деятельность детских библиотек Украины по воспитанию подрастающего поколения в первые послевоенные годы. В частности отмечено, что воспитание сознательного гражданина своей страны является одной из главных целей деятельности библиотек, особенно детских. При этом обращено внимание на отсутствие специальных культурологических исследований по этой проблематике в течение ряда лет и востребованность их современным процессом реформирования сфер образования и культуры в Украине. Выявлены особенности краеведческой работы детских библиотек, раскрыты мероприятия по изучению естественно-научной литературы, приведены формы библиотечной работы по изучению украинского языка и литературы. Кроме того, отмечено значение индивидуального руководства чтением и массовой работы детских библиотек в процессе воспитания подростков. В выводах отмечено, что в опыте работы детских библиотек было немало интересных примеров и оригинальных подходов к руководству чтением, популяризации книги.

Ключевые слова: детские библиотеки, руководство чтением, популяризация книги, воспитание читателей, гражданское сознание.

© *Гордієнко А.І., 2016*

Gordienko Alla, *CEO National Library of Ukraine for Children*

Activity of children's libraries of Ukraine on education of the younger generation in the early postwar years

The article analyzes the activity of children's libraries of Ukraine upbringing of the younger generation in the early postwar years. In particular it is noted that education conscious citizen of the country is one of the main goals of libraries, especially children. To solve this problem children's library has all the necessary resources and librarianship educational opportunities.

At the same time, it is drawn attention to the lack of special cultural studies on this issue for several years and the demand of modern process of reforming education and culture in Ukraine.

The features of local history of children's libraries are considered. In this area children's libraries republic created groups to study their native land, have organized campaigns under the slogan "Learn our country," literary tours geographical and literary journey. Employees of children's libraries develop literary trails travels, tours and trips determine the range of artistic, scientific and cognitive literature and periodicals for independent reading. To participate in this work encouraged many young readers library cry: "Learn the history of their homeland", "We love our country and need to know its history", "Learn your native land" and others.

Revealing measures to study natural science helps young readers to understand the structure of the universe, the origin of human life on earth, to acquaint them with the latest achievements of astronomy, biology, physics and chemistry. To attract the youngest readers of literature, the natural history content in children's libraries created the illustrated thematic catalogs such as "Read books about birds and animals", "Books about animals", the illustrated albums - "The severe natural phenomena", "The story of flowers", book exhibition "Books of nature "" B. Zhitkova Read books! ", what is written Prishvin "conducted literary mornings" Birds - our friends ", "The nature of our homeland" etc. However, despite of the fact that natural-scientific propaganda books played a significant role in the libraries of the republic, the amount of reading children and adolescents gave way to literature from other disciplines.

It is noted that Soviet policy on the development of national school in Ukraine could not affect the reading of children and adolescents of Ukrainian literature, its books are in children's libraries. The overall rate of issuance of Ukrainian literature is in regional library for children in 1948-1949. It is remained almost unchanged and amounted to, respectively, 32.8% and 30.1% of the total of books.

An individual shape and mass of the library, including the library workers accounted for guys individual reading plans and group lists reference literature, conducted individual and group interviews (recommendation, theme, read on), individual consultations to implement the literary and creative tasks. In addition to librarians, teachers work groups ran schools and universities, actors, members of parent councils library. It was noticed that the important role of children's libraries assigned mass work - in fact, in the children's library with readers leading role belonged to the mass promotion of the book. We used these forms of verbal and visual propaganda printed works, book exhibitions and library posters, but the most common ones were loud readings and discussions, special attention is paid to where the expressive reading, regardless of what was read: article subject to political or artistic work.

The conclusions noted that the experience of children's libraries were many examples of interesting and original approaches to the management of the reading, the promotion of the book. The effectiveness of educational influence children's libraries in forming active citizenship of adolescents should be based on consideration of conditions such as: the integration of the results of educational, cultural and librarian studies perception high school students of literature about Ukraine; focus on the humanitarian foundations of the educational activities of public libraries; breadth provision of access and complete information about the history and current reform process in many areas of life; libraries of educational differentiation on the basis of age, ethnic and social characteristics of adolescents; determination of local history libraries to build civic awareness of the younger generation.

Keywords: children's libraries, the reading, promotion of the book, readers education, civic consciousness.

Виховання підростаючого покоління в сучасних умовах набуває особливої актуальності та значущості. Культура міжособистісних відносин і свідома громадянська позиція мають велике значення в соціальному, культурному, духовному та моральному розвитку особистості людини.

Саме формування громадянської самосвідомості дітей і підлітків через залучення їх до читання, виховання любові до книги, до рідного слова, до культури рідної країни, тобто виховання свідомого громадянина своєї країни, є однією з головних цілей діяльності бібліотек, особливо дитячих. Для вирішення цього завдання дитяча бібліотека має в своєму розпорядженні усі необхідні ресурси та бібліотекознавчі дидактичні можливості. Однак аналіз наукової літератури з питань історичного досвіду та сучасного стану організаційно-методичної системи виховання підростаючого покоління свідчить про наявність низки суперечностей і невідповідностей в реалізації можливостей дитячих бібліотек з виховання громадянської свідомості дітей і підлітків.

Проблеми виховного впливу різних чинників на підростаюче покоління послідовно вивчаються педагогікою, психологією, соціологією, бібліотекознавством та іншими науками гуманітарного циклу. Зокрема, дослідниками педагогічних проблем відзначається виховний потенціал української культури, мистецтва, освітньої системи й одночасно послаблення впливу цих факторів на формування особистісних якостей підлітків.

Культурологічний підхід до визначення сутності функцій бібліотеки, заснований на цілком традиційних уявленнях про бібліотеку як культурно-просвітницький центр, склався у середині 1980-х рр. В. Р. Фірсов, який детально описав цей підхід у своїх працях, відзначав, що визначення потреби суспільства в бібліотеці дає змогу встановити показники соціальної адекватності та реального статусу її діяльності [18]. Це допоможе пояснити становлення бібліотеки як соціального інституту. На думку Н. В. Жадько, бібліотека, будучи соціокультурним інститутом, являє собою механізм соціальної комунікації [11], при цьому поняття «комунікація» визначається як соціальний діалог у межах різних культурних традицій, тобто, в культурному плані бібліотека здійснює історичну трансляцію знань у межах соціокультурної комунікації.

М. І. Акіліна, аналізуючи функції бібліотеки, зазначає, що суспільне призначення бібліотеки полягає в збереженні та переданні прийдешнім поколінням соціальної інформації [2]. Дослідник А. М. Ванеєв, розглядаючи сутність і соціальне значення бібліотечної справи, виокремлює кілька підходів, у т. ч. культурологічний [6]. М. Г. Вохришева в своїх працях розглядає бібліотеку як продукт культури, що дає змогу оцінювати її в розширеному культурологічному контексті [8].

Історичний аналіз діяльності бібліотек, зокрема дитячих, міститься в працях К. І. Абрамова, А. М. Ванеєва, Ю. М. Столярова та ін. [1]. Історичні передумови інституціоналізації дитячої бібліотеки і напрями її розвитку в контексті інкультурації особистості розглянула Н. Л. Голубєва [9]. Системний підхід до дослідження освітньої діяльності бібліотек характерний для праць сучасних бібліотекознавців і бібліографів Г. О. Алтухової, М. Я. Дворкіної, Н. Є. Добриніної, О. Л. Кабачек, Н. М. Кушнаренко, І. І. Тихомірової та ін. [12]. Функції дитячих бібліотек розглядаються в працях М. П. Васильченка, О. І. Алімаєвої та ін. [7].

Таким чином можна відзначити, що не всі сторони діяльності дитячої бібліотеки як феномена культури отримали висвітлення. Більше того, дитячі бібліотеки справедливо відносяться до маловивчених з точки зору культурологічного підходу і вимагають додаткового осмислення.

Відсутність спеціальних культурологічних досліджень з цієї проблематики протягом тривалого періоду і затребуваність їх сучасним процесом реформування сфер освіти і культури в Україні зумовили необхідність вивчення виховної діяльності дитячих бібліотек, зокрема у післявоєнний період, коли особливої актуальності набула проблема виховання молодого покоління.

Отже метою статті є вивчення діяльності дитячих бібліотек з виховання підростаючого покоління у перші повоєнні роки в Україні.

У вихованні у дітей любові до своєї країни, батьківської оселі важливу роль відіграє краєзнавча робота. З допомогою літератури краєзнавчого змісту, організації позашкільної роботи з читачами дитячі бібліотеки у перші повоєнні роки допомагали дітям краще пізнати свою Батьківщину, рідне місто, село.

Прикладами проведення краєзнавчої роботи дитячих бібліотек можуть слугувати: створення гуртків з вивчення рідного краю (Чернігівська, Ізмаїльська обласні бібліотеки для дітей, Шепетівська міська дитяча бібліотека Хмельницької обл.); похід під гаслом «Вивчай нашу Батьківщину» (районні дитячі бібліотеки м. Києва); літературно-географічні екскурсії (Чернігівська, Сталінська, Одеська обласні бібліотеки для дітей); літературні мандрівки «По просторах рідної Батьківщини» (Полтавська обласна бібліотека для дітей). Працівники дитячих бібліотек розробляли літературні маршрути мандрівок, екскурсій, походів, визначали коло художньої, науково-пізнавальної літератури та періодичних видань для самостійного читання. До участі в цій роботі юних читачів закликали численні бібліотечні плакати: «Вивчай історію своєї Батьківщини», «Ми любимо нашу Батьківщину і повинні знати її історію», «Вивчай свій рідний край» та ін.

В організації краєзнавчої роботи особливо вирізнялася Чернігівська обласна бібліотека для дітей, яка регулярно проводила краєзнавчу роботу, і в постійній координації з історичним музеєм поєднувала пошукову роботу з роботою над друкованими джерелами, тобто мала практичну спрямованість. Наприклад, члени краєзнавчого гуртка збирали матеріали з краєвидами Чернігова (старі пам'ятники та краєвиди), газетні вирізки про історичне минуле міста і звільнення від фашистів, інформацію про відомих людей міста та області. Переписані з газетних вирізок статті, фотографії, листівки, відомості краєзнавчого змісту оформлялися в альбоми [20].

Природничо-наукова література повинна була допомогти юним читачам зрозуміти будову Всесвіту, походження життя і людини на землі, ознайомити їх з останніми досягненнями астрономії, біології, фізики, хімії. Бібліотечних працівників зобов'язували не лише прищеплювати читачам любов до природничо-наукової книги, а й допомагати їм робити атеїстичні висновки з прочитаного [4, 2]. Для популяризації природничо-наукових знань бібліотечні працівники використовували твори О. Копиленка, М. Пришвіна, Б. Житкова, Л. Бажова, М. Верзіліна, С. Корсунської, О. Ферсмана та деяких інших письменників і вчених.

Із метою зацікавлення наймолодших читачів літературою природознавчого змісту в дитячих бібліотеках створювались ілюстровані тематичні каталоги «Читайте книги про птахів і тварин», «Книги про тварин», ілюстровані альбоми «Суворі явища природи», «Розповідь про квіти», книжкові виставки «Книги про природу», «Читайте книги Б. Житкова!», «Про що написав М. Пришвін», проводилися літературні ранки «Птахи – наші друзі», «Природа нашої Батьківщини» тощо.

Заслуговує на увагу така форма роботи з читачами молодшого віку як «екскурсії до лісу» (Хотинська районна дитяча бібліотека Чернівецької обл.). Спілкування з живою природою пробуджувало у дітей думку, ставило перед ними численні запитання. Поєднання таких двох видів пізнавальної діяльності як спостереження і читання стимулювало розумову працю юних читачів, зміцнювало їхні знання.

Серед форм бібліотечної роботи з читачами середнього і старшого віку популярними були лекції і доповіді, літературні монтажі: «Мисливці за мікробами», «Про передову мічурінську науку», книжкові виставки «Люби природу, привчайся спостерігати її» та ін. Наприклад, Станіславська обласна бібліотека для дітей разом із школами міста провела загальноміський конкурс на кращого читача природничо-наукової літератури під назвою «Наука та її творці», в якому взяли участь 70 учнів старших класів. Переможців конкурсу нагородили преміями [24].

Деякі дитячі бібліотеки започаткували мічуринські куточки, де була представлена література про досягнення мічурінської науки та здобутки в галузі біології (Бердичівська міська дитяча бібліотека Житомирської обл.).

Таким чином, пропаганда природничо-наукової книги відігравала істотну роль у роботі бібліотек республіки. Однак обсяг читання її дітьми і підлітками поступався місцем літературі з інших галузей знань. Видача природознавчої літератури в обласних бібліотеках для дітей протягом 1948-1949 рр. коливалася від 3,3 до 4,4% від загальної книговидачі і не змінилася 1952 р. (4,2%). Низький відсоток видачі природознавчої книги, порівняно з суспільно-політичною і художньою, обумовлювався, мабуть, певними прорахунками в керівництві читанням, відсутністю достатньої кількості цієї літератури у фондах бібліотек, обмеженістю випуску її за назвами і тиражем. Наприклад, у серії «Шкільна бібліотека», випуск науково-популярної книги, в т. ч. з природознавства, 1948 р. становив 21% від загальної кількості назв запланованих видань, 1949 р. – 17%, 1950 р. – 27,5% [15, 367].

Для поліпшення вивчення української мови і літератури Міністерство освіти УРСР 1947 р. оголосило конкурс на кращі підручники з української мови і літератури для учнів 5-10 класів [14, 152]. Однак державний курс на «русифікацію» шкіл і освіти в Україні постійно звужував діапазон користування українською мовою та можливості оволодіння нею учнівською молоддю. Наприклад, з 1948 по 1954 рр. кількість українських шкіл зменшилася з 26 до 25 тис., а російських збільшилася з 2720 до 4051 школи, тобто в 1,5 разу. Крім того, російськомовні школи були значно більшими за кількістю учнів: наприклад, 1953 р. в українських школах навчалося 1,4 млн дітей, а у російських і змішаних – 3,9 млн учнів [17, 40].

Політика СРСР стосовно розвитку національної школи в Україні не могла не позначитися і на читанні дітьми та підлітками україномовної літератури,

її книговидачі в дитячих бібліотеках. Загальний показник видачі україномовної літератури в обласних бібліотеках для дітей за 1948-1949 рр. залишався майже незмінним і становив, відповідно, 32,8% і 30,1% від загальної книговидачі. Найвищий відсоток читання україномовної літератури у 1948 р. був у Кіровоградській (53,7%), Полтавській (45,7%), Запорізькій (44,6%), Чернівецькій (44,2%), Дрогобицькій (42,5%), Ворошиловградській, Рівненській, Тернопільській (41,0%) бібліотеках для дітей. Найменше читали україномовну літературу в 1948 р. в Ізмаїльській (8,7%), Київській (13,6%), Одеській (15,4%), Дніпропетровській (18,2%), Львівській (22,5%) обласних бібліотеках для дітей. В інших обласних бібліотеках цей показник коливався від 25% до 39% від загальної книговидачі літератури.

За даними звітів обласних бібліотек для дітей 1949 р., порівняно з 1948 р., книговидача україномовної літератури збільшилася лише у восьми бібліотеках, а в інших мала тенденцію до зниження. 1949 р. найкращою була ситуація у Львівській, Миколаївській, Херсонській, Одеській, Ізмаїльській, Кам'янець-Подільській бібліотеках для дітей. Стабільність книговидачі україномовної літератури за 1948-1949 рр. була характерною для трьох обласних бібліотек для дітей: Волинської (30,1%), Запорізької (44,8%), Дрогобицької (42,1%). У 1950-ті рр. видача літератури українською мовою в обласних бібліотеках для дітей не лише не покращилась, а навпаки, її показники стали ще нижчими. Якщо 1949 р. у Вінницькій обласній бібліотеці для дітей її книговидача становила 21,3%, у Станіславській – 31,6%, Херсонській – 44,7%, то з 1954 р., відповідно: 15,0%, 15,1%, 11,6% [21].

Бібліотекарі брали участь у засіданнях педагогічних рад, батьківських комітетів шкіл. Виступали з доповідями на районних учительських конференціях і семінарах вчителів та піонервожатих про значення книги в житті видатних людей, про виховання культури читання, про роль бібліотеки в навчально-виховній роботі з учнями. Проводили для них огляди художньої літератури: «Питання виховання дітей в радянській художній літературі», «Образ радянської дівчини в художній літературі» та інші, аналізували читання учнів класу на батьківських зборах (Київська обласна бібліотека для дітей). Поліпшенню зв'язків зі школою сприяла також практика закріплення працівників дитячої бібліотеки за школами міста (Кам'янець-Подільська обласна бібліотека для дітей).

Індивідуальне керівництво читанням у теорії бібліотекознавства повоєнних років розглядалось як цілеспрямований виховний і педагогічний процес [16, 9], організований вплив бібліотеки на зміст і характер читання [10, 110]. Бібліотекарю належало пріоритетне право формувати коло читання дітей і підлітків, активно впливати на їхні читацькі інтереси і сприйняття прочитаного, а також обирати найбільш доцільні методи індивідуальної роботи.

В індивідуальній роботі з читачами дитячих бібліотек велика роль у засвоєнні прочитаного, крім бесід, відводилася написанню відгуків на книги, веденню «Щоденників читання». Ця робота проводилась на абонементі і в читальному залі. З 1953 р. бібліотечними працівниками Чернівецької обласної бібліотеки для дітей було зібрано 106 відгуків на книги, 80 з них – читачів абонементу, 75 відгуків було написано читачами Херсонської обласної

бібліотеки [22]. В методиці індивідуальної роботи активно використовувався прийом «індивідуального доручення читачу написати відгук на книгу, зробити малюнок, оформити «Щоденник читання»». Кращі відгуки і малюнки до книг бібліотекарі намагалися зробити надбанням усіх читачів бібліотеки, залучити якомога більше дітей до цієї роботи, розміщували у «Літературних листках», «Книгах відгуків», на «Дошках відгуків», у «Читацьких бюлетенях», альбомах «Читачі про книги» тощо. Проводилися конкурси на кращий відгук, читацькі конференції. Наприклад, Одеська обласна бібліотека для дітей 1949 р. провела читацьку конференцію «Яку користь дав нам «Щоденник читання», на яку було запрошено 115 дітей молодшого віку [20].

Отже, робота бібліотек на допомогу засвоєнню дітьми прочитаного активно проводилася на абонементі та в читальному залі, з використанням різних методів індивідуальної роботи, цікавих форм популяризації її результатів, хоча інколи й набувала примусового характеру.

Індивідуальна робота з читачами дитячих бібліотек тісно пов'язувалася з груповою. Читачів об'єднували в групи за спільними інтересами, здібностями, нахилами тощо. Наприклад, Ізмаїльська обласна бібліотека для дітей виділила в шкільних класах групи дітей, які займалися самоосвітою (93 учні). Для них було складено 70 індивідуальних планів читання [25]. У довідці про стан роботи Дрогобицької обласної бібліотеки для дітей 1954 р. рекомендувалося виділити на абонементі групу «важких» читачів і здійснювати індивідуальне керівництво читанням, проводити індивідуальні бесіди, складати індивідуальні плани читання, підбирати для них літературу [23].

Поєднання індивідуальної і групової роботи з читачами дитячих бібліотек найяскравіше виявлялося у керівництві читанням гуртківців. На той час бібліотечні гуртки були дуже поширеною формою диференційованого підходу в роботі з дітьми і підлітками, вирізнялися своєю багатопрофільністю: гуртки художнього слова і читання (Рівненська, Херсонська, Київська, Львівська, Чернівецька обласні бібліотеки для дітей), гуртки «Друзі бібліотеки», літературно-творчі (Сталінська, Львівська), літературні (Київська, Станіславська), літературно-рецензентські (Чернівецька, Київська, Дніпропетровська), юних мандрівників (Одеська), юних фантастів, любителів технічної і природознавчої літератури (Дніпропетровська). Наприклад, 1953 р. в Київській обласній бібліотеці для дітей працювали гуртки: художнього слова (15 читачів – 22 заняття), літературний гурток (17 читачів – 5 занять) «Друзів бібліотеки» (30 читачів –10 занять) [3, 252-254].

Бібліотечні працівники складали для гуртківців індивідуальні плани читання і групові рекомендаційні списки літератури, проводили індивідуальні і колективні бесіди (рекомендаційні, тематичні, за прочитаним), індивідуальні консультації з виконання літературно-творчих завдань. Крім бібліотекарів, роботою гуртків керували педагоги шкіл і вишів, актори, члени батьківських комітетів бібліотеки.

Важлива роль у діяльності дитячих бібліотек відводилася масовій роботі – фактично у роботі з читачами дитячих бібліотек провідна роль належала масовій пропаганді книги [10, 231]. У повоєнні роки партія і уряд України

посилювали ідеологічну функцію бібліотек для масового охоплення ідейно-політичною пропагандою різних вікових груп населення. Це обумовлювалося наслідками Другої світової війни в суспільному житті республіки: зростанням національної самосвідомості українського народу, протистоянням «радянізації» західних областей України, початком нової кампанії ідеологічних «проробок» діячів культури, мистецтва, науки тощо. Масово-політична робота серед населення розглядалася партією як значний засіб впливу на розвиток суспільних процесів і суспільної думки в Україні. Постанова Пленуму ЦК КП(б)У «Про стан і заходи поліпшення масово-політичної роботи серед міського і сільського населення» (1949 р.) зобов'язувала бібліотеки запроваджувати колективні читання, читацькі конференції, літературні вечори і ранки [13, 61]. Використовувалися також і інші форми усної і наочної пропаганди творів друку: книжкові виставки і бібліотечні плакати, однак найбільш поширеними були голосні читки і бесіди, особлива увага на яких зверталася на виразне читання, незалежно від того, що читалося: стаття на політичну тему чи художній твір. Завдання бесіди полягало у допомозі присутнім краще зрозуміти зміст прочитаного, пов'язати його з поточними подіями в житті країни і республіки. До голосних читок рекомендувалося готувати книжкову виставку чи бібліотечний плакат аналогічної тематики.

Отже, підсумовуючи вищевикладене, можна дійти таких висновків. У виховній роботі дитячих бібліотек республіки заслуговують на увагу такі форми, як: конкурси на кращого читача, конкурси технічної творчості дітей, літературні мандрівки і літературно-географічні екскурсії, екскурсії до лісу, гурткова робота з дітьми і підлітками з вивчення рідного краю, прищеплення їм трудових навичок і залучення до суспільно-корисної праці. Варті збереження сьогодні такі надбання в роботі з читачами, як поєднання популяризації книги з пошуковою і дослідницькою роботою читачів, спрямованість популяризації книги на розвиток технічної творчості дітей та підлітків. З практичної точки зору цікавими є тематика і форми популяризації книги під час вивчення учнями шкільної програми та організації позакласного читання, досвід консультаційної, інформаційно-бібліографічної роботи дитячих бібліотек з учителями шкіл і батьками учнів.

У досвіді роботи дитячих бібліотек було чимало цікавих прикладів та оригінальних підходів до керівництва читанням, популяризації книги: запровадження аналітичного читацького формуляра, робота з відгуками читачів на прочитані книги, поєднання індивідуальної і групової роботи з читачами, проведення комплексних масових заходів (днів, декад, тижнів дитячої книги), тематичне об'єднання наочних форм популяризації книги в структурних підрозділах бібліотеки, циклічний характер масової роботи, координація роботи дитячої бібліотеки з іншими установами і відомствами, залучення до керівництва читанням вчителів, батьків, творчої інтелігенції.

Ефективність виховного впливу дитячих бібліотек на формування активної громадянської позиції підлітків повинна ґрунтуватися на врахуванні таких умов, як: інтеграція результатів педагогічних, культурологічних і бібліотекознавчих досліджень проблем сприйняття дітьми та підлітками лі-

тератури про Україну; орієнтація на гуманітарні основи розвитку виховної діяльності спеціалізованих дитячих бібліотек; забезпечення широти доступу і повноти інформації про історію та сучасний процес реформування багатьох сфер життєдіяльності; диференціації виховної діяльності бібліотек з урахуванням вікових, національних і соціальних особливостей підлітків; цілеспрямованості краєзнавчої діяльності бібліотек з формування громадянської свідомості підростаючого покоління.

Література

1. Абрамов К. И. История библиотечного дела в СССР : учеб. пос. / К. И. Абрамов. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Книга, 1980. – 352 с.

2. Акилина М. И. Сущностная природа библиотеки / М. И. Акилина // Библиотековедение. – 1994. – №5. – С. 132-135.

3. Бойко О. Д. Історія України: запитання і відповіді : посіб. / О. Д. Бойко. – М. : Academia, 1997. – 319 с.

4. Больше внимания научно-атеистической пропаганде // Библиотекарь. – 1953. – № 12. – С. 2–4.

5. Ванеев А. Н. Развитие библиотековедческой мысли в СССР / А. Н. Ванеев. – М. : Книга, 1980. – 231 с.

6. Ванеев А. Н. О консерватизме и традициях в библиотечном деле / А. Н. Ванеев // Библиотековедение. – 1997. – №5-6. – С. 28–35.

7. Васильченко Н. О функциях детских библиотек / Н. Васильченко // Библиотека. – 1993. – №2. – С. 15–17.

8. Вохрышева М. Г. Формирование науки об информационной культуре / М. Г. Вохрышева // Проблемы информационной культуры : сб. ст. – М. : Магнитогорск, 1997. – Вып. 6 : Методология и организация информационно-культурологических исследований. – С. 48–63.

9. Голубева Н. Л. Детская библиотека в современном информационном обществе / Н. Л. Голубева // Культура и образование в информационном обществе : материалы междунар. науч. конф., г. Краснодар, 16-18 сент. 2003. – Краснодар, 2003. – С. 260–263.

10. Денисьев В. Н. Работа массовой библиотеки / В. Н. Денисьев. – М. : Госкультпросветиздат, 1952. – 246 с.

11. Жадько Н. В. Анализ сущностных характеристик библиотеки как социокультурного института / Н. В. Жадько // Библиотековедение. – 1996. – №3. – С. 54–82.

12. Кабачек О. Л. Поиски философского решения библиотечных проблем / О. Л. Кабачек // Библиотековедение. – 1996. – №2. – С. 80–84.

13. Приказ Комитета по делам культурно-просветительных учреждений УССР о выполнении постановления Совета Министров УССР «О мерах по укреплению районных и сельских библиотек» // Книга и книжное дело в Украинской ССР : сб. док. и материалов. 1941-1984. – К., 1986. – С. 59–65.

14. Про заходи до дальшого поліпшення роботи шкіл Української РСР: Повідомлення про постанову ЦК КП(б)У від 13 листоп. 1946 р. // Культурне будівництво в Українській РСР. В 2 т. Т. 2 (черв. 1946-1960 рр.). – К., 1961. – С. 150–159.

15. Про створення державного видавництва дитячої літератури Української РСР. Пост. Ради Міністрів УРСР від 25 лют. 1957 р. // Культурне будівництво в Українській РСР. В 2 т. Т. 2 (черв. 1946-1960 рр.). – К., 1961. – С. 360–371.

16. Работа с читателями : учебник / под ред. В. Ф. Сахарова и И. М. Цареградского. – М. : Сов. Россия, 1961. – 239 с.

17. Турченко Ф. Г. Новітня історія України. Ч. 2. 1945-1955 рр. : підручник / Ф. Г. Турченко, П. П. Панченко, С. М. Тимченко. – К. : Генеза, 1995. – 344 с.

18. Фирсов В. Р. Сущностные функции библиотечной деятельности. Культуроведческий подход / В. Р. Фирсов // Науч. и техн. б-ки СССР. – 1985. – № 5. – С. 15-20.

19. ЦДАВО України ф. 4762, оп. 1, од. зб. 119, 284.

20. ЦДАВО України ф. 4762, оп. 1, од. зб. 305.

21. ЦДАВО України ф. 5116, оп. 9, од. зб. 120.

22. ЦДАВО України ф. 5116, оп. 9, од. зб. 53.

23. ЦДАВО України ф. 5116, оп. 9, од. зб. 64.

24. ЦДАВО України ф. 5116, оп.9, од. зб. 417.

25. ЦЦАВО України ф. 4762, оп. 1, од. зб 315.

References

1. Abramov, K. I. (1980). History of librarianship in the USSR. Moscow: Book [in Russian].

2. Akilina, M. I. (1995). The essential nature of libraries. Library, 5, 132-135 [in Russian].

3. Boiko, O. D. (1997). History of Ukraine: questions and answers. Moscow: Academia [in Ukrainian].

4. More attention to the promotion of scientific and atheist. (1953). Librarian, 12, 2-4 [in Russian].

5. Vaneev, A. N. (1980). Development of library science in the USSR think. Moscow: Book [in Russian].

6. Vaneev, A. N. (1997). About conservatism and tradition in librarianship. Librarianship, 5-6, 28-35 [in Russian].

7. Vasilchenko, N. (1993). Functions of Children Libraries. Library, 2, 15-17. [in Russian].

8. Vohrysheva, M. G. (1997). Formation of the science of information culture. Problems of information culture. Moscow; Magnitogorsk, Vol. 6: Methodology and organization of information and cultural issledovaniy, 48-63 [in Russian].

9. Golubeva, N. L. (2003). Children Library in today's information society. Proceedings of the International Scientific conf. «Culture and Education in the Information Society». (pp. 260-263). Krasnodar [in Russian].

10. Denisov, V. N. (1952). Job media library. Moscow: Goskultprosvetizdat [in Russian].

11. Zhadko, N. V. (1996). Analysis of the essential characteristics of the library as a social and cultural institutions. Library, 3, 54-82 [in Russian].

12. Kabachek, O. L. (1996). Philosophical search for solutions of problems of library. Library, 2, 80-84 [in Russian].

13. Order of the Committee on the Affairs of the USSR cultural and educational institutions on the implementation of the USSR Council of Ministers decree "On measures to strengthen regional and rural libraries" (1986). Book and the book business in the Ukrainian SSR: articles, documents and materials. 1941-1984. (pp. 59-65). Kiev [in Ukrainian].

14. On measures for further improvement of schools Ukrainian SSR: Message of the CC CP (B) of 13 November 1946 (1961). Cultural construction in the Ukrainian SSR. V 2 t. T. 2 (Jun. 1946-1960 gg.). (pp. 150-159). Kiev [in Ukrainian].

15. On the creation of the state of children's literature publishing Ukrainian SSR. Post. USSR Council of Ministers on 25 February. 1957 (1961). Cultural construction in the Ukrainian SSR. V 2 t. T. 2 (Jun. 1946-1960 gg.). (pp. 360-371). Kiev [in Ukrainian].

16. Work with the readers (1961). V. F. Sakharov and I. M. Tsaregradskiy (Ed.). Moscow: Sov. Russia [in Russian].

17. Turchenko, F. G., Panchenko, P., Timchenko, S. (1995). Newest history of Ukraine. Part 2. 1945-1955 biennium: Textbook. Kiev: Genesis [in Ukrainian].

18. Firsov, V. R. (1985). Essential functions of library activities. Cultural studies approach. Scientific and technical library of the USSR, 5, 15-20 [in Russian].

19. Central State Archive of Ukraine higher authorities and management, fund 4762, description 1, right 119, 284 [in Ukrainian].

20. Central State Archive of Ukraine higher authorities and management, fund 4762, description 1, right 305 [in Ukrainian].

21. Central State Archive of Ukraine higher authorities and management, fund 5116, description 9, right 120 [in Ukrainian].

22. Central State Archive of Ukraine higher authorities and management, fund 5116, description 9, right 53 [in Ukrainian].

23. Central State Archive of Ukraine higher authorities and management, fund 5116, description 9, right 64 [in Ukrainian].

24. Central State Archive of Ukraine higher authorities and management, fund 5116, description 9, right 417 [in Ukrainian].

25. Central State Archive of Ukraine higher authorities and management, fund 4762, description 1, right 315 [in Ukrainian].

УДК 904:72"18"(477-25)

Путро Алла Олексіївна,
доцент кафедри української та іноземних мов
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
putro_alla@mail.ru

ПРИБУТКОВІ БУДИНКИ КИЄВА ЯК ІСТОРИЧНИЙ ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: ВУЛИЦЯ САКСАГАНСЬКОГО

Vestigia semper adora –
Завжди шануй сліди минулого

Світлій пам'яті доктора історичних наук, професора О. І. Путра

Мета роботи полягає в теоретичному обґрунтуванні важливості та значущості формування житла Києва другої половини XIX − початку XX ст. на прикладі прибуткових будинків, як історичного об'єкта культурної спадщини. Об'єкт дослідження − житловий будинок № 43 по вул. Саксаганського. Предметом дослідження є спроба відтворити відомості про ті прибуткові будинки в Києві, які ще збереглися, а не лише існують в архівних документах, їх сучасний пам'яткоохоронний статус. Житлове будівництво всіх історичних періодів розвитку суспільства відповідало певним запитам (комфорт, безпека, функціональність, престиж, естетичність та ін.)

© *Путро А.О., 2016*

і вписувалося в міське середовище, збагачуючи його своїм архітектурно-художнім обрисом. Прибутковий житловий будинок набув масового поширення наприкінці XIX − початку XX ст. в усіх великих європейських містах, ставши основним типом житла для осіб середнього класу. Історія прибуткових будинків в Україні налічує більше ста років. Поява таких будинків зумовлена, передусім, намаганням забезпечити тимчасовим житлом активне міське населення, що прибувало з інших міст або сільських місцевостей. У великих містах країни це був найпоширеніший тип житла. Інтенсивна розбудова Києва почалася у 1890-х рр., коли проблема житла постала з усією очевидною гостротою. Упродовж двох так званих будівельних лихоманок 1895-1901 та 1907-1914 рр. у Києві було споруджено понад тисячу багатоповерхових секційних житлових будинків, квартири в яких здавалися внайми, приносячи прибуток домовласникові. Це був надійний спосіб забезпечити стабільний прибуток з нерухомої власності. Історія формування та розвитку київського житлового інтер'єру другої половини XIX − початку XX ст. є складовою історії української архітектури та історії Києва. Методологія дослідження полягає в застосуванні методів аналізу і систематизації наукової та довідкової літератури за тематикою дослідження, аналізу першоджерел − архівних матеріалів, карт Києва, структурного та порівняльного аналізу. Застосування комплексного і системного типів методологічного аналізу дозволяє розглянути об'єкт дослідження (прибутковий будинок) у різних аспектах (містобудівному, архітектурно-будівному, художньо-естетичному, історико-культурному) та взаємно зв'язати аспекти розгляду об'єкта (прибутковий будинок − архітектурно-художнє явище кінця XIX − початку XX ст. у великих європейських містах, зокрема Києві).Зважаючи на міждисциплінарний характер дослідження, воно здійснене на основі методів історичної науки та спеціальної наукової дисципліни – пам'яткознавства. Наукова новизна роботи полягає в тому, що до аналітичного ототожнення матеріалу та характеристики прибуткових будинків Києва кінця XIX − початку XX ст., як головного формотворчого елементу міської тканини того часу, долучені не тільки опубліковані матеріали, але й маловідомі архівні джерела, а також власні натурні спостереження. Висновки. Впродовж останніх років Київ отримав відчутний імпульс для активної забудови. Процеси політичних змін та запровадження ринкових засад в економіці створили нові умови для роботи архітекторів та будівельників. Сплеск будівної діяльності у Києві, який пов'язаний з поширенням недержавного інвестування, загострив багато проблем стосовно збереження та використання архітектурної спадщини у сучасному житті міста. Якщо в останні десятиліття XX ст. будівництво здійснювалося переважно на вільних територіях, то наразі значних змін зазнає центр міста, у переважній частині сформований забудовою доби класичного капіталізму. Забудова Києва кінця XIX − початку XX ст. – явище визначне і має історико-архітектурну цінність, але на наших очах розчиняється у тумані історії.

Ключові слова: прибуткові будинки, культурно-історична спадщина, історико-архітектурне середовище, пам'ятки архітектури, історична забудова.

Путро Алла Алексеевна, *доцент кафедры украинского и иностранных языков Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Доходные дома Киева как исторический объект культурного наследия: улица Саксаганского

Цель работы состоит в теоретическом обосновании важности и значимости формирования жилья Киева второй половины XIX − начала XX ст. на примере доходних домов, как исторического объекта культурного наследия. Объект исследования − жилой дом № 43 на ул. Саксаганского. Предметом исследования является попытка воспроизвести сведения о тех доходних домах в Киеве, которые еще сохранились, а не только существуют в архивных документах, их современный памятникоохранный статус. Жилиищное строительство всех исторических периодов развития общества соответствовало определенным запросам (комфорт, безопасность, функциональность, престиж, эстетичность и т.д.) и вписывалось в городскую среду, обогащая ее своим архитектурно-художественным обликом. Доходный жилой дом приобрел массовое распространение в конце

XIX − начале XX ст. во всех крупних европейских городах, став основным типом жилья для лиц среднего класса. История доходних домов в Украине насчитывает болем ста лет. Возникновение таких домов обусловлено, в первую очередь, стремлением обеспечить временным жильем активное городское население, которое прибывало из других городов или сельских местностей. В крупних городах страны это был самый распространенный тип жилья. Интенсивная застройка Киева началась в 1890-х гг., когда проблема жилья стала острой необходимостью. На протяжении так называемых строительных лихорадок 1895-1901 и 1907-1914 гг. в Киеве было возведено более тысячи многоэтажных секционных жилых домов, квартиры в которых сдавались в найм, принося доход домовладельцу. Это был надежный способ обеспечить стабильный доход с недвижимого имущества. История формирования и развития киевского жилищного интерьера второй половины XIX − начала XX ст. является составной истории украинской архитектуры и истории Киева. Методология исследования состоит в применении методов анализа и систематизации научной и исследовательской литературы по тематике исследования, анализа первоисточников − архивных материалов, карт Киева, структурного и сравнительного анализа. Применение комплексного и системного типов методологического анализа позволяет рассмотреть объект исследования (доходный дом) в различных аспектах (градостроительном, архитектурно-строительном, художественно-эстетическом, историко-культурном) и взаимосвязать аспекты рассмотрения объекта (доходный дом − архитектурно-художественное явление конца XIX − начала XX ст. в крупных европейских городах, в частности в Киеве). Учитывая междисциплинарный характер исследования, оно сделано на основе методов исторической науки и специальной научной дисциплины − памятниковедения. Научная новизна работы состоит в том, что к аналитическому обобщению материала и характеристики доходных домов Киева конца XIX − начала XX ст., как главного формообразовательного элемента городского фона того времени, приобщены не только опубликованные материалы, но и малоизученные архивные источники, а также собственные натурные наблюдения. Выводы. На протяжении последних лет Киев получил ощутимый толчок для активной застройки. Процессы политических изменений и установление рыночных принципов в экономике создали новые условия для работы архитекторов и строителей. Всплеск строительной деятельности в Киеве, который связан с расширением негосударственного инвестирования, заострил множество проблем касающихся сохранения и использования архитектурного наследия в современной жизни города. Если в последние десятилетия XX ст. строительство осуществлялось преимущественно на свободных территориях, то сейчас значительным изменениям подвержен центр города, большей частью сформированный застройкой эпохи классического капитализма. Застройка Киева конца XIX − начала XX ст. – явление значительное и имеет историко-архитектурную ценность, но на наших глазах растворяется в тумане истории.

Ключевые слова: доходные дома, культурно-историческое наследие, историко-архитектурная среда, памятники архитектуры, историческая застройка.

Putro Alla, *associate professor of Ukrainian and Foreign Languages Department National academy of managerial staff of culture and frts*

Kyiv rented apartment houses as the historical object of cultural heritage: Saksahanskoho street

The aim of the paper is a theoretical study of significant role of Kyiv lodging shaping in the late XIXth − early XXth centuries. Rented apartment houses are exemplified as a historical object of cultural heritage. The object of the paper is an apartment house # 43 in Saksahanskoho street.

The subject of the paper is an attempt to reveal the information about the rented apartment houses in Kyiv that have survived but not only exist in archival sources, their monument protective status. Residential housing of all historical periods of community development met the specific needs (comforts, safety, functionality, prestige, esthetics etc.) & fit into urban environment enriching it with its architectural & art image. Rented apartment house was widely spread in the late XIXth − early XXth centuries in all European cities as the main type of lodging for middle class people. The history of rented apartment houses in Ukraine

is more than one hundred years old. Such houses were principally built to provide lodging for those who came from other cities, towns & rural areas. It was the most widespread type of accommodation in the cities. In Kyiv the site coverage got a strong impact by 1890-s when the problem of lodging became crucial. During the so called building booms of 1895-1901 & 1907-1914 more than thousand multistory apartment houses were built in Kyiv. People leased flats bringing profit to a landlord. It was a sure method to provide a stable income. The history of the late XIXth – early XXth centuries residential interior shaping & development is an integral part of Ukrainian architectural history & Kyiv historical past. Methodology of the paper includes the application of analytic & systematic methods of scientific & background materials as for the subject matter, source analysis – archival papers and maps of Kyiv, structural & comparative analysis. Complex & systems analysis enable to consider the object of the paper (rented apartment house) in various aspects (architectural, artistic & esthetic, historical & cultural) & to combine the aspects of object examination (rented apartment house – an architectural & artistic phenomenon of the late XIXth – early XXth centuries in European cities, Kyiv in particular). In view of the interdisciplinary character of the paper, it is made on basis of historical & monument study methods. Scientific novelty of the paper is that together with the analytic summary of Kyiv rented apartment houses of the late XIXth – early XXth centuries as the main element of urban background of that time, not only published materials are introduced but insufficiently known, comprehending personal observations on location. Conclusions. During the last years Kyiv got a tangible impact for an active building. Political changes & establishment of market principles in economics gave architects & builders new opportunities. Building boom in Kyiv connected with the spread of private investment, emphasized many issues as for the preservation & use of architectural heritage in the life of modern city. If in last decades of the XXth century the construction of new buildings was mainly on white lands then nowadays the downtown is subjected to considerable changes (where most buildings were built in the age of classical capitalism). Kyiv site development of the late XIXth – early XXth centuries is an important phenomenon & has historical & architectural value but beneath our very eyes vanishes into thin air.

Keywords: rented apartment houses, historical & cultural heritage, historical & architectural environment, architectural monuments, historical site development.

Постановка проблеми, актуальність. Охорона культурної спадщини є однією з важливих складових національної культури України.

Повага до історико-архітектурного середовища будь-якого міста та його пам'яток є важливим чинником формування світогляду народу. Ставлення до культурної спадщини свідчить про загальний рівень розвитку суспільства, його культури та духовності. Збереження культурної спадщини країни є важливим напрямом внутрішньої політики держави.

Основну забудову центральної частини Києва, що на сьогодні визначає його історико-архітектурне середовище, становлять споруди, зведені у XIX – на початку XX ст. Вони представляють собою різноманітні за своїм призначенням, стилістикою, монументальністю та архітектурною якістю будівлі, які в комплексі утворюють найкомфортніше для проживання та найцікавіше для різностороннього вивчення середовище. Значна частина історичних будівель міста перебуває під державною охороною як об'єкти культурної спадщини різних категорій.

Забудова Києва наприкінці XIX – на початку XX ст. створила неповторне обличчя міста і є своєрідним наочним посібником для вивчення національної історії та культури.

Архітектурний нігілізм, нівелювання художніх та мистецьких якостей інтер'єрів київського житла досліджуваної доби призвели до його практично по-

вного знищення. Ця тема залишається, з одного боку, не досить висвітленою в літературі, а з іншого − актуальною, оскільки проблеми, що вирішували київські архітектори, проектуючи житлові інтер'єри наприкінці XIX − на початку XX ст., не втратили своєї актуальності і є поточними також і на сьогоднішній день [11].

Актуальність роботи визначена низкою проблем:

– активне втручання нового будівництва в традиційну забудову Києва;

– нищення і спотворення традиційної міської забудови;

– модернізація і реконструкція житлових будівель кінця XIX − на початку XX ст., що становлять архітектурно-мистецьку цінність і є пам'ятками архітектури, неврегульованість проблем охорони та збереження їхніх цінних інтер'єрів;

– наступ будівельної лихоманки на центральну частину Києва, що призводить до непоправних втрат її історико-культурної значущості, цілісності містобудівних комплексів. Таким чином, змінюється характер історичної забудови міста;

– актуальним питанням як для Києва, так і для України загалом, є розроблення програми щодо створення правових, організаційних та матеріально-технічних ресурсів збереження архітектури прибуткового житла, тому що саме воно формує фонову забудову центральної частини міста.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Стурбованість знищенням пам'ятників архітектури − явище не лише київського масштабу, але й світового значення. Минуле XX ст. принесло великі зміни у всі сфери життя. Це, насамперед, політична, соціальна та науково-технічна революції. Занадто швидко, на очах одного покоління, змінюється обличчя міст і умови проживання в них. Різко підвищилися темпи будівництва, і нова забудова стає антиподом історично сформованій, за що остання має їй поступитися. Як результат, у людей виникає відчуття втрати зв'язку з минулими досягненнями культури, розриву низки спадковості поколінь.

Велику цінність має те, що було розпланировано і побудовано в Києві наприкінці XIX і на початку XX ст., коли місто перетворилося на велике цілісне утворення і коли склалася забудова, яка визначає його нинішній вигляд як історичного міста.

Суттєвий у своїх здобутках і втратах кінець XIX − початок XX ст. привертає увагу багатьох дослідників. Певною мірою це пояснюється тим, що після років штучного експерименту Україна повертається до цивілізованого розвитку у складі європейської спільноти. Звернення до історичного досвіду має важливе практичне значення, адже усвідомлення еволюційних процесів, від яких Україна після 1917 р. була осторонь, набуває особливої цінності при сучасній розбудові держави.

Історія розвитку київської житлової забудови кінця XIX – початку XX ст. висвітлюється в працях таких дослідників, як: М. Кальницький, В. В. Ясієвич, О. Друг, Д. Малаков, О. Сердюк, Т. Скібіцька, О. Сідорова, М. Кадомська, О. Мокроусова, Н. Кондель-Пермінова, Б. Єрофалов, А. Бєломєсяцев, В. Ієвлева та ін.

«Звід пам'яток історії та культури України» − перше в Україні енциклопедичне науково-довідкове видання у двадцяти восьми томах, що містить стислу інформацію про всі види пам'яток, зокрема й житлової архітектури.

Проблемі формування типології київського житла, його становленню та розвитку присвячені дослідження В. Ясієвича, де вперше здійснено спробу узагальнити та систематизувати архітектуру Києва другої половини XIX – початку XX ст.

Питання ґрунтовного історичного дослідження окремих об'єктів висвітлено в роботах С. Кілессо, М. Кадомської, Д. Малакова, О. Друг, О.Мокроусової, М. Кальницького. У цих роботах домінує пооб'єктний підхід до забудови.

Мистецтвознавчі дослідження київського житлового інтер'єру та елементів його декоративно-художнього оздоблення розглянуто в роботах О. Сердюк, О. Роздорожнюк, І. Шулешко, О. Мокроусової.

Питанням аналізу прибуткового будинку як провідного типу житла присвячено роботи Д. Малакова, Т. Скібіцької, Т. Трегубової.

Засади охорони та використання інтер'єрів пам'яток Києва, що базуються на оцінці теоретичної та нормативно-правової бази стосовно питань охорони культурної спадщини, висвітлені в роботах дослідників: В. Акуленка, Л. Прибєги, М. Бевза, В. Вечерського, А. Іконнікова, Є. Михайловського, О. Под'япольського.

Але, незважаючи на наявність у сучасній науці низки наукових праць, присвячених цій проблемі, вона є не менш актуальною.

Архітектура кінця XIX – початку XX ст. на сьогодні є цікавим об'єктом дослідження. Вивчення літературних джерел, де розглядається розвиток архітектури міст, залишається важливим етапом дослідження, оскільки кожен із періодів має значення та є частиною всієї ланки історико-архітектурних процесів. Проте, архітектура прибуткових будинків у таких виданнях здебільшого залишається поза увагою. Не виявлено публікацій, в яких розглядалася б залежність засад охорони житлових приміщень Києва як пам'яток культурної спадщини.

Постановка завдання. Виходячи з актуальності, наукової та соціальної значимості теми, в зв'язку з її недостатнім вивченням, автор визначає ціль і завдання, об'єкт і предмет дослідження, методи та використану джерельну базу, а також наукову новизну роботи.

Завдання дослідження визначається його ціллю, об'єктом і предметом та полягає в наступному:

– проаналізувати стан досліджування київської житлової забудови другої половини XIX − початку XX ст.;

– узагальнити та проаналізувати засади формування київської житлової архітектури досліджуваного періоду;

– обґрунтувати важливість та значущість формування житла Києва другої половини XIX − початку XX ст. на прикладі прибуткових будинків, як провідного архітектурного типу в забудові та історичного об'єкта культурної спадщини;

– окреслити особливості формування середовища київського житла досліджуваного періоду;

– відтворити на прикладі житлового будинку на вул. Саксаганського № 43 відомості про ті прибуткові будинки в Києві, які ще збереглися, а не лише існують в архівних документах, їхній сучасний пам'яткоохоронний статус.

Виклад основного матеріалу. На зламі XIX-XX ст. (в історії європейської культури цей період узвичаїв французьку назву «fin de siècle») розвиток Києва відбувався відповідно до змін соціальних чинників, економічної активності, складу населення та вимагав будівництва відповідних типів житла. Індивідуальну садибну забудову заступають великі прибуткові будинки − масове житло для різних соціальних верств населення. Їхнє будівництво розгорнулося на значних міських територіях і стало головним формотворчим елементом міської тканини. Таку назву ці споруди отримали завдяки їхньому комерційному використанню – квартири здавали в найм, за що власник одержував прибуток. Ці будівлі своїми розмірами, планувальною структурою та архітектурними формами здатні були задовольнити будь-які вимоги й смаки як домовласника, так і квартиронаймача. Все залежало від фінансових можливостей замовника.

Сфера проектування прибуткового житла давала найбільший відсоток масової продукції. Виникнення її було природним і закономірним в умовах швидкого розгортання будівництва на значних територіях.

Особливість прибуткових будинків − контраст між чільним та дворовим фасадами. Перший вирішувався репрезентативно і являв собою своєрідну візитку власника, засвідчуючи рівень матеріальних можливостей, смаків і соціально-політичну орієнтацію. Другий фасад оформлювали стримано, кількома декоративними елементами, або ж зовсім без декору. Різноманітність обох фасадів була поширеною, оскільки ґрунтувалася на практичній вигоді. Це стосується і дворових флігелів, які лише зрідка повторювали форми чільного корпусу [2, 371].

Архітектурно оформлений внутрішній простір прибуткового будинку, починаючи від парадного сходового вузла, представляв певну художню цілісність, відображаючи прагнення до індивідуалізації життєвого середовища.

Звичайною послідовністю, ланцюжком спорудження прибуткового будинку було: замовник (власник земельної ділянки) − архітектор (проектант) − підрядник (виконавець будівельних робіт).

У 1890-х рр. почалася інтенсивна розбудова Києва, коли проблема житла постала з усією очевидною гостротою. Київ охопила будівельна лихоманка, пов'язана з бурхливим розвитком промисловості. Виник і розвинувся певний уклад життя, традиції, звичаї, притаманні Києву, − київський міський побут. Саме внаслідок масового поширення принципу вкладання капіталу в житлове будівництво за досить короткий термін Київ набув того вигляду, який ще донедавна становив характерну ознаку його історичного центру [1, 13].

Архітектурне оздоблення київських прибуткових будинків витримувалося, насамперед, у руслі відповідних загальноєвропейських уподобань і смаків доби. Однак існували й суто місцеві, київські особливості − славнозвісна київська світло-жовта цегла, що вироблялася на місцевих заводах. Саме висока якість київської цегли та професійна майстерність київських мулярів стали основою своєрідного київського «цегляного» стилю: «Отличительная и свойсвенная только одному Кіеву черта этихъ построекъ − знаменитый Кіевскій свѣтло-желтый кирпичъ, вырабатываемый на мѣстныхъ заводахъ. Большинство зданій, построенныхъ изъ этого кирпича, рѣдко красятся, еще рѣже штукатурятся; только очертанія каждаго отдѣльнаго кирпича часто обводятся сѣрой краской» [10, 6].

Разом з громадськими будинками різного призначення, прибуткові будинки, завдяки жовтоцегляним фасадам, сформували своєрідне, суто київське урбаністичне середовище, збагачене неповторним рельєфом, чарівними краєвидами, пам'ятками сивої давнини, буйною зеленню.

Історія будинків буває іноді навіть цікавішою, ніж людське життя. Будинки більш довговічні й стають свідками багатьох людських поколінь. Певною мірою це стосується й вулиць. Через буремні події на зламі епох XX ст. та, деколи, бездумні новації перебудов, зник або був спотворений ряд історичних споруд. Усе це порушило цілісний архітектурний ансамбль міста. Але, на щастя, в Києві є ще вулиці, які хоча б трохи зберегли свій неповторний шарм, незважаючи на радикальні коливання моди і виклики сьогодення.

Сучасна вулиця Саксаганського[1] дає уявлення про міську забудову Києва кінця XIX − початку XX ст., про напрями архітектури, характерні для доби «срібного віку». Наприкінці XIX ст. вона стала однією з найважливіших київських вулиць і могла пишатися своїми ошатними особняками та прибутковими будинками. Її називали «українською вулицею», бо на ній жили, працювали та дружили сім'ї Миколи Лисенка, Михайла Старицького, Лесі Українки. 1895 р. тут була прокладена трамвайна лінія.

Звичайно ж, з плином часу, з настанням часів безкомпромісного, зухвалого й хижацького «ущільнення» історичної забудови центру Києва, архітектурне обличчя вулиці помітно змінилося − більшість будинків утратили елементи колись вишуканого декору, а деякі й зовсім зникли. Як і всім сучасним вулицям центральної частини міста, їй властивий еклектизм, тепер тут, серед калейдоскопу установ, перманентно мігрує офісний планктон.

Будівництво житлового прибуткового будинку на вулиці Саксаганського, 43 було започатковано наприкінці 1896 р. як «каменнаго 4-хъ этажнаго съ подваломъ дома лит. А», з дозволу міської управи [6, 8][2], у садибі «состоящей въ Лыбедской города Кіева части кіевскаго І-й гільдіи купца» Шмуля Модилевського [7, 2; 8, 3]. До цього садиба належала купцю Йосифу Потабенку [4, 9; 5, 308]. Проектантом став київський архітектор Андрій-Фердінанд Краусс, який «принялъ на себя надзоръ и руководство при постройкѣ» [9, 10].

Чотириповерховий з напівпідвалом, на високому цоколі, цегляний, пофарбований, у плані Т-подібний, односекційний[3]. Перекриття пласкі, дах двосхилий, з бляшаним покриттям. На кожному поверсі міститься по дві шестикімнатні квартири. На правому фланзі проїзд на подвір'я.

Архітектура споруди вирізняється чіткою симетрією об'ємно-планувального та декоративного вирішення. Головний вхід з парадними сходами та блоком допоміжних приміщень розташовано на центральній осі будинку. Найпослідовніше симетрію втілено в структурі головного фасаду, композиційну основу якого складають три розкріповки − центральна, найвишуканіша за архітектурою, і дві бічні. Значення цих елементів підкреслено влаштуванням здвоєних вікон з колонками в імпостах, канелюрованих пілястрами, рустованим оздобленням наріжжів і пластичними завершеннями у вигляді складнопрофільованих трикутних фронтонів з балюстрадою (втрачена). Виразність головного фасаду посилюється за рахунок умілого варіювання формою та розмірами віконних прорізів, у більшості прямо-

кутних, на четвертому поверсі аркових з пишним ліпленим декором. Прямокутний проріз входу в центрі будинку фланковано колонами коринфського ордера.

Споруда − яскравий зразок київського прибуткового будинку кінця XIX ст., оздобленого у стилі історизм з елементами неоренесансну та із застосуванням елементів ордерної системи [3].

Хвиля масової націоналізації прибуткових будинків 1919 р. минулого століття, звичайно ж, захлиснула й житловий будинок на вул. Саксаганського, 43 − квартири з індивідуальних перетворили на комунальні.

З 1975 р. по 1980 р. будинок знаходився на капітальному ремонті − комунальне житло не витримало випробування часом і було вирішено надати кожній родині окрему квартиру.

У ході зазначених перетворень і перепланувань, було знищено деталі екстер'єру та інтер'єру.

На початку 1990-х перший поверх будинку викупила приватна фірма, зробивши перепланування під офісне. Згодом пішли тріщини, оскільки було порушено несучі стіни. А далі з калейдоскопічною швидкістю мінялися власники приміщень, а, отже, робили й нові ремонти та перепланування − кожен на свій смак і розсуд.

У результаті, на даний час, із-за ремонтів першого поверху та підвалу, різко погіршилася несуча спроможність стін, з'явилися тріщини, перекоси, нахили. Будинок знаходиться в незадовільному, передаварійному стані попри те, що на вигляд його фасад досить доглянутий.

Питання відновлення стану будівлі було порушено ще 2005 р. Повторне обстеження проводилося 2015 р. Голосіївська РДА направила пропозицію включити будинок 2016 р. до об'єктів, які потребують капітального ремонту [12;13]. Але, на жаль, de facto поки що нічого не зроблено.

На фасаді будинку, ніби хизуючись своїм змістом, і насміхаючись над реальністю, прикріплена охоронна дошка: «Пам'ятка архітектури. Будинок прибутковий 1898 р. Охороняється державою. Пошкодження карається законом». То ж нагальним постає питання: «Кого карати?»

Висновки. Культурно-історична спадщина є ключовим елементом розвитку історичної свідомості, впливовим чинником формування єдиної української національної ідентичності та утвердження об'єднавчих цінностей у суспільстві.

Збереження пам'яток минулого, їхнє освоєння (включення до контексту сучасної культури), передача майбутнім поколінням без фальсифікацій і змін − це ті складові національної ідеї, що сприятимуть згуртуванню суспільства.

Забудова Києва наприкінці XIX − на початку XX ст. створила неповторне обличчя міста і є своєрідним наочним посібником для вивчення національної історії та культури.

Вік прибуткових будинків Києва виявився надто коротким. У 1919 р. прибуткові будинки як приватну власність було конфісковано, передано кооперативам, а далі − державі. Вони втратили основну житлову функцію окремих упорядкованих ізольованих квартир і кожна квартира перетворилася на комунальну − з наданням окремих кімнат окремій родині із загальним користуванням кухнею та санітарними зручностями. У більшості своїй перетворені на комуналки, колишні

розкішні прибуткові будинки зберегли лише зовнішній, а іноді й доволі неохайний вигляд. Багато будинків утратили елементи колись вишуканого декору.

Слід зазначити, що колишні прибуткові будинки змогли проіснувати до капітальних ремонтів по сто років. Саме масові комплексні капітальні ремонти 70-х рр. XX ст. остаточно знищили не лише оздоблення інтер'єрів, а й саме планування квартир.

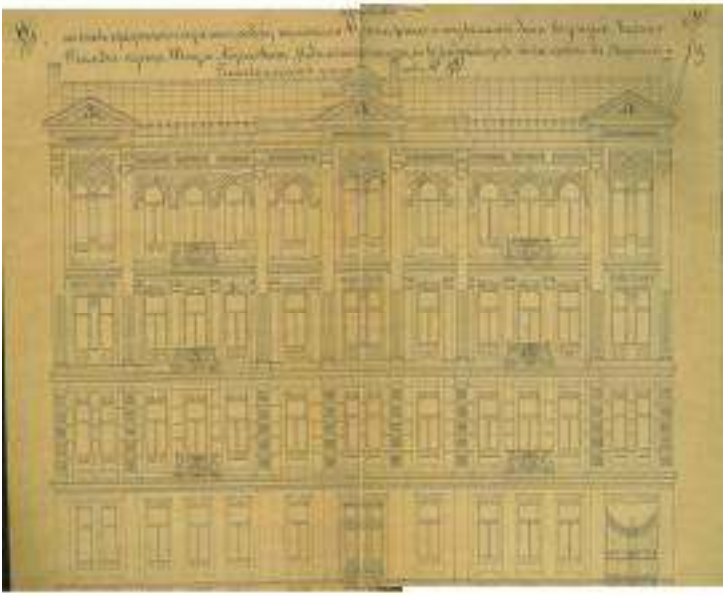
Нерідкісним явищем для центру міста є випотрошені «коробки» прибуткових будинків, які перебувають у стані занедбаності (наприклад, будинок № 34 по вул. Саксаганського, споруджений у 1912-13 рр. за проектом архітектора Троуп'янського. З початку 1990-х (!) знаходиться на реконструкції. У 2012 р. був включений до списку 25-ти пам'яток Києва, що занесені до Червоної книги культурної спадщини України. Значиться як одна з кращих споруд у забудові вулиці поч. XX ст.).

Зневажливе, виплекане десятиліттями ідеологічної обробки населення, ставлення до культурної спадщини минулого, настирне тлумачення про низьку вартість архітектурного надбання Києва XIX-XX ст. сприяло варварському знищенню історичної забудови міста.

У XXI ст., коли вседозволеність і корумпованість стали нормою, зухвале спаплюження історичного центру Києва призводить до нових втрат. На певний час, коли громадськість почала протестувати проти такого ставлення, процес було призупинено. Але, невдовзі, знову запанувала вигода тих, хто замовляє нову забудову, і тих, хто, нехтуючи нормами та правилами забудови, почав ущільнювати старі квартали центральної частини Києва. А тим часом, місто

1896 р. Дозвіл міської управи на будівництво

1896 р. Підписка архітектора Крауса



1896 р. Проект на будівництво

Фрагмент фасаду з позначкою року завершення будівництва

2016 р. Сучасний вигляд будинку

Охоронна дошка

Примітки:

[1] Ще на початку XIX ст. на місці вулиці був пустир. Забудова починається з 1830-х рр., що було пов'язано, в першу чергу, з будівництвом нової Печерської фортеці. Частина жителів тогочасного Печерського району переселилася в нові помешкання, багато з яких були набагато нижче Золотих воріт, за сучасним бульваром Шевченка, а також у район, де протікала річка Либідь (у документах того часу так і позначалося «в Лыбедской города Киева части»). Місцевість отримала назву «Нове місце» або «Нова забудова». З 1850-х рр. складається з двох окремих вулиць − Великої Жандармської та Малої Жандармської. У 1881 р. вулиці об'єднали в одну велику − Жандармську. З 1888 р. вулиця носить назву Маріїнсько-Благовіщенська, з 1919 − Леоніда П'ятакова, сучасна назва − з 1937 р.

[2] На спорудження будь-якої приватної будівлі потрібен був дозвіл міської управи, і для одержання такого дозволу власник земельної ділянки чи садиби звертався з «прошенієм», додаючи до нього проектні креслення фасаду, розрізу й по-поверхових планів, підписаних автором проекту, а також завірений міським землеміром план садиби з позначеним місцем нової будівлі. До цього прохач додавав підписку архітектора або іншого техніка, який брав на себе зобов'язання відповідального будівничого.

[3] Наприкінці XIX ст. у забудові Києва затвердився і поширився різновид односекційного будинку, здебільшого Т-подібного або прямокутного у плані, що вважався більш досконалим і зручним на вузьких ділянках.

Література

1. Малаков Д. Прибуткові будинки Києва / Д. Малаков. − К. : Кий, 2009. − 383 с.

2. Забудова Києва доби класичного капіталізму / за заг. ред. М.Б. Кальницького, Н.М. Кондель-Пермінової. − К. : Варто, 2012. − 560 с. : іл.

3. Звід пам'яток історії та культури України : енциклопедичне видання / відп. ред. П. Тронько. – К. : Голов. ред. Зводу пам'яток історії та культури при вид. «Українська енциклопедія» ім. М.П. Бажана, 2004. − Кн. 1, Ч. 2, М–С. – С. 1143-1144.

4. ДАК.− Ф.163, оп.41, спр.5162, арк. 9

5. ДАК.− Ф.163, оп.41, спр.4319, арк. 308

6. ДАК.− Ф.163, оп.41, спр.5162, арк. 8

7. ДАК.− Ф.163, оп.41, спр.5162, арк. 2зв

8. ДАК.− Ф.163, оп.41, спр.5162, арк. 3

9. ДАК.− Ф.163, оп.41, спр.5162, арк. 10

10. М. С. Богуславский, Д. С. Марголин. Спутник по г. Киеву **...**EX.ua [Електронний ресурс]. − Режим доступу : http:// www.ex.ua/75818080 − Назва з титул. екрана.

11. Історичні особливості формування житла Києва другої половини**...** [Електронний ресурс]. − Режим доступу : http:// www. pamjatky.org.ua/wp-content/.../03/ Сердюк-aref.doc − Назва з титул. екрана.

12. Будинки сповільненої дії в районі, які можуть призвести до трагедій [Електронний ресурс]. − Режим доступу : http:// www. holosievo.rajon.kiev.ua/.../budynky-spovilnenoji-diji-v-rajoni-yaki-mozhut- pryzvesty-trahedij/ − Назва з титул. екрана.

13. Аварійні будинки Голосієва | Українська правда - Київ [Електронний ресурс]. − Режим доступу : http:// www. kiev.pravda.com.ua/news/572a1317eda64/ − Назва з титул. екрана.

References

1. Malakov, D. (2009). Kyiv rented apartment houses. Kyiv: Kyi [in Ukrainian].

2. Kalnytskyi, M.B., & Kondel-Perminova N.M. (2012). Kyiv site development in the age of classical capitalism. Kyiv: Varto [in Ukrainian].

3. Tronko, P. (Eds.). (2004). Handbook Summary of history and culture. Kyiv: Chief Editorial Board of Handbook Summary of history and culture at the Edition "Ukrainian Encyclopedia" named after M. P. Bazhan, Vol. 1, part 2, M−S, 1143-1144 [in Ukrainian].

4. State Archives in the City of Kyiv (DAK). − F. 163, op. 41, spr. 5162, ark. 9

5. State Archives in the City of Kyiv (DAK). − F. 163, op. 41, spr. 4319, ark. 308 [document].

6. State Archives in the City of Kyiv (DAK). − F. 163, op. 41, spr. 5162, ark. 8 [document].

7. State Archives in the City of Kyiv (DAK). − F. 163, op. 41, spr. 5162, ark. 2zv [document].

8. State Archives in the City of Kyiv (DAK). − F. 163, op. 41, spr. 5162, ark. 3 [document].

9. State Archives in the City of Kyiv (DAK). − F. 163, op. 41, spr. 5162, ark. 10 [document].

10. Boguslavsky M.S. & Margolyn D.S. (1912) Sputnyk po Kievu ...EX.ua /, [Guide around Kiev], [Online], available at http:// www.ex.ua/75818080 [in Russian].

11. Istorychni osoblyvosti formuvannia zhytla Kyieva druhoi polovyny… /, [Historical characteristics of Kyiv lodging shaping in the late…], [Online], available at http://www. pamjatky.org.ua/wp-content/.../03/Сердюк-aref.doc [in Ukrainian].

12. Budynky spovilnenoi dii v raioni, yaki mozhut pryzvesty do trahedii /, [Buildings of delayed action in district that may be the result of tragedy], available at http:// www. holosievo.rajon. kiev.ua/.../budynky-spovilnenoji-diji-v-rajoni-yaki-mozhut- pryzvesty-trahedij/ [in Ukrainian].

13. Avariini budynky Holosiieva | Ukraiinska Pravda – Kyiv /, [Houses under the threat of collapse in Holosiievo], available at http:// www. kiev.pravda.com.ua/news/572a1317eda64/ [in Ukrainian].

УДК 008: 304.44

Чернець Марія Олександрівна,
старший викладач кафедри
української та іноземних мов
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
mariya_chernets@mail.ru

КУЛЬТУРОТВОРЧА МІСІЯ ІНІЦІАТИВИ ЄС «ЄВРОПЕЙСЬКА КУЛЬТУРНА СТОЛИЦЯ»

В умовах глобалізації особливо важливим завданням постає збереження та примноження культурної специфіки, індивідуальності та унікальності території. У цьому контексті актуалізується вивчення досвіду проведення міжнародних культурних заходів і культурно-мистецьких ініціатив, які несуть почесну культуротворчу місію та здатні протистояти негативним процесам глобалізації. Автор розглядає ініціативу «Європейська культурна столиця» та виокремлює мету її функціонування, направлену на саму територію, її гостей та мешканців у своєму локальному та глобальному значенні, наголошуючи на соціальному аспекті місії, консолідуючій, гуманістичній складовій. Культуротворча місія ініціативи також розглядається у контексті конструювання та просування локального та національного бренду певної території.

Ключові слова: глобалізація, культурна столиця, культуротворча місія, культурно-мистецька ініціатива, «Європейська столиця культури».

***Чернец Мария Александровна**, старший преподаватель кафедры украинского и иностранных языков Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Культуротворческая миссия инициативы ЕС «Европейская культурная столица»

В условиях глобализации особенно важной задачей является сохранение и приумножение культурной специфики, индивидуальности и уникальности территории. В этом контексте актуализируется изучение опыта проведения международных культурных мероприятий и культурно-художественных инициатив, которые несут почетную культуротворчу миссию и способны противостоять негативным процессам глобализации. Автор рассматривает инициативу «Европейская культурная столица» и выделяет цель ее функционирования, направленную на саму территорию, ее гостей и жителей в локальном и глобальном смысле, акцентируя внимание на социальном аспекте миссии, консолидирующей, гуманистической составляющей. Культуротворческая миссия инициативы также рассматривается в контексте конструирования и продвижения локального и национального бренда определенной территории.

Ключевые слова: глобализация, культурная столица, культуротворча миссия, культурно-творческая инициатива, «Европейская столица культуры».

***Chernets Maria**, a senior instructor of The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Culture-creative mission of the EU initiative «European capital of culture»

The most important task in today's globalized world is to preserve and enhance the cultural identity and the uniqueness of different places. In this context the study of the experience of different international cultural events and cultural and artistic initiatives which preform a culture creative mission and are able to withstand the negative globalization processes are actualized. The author studies the culture-creative mission of the initiative «European capital of culture» highlighting its purpose aimed at place itself, its

© *Чернець М.О., 2016*

guests and residents in the local and global sense, focusing on the social aspect of the mission, its unifying and humanistic component. The culture-creative mission of the initiative is also considered in the context of the local and national place branding.

Keywords: globalization, cultural capital, culture-creative mission, cultural and creative initiative, the «European capital of culture».

Ера глобалізації відкриває для людства не тільки нові, раніше небачені можливості розвитку і якісного росту, але і нові загрози, проблеми і глобальні конфлікти. Сучасна культура стає все менш забарвленою місцевим колоритом. Унікальні звичаї, традиції, ритуали, культурні цінності, які раніше підкреслювали унікальність території, поступово уніфікуються та зникають. Культурний імпорт проникає через кордони у ядро національної культури, поступово стандартизуючи, а отже руйнуючи її. Тому проблема локальної ідентичності в умовах глобалізації зводиться до того, щоб зберегти, примножити специфіку, індивідуальність та унікальність міста, країни.

У цьому контексті особливого значення набуває вивчення досвіду проведення міжнародних культурних заходів і культурно-мистецьких ініціатив, які несуть почесну культуротворчу місію, адже культура виступає чи не єдиною сферою, спроможною подолати негативні процеси, викликані глобалізацією. У цьому контексті, серед інших культурно-мистецьких проектів, на особливу увагу заслуговує дослідження ініціативи ЄС «Європейська культурна столиця», що вже понад 30 років є каталізатором культурного відродження європейських міст. У процесі культурної розбудови європейського простору культурна столиця несе почесну культуротворчу місію та допомагає зберегти та поглибити культурну ідентичність європейських народів.

З огляду на руйнівні для національних культур процеси глобалізації, актуалізується вивчення культуротворчої місії ініціативи «Європейська культурна столиця». Місія будь-якої культурної ініціативи – це основна глобальна мета, заради якої створена та існує ініціатива, смисл її існування, у якій публічно проголошується власне бачення суспільного призначення.

Поняття культуротворча місія, культуротворчість, які активно увійшли у науковий дискурс, потребують певного уточнення передусім через неоднозначність трактувань концепту культуротворчості.

Роздуми про проблему культуротворчості містяться у розвідках українських і закордонних учених, серед яких В. Леонтьєва, М. Бахтін, Є. Режабек, Н. Хамітов, В. Стьопін, В. Конєв, С. Кримський, В. Межуєв, Є. Бистрицький, О. Сушій, О. Жорнова, О. Копієвська та ін. Понятійний апарат концепту культуротворчість формалізували й частково систематизували дослідники культури на початку XXI ст.

Більшість дослідників вважають, що культуротворча діяльність є специфічною формою культурної практики, у основі якої, як і взагалі в основі інших культурних форм, знаходиться принцип людиномірності світу. Цей принцип спрямовує культуротворчість на породження ціннісних домінант та їхніх нормативних варіацій у системі певного антропологічного типу у конкретно-історичній суспільній єдності. Він структурує культурну традицію навколо цього типу та його модифікацій через упредметнення та розпредметнення цінностей. Н. Романова переконана, що культуротворча діяльність не є конкретним типом діяльності

(мистецтвом, політикою, іміджмейкінгом тощо), як така вона є структурним принципом, який існує у кожному різновиду діяльності взагалі. Її специфічними рисами є абстрактні, всезагальні щодо різноманіття активності людини властивості, які самі по собі не існують, а реалізовані лише у конкретному акті діяльності. Механізм цієї реалізації, певним чином, є універсальним для культурних форм, бо усяка культурна форма виконує основну культурну функцію – постійно відтворює і використовує колективний досвід попередніх поколінь [9].

За В. Леонтьєвою, культуротворчість є невід'ємним та необхідним процесуальним аспектом соціокультурної реальності як сфери дійсності, яка створюється й існує завдяки людській діяльності та індивідуальній здатності вносити в буття сенс. Зміст цього аспекту полягає саме в народженні-оформленні-утвердженні смислів (афірмації) [5].

За О. Жорновою, термін культуротворчість застосовують для позначення діяльності, котра сполучена з появою нових неризикованих, соціально значущих культурних значень, смислів або артефактів. На думку дослідниці, в подібному амплуа воно збігається за змістом із низкою інших слів, а саме: культурна діяльність, творчість у культурі, культуротворення та ін. і є закономірним позначенням тієї частини наслідків творчої діяльності, що не завдає жодної загрози соціокультурній цілісності, оскільки творчість породжує не тільки виключно позитивні наслідки, але й призводить до соціальних конфліктів на особистісному, груповому, колективному, суспільному і планетарному рівнях [4]. О. Жорнова переконана, що від урівноваження практик культуроспоживання і культуро творчості, які є відтворенням традиції та творенням новації, залежить стабільність розвитку й функціонування суспільства [3].

Поняття культуротворчий як прикметник використовують у значенні здатний до творення культури, здатний до творчої діяльності. У цьому значенні термін вживається у різних словосполученнях, на кшталт культуротворча діяльність, культуротворча активність, культуротворчі сили, культуротворча місія тощо.

Зважаючи на вищесказане, під поняттям культуротворчої місії ініціативи «Європейська культурна столиця» ми будемо розуміти сукупність механізмів, спрямованих на реалізацію ініціативи, відтворення культурних форм, загальний культурний розвиток певної території, забезпечення соціокультурних і дозвіллєвих потреб людей (гостей та мешканців), збереження, створення та популяризацію національного культурного продукту задля формування унікальної культурної матриці певної території.

Оскільки культуротворча діяльність проходить у кількох напрямках, то культуротворчу місію ініціативи варто розглядати що найменше у двох площинах, адже вона має два вектори дії щодо певної території: внутрішній та зовнішній.

У першій площині варто розглядати саме внутрішній вектор спрямування культуротворчої місії. У цьому сенсі спробуємо виокремити мету функціонування ініціативи, направлену на саму територію, її гостей та мешканців в її локальному значенні.

Результати культуротворчої діяльності зазвичай мають потужний соціальний ефект і проявляються у зміні ціннісних орієнтацій і норм поведінки людини, збільшенні інтелектуального потенціалу населення і позначаються на модерніза-

ції всього суспільства. Ініціатива «Європейська культурна столиця» постійно залучає велику кількість людей до планування, здійснення, а також участі у різних культурних заходах та міських проектах, тому соціальний аспект культуротворчої місії ініціативи є одним із найвагоміших. Саме у даній площині місія заходів визначається загальними і стратегічними цілями, що полягають у формуванні культурно та духовно розвинених особистостей, розкритті творчого потенціалу та розширенні діапазону творчої активності мас, креативному розвитку та інкультурації, дітей, підлітків та дорослих, участі в організації вільного часу населення, відновленні зв'язку між поколіннями людей похилого віку, дорослих і дітей, підвищенню самооцінки громадян і їхній згуртованості.

У соціальному аспекті передусім варто наголосити на консолідуючій складовій культуротворчої місії. Вона об'єднує мешканців певної території, адже підготовка та спільне здійснення заходів у певному колективі сприяє зближенню, згуртуванню через позитивні емоції. Важливою складовою цього процесу є також формування культури спілкування учасників.

Ще одним важливим аспектом культуротворчої місії є її гуманістична складова, яка проявляється в задоволенні культурних, духовних та творчих потреб людей. Культурна столиця – це місто, яке володіє величезним потенціалом щодо задоволення дозвіллєвих потреб, реалізації культурного права людини. Потреба у якісному дозвіллі є одним з чинників формування культурної столиці.

Культура сьогодні є потужним інструментом позитивного перетворення соціокультурного простору, способом вирішення різних соціальних проблем. Як основний внутрішній фактор, який визначає напрям діяльності, культуротворча місія ініціативи проявляється у формуванні смаків та вподобань як споживачів, так і виробників культурного продукту, адже людина є і суб'єктом, і об'єктом культуротворчої діяльності одночасно.

За Гегелем, у цілеспрямованій діяльності людина упредметнює і водночас розпредметнює свою людську сутність. Упредметнюючи, вона перетворює духовне в предмет: цілі, ідеї, бажання перетворюються у предметну форму. Разом з тим такий процес здійснення дій є процесом пізнання, перетворенням предметного світу в духовне багатство, тобто розпредметненням [8]. Культуротворча місія полягає також у розширенні ціннісних горизонтів соціокультурного життя людини, в піднесенні людини над повсякденністю. Завдяки єдності процесів упредметнювання і розпредметнювання, участь у культурних подіях творить сучасну людину.

Цікавою є думка А.Я. Флієр щодо культурних процесів та культурних подій. Дослідник вважає, що культурні події – це конкретно-історичні випадки реалізації культурних процесів. Він розмежовує поняття культурних процесів – типових та універсальних за масштабами поширення функціональних процедур. Флієр визначає культурні процеси як динамічні культурні форми, а культурні події вважає артефактами цих форм [10].

Культуротворча місія європейської ініціативи також виявляється у виробленні національних культурних продуктів, що стимулює внутрішнє духовне зростання країни, так і, відповідно, слугує її гідному представленню у світі.

Зазвичай під культурним продуктом маються на увазі ресурси культурно-історичної спадщини (історичні, культурні, архітектурні пам'ятки); основні

засоби їхнього подання (музеї, галереї, концертні установи та ін.); а також результати культурної діяльності (виставки, експозиції, масові заходи, концерти тощо) [7]. Це поняття також охоплює естрадні пісні, літературу, кіно тощо.

Виробниками культурної продукції є письменники, художники, музиканти, композитори, артисти, режисери, реставратори та ін.

Залежно від 12 культурних потреб, К.М. Алмакучуков та Б.В. Мусатов сформулювали наступних 12 продуктів культури, що є об'єктами обороту на ринку культури: професійні мистецтва і його види; фольклор і традиційні мистецтва; декоративно-прикладне мистецтво (народно-художні промисли і ремесла, речі); артефакти культури (матеріальна і нематеріальна історико-культурна спадщина); товар, цифровий товар, художній твір; послуга, державна (муніципальна) послуга; культурний бренд; мода (естетичні течії, естетичні уподобання еліти, стиль); культурний ландшафт (синтез природних ландшафтів, архітектури, простору повсякденності); спеціальні події: символічно організоване дійство; культура повсякденності: свята в календарі культурних подій; соціальний ефект [1].

До спеціальних подій символічно організованого дійства автори відносять концерти, фестивалі (кінофестівалі, джазові фестивалі, театральні фестивалі тощо), презентації (прем'єри), що є символічно організованими діями. На думку дослідників, поняття *подія* сьогодні наділене широкою палітрою значень, де сенс поняття визначається контекстом наукової дисципліни. Специфіка розуміння події в культурі: події, будучи породженими самою природою культури як локуси культури, стають самостійним продуктом культури, зі своєю логікою розвитку і методами управління [1].

У сучасному суспільстві культурні продукти є носіями самобутності, культурних цінностей, а також фактором економічного і соціального розвитку. Тому збереження і заохочення виробництва культурних продуктів сприяє культурній різноманітності і розвитку культурних індустрій на регіональному та міжнародному рівнях.

Сучасні вітчизняні реалії свідчать про відсутність чіткого розуміння та належної підтримки вітчизняного культурного продукту. Хоча до Верховної Ради України було подано проект Закону України «Про національний культурний продукт», який 2011 р. було розглянуто у першому читанні. У ньому передбачено регулювання відносин у процесі створення, виконання, виготовлення, тиражування, промоції, дистрибуції (розповсюдження), продажу і споживання національного культурного продукту в інформаційно-культурному просторі України [2].

Поряд зі стимулюванням вироблення унікального вітчизняного культурного продукту, культуротворча діяльність ініціативи спрямована на надання культурних послуг населенню.

У культурі під послугою слід розуміти особливу економічну форму культурного продукту, яка забезпечує реалізацію нематеріальних об'єктів культури в художніх формах [5]. Культурні послуги спрямовані на задоволення культурних інтересів або потреб. Вони не є матеріальними культурними товарами, але полегшують їхнє виробництво і поширення.

І ще одним аспектом культурної місії можна вважати творення самого культурного простору для культурної діяльності, що формує нові смисли тери-

торії, які викликають у людей відчуття унікальності місця, його неповторності. Тому у такому місті хочеться жити, працювати та відпочивати.

У територіальному аспекті прояву культуротворчої місії ініціативи її впливу на саме місто маємо формування міського культурного простору, створення нових культурних майданчиків, реставрацію та/або зведення будинків культури, концертних залів, музеїв, бібліотек, формування міської архітектоніки і як наслідок – гармонізацію всього міського культурного простору. Ініціатива здатна вирішувати завдання, пов'язані з ефективним використанням історичного й культурного потенціалу країни для підвищення якості національного культурного продукту та формування яскравого геокультурного образу.

Через творчі заходи культура стає «конкурентною перевагою» території у локальному та глокальному контекстах. Адже участь у даному проекті чи подібних сприяє не тільки демонстрації наявних культурних резервів міста, а й стимулює, а подекуди й запускає процес міської регенерації, націлений на поле культурного відродження. Культурна столиця забезпечує розвиток культурного ландшафту та культурного бренду країни.

Таким чином сьогодні міська культура перетворюється на основний ресурс для розвитку туризму, потужний засіб відродження місцевої економіки, а також стає чинником розвитку національного бренду.

У цьому світлі, культурні заходи підвищують імідж та репутацію не тільки самого міста, а й всієї країни, підкреслюють креативність її жителів. Враховуючи, що «образ місця» є дуже важливим для приваблення відвідувачів, усі зусилля організаторів сходяться в активізації культурного життя, проведенні великих проектів, таких як фестивалі, виставки, концерти, знамениті музеї, так що саме місто через калейдоскоп яскравих подій розвиває власний бренд і стає популярною туристичною локацією.

Зовнішній вектор культуротворчої діяльності ініціативи «Європейська культурна столиця» спрямований на удосконалення іміджу міст, конструювання та популяризацію їхнього бренду, а заразом і розвиток національного бренду країн, у глобальному масштабі. Саме культурні ініціативи і є формою презентації та репрезентації державою своїх культурних досягнень минулого та їхніх сучасних еквівалентів. Тому одним з найважливіших завдань ініціативи є культурне інтегрування європейського міста-культурної столиці у світовий простір. Будь-яке місто та його жителі мають потенційну можливість представити свої унікальні культурні особливості, зайняти свою нішу у світовій культурній матриці.

Зовнішній вектор культуротворчої місії ініціативи також орієнтований на протидію розмиванню локальної, традиційної культури, її уніфікації. Культурна столиця допомагає вибудувати надійний фундамент культури нації і гідно увійти у світовий полікультурний простір, забезпечуючи міжкультурну взаємодію в її кращому розумінні. Тому культуротворча місія особливо набуває актуальності в забезпеченні міжкультурного співробітництва.

На нашу думку, культуротворча місія будь-якої культурної ініціативи може відбуватися у руслі насадження чужої культури, культурному імперіалізмі; певному симбіозі чужої та своєї культури; або ж відродженні локальної культури,

її унікальних звичаїв, традицій, цінностей, вироблені власного культурного продукту, таким чином поглиблені національної своєрідності.

У процесі культурного розвитку більшості країн домінують саме тенденції насадження чужої культури засобами так званої м'якої сили. Культура є універсальною «м'якою силою», одним з найефективніших інструментів просування власних національних інтересів у світі. На думку Джозефа Найя, дуже часто м'яка сила випливає з культури країни, тому традиційні аспекти національної культури можуть приваблювати інших, так само, як і її історія.

Усвідомлюючи негативні, подекуди руйнівні впливи глобалізації на формування культурного простору країни, потрібно вести, на нашу думку, саме шляхом відродження власної культури, звертатися до витоків національного надбання, уникаючи засвоєння «насаджених» чужих культурних зразків та продуктів. Кожна національна культура по-своєму яскрава, самобутня й неповторна, її потрібно зберігати та розвивати.

В умовах глобалізації культура несе почесну місію не тільки позитивно впливати на розвиток національних культур та збереження національної ідентичності, а й бути потужним засобом їхньої популяризації у ході міжнародної взаємодії.

«Європейська культурна столиця» як один з найбільш яскравих проектів ЄС має передусім потужну культуротворчу місію, яка може розглядатися щонайменше у двох площинах, оскільки має внутрішній та зовнішній вектори дії. У першій площині виокремлюємо мету функціонування ініціативи, направлену на саму територію, її гостей та мешканців у своєму локальному значенні. У цьому контексті варто наголосити на соціальному аспекті місії та її консолідуючій, гуманістичній складовій. Також слід зазначити одним із проявів культуротворчої місії ініціативи вироблення якісних культурних продуктів, надання культурних послуг, творення міського культурного простору, формування його унікального геокультурного образу. Зовнішній вектор здебільшого спрямований на конструювання та просування локального та національного бренду певної території.

Література

1. Алмакучуков К.М. Продукты культуры как обьекты рыночного оборота / К.М. Алмакучуков, Б.В. Мусатов // Вестник КРСУ. Том 14. – 2014. – №6. – С. 81-85.

2. Дослідження проблем трансформації культурної сфери та шляхів реалізації ключової ролі культури в соціально-економічному розвитку сучасної України [Електронний ресурс] / О.А. Гриценко, В.В. Солодовник, М.Ю. Рябчук, Н.К. Гончаренко. – 2009. – Режим доступу : http://culturalstudies.in.ua/2009zv9menu.prphttp://culturalstudies.in.ua/2009zv9menu.prp.

3. Жорнова О. Культуротворчість як інструмент цивілізаційного розвитку / О. Жорнова // Усвідомлення культури – запорука відновлення суспільства. Внесок сучасної науки в загальнолюдську культуру : X міжнар. науково-практ. конф. 17-18 квітня 2009 р.: тези доповіді. – Севастополь : Вид-во СевНТУ, 2009. – С. 90-93.

4. Жорнова О. Культуротворчість: історія терміну та еволюція поняття / Ольга Жорнова // Междисциплинарные исследования в науке и образовании. – 2012. – № 1 К; URL. [Електронний ресурс]. Режим доступу : www.es.rae.ru/mino/158-1090.

5. Леонтьева В.Н. Культуротворческий процесс основания и начала / В.Н. Леонтьева ; Харьковск. нац. ун-т радиоэлектроники. – Харьков : Консум, 2003. – 215 с. – Библиогр: С. 202-215.

6. Луховская О.К. Культурный потенциал как социально-экономический ресурс национального хозяйства : автореф. дис. ... докт. ек. наук / О.К. Луховская. – Тамбов, 2009.

7. Молчанова Н.В. Специфика применения рекламных средств в деятельности учреждений культуры и искусства [Електронний ресурс] / Н.В. Молчанова. – Режим доступу : http://www.tsutmb.ru/speczifika-primeneniya-reklamnyix-sredstv-v-deyatelnosti-uchrezhdenij-kulturyi-i-iskusstva.

8. Розова Т.В. Філософська система Гегеля як вчення про етапи розвитку абсолютної ідеї / Т.В. Розова, Л.В. Чорна // «Гілея: науковий вісник». Збірник наукових праць. – 2015. – С. 226-229.

9. Романова Н.В. Ценность и культуротворческая деятельность в контексте неклассического подхода к социуму / Н.В. Романова // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Философия. Культурология. Политология. Социология. – 2011. – Т. 24 (63). – № 2. – С. 133–140.

10. Флиер А. Я. Культурология для культурологов / А.Я. Флиер. – М., 2002.

References

1. Almakuchukov K. M. Produukty kultury kak obekty rynochnoho oborota / K. M. Almakuchukov, B. V. Musatov. // Vestnyk KRSU Tom 14. – 2014. – №6. – S. 81–85.

2. Doslidzhennia problem transformatsii kulturnoi sfery ta shliakhiv realizatsii kliuchovoi roli kultury v sotsialno-ekonomichnomu rozvytku suchasnoi Ukrainy [Elektronnyi resurs] / O. A.Hrytsenko, V. V. Solodovnyk, M. Iu. Riabchuk, N. K. Honcharenko. – 2009. – Rezhym dostupu do resursu: http://culturalstudies.in.ua/2009zv9menu.

3. Zhornova O. Kulturotvorchist yak instrument tsyvilizatsiinoho rozvytku / O. Zhornova // Usvidomlennia kultury – zaporuka vidnovlennia suspilstva. Vnesok suchasnoi nauky v zahalnoliudsku kulturu: Kh mizhnar. naukovo-praktychn. konf. 17-18 kvitnia 2009 r.: tezy dopovidi. – Sevastopol: Vyd-vo SevNTU, 2009. – S. 9

4. Zhornova O. Kulturotvorchist: istoriia terminu ta evoliutsiia poniattia / Olha Zhornova // Mezhdistsyplynarnie issledovanyia v naukeiy obrazovanii. – 2012. – № 1 K; URL. Elektronnyi resurs : rezhym dostupu : www.es.rae.ru/mino/158-1090.

5. Leonteva V.N. Kulturotvorcheskii protsess osnovaniia i nachala/V.N.Leonteva; Kharkovsk. nats. un-t radioelektroniki. – Kharkov: Konsum, 2003. – 215 s. - Bibliohr: s. 202-215.

6. Lukhovskaia O. K. Kulturnyi potentsyal kak sotsyalno-ekonomycheskyi resurs natsyonalnoho khoziaistva : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia dokt. ek. nauk / Lukhovskaia O. K. – Tambov, 2009.

7. Molchanova N. V. Spetsyfyka prymenenyia reklamnykh sredstv v deiatelnosty uchrezhdenyi kultury i iskusstva [Elektronnyi resurs] / N. V. Molchanova – Rezhym dostupu do resursu: http://www.tsutmb.ru/speczifika-primeneniya-reklamnyix-sredstv-v-deyatelnosti-uchrezhdenij-kulturyi-i-iskusstva.

8. Rozova T. V. Filosofska systema Hehelia yak vchennia pro etapy rozvytku absoliutnoi idei / T. V. Rozova, L. V. Chorna // Zbirnyk naukovykh prats "Hileia: naukovyi visnyk". – 2015. – S. 226–229.

9. Romanova N. V. Tsennost y kulturotvorcheskaia deiatelnost v kontekste neklassycheskoho podkhoda k sotsyumu / N. V. Romanova // Uchenye zapiski Tavrycheskoho natsyonalnoho universyteta im. V.Y. Vernadskoho. Seriia: Fylosofiia. Kulturolohiia. Polytolohiia. Sotsyolohiia. – 2011. – T.24 (63). – №2. – S. 133–140.

10. Flyer A. Ia. Kulturolohyia dlia kulturolohov / A. Ia. Flyer., M., 2002.

УДК 17.002.1

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

НОВА ДРАМА ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЧИННИК УКРАЇНСЬКО-ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ СИСТЕМИ

У статті розглядається питання нової драми як культурологічно-психоаналітичного чинника українсько-європейської театральної системи кінця XIX – початку XX ст. У полі зору – статті знаного театрального критика Миколи Вороного «Драма живих символів» та «В путах брехні», які свідчать про зростання інтелектуального мислення критики, яка спрямована насамперед на індивідуальні переживання суб'єктів. Ці праці відіграли значну роль у реформуванні митцем українського національного театру.

Ключові слова: нова драма, культурологічний психоаналіз, поділ людського характеру, апологія брехні, пошуки правди.

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

Новая драма как культурологический фактор украинско-европейской театральной системы

В статье рассматривается новая драма как культурологически-психо-аналитический аспект украинско-европейской театральной системы конца XIX – начала XX ст. В поле зрения – статьи знаменитого театрального критика Николая Вороного «Драма живых символов» и «В оковах лжи», свидетельствующие о росте интелектуального мышления критики, которая направлялась, прежде всего, на индивидуальные переживания субъектов. Эти работы сыграли значительную роль в реформировании мастером украинского национального театра.

Ключевые слова: новая драма, культурологический психоанализ, разделение характера человека, апология лжи, поиски правды.

Gurenko Ludmila, *postgraduate of The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

New drama as culturological factor of the ukrainian-european theatrical system

In the article the author researches issue of the new drama as a culturological-psychoanalytic factor of the Ukrainian European theatrical system of the end of XIX – the beginning of XX centuries. The main topics of the research are M. Voronyi's articles «Drama of alive symbols»and «In the nets of lie». They show the increasing of critics' intellectual experience concerning the individual experience of subjects. These works played a great role in reformation of the Ukrainian national theatre.

Keywords: new drama, culturological psychoanalysis, the division of man character (nature), apology of lie, seeking of truth.

Знаний український театральний критик Микола Вороний розпочав реформування українського національного театру як інституції за умов, коли «на початку XX ст. спостерігалося різке погіршення людської якості [3, 13]. У Росії зростало, за словами М. Бердяєва, «хуліганське покоління». Вакуум в інтелектуальному та духовному житті Петербурга, Москви, Києва стрімко заповнювався модерністськими (популістськими) ідеями, східною містикою, песимізмом та антисуспільними настроями» *(пер. – Л. Г.)* [7, 13]. У «Листі до

© *Гуренко Л.О., 2016*

театральних діячів», який видатний мистецтвознавець О. Бабишкін назвав «чи не першим соціологічним питальником в історії українського театрознавства» [35, 6], митець сповіщає: «Берусь до написання книжки «Історія українського театру», яка має бути скінчена, видрукувана й видана ще цієї зими, обертаюсь до всіх діячів українського театру <…> з проханням подати мені потрібні для цієї праці відомості <…>» [4, 5]. І хоча цьому задуму не судилося здійснитися, Микола Вороний видав збірку своїх опублікованих у періодиці статей за назвою «Театр і драма» у видавництві «Волосожар», що заснував у Києві 1913 р.

З усієї театрально-критичної спадщини Миколи Вороного, яка складається з рецензій на драми, вистави, а також їхніх міркувань про сучасників, дисертант зосереджує свою увагу на питанні нової символістсько-психологічної драми, що, зокрема, розглядається митцем у двох статтях: «Драма живих символів» та «В путах брехні», які вийшли друком у вищеназваній збірці. Об'єктивно визнаючи кризу тогочасної українсько-європейської театральної системи, варто розглянути драму свідомості тогочасного індивіду, втілену в нову драму як своєрідний перицентр театру, із точки зору культурологічно-психоаналітичного хаосу.

Микола Вороний, незважаючи на властиву йому скромність, таки дійшов висновку, що ті чи інші його ідеї чи праці мають певну вагу в суспільному контексті: «Не знаю, оскільки мені це вдалося, але я був піонером, цілком свідомим і певним своєї мети. Пізніше прийшли інші й робили краще, – це цілком нормальний закон еволюції» [3, 614]. Тож закономірно вважати митця … першим поважним ідеологом українського театру» [9, 76]. «Книжка Вороного [«Театр і драма»] цікава та вартісна <…> маємо тут до діла з інтелігентним умом, з автором досвідченим у справах мистецтва <…>» [11, 542].

Усвідомлення неможливості існування мислячої людини у будь-якому суспільстві за будь-яких часів є її характерною рисою. Здавалося б, усі істини вже давно відкриті. Треба лише навчитися вдало імпровізувати на єдину тему – тему життя. А максимальне духовне вдосконалення індивіду – для багатьох лише формальна амбітність, що призводить до абсурдних результатів. Тому шлях кожної людини, зокрема, митця схожий на лабіринт, з якого, як іноді здається, немає виходу. І коли вже давно (можливо, й апріорі) людська спільнота перетворилася на тотальне суспільство споживачів, де моральні й соціальні проблеми дедалі загострюються, про яке порозуміння одне з одним і власне з собою може йтися? Втім, пошуки себе тривають. Отже, на початку ХХ ст. основною тенденцією розуміння й розвитку особистості мав стати психологізм, центром якого була людина, яка мала вкотре спробувати пізнати себе, дослухаючись до голосу власного сумління. Тож на одвічні запитання людства спробувала дати відповіді саме нова драма, де існує невідповідність реального буття персонажів з ідеалами та ідеями, до яких вони прагнуть. Весь час перебуваючи у конфлікті з навколишнім середовищем, герой чи група героїв мають свої лейтмотиви. Вони вказують не тільки на духовне багатство героїв, але й підкреслюють загальні важливі індивідуально-психологічні та соціально-типологічні риси характерів кожного персонажа. Діапазон внутрішнього світу героїв – від духовного багатства – до примітивізму. Так звані дрібниці життя набувають гіперболізованої сили у тлумаченні тонких душевних граней персонажів. Але далеко не дріб-

ницями є назви-концепції нової драматургії, які здебільшого символічні, іноді несуть певне філософське навантаження або є стислою відповіддю на питання сьогодення: «Три сестри» А. Чехова, «Суєта» І. Карпенка-Карого, «Золоте руно» С. Пшибишевського, «Жінка з моря» Г. Ібсена, «Самотні» Г. Гауптмана... А «першою ластівкою неореалістичного репертуару» називає Микола Вороний Винниченкову «Брехню». «Поза всим тим лишається ще кілька порядних п'єс поодиноких авторів («Украдене щастя» І. Франка і ще деякі), але решта – літературний доробок, яким похвалитися не можна... Поки що приходиться признати, що старий репертуар збито і переграно до краю, а нового – обмаль... Українському театрові бракує і драм, і драматургів...» [7, 53]. Отже, органічне продовження теми нової драми знаходимо у статті Миколи Вороного «В путах брехні» щодо п'єси Володимира Винниченка «Брехня».

Варто згадати, що твори митця являють собою своєрідні філософські трактати, адже він намагався знайти компроміс між свідомим і несвідомим, між тривіальним і глибинним. Глибокий аналіз «Брехні» Миколою Вороним свідчить про зростання інтелектуального мислення критики, яка переймалася, насамперед, індивідуальними переживаннями суб'єктів. А новий тип підсвідомоморалізаторського театру пропонував концепції-натяки, відповіді на які повинен був давати сам глядач. Тож тонкий психолог, драматург Володимир Винниченко вловлював найдрібніші частковості душевних переживань мислячої людини. Але ж логіка і почуття майже завжди перебувають в опозиції одне до одного. Філософські шукання особистості, яка загубилася у суспільстві, випробування власних можливостей – головна проблематика драматургії Володимира Винниченка. Його герої обирають свободу духу й збереження власного «я».

А оскільки психоаналітичні концепції австрійського лікаря-невропатолога Зігмунда Фройда (1856-1939) стали складовими різноманітних наукових парадигм, а не лише медичної, спробуємо дослідити аспект його конструкції у контексті так званої нової драми (європейського духу), що її інтерпретував Микола Вороний.

Отже, філософія історії та культури, зокрема, і театрального мистецтва, стали своєрідною взаємодіючою дуалістичною лабораторією для дослідження проблем відносин між свідомими і несвідомими психічними процесами людської істоти. Заслуговує на увагу одна з вагомих тез Зігмунда Фройда, яку можна інтерпретувати так: у психічній моделі людини як всесвітнього модуля закумульований принцип градації людства. Тож нова драма – це історичний контент-аналіз «несвідомого схову» *(пер. – Л. Г.)*, де «зберігається світ нескінченно багатьох образів і уявлень, не наявні у свідомості» *(пер. – Л. Г.)* [8, 256, 257].

Першою, єдиною й одвічною, новою на віки, істинною константою в розумінні й лікуванні людських душ і духу є Біблія. Чому ж кожна нова епоха продукує перманентні терміни – нове мистецтво, нова драма, нова релігія, нова ідеологія тощо? А чи може існувати відповідь на це питання? Спробуємо розібратися.

У статті «Драма живих символів» Микола Вороний зазначає: «Здавна вже йдуть змагання про суть мистецтва <…> постараємось об'єктивно зупинитись на думках, виголошених з приводу цього одним з чільніших репрезентантів нової драми – С. Пшибишевським», який «слідком за Ш. Бодлером <…> пише:

«Мистецтво <…> є виказ сутності, цебто душі, у всіх її виявах <…> виявляє з себе відсвіт абсолютного – душі. <…> [Пшибишевський] заглиблюється в себе самого <…> шукає за мрійною зверхністю так званої дійсності найдрібнішу сітку спонукань, впливів і акцій, що з'єднують природу з людиною <…> шукає початку всіх початків <…>» [4, 251].

Очевидно, наприклад, що ідея органічного єднання людини з природою, зокрема, в «Лісовій пісні», є закономірною для романтично-екзистенційної спрямованості у творчості Лесі Українки. І навпаки, одна з провідних тем творчості Михайла Коцюбинського – їхній болісний розрив. Це відбувалося в результаті свідомого спотворення суспільним ладом розуміння людини як частини природи. Ненаситне бажання володарювати, втрата гармонії з природою призводять до самотності людини, що є найпершою ознакою духовної, а згодом і фізичної смерті. Цілком закономірно, що письменник започаткував в українській літературі жанр «потоку свідомості», де прагнув заглибитися у нетрі несвідомого, адже «основи моральності первісно закладені у психіці людини» *(пер. – Л. Г.)* [12, 65]. А оскільки Зігмунд Фройд мав людину за деструктивно-мазохічну істоту *(в чому ми переконуємося одвіку – прим. Л. Г.)*, стан цивілізаційної моделі дуже хиткий. Підтвердження цьому – праці, власне, З. Фройда, А. Вебера, Г. Зіммеля, Ф. Тьонніса, О. Шпенглера – теоретиків так званої «кризи культури», що набула популярності наприкінці XIX – на початку XX ст. Напевне, подібні перманентні кризи – це спонукаючий вектор проекту внутрішньої боротьби і конфлікту культурологічної системи. Проте людину як космологічну одиницю ніколи не влаштує жоден соціально-політичний устрій, адже апріорі відомо, що істинне щастя можливе лише у Царстві Небеснім, бо земній свідомості воно не відоме.

Традиційно вважається, що нова драма не може існувати без героя-бунтівника, який не завжди є виразником ідеалів оточення. Однак, проти чого спрямований його протест? Проти культурно-суспільно-політичного ладу? Ні. Проти тотальної аморальної сутності духу всього земного, який, напевне, неможливо вилікувати? Знову ж таки – ні. То чого ж прагне носій ідей людини так званого нового типу? Він хоче бути справжнім, віднайти себе у житті. Та хіба ж не це було прерогативою будь-якої особистості за будь-яких часів? І що означає: віднайти? Родинне щастя, кар'єру? Чи цей бунт спрямований проти власної недосконалості, гріховної гнилизни у своїй свідомості? Адже все починається саме з думки. Тому й не зміг Зігмунд Фройд виявити й вилікувати соціальні хвороби суспільства, бо ніякі досягнення ані культури, як вважав лікар, ані цивілізаційні моделі ніколи не зможуть подолати соціально-індивідуалістичні неврози людської спільноти. Тож поки «людський розум безсилий, порівняно з людськими потягами» *(пер. – Л. Г.)* [12, 88], світ ніколи не зміниться. Жінка з «типовими прикметами» Наталя Павлівна є центральною фігурою п'єси Володимира Винниченка «Брехня». Загубивши себе, вона намагається проводити своєрідні експерименти з пошуками себе, проте вони виявляються невдалими. Саме ставлення її до життя не є чесною грою, адже вона сама скорегувала правила цієї гри. Обрати між чоловіком і коханцем дуже важко, «для цього вона йде на компроміс із совістю і утворює

цілу теорію, цілу апологію брехні <…>. Істина, – каже вона, – є постаріла брехня, всяка брехня буває істиною» [2, 256-257] *(пер. – Л. Г.)*. Микола Вороний зазначає: « <…> Він [Винниченко] <…> мислить образами, живими уявами (символами), не голими розуміннями» [2, 255]. Аналізуючи загальну ідею п'єси «Брехня», критик висловлює філософські сентенції з приводу, що є брехня. Він водночас і виправдовує, і засуджує ставлення суспільства до брехні як явища. «Ми зріднились з брехнею, змаловажили її значення і дивимось на неї як на річ дрібну, звичайну. І так ведеться вже з давніх сивих часів <…>. І тим не менш в самій натурі людській, десь у психічних глибинах її, живе вічна туга за правдою <…>» [2, 256-257]. А пошуки правди, на думку академіка Д.С. Лихачова, «були головним змістом російської *(головно української – прим. Л. Г.)* літератури від X ст.; саме він визначав її ідеологічну своєрідність, порівняно з іншими світовими літературами» *(пер. – Л. Г.)* [14, 142]. А «там, де відступає правда, там не виникає порожнеча – її одразу ж заповнює й підмінює брехня, маскуючись, як правило, під правду <…>» [14, 146]. Тож існує постать Івана Стратоновича, якого Микола Вороний розглядає як «другу половину душі Наталі Павлівни – сильну і дужу. <…> автор [Винниченко] внутрішню боротьбу Наталі Павлівни виніс з її душі на білий світ, втіливши у двох образах <…>. Це є новий метод в техніці сучасної психологічної драми» [2, 262]. Адже приматом у новій драмі є така позиція: «Виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, створює проект внутрішньої боротьби й конфлікту – і вже має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну. Ця друга постать, будучи символом, є разом і реальністю <…> з вигляду реальна – ця постать в істоті символічна <…>» [4, 252-254]. На думку Зігмунда Фройда, «оскільки людина не існує ізольовано від інших людей, в її психічному житті завжди присутній «інший», з яким вона вступає в контакт, остільки і психологія особистості <…> є водночас і соціальною психологією» [12, 71]. Взагалі, згадаймо, що поділом людського характеру, аби виявити «двоїстість <…> почуттів і переживань», а також «підкреслити [їхню] суперечність» [12, 99, 100], визначався не лише Шекспір. Каїн, убиваючи Авеля, вже розчленовував свою так звану самість [суб'єкт цілісної психіки людини] [12, 116]. Отже, нова драма – це ще й своєрідний пошук ідеальної особистості в собі, який закодований в символічних уявленнях про трагічний досвід минулого людства. «А оскільки відбитки давнини є для [швейцарського психіатра Карла Густава] Юнга успадкованим продуктом людської психіки, біологічно успадкованим матеріалом «колективного несвідомого», то архаїчні форми тих образів та ідей, які наче апріорно містяться в душі людини, саме і є у неї за символи» [12, 125]. За аналогією гріх Адама дорівнює його психіці. Тож повернімося до «Брехні». Відомі події призводять Наталю Павлівну до бажання хоч смертного, аби спокою і прагнення морального очищення через самопожертву, через смерть ведуть її до спільного знаменника – Іван Стратонович пропонує їй ціаністого калію. Для Миколи Вороного Наталя Павлівна – жертва суспільства, вона є продуктом і рабою капіталістичного ладу, який зрікається подібних до неї. Адже повсякденне життя «перебігає у своїй

старій атмосфері розпусти, анархії, безладдя, психозу, безпорядку, хронічного безумства, міщанської інертності, психічної аномалії (тому що це не людина, а світ став ненормальним), нікчемного безчестя...» [1, 3]. Саме тому в новій драмі герой не в змозі ідентифікувати цивілізаційне обличчя іншого. Він – сам на сам із ворожою дійсністю. Як розцінювати його вчинки, адже він залежить від нового середовища? І хоча воно завжди залишається ніби тим самим, людина визначає та пізнає у ньому дедалі нові грані або просто намагається якомога глибше зануритися в нетрі своєї душі. Що далі, то більше віддаляється від людини мета, а почуття стають менш промовистими. Весь час душі персонажів тривожить суперечність. Існує певна тривіальна схема для розкриття внутрішнього душевного стану героїв. Це підводна течія – наріжний камінь у Антона Чехова, невидима частина айсберга, яку кожен має зрозуміти зі своїх позицій.

Микола Вороний продовжує: «[У новій драмі] <…> насамперед викидається <…> монолог <…> дія ведеться переважно в діалогах <…> усуваються пристосування в формі «докладів»і оповідань про минуле життя або вдачу героя, – це штрихується кількома словами в діалозі <…> часом не буває і зовнішньої катастрофи, але вона відбувається в психологічнім процесі дійових осіб, в їхньому гнітючому настрої, що розвивається crescendo <…>» [4, 252-254].

Автор статті дозволить собі певною мірою посперечатися з Миколою Вороним. Адже, навпаки, нова драма насичена прихованими і відкритими діалогічними монологами-роздумами, в яких використані природні філософські сентенції. Саме вони найчастіше і є криками знесилених душ, які намагаються знайти вихід із лабіринту непорозуміння себе й оточення. Не дарма ж драми Лесі Українки надзвичайно важкі для сценічного втілення. Бо ж вона виділяє з натовпу суспільство, із суспільства – людину, з людини – душу. А копирсатися у ній – ой, як боляче! А Антон Чехов намагався вирішити промови-монологи без декоративності та прямолінійності. Вони мають органічно існувати у тканині твору. На жаль чи на щастя, Чехов не уникнув цих рис. Твори насичені ремарками та паузами, які іноді бувають красномовнішими за слова.

Отже, у статтях «Драма живих символів» і «В путах брехні» Микола Вороний відкрив нові українські цінності – нову драму як явище і Володимира Виниченка як драматурга.

Література

1. Арто Антонен. Ван Гог, самовбивця з вини суспільства / Антонен Арто; пер. з фр. Віти та Миколи Шкарабан. – К. : Чорна кішка, 1998. – 27 с.

2. Вороний М. В путах брехні / 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.

3. Вороний М. До статті О. І. 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. : Наукова думка, 1996. – 704 с.

4. Вороний М. Драма живих символів / 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.

5. Вороний М. Лист до театральних діячів / М. Вороний // Рада. – 1912. – №204. – 12 с.

6. Вороний М.К. Театр і драма : збірка статей / М. Вороний; упоряд., вступ. ст. О.К. Бабишкіна. – К. : Мистецтво, 1989. – 408 с.

7. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги) / М. Вороний // Театр і драма. – К. : Волосожар, 1913. – 166 с.

8. Гегель Г.В.Ф. Сочинения / Г.В.Ф. Гегель – Т. III. – М. : Мысль, 1956. – 376 с.

9. Г. М. Микола Вороний / М. Г. // Театральне мистецтво. – Львів : Русалка, 1923. – Травень. – 90 с.

10. Давыдов Ю.Н. Идеология добровольного манкурства / Ю.Н. Давыдов; редкол.: А.А. Гусейнов и др. // Этическая мысль: Науч.-публицист. чтения. – М. : Политиздат, 1990. – 480 с.

11. Євшан М. Літературні замітки / М. Євшан // ЛНВ. – 1913. – Т. 62. – Кн. 3-4. – 607 с.

12. Лейбин В. М. Психоанализ и философия неофрейдизма / В. М. Лейбин. – М. : Политиздат, 1977. – 246 с.

13. Мережковский Д. Больная Россия / Д. Мережковский. – Л. : Издательство Ленинградского университета, 1991. – 272 с. (История российской культуры).

14. Печенев В.А. Три измерения правды / В.А. Печенев; редкол.: А. А. Гусейнов и др. // Этическая мысль: Науч.-публицист. чтения. – М. : Политиздат, 1990. – 480 с.

References

1. Artaud, A. (1998). Van Gog is a suicide, caused the society. (V. Shkaraban, M. Shkaraban, Trans). Kyiv: Chorna kishka [in Ukrainian].

2. Voronyi, M. (1996). In the nets of lie. Poetry. Translation. Critics. Journalism. H.D. Veves (Ed.). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

3. Voronyi, M. (1996). Regarding to O. I. Bilezkyi's article about me. Poetry. Translation. Critics. Journalism. H. D. Veves (Ed.). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

4. Voronyi, M. (1996). Drama of alive symbols. Poetry. Translation. Critics. Journalism. H. D. Veves (Ed.). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

5. Voronyi, M. (1912). Letter to theatrical activists. Rada, 204, 12 [in Ukrainian].

6. Voronyi, M. (1989). Theatre and drama: collection of articles. O. K. Babyshkina (Ed.). Kyiv: Mysteztvo [in Ukrainian].

7. Voronyi, M. (1913). Theatrical art and Ukrainian theatre. (Thoughts and notes). Teatr a drama. Kyiv: Volosozhar [in Ukrainian].

8. Hegel G. Works. (Vol. III). Moscow: Mysl, 1956 [in Russian].

9. G, M. (1923). Mykola Voronyi. Teatralne mysteztvo. Lviv, May [in Ukrainian].

10. Davydov, J. (1990). Ideology of voluntary mancurts. Ethic thought: scientific and journalist readings. A. A. Huseinov (Ed.). Moscow: Politizdat [in Russian].

11. Yevshan, M. (1913). Literary notes. LNV, 62, 3-4 [in Ukrainian].

12. Leybin, V. (1977). Psychoanalysis and philosophy of neofreudism. Moscow: Politizdat [in Russian].

13. Merezhkovsiy, D. (1991). Sick Russia. Leningrad: Izdatelstvo Leningradskogo universiteta [in Russian].

14. Pechenev, V. (1990). Three modes of truth. Ethic thought: scientific and journalist reading. A. A. Huseinov (Ed.). Moscow: Politizdat [in Russian].

УДК 932

Масалова Крістіна Юріївна,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
k.masalova@gmail.com

ДІТИ ХОРА: ДО ІСТОРІЇ ВИВЧЕННЯ ОБРАЗУ ТА АКТУАЛЬНОСТІ ТЕМИ

Стаття являє собою історіографічний огляд вивчення образу чотирьох, пов'язаних між собою богів. Цю четвірку богів – Хапі, Дуамутефа, Кебехсенуфа та Амсеті – узагальнено називають дітьми Хора, слідом за давньоєгипетськими релігійними текстами. Серед більшості єгиптологів головною функцією богів вважається охорона органів померлого, хоча деякі дослідники вказують на те, що ця функція була далеко не єдиною і, очевидно, не була головною. Така проблема пов'язана із недостатнім станом вивченості ролі цих богів у давньоєгипетській міфології. У цьому дослідженні проводиться аналіз усіх відомих праць, присвячених дітям Хора, що допоможе виявити існуючі лакуни.

Ключові слова: давньоєгипетська релігія, давньоєгипетські божества, діти Хора.

Масалова Кристина Юрьевна, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Дети Хора: к истории изучения образа и актуальности темы

Статья представляет собой историографический обзор исследования образа четырех, связанных между собой богов. Эту четверку богов – Хапи, Дуамутефа, Кебехсенуфа и Амсети – обобщенно называют детьми Хора, вслед за древнеегипетскими религиозными текстами. Среди большинства египтологов, главной функцией богов считается охрана органов умершего, но некоторые исследователи указывают на то, что эта функция была далеко не единственной и, скорее всего, не главной. Такая проблема связана с недостаточным состоянием изученности роли этих богов в древнеегипетской мифологии. В настоящем исследовании проводится анализ всех известных работ, посвященных детям Хора, который поможет выявить существующие лакуны.

Ключевые слова: древнеегипетская религия, древнеегипетские божества, дети Хора.

Masalova Kristina, *PhD-candidate of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The Children Of Horus: to the topicality and the history of studies on the image of gods

This paper is a historiographical overview of the studies on the image of the four interrelated gods. These gods, Hapi, Duamutef, Kebehsenuf and Amseti, were called «The Children of Horus» in ancient religious texts. Among the majority of Egyptologists they are thought to be protectors of the organs of the deceased. Nevertheless some researchers point out that this function of these gods was not the only and probably not the main. The reason of this problem is connected with the scarce condition of scrutiny of the role of these gods in Ancient Egyptian mythology. The analysis of all known studies on the Children of Horus is being carried out in this research. This historiographical overview can help to detect those gaps, which exist in the current theme.

Keywords: ancient Egyptian religion, ancient Egyptian gods, Children of Horus.

Постановка проблеми. У давньоєгипетській міфології діти Хора вважалися покровителями померлого: кожного із них оберігав один з чотирьох життєво важливих для посмертного переродження органів муміфікованого тіла людини. Також із ними пов'язувались такі елементи поховального інвен-

© *Масалова К.Ю., 2016*

тарю як, канопи – спеціальні посудини, в яких зберігалися органи, виокремленні під час обряду муміфікації. Починаючи з Нового царства, кришкам цих чотирьох посудин були надані форми голів синів Хора: посудина, в якій зберігалась забальзамована печінка, охоронялась богом Амсеті, її кришка була оформлена у вигляді людської голови (часто з бородою); легені знаходились у посудині, заступником якої був Хапі з головою бабуїна; канопа, в якій зберігався шлунок, перебувала під покровительством Дуамутефа, чиїм втіленням був шакал; кишечник, під захистом Кебехсенуфа, зберігався в канопі у формі яструба [14, 79-80; 53, 59-60].

За своєю генеалогією, Амсеті, Хапі, Дуамутеф та Кебехсенуф як діти Хора, належать до шостого покоління Геліопольської Еннеади [37, 146]. Саме «дітьми Хора» ці боги неодноразово називаються в різних релігійних текстах (наприклад, у Книзі мертвих [27, 108-109] та Текстах пірамід [28, 210-211]). Такий статус знайшов своє відображення і в іконографії: діти Хора – одні з небагатьох богів, що могли зображуватись дітьми або юнаками [37, 145].

Про високу значимість цих богів свідчить величезна кількість археологічного матеріалу. Умовно цей матеріал можна поділити на дві категорії. Першу категорію складають предмети, котрі безпосередньо зображують богів: канопи [7, 131-134 (pl. 149-143); 12, 63-66; 26, 67, 90, 163-164, 183-184; 30, 41-42; 46, 13, 107-109, 120 (pl. VIII.B, XXXIII); 52, 13-14, 25, 31-32 (pl. 20-21); 56], амулети [7, 174, 174-177 (pl. 177-178), 182-183 (pl. 180), 195, 200 (pl. 185)], статуетки [13, 367], воскові фігурки [12, 117] та намистини у формі богів [12, 116]. При цьому канопи вважались безпосереднім втіленням цих богів.

Колосальний масив складає і друга умовна група, що включає зображення богів та їхнє згадування на різних предметах: саркофагах [12, 5, 7; 26, 165, 184; 34, 21-22 (pl. XVII); 35, 20 (pl. 42)], гробах [7, 5-17 (pl. 10, 12-13, 24), 25-33 (pl. 29); 12, 12-15, 25, 27-28, 30, 34-35, 37-38, 44, 46, 55-56, 59-60; 30, 26-30; 46, 26; 52, 19-23 (pl. 1, 18), 26-30 (pl. 1, 19)], стелах [34, 29-30 (pl. XXV), 30-31 (pl. XXVI), 67 (pl. LI); 35, 19 (pl. 41), 24 (pl. 56); 36, 22 (pl. 72-73); 40, 98-99 (pl. XXXIII); 51, 81-82; 62, 7 (pl. 9), 8 (pl. 12)], рельєфах [26, 160; 31, 23-24 (pl. 29c, 30a, 31a, 32b), 29 (pl. 38b); 36, 10 (pl. 20.2, 21.2)], скриньках для каноп [30, 42-43; 46, 13, 32-37 (pl. VIII.A); 52, 23-25 (pl. 1. 20)] та скриньках для ушебті [12, 66-68].

Не менш важливим свідченням високої ролі дітей Хора в давньоєгипетській міфології є і частота згадування їх у релігійно-заупокійних текстах, таких, як Тексти пірамід, Тексти саркофагів і Книга мертвих.

Останні дослідження і публікації. Попри велику кількість матеріалу, що характеризує історію давнини дітей Хора, на сьогоднішній день ще не існує спеціальних праць, окремо спрямованих на всебічне дослідження цієї четвірки богів, хоча прикладів подібних робіт з дослідження інших богів існує достатньо. І все ж тему дітей Хора не можна назвати абсолютно проігнорованою в єгиптологічній літературі, оскільки вона згадувана в деяких невеликих дослідженнях, статях, в енциклопедіях та каталогах, у більш широких дослідженнях, а також існує достатньо велика кількість робіт, присвячених канопічному обладнанню.

Мета статті. Через відсутність зібраних бібліографій по дітям Хора, а також через розрізненість досліджень, що торкаються теми цих богів, існує необхід-

ність у розгляді історії їхнього вивчення у єгиптологічних студіях. Отже, метою цієї статті є розгляд і аналіз усіх відомих досліджень, в яких вивчаються або згадуються діти Хора, а також складення бібліографії до цієї четвірки богів.

Історія дослідження канопічного обладнання. В одній з книг сучасного дослідника Т. ДуКвена з дослідження богів-шакалів, є кілька абзаців, приділених дітям Хора [23, 20], адже один з них, Дуамутеф, мав голову шакала. Після короткого опису богів міститься й бібліографія досліджень на тему дітей Хора. Хоча цю бібліографію на сьогодні можна вважати сучасною, а Т. ДуКвена – авторитетним дослідником в цій галузі, у ній вказується лише дві роботи щодо дітей Хора [23, 21] (при тому, що для Анубіса, наприклад, вказується 21 праця): одна з них являє собою двосторінкову статтю 1980 р., написану М. Хеерма ван Воссом, вміщену в семитомному довідковому виданні «Lexikon der Ägyptologie» (далі – LÄ) [33], друга – робота К. Зете 1934 р. [59], що, передусім, спрямована на дослідження написів на канопах та їх класифікації. В каталозі LÄ, при цьому, бібліографія обмежується вищевказаною працею К. Зете та посиланням на статті в енциклопедії Х. Боннета [10]. В останній містяться невеликі статті про дітей Хора в цілому [10, 315-316], і про кожного окремо [10, 26, 161, 268-269, 373], а також про канопи [10, s. 365-366] та скриньку для каноп [10, 366-368]. При цьому в бібліографії до кожної статті значиться лише робота К. Зете.

Вказана робота К. Зете – одна з найбільш ранніх робіт на тему канопічного обладнання, хоча і не найперша. До цього, у 1899 р., Дж. Райзнер у своїй статті «The Dated Canopic Jars of the Gizeh Museum» [57] зробив першу спробу категоризації текстів, виписаних на канопах з Каїрського музею, починаючи з Середнього царства. Він коротко розглянув іконографічні стилі та дійшов висновків, що найбільш ранні приклади канопів з кришками у формі голів тварин (і людини) не передують часу правління Рамсеса IV, що на сьогоднішній день вже є застарілою інформацією, оскільки знайдено зразки із ранньої XVIII династії. Ще більш ранньою працею є стаття Л. Борхарда 1894 р. «Der Kanopenkasten des Königs %bk-m-sAf» [11], що містить опис та ієрогліфічний текст, виписаний на скриньці для каноп. Також серед ранніх робіт можна знайти ще декілька описових статей конкретних археологічних знахідок: стаття Г.Ф. Лютца 1926 р. «A Stone Group of Amset and Hapi», присвячена двом канопам, котра містить переклади написів [45] та стаття А. Лукаса 1931 р. «The Canopic Vases from the «Tomb of Queen Tiyi» [43], в якій йдеться про зміст трьох канопів з Каїрського Музею.

Дослідження К. Зете «Zur Geschichte der Einbalsamierung bei den Ägyptern und einiger damit verbundener Bräuche» являє собою 29 сторінок тексту, котрий також, здебільшого, стосується дітей Хора в якості каноп. В своїй роботі К. Зете продемонстрував найдокладніше дослідження еволюції канопів, розробив ретельну типологію написів на них, а також опублікував частину цих написів.

Серед робіт з дослідження канопів, що були написані після праці К. Зете, можна згадати приклади описових статей конкретних знахідок та спроб ідентифікації їхніх власників: 1947 р. – стаття В. Хейса «A Canopic Jar of King Nesu-Ba-neb-Dedet of Tanis» [32], 1955 р. – стаття М. Кассірера «Two Canopic Jars of the Eighteenth Dynasty» (включає ієрогліфічний текст та переклад написів)

[15], 1978 р. – стаття Я. Малека «Imset and Hepy Canopic-Jars of Neferseshem-Psammethek» (включає ієрогліфічний текст написів; у спробі зрозуміти, ким був Неферсешем-Псаметих, вчений намагається датувати канопи та пропонує версію їхнього походження) [47], 1985 р. – стаття А. Додсона «A Fragment of Canopic Chest in Sir John Soane's Museum» [17], 1993 р. – стаття К. Ліліквіст «Some Dynasty 18 Canopic Jars from Royal Burials in the Cairo Museum» [42], 1995 р. – стаття П.А. Бочі «A Note on the Canopic Jars of Pentaweret» [9], 1996 р. – стаття А. Додсона «An Unusual Canopic Jar in the Royal Ontario Museum» (включає ієрогліфіку, транслітерацію та переклад написів) [18].

Більш значними дослідженнями в контексті вивчення канопів можна вважати серію робіт з визначення еволюції канопів: це неопублікована дисертація Л. Дора 1937 р. «De l'évolution des vases canopes depuis leur origine jusqu'à l'époque romaine» [22], стаття М. Рогулін 1965 р. «Évolution des receptacles à canopes» [58] зі спробою простежити еволюцію канопів, починаючи з II династії по Середнє царство, робота К. Добровольської 1970 р. «Génèse et evolution des boîtes à vases-canopes» [16] та дослідження Б. Люшер 1990 р. «Untersuchungen zu ägyptischen Kanopenkästen vom Altes Reich bis zum Ende der 2. Zwischenzeit» [44], де авторка аналізує еволюцію скриньок для каноп до періоду Нового царства.

Особливої уваги заслуговує робота А. Додсона 1994 р. «The Canopic Equipment of the Kings of Egypt» [20]. Це дослідження дає опис канопічного обладнання за весь період його існування (і, незважаючи на свою назву, не обмежується лише царськими канопами). Тут також міститься каталог всього відомого на сьогодні царського канопічного обладнання. До кожного об'єкта каталогу надано бібліографію, копії та переклади виписаного тексту. Проте, ця фундаментальна робота підлягала критиці. Так, Д.А. Астон 1996 р. у своїй рецензії [4] вказує на неузгодженість у виборі матеріалу: в деяких главах А. Додсон додає приклади канопів приватних осіб, в інших – обмежується лише царським обладнанням. Д.А. Астон також звертає увагу на окремі некоректні термінологічні вирази і особливо обурюється терміном «canopic», котрим А. Додсон майже усюди заміняє «canopic jar» і використовує його в якості іменника. Також 2009 р. М. Габольде у своїй статті «Under the Deep Blue Starry Sky» [29] оскаржує висновки А. Додсона стосовно особистості мумії з гробниці KV 55, та, відповідно, її канопів. І все ж, книга А. Додсона є унікальною роботою по темі канопічного обладнання і являє собою вичерпний посібник по вивченню цього археологічного матеріалу.

У 2010 р. вийшла стаття С.Є. Малих «Новые данные об использовании каноп в эпоху Древнего царства» [2], в якій дослідниця пов'язує канопи із посудинами-немсет, що мали культове призначення. Вона також доходить висновків щодо традиції облаштування простору у поховальних камерах IV–VI династій, за якої канопи та скриньки для них знаходились у південно-східній частині камери.

Загальну інформацію про канопічне обладнання можна також знайти і в багатьох дослідженнях по муміях та заупокійних уявленнях у Стародавньому Єгипті: книзі А.Е.У. Баджа (1893 р.) «The Mummy. A Handbook of Egyptian Funerary Archaeology» [13, 240-246], праці А.Дж. Спенсера 1982 р. «Death in

Ancient Egypt» [61, 157-160], спільній книзі С. Ікрам та А. Додсона 1998 р. «The Mummy in Ancient Egypt. Equipping the Dead for Eternity» [21, 276-292], 2001 р. – роботі Дж. Тейлора «Death and Afterlife in Ancient Egypt» [64, 65-76], 2003 р. – книзі С. Ікрам «Death and Burial in Ancient Egypt» [38, 125-128], а також у деяких енциклопедіях: 1980 р. – статті К. Мартіна про канопи та скриньку для каноп у 3-му томі LÄ [48; 49], 1991 р. – статті про канопи в енциклопедії М. Бансон «Encyclopedia of Ancient Egypt» [14, 79-80], 1995 р. – статті про канопи в енциклопедії Я. Шоу та П. Ніколсона «The British Museum Dictionary of Ancient Egypt» [53, 59-60]. Найближчим часом планується публікація енциклопедії «Oxford Companion to the Valley of the Kings», для якої А. Додсон написав 17-й розділ, повністю присвячений канопічному обладнанню [19].

Історія вивчення дітей Хора як представників пантеону давньоєгипетських божеств. І все ж, попри достатньо велику бібліографію до канопічного обладнання, варто вказати, що здебільшого ця література розглядає канопи в якості археологічного матеріалу, пов'язаного з муміями. А от дітям Хора як окремим богам давньоєгипетського пантеону уваги приділяється значно менше. Варто також зазначити і те, що діти Хора надзвичайно часто зображувались або згадувались і на багатьох інших джерелах, де їхні функції не обмежувались охороною нутрощів. Так, М. Рейвен у своїй статті 2005 р. вказує на надмірний акцент в єгиптологічній літературі на дітях Хора як охоронцях органів і тіла в цілому [55, 43], і натомість називає цю їхню функцію не головною, а «вторинною» [55, 42].

Хоча робота К. Зете 1934 р., передусім, спрямована на типологізацію канопів, її варто пригадати і в даному контексті через те, що у ній діти Хора розглядаються не лише як канопи. К. Зете достатньо лаконічно окреслив еволюцію вірувань, пов'язаних із дітьми Хора та показав різні зв'язки цих богів: він натякає на зв'язок дітей Хора із священною цифрою 4 (цей автор взагалі був першим дослідником, що вказував на символічні конотації деяких цифр у єгиптян.); К. Зете вказує на те, що діти Хора розглядались як зірки, що охороняють Осіріса, або як птахи, котрі вилітають у чотири краї космосу; він вказує на асоціацію з богинями Ісідою (Амсеті), Нефтідою (Хапі), Нейт (Дуамутеф) та Селкет (Кебехсенуф); наводить асоціацію Амсеті та Хапі із духами Пе, а Дуамутефа та Кебехсенуфа – із духами Нехен. К. Зете також підкреслює, що Амсеті та Хапі були більш давніми божествами, але стверджує, що походження кожного бога встановити важко (це питання залишається невирішеним і сьогодні) [59, 216-224].

У 1984 р. К. Сурдів у книзі «La Main Dans L'Egypte Pharaonique» приділяє певну увагу дітям Хора: він аналізує асоціацію богів із кінцівками, сторонами світу та богинями, упорядковуючи все це у схеми. Автор доходить висновку, що всі ці асоціації мають на увазі ідентичність тіла як мікрокосму, макрокосмові з його чотирма сторонами світу [60, 396-401].

У 1988 р. Х. Віллемс у своїй книзі «Chests of Life. A Study of the Typology and Conceptual Development of Middle Kingdom, Standart Class Coffins» торкається теми дітей Хора та говорить про ідентифікацію цих богів із чотирма стовпами неба. Він також приділяє увагу асоціації дітей Хора із руками та ногами померлого, в контексті розміщення їхніх зображень на кутах трун [66, 140-141].

У 1994 р. Р.Дж. Бьювел та А.Дж. Гільберт у своїй статті «The Adze of Upuaut: the Opening of the Mouth Ceremony and the Northern Shafts in Cheops's Pyramid» згадують про дітей Хора через їхню участь у ритуалі Відкривання вуст (відповідно до Текстів пірамід) та нагадують про статтю [6, 8-9] Дж.А. Вейнрайта 1932 р. «Iron in Egypt», де той указував на схожість форми ритуального тесла для Відкривання вуст із формою Великої Ведмедиці [65, 11]. Але цю тему автори статті не розвивають, і лише у виносці вказують на «можливість» ототожнення дітей Хора із цим сузір'ям [6, 10].

Докторська дисертація С. Сімонс на тему «Ancient Egyptian Astronomy: Timekeeping and Cosmography in the New Kingdom», що була захищена у 1999 р., також торкається теми дітей Хора у контексті астрономії. Дослідниця відзначила, що діти Хора були найбільш розповсюдженими божествами деканів (серед четвірки, найбільш часто – Дуамутеф) [63, 204-205].

У своїй статті «Egyptian Concepts on the Orientation of the Human Body» 2005 р. М. Рейвен, серед іншого, достатньо детально розглядає асоціацію дітей Хора з кінцівками, з органами, зі сторонами світу, і, врешті-решт, припускає, що розміщення органів у чотирьох канопах підкреслює співвідношення між людським тілом та Всесвітом. І хоча у статті не міститься посилань на роботу К. Сурдіва (висновки якого є дуже схожими на висновки М. Рейвена), у цьому дослідженні є багато інших корисних посилань. У цілому, статтю можна відзначити за глибокий аналіз теми дітей Хора, хоча ця тема і не є основною. Тут також позначено існуючу проблему у вивченні дітей Хора: «Навіть серед єгиптологів, думка про те, що діти Хора були охоронцями нутрощів, є дуже розгалуженою. Більш коректним поглядом було б те, що вони забезпечували цілісність та неушкоджений стан тіла, що є логічною конотацією їхнього чотирикратного числа (символу сукупності та завершеності), а також їхнього зв'язку із чотирма краями неба та всесвіту [55, 43]». Звичайно, він має рацію, оскільки асоціація із нутрощами хронологічно є більш пізньою.

У 2005 р. Т. ДуКвен у своїй фундаментальній праці «The Jackal Divinities of Egypt. From the Archaic Period to Dynasty X», розглядає образи богів-шакалів у різних контекстах, починаючи від Архаїчного періоду до кінця Першого перехідного періоду. Автор не обмежується лише Дуамутефом (як шакалом), а розглядає й інших трьох споріднених богів (хоча акцент на Дуамутефі присутній). Він приділяє особливе місце їхній ролі у Текстах пірамід [25, 284, 438, 442-443, 452, 546, 557, 569-576]. Т. ДуКвен працював над другим томом цієї роботи (в якому йшлося про богів-шакалів за часів Середнього царства), але, на жаль, не встиг її опублікувати [5; 39].

У 2008 р. Б. Матьє присвятив дітям Хора окрему статтю «Les Enfants d'Horus, théologie et astronomie». Автор вказує на важливість асоціації богів із руками та ногами померлого не з анатомічної точки зору, а з концептуальної (вони можуть «піднімати» померлого). Головним висновком статті Б. Матьє є асоціація конкретних зірок в астерізмах Великої Ведмедиці та Оріона із дітьми Хора [50].

У книзі 2009 р. «Breathing Flesh. Conceptions of the Body In the Ancient Egyptian Coffin Texts» Р. Ньйорд торкається теми дітей Хора в контексті *Gliedervergottung* (текстів обожнення частин тіла). Автор частково критикує

висновки К. Сурдіва, Х. Віллемса та М. Рейвена і припускає, що асоціація кінцівок (і, відповідно, дітей Хора) зі сторонами світу є менш важливою, аніж асоціація з небесними локаціями навколо Великої Ведмедиці [54, 515-517].

Окрім вищезазначених робіт, дітям Хора приділяється увага і в низці інших праць, котрі відкривають актуальні питання щодо богів. Так, у 1996 р. Т. ДуКвен, у своїй рецензії на книгу А. Додсона, вказує на питання, котрі ще належить розв'язати єгиптологам: зв'язок Дуамутефа та Анубіса, зв'язок Кебехсенуфа та Хора, андрогінність Амсеті, наявність у Хапі божественного «батька», як, наприклад, Тота [24, 128]. Багато невирішених питань порушуються в статтях про богів із восьмитомного довідника «Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen» [41, I, 367-370; 41, V, 119-121; 41, VII, 180-183, 516-518]. Тут викладено стислий, «сирий», відкритий до аналізу матеріал, котрий містить лише вказівки на можливі функції, варіанти іконографії тощо, та на джерело, з якого ця інформація взята. На прикладі іконографії можна зрозуміти, що існують зображення богів не тільки у звичних для них образах, але й в образах барана, скорпіона, риби. Також існують приклади зображення богів не у звичних образах, а в подобі тварин, що є притаманними для когось іншого з дітей Хора. Ці питання, наскільки нам відомо, ще ніколи не порушувалися в єгиптологічній літературі.

Велика кількість невирішених або спірних питань підкреслює важливість більш поглибленого вивчення ролі дітей Хора. Робіт, що повністю спрямовані на всебічне дослідження образу цих богів, фактично не існує (за винятком невеликої восьмисторінкової статті Б. Матьє та, умовно, застарілої роботи К. Зете 1934 р.), хоча навіть у російській єгиптології про важливість вивчення окремих богів говорили в різні часи – 1917 р. (І.М. Волков у своїй роботі «Древнеегипетский Бог Себек») [1, 1]), і 1984 р. (О.І. Павлова в роботі «Амон Фиванский. Ранняя история культа» [3, 106], обґрунтовуючи, що твердження І.М. Волкова залишається актуальним). Про важливість подібних досліджень свідчить і велика кількість робіт, присвячених окремим богам (або групам богів), що з'явились останнім часом у світовій єгиптології (серед яких особливо хотілося б відзначити такі фундаментальні роботи, як вищевказана книга Т. ДуКвена про богів-шакалів [25] та робота Н. Біллінга 2002 р., з дослідження богині Нут [8]).

Скорочення

DE – Discussions in Egyptology. Oxford.

JEA – Journal of Egyptian Archaeology. London.

LÄ — Lexikon der Ägyptologie / Begr. von W. Helck, E. Otto ; Hrsg. von W. Helck, W. Westendorf. – Wiesbaden : Otto Harrassowitz Verlag, 1975–1986. – Bd. I–VI.

ZÄS Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde. Berlin.

Література

1. Волковъ И.М. Древнеегипетский бог Себек / И.М. Волковъ. – Петроград : Типографія Россійской Академіи Наукъ, 1917. – 81 с.

2. Малых С.Е. Новые данные об использовании каноп в эпоху Древнего царства / С.Е. Малых // Вестник древней истории. – № 4 (275). – М., 2010. – С. 96-111.

3. Павлова О.И. Амон Фиванский: раняя история культа (V-XVII Династии) / О.И. Павлова. – М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1984. – 175 с.

4. Aston D.A. Review: The Canopic Equipment of the Kings of Egypt by Aidan Dodson / D.A. Aston // JEA. Vol. 82. London, 1996. – P. 215-216.

5. Baron A. Terence DuQuesne R.I.P. (posted on: 23 April, 2014) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.allvoices.com/contributed-news/16942364-terence-duquesne-rip. Назва з екрана.

6. Bauval R.G., Gilbert A.G. The Adze of Upuaut : The Opening Of The Mouth Ceremony And The Northern Shafts In Cheops's Pyramid / R.G. Bauval, A.G. Gilbert // DE. – Vol. 28. – 1994. – P. 5-13.

7. Berlev O., Hodjash S. Catalogue of the Monuments of Ancient Egypt: From the Museums of the Russian Federation, Ukraine, Bielorussia, Caucasus, Middle Asia and the Baltic States / Oleg Berlev, Svetlana Hodjash. – Fribourg: Univ. Press; Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1998. – 328 p. – (Orbis Biblicus et Orientales ; 17).

8. Billing N. Nut. The Goddess of Life in Text and Iconography / Nils Billing. – Uppsala : Department of Archaeology and Ancient History, Uppsala University, 2002 – 490 p. – (Uppsala Studies in Egyptology ; 5).

9. Bochi P.A. A Note on the Canopic Jars of Pentaweret (WAG 48.432-435) / Patricia A. Bochi // Göttinger Miszellen. Beiträge zur ägyptologischen Diskussion. – Bd. 148. – Göttingen, 1995. – S. 13–19.

10. Bonnet H. Lexikon der ägyptischen Religionsgeschichte / Hans Bonnet. – Berlin : Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2000. – 900 s.

11. Borchardt L. Der Kanopenkasten des Königs %bk-m-sAf / Ludwig Borchardt // ZÄS. – Bd. 32. – 1894. – S. 23–26.

12. Budge W.E.A. A Catalogue of the Egyptian Collection in the Fitzwilliam Museum, Cambridge / E. A. Wallis Budge. – Cambridge : C. J. Clay, M. A. and Sons, At the University Press, 1893. – 138 p.

13. Budge W.E.A. The Mummy: A Handbook of Egyptian Funerary Archaeology / W.E.A. Budge. – New York : Dover Publications, Inc., 1989. – 513 p.

14. Bunson M.R. Encyclopedia of Ancient Egypt, Revised Edition / M.R. Bunson. – New York : Facts on File, Inc., 2002. – 462 p.

15. Cassirer M. Two Canopic Jars of the Eighteenth Dynasty / Manfred Cassirer // JEA. – Vol. 41. – 1955. – P. 124–125.

16. Dobrowolska K. Génèse et evolution des boîtes à vases-canopes / K. Dobrowolska // Travaux du Centre d'Archéologie méditerranéenne de l'académie polonaise des Sciences. – T. X, Études et travaux, T. 4. – Warszawa, 1970. (*non vidi*)

17. Dodson A. A Fragment of Canopic Chest in Sir John Soane's Museum / Aidan Dodson // JEA. – Vol. 71. – 1985. – P. 177–179.

18. Dodson A. An Unusual Canopic Jar in the Royal Ontario Museum / Aidan Dodson // JEA. – Vol. 82. – 1996. – P. 210–212.

19. Dodson A. Canopics / Aidan Dodson // Oxford Companion to the Valley of the Kings, (*in print*).

20. Dodson A. The Canopic Equipment of the Kings of Egypt / Aidan Dodson / with contributions by O.J. Schaden, E.C. Brock and M. Collier. – London : Kegan Paul International, 1994. – 215 p.

21. Dodson A., Ikram S. The Mummy In Ancient Egypt: Equipping the Dead For Eternity / Salima Ikram, Aidan Dodson. – London : Thames and Hudson Ltd., 1998. – 352 p.

22. Dor L. De l'évolution des vases canopes depuis leur origine jusqu'à l'époque Romaine: Diss. – Paris, 1937 (*non vidi*).

23. DuQuesne T. Anubis, Upwawet, and Other Deities. Personal Worship and Official Religion in Ancient Egypt / Terence DuQuesne, Mohammed Abdel Fatah, Zahi Hawass, Wafaa el-Saddik / Organized by Wafaa el-Saddik, Sabah Abdel Razek. – Cairo : Supreme Council of Antiquities Press, 2007. – 78 p.

24. DuQuesne T. Review: Dodson Aidan. The Canopic equipment of the kings of Egypt. With contributions by Otto J. Schaden, Edwin C. Brock, and Mark Collier. Kegan Paul International: London 1994 / Terence DuQuesne // DE. – Vol. 34. – 1996. – P. 125–128.

25. DuQuesne T. The Jackal Divinities of Egypt I. From the Archaic Period to Dynasty X / Terence DuQuesne. – L. : Darengo Publishers, 2005. – XXII, 566 p. – (Oxfordshire Communications in Egyptology ; Vol. VI).

26. El-Sadeek W. Twenty-Sixth Dynasty Necropolis at Gizeh : Analysis of the Tomb of Thery and Its Place in the Development of Saite Funerary Art and Architecture / Wafaa el-Sadeek // Veröffentlichungen der Institute für Afrikanistik und Ägyptologie der Universität Wien. Nr. 29 : Beiträge zur Ägyptologie. Bd. 5. – Wien: Afro-Pub, 1984. – 278 s.

27. Faulkner R.O. The Ancient Egyptian Book of the Dead / R.O. Faulkner. – Austin : University of Texas Press, British Museum Press, 2001. – 192 p.

28. Faulkner R.O. The Ancient Egyptian Pyramid Texts / R.O. Faulkner. – Oxford : Kessinger Publishing, 2004. – 436 p.

29. Gabolde M. Under a Deep Blue Starry Sky / Marc Gabolde // Causing His Name to Live: Studies in Egyptian Epigraphy and History in Memory of William J. Murnane / ed. by P.J. Brand and L. Cooper. – Leiden : Brill, 2009. – P. 109–120.

30. Gatty Ch.T. Catalogue of the Mayer Collection. Part I: The Egyptian, Babylonian, and Assyrian Antiquities / Charles T. Gatty / second and revised edition. – London : Bradbury, Agnew, & Co., 1879. – 83 p.

31. Gohary S. The Twin Tomb Chapel of Nebnefer & His Son Mahu at Sakkara / Said Gohary. – Cairo : SCA Press, 2009. – 99 p.

32. Hayes W.C. A Canopic Jar of King Nesu-Ba-neb-Dēdet of Tanis / William C. Hayes // The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series. – Vol. 5, No. 10. – 1947. – P. 261–263.

33. Heerma van Voss M. "Horuskinder" / M. H. v. V. // LÄ. – 1980. – Bd. III. – Kol. 52–53.

34. Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae, etc., in the British Museum / ed. by T.G.H. James. – London : Trustees of the British Museum, 1970. – Pt. 9. – 71 p., LI pl.

35. Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae, etc., in the British Museum / ed. by M.L. Bierbrier. – London : British Museum Publications Ltd., 1982. – Pt. 10. – 46 p., 100 pl.

36. Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae, etc., in the British Museum / ed. by M.L. Bierbrier. – London : British Museum Press, 1993. – Pt. 12. – 32 p., 103 pl.

37. Hornung E. Conceptions of God in Ancient Egypt: The One and the Many / E. Hornung. – Ithaca – New York : Cornell University Press, 1982. – 296 p.

38. Ikram S. Death und Burial in Ancient Egypt / Salima Ikram. – London : Longman, 2003. – 241 p.

39. Jacobs D. Terence DuQuesne: Another Obituary (posted on: 24 April, 2014) [Електронний ресурс]. Режим доступу : https://libertarianalliance.wordpress.com/2014/04/24/terence-duquesne-another-obituary/. Назва з екрана.

40. Lacau P. Stèles du Nouvel Empire / M. Pierre Lacau // Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. T. 45. – Le Caire : Imprimerie de l'Institut français d'archéologie orientale, 1909. – T. I. – 261 p.

41. Lexikon der ägyptischen Götter und Götterbezeichnungen / Hrsg. von Christian Leitz ; berabeiten von D. Budde … [et al.]. – Leuven – Paris – Dudley, MA : Uitgeverij Peeters, Departement Oosterse Studies, 2002−2003. – Bd. I−VIII. – (Orientalia Lovaniensia Analecta ; T. 111–116, 129).

42. Lilyquist Ch. Some Dynasty 18 Canopic Jars from Royal Burials in the Cairo Museum / Christine Lilyquist // Journal of the American Research Center in Egypt. – Vol. 30. – Boston – Cairo, 1993. – P. 111–116.

43. Lucas A. The Canopic Vases From The «Tomb of Queen Tiyi» / A. Lucas // Annales du Service des Antiquités de l'Égypte. – T. 31. – Le Caire, 1931. – P. 120–122.

44. Lüscher B. Untersuchungen zu ägyptischen Kanopenkästen: Vom Alten Reich bis zum Ende der Zweiten Zwischenzeit / Barbara Lüscher. – Hildesheim : Gerstenberg Verlag, 1990. – 147 s.

45. Lutz H.F. A Stone Group of Amset and Hapi / H.F. Lutz // Journal of American Oriental Society. – Vol. 46. – New Haven – Baltimore, 1926. – P. 312–313.

46. Mace A.C., Winlock H.E. The Tomb of Senebtisi at Lisht / Arthur C. Mace, Herbert E. Winlock. – New York : The Metropolitan Museum of Art, 1916. – 132 p.

47. Málek J. Imset (I) and Ḥepy (H) Canopic-Jars of Neferseshem-psammethek / J. Málek // JEA. – Vol. 64. – 1978. – P. 138–140.

48. Martin K. "Kanopen II" / K. M. // LÄ. – 1980. – Bd. III. – Kol. 316–319.

49. Martin K. "Kanopenkasten" / K. M. // LÄ. – 1980. – Bd. III. – Kol. 319–320.

50. Mathieu B. Les Enfants d'Horus, théologie et astronomie (Enquêtes dans les Textes des Pyramides, 1) / Bernard Mathieu // ENiM. – T. 1. – 2008. – P. 7–14.

51. Moje J. Untersuchungen zur Hieroglyphischen Paläographie und Klassifizierung der Privatstelen der 19. Dynastie / Jan Moje – Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2007. – 624 s. – (Ägypten und Altes Testament ; 67).

52. Murray M.A. The Tomb of Two Brothers / Margaret Alice Murray // The Manchester Museum. Museum Handbooks. Publ. No. 68. – Manchester : Sherratt & Hughes; London : Dulau & Co., 1910. – 79 p.

53. Nicholson P., Shaw I. The British Museum Dictionary of Ancient Egypt / P. Nicholson, I. Shaw, – Cairo : The American University in Cairo Press, 2002. – 328 p.

54. Nyord R. Breathing Flesh : Conceptions of the Body in the Ancient Egyptian Coffin Texts / Rune Nyord. – Copenhagen : Museum Tusculanum Press, 2009. – 645 p. – (CNI Publications ; 37.).

55. Raven M.J. Egyptian Concepts on the Orientation of the Human Body / Maarten J. Raven // JEA. – Vol. 91. – 2005. – P. 37–53.

56. Reisner G. Canopics / Revised, annotated and completed by M.H. Abd-ul-Rahman / Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. T. 103. Le Caire : Imprimerie de l'Institut français d'archéologie orientale, 1967. – 404 p., XCIII pl.

57. Reisner G. The Dated Canopic Jars of the Gizeh Museum / George Reisner // ZÄS. – Bd. 37. – 1899. – S. 61–72.

58. Rogouline M. Évolution des receptacles à canopes / Mlle Rogouline // Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale. – T. 63. – Le Caire , 1965. – P. 237–254.

59. Sethe K. Zur Geschichte der Einbalsamierung bei den Ägyptern und einiger damit verbundener Bräuche / Kurt Sethe. – Berlin : Verlag der Akademie der Wissenschaften, 1934. – S. 211–239 – (Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse).

60. Sourdive C. La Main Dans L'Egypte Pharaonique: Recherches de morphologie structural sur les objets égyptiens comportant une main / Claude Sourdive. – Berne – Francfort-s. Main – New York : Peter Lang, 1984. – 620 p.

61. Spencer A.J. Death in Ancient Egypt / A.J. Spencer. – London : Penguin, 1982. – 256 p.

62. Stewart H.M. Egyptian Stelae, Reliefs and Paintings from the Petrie Collection / H.M. Stewart. – Warminster : Aris & Phillips Ltd., 1983. – Part 3: The Late Period. – 45 p.

63. Symons S. Ancient Egyptian Astronomy: Timekeeping And Cosmography in the New Kingdom / Sarah Symons / PhD Thesis, University of Leicester, 1999. – 229 p.

64. Taylor J.H. Death and the Afterlife in Ancient Egypt / John H. Taylor. – Chicago : The University of Chicago Press, 2001. – 272 p.

65. Wainwright G.A. Iron in Egypt / G.A. Wainwright // JEA. – Vol. 18, No. 1/2. – 1932. – P. 3–15.

66. Willems H. Chests of Life : A Study of the Typology and Conceptual Development of Middle Kingdom Standart Class Coffins / Harco Willems // Mededelingen en verhandelingen van het Vooraziatisch genootschap «Ex Oriente Lux». Vol. 25. – Leiden : Ex Oriente Lux, 1988. – 249 p.

References

1. Volkov, I.M. (1917). Ancient Egyptian god Sobek. Petrograd: Tipographiya Rossiyskoy Akademii Nauk [in Russian].

2. Malyh, S.Ye. (2010). New data on the usage of canopic jars in Old Kingdom. Vestnik drevnyey istorii, 4 (275), 96–111 [in Russian].

3. Pavlova, O.I. (1984). Amun of the Thebes: the early history of the cult (V-XVII Dynasties). Moscow: Glavnaya redakciya vostochnoy literatury izdatelstva "Nauka" [in Russian].

4. Aston, D.A. (1996). Review: The Canopic Equipment of the Kings of Egypt by Aidan Dodson. JEA, 82, 215–216 [in English].

5. Baron, A. (23 April, 2014). Terence DuQuesne R.I.P. Retrieved from http://www.allvoices.com/contributed-news/16942364-terence-duquesne-rip [in English].

6. Bauval, R.G., & Gilbert, A.G. (1994). The Adze of Upuaut : The Opening Of The Mouth Ceremony And The Northern Shafts In Cheops's Pyramid. DE, 28, 5–13 [in English].

7. Berlev, O., & Hodjash, S. (1998). Catalogue of the Monuments of Ancient Egypt: From the Museums of the Russian Federation, Ukraine, Bielorussia, Caucasus, Middle Asia and the Baltic States. Fribourg: Univ. Press; Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht [in English].

8. Billing, N. (2002). Nut. The Goddess of Life in Text and Iconography. Uppsala: Department of Archaeology and Ancient History, Uppsala University [in English].

9. Bochi, P.A. (1995). A Note on the Canopic Jars of Pentaweret (WAG 48.432-435). Gyottinger Miszellen. Baytrege cur egyptologishen Diskusion, 148, 13–19 [in English].

10. Bonnet, H. (2000). Lexicon of Egyptian history of religion. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG [in German].

11. Borchardt, L. (1894). The canopic box of the king %bk-m-sAf. ZES, 32, 23–26 [in German].

12. Budge, W.E.A. (1893). A Catalogue of the Egyptian Collection in the Fitzwilliam Museum, Cambridge. Cambridge: C. J. Clay, M. A. and Sons, At the University Press [in English].

13. Budge, W.E.A. (1989). The Mummy: A Handbook of Egyptian Funerary Archaeology. New York: Dover Publications, Inc. [in English].

14. Bunson, M.R. (2002). Encyclopedia of Ancient Egypt. New York: Facts on File, Inc. [in English].

15. Cassirer, M. (1955). Two Canopic Jars of the Eighteenth Dynasty. JEA, 41, 124–125 [in English].

16. Dobrowolska, K. (1970). Genesis and evolution of canopic boxes. Warsaw: Panistvove Vydavnitstvo Naukove [in French].

17. Dodson, A. (1985). A Fragment of Canopic Chest in Sir John Soane's Museum. JEA, 71, 177–179 [in English].

18. Dodson, A. (1996). An Unusual Canopic Jar in the Royal Ontario Museum. JEA, 82, 210–212 [in English].

19. Dodson, A. (in print Canopics. Oxford Companion to the Valley of the Kings) [in English].

20. Dodson, A. (1994). The Canopic Equipment of the Kings of Egypt. London: Kegan Paul International [in English].

21. Dodson, A., & Ikram, S. (1998). The Mummy In Ancient Egypt: Equipping the Dead For Eternity. London: Thames and Hudson Ltd. [in English].

22. Dor, L. (1937). The evolution of canopic jars from their introduction to Roman times. PhD thesis. Paris: l'Ekole du Louvre [in French].

23. DuQuesne, T. (2007). Anubis, Upwawet, and Other Deities. Personal Worship and Official Religion in Ancient Egypt. W. el-Saddik, S.A. Razek (Ed.). Cairo: Supreme Council of Antiquities Press [in English].

24. DuQuesne, T. (1996). Review: Dodson Aidan. The Canopic equipment of the kings of Egypt. With contributions by Otto J. Schaden, Edwin C. Brock, and Mark Collier. Kegan Paul International: London 1994. DE, 34, 125–128 [in English].

25. DuQuesne, T. (2005). The Jackal Divinities of Egypt I. From the Archaic Period to Dynasty X. London: Darengo Publishers [in English].

26. El-Sadeek, W. (1984). Twenty-Sixth Dynasty Necropolis at Gizeh: Analysis of the Tomb of Thery and Its Place in the Development of Saite Funerary Art and Architecture. Wien: Afro-Pub [in English].

27. Faulkner, R.O. (2001). The Ancient Egyptian Book of the Dead. Austin: University of Texas Press, British Museum Press [in English].

28. Faulkner, R.O. (2004). The Ancient Egyptian Pyramid. Oxford: Kessinger Publishing [in English].

29. Gabolde, M. (2009Under a Deep Blue Starry Sky. P.J. Brand & L. Cooper (Ed.), Causing His Name to Live: Studies in Egyptian Epigraphy and History in Memory of William J. Murnane), (pp. 109–120). Leiden : Brill [in English].

30. Gatty, Ch.T. (1879). Catalogue of the Mayer Collection. Part I: The Egyptian, Babylonian, and Assyrian Antiquities. London: Bradbury, Agnew, & Co. [in English].

31. Gohary, S. (2009). The Twin Tomb Chapel of Nebnefer & His Son Mahu at Sakkara. Cairo: SCA Press [in English].

32. Hayes, W.C. (1947). A Canopic Jar of King Nesu-Ba-neb-Dēdet of Tanis. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, 5 (10), 261–263 [in English].

33. Heerma van Voss, M. (1980Children of Horus. W. Helck, W. Westendorf (Ed.), LE (Vol. III), (col. 52–53). Wiesbaden: Otto Harrassowitz [in German].

34. James, T.G.H. (Eds.). (1970). Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae, etc., in the British Museum. Pt. 9. London: Trustees of the British Museum [in English].

35. Bierbrier, M.L. (Eds.). (1982). Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae, etc., in the British Museum. Pt. 10. London: British Museum Publications Ltd. [in English].

36. Bierbrier, M.L. (Eds.). (1993). Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae, etc., in the British Museum. Pt. 12. London : British Museum Press [in English].

37. Hornung, E. (1982). Conceptions of God in Ancient Egypt: The One and the Many. Ithaca – New York: Cornell University Press [in English].

38. Ikram, S. (2003). Death und Burial in Ancient Egypt. London: Longman [in English].

39. Jacobs, D. (24 April, 2014). Terence DuQuesne: Another Obituary. Retrieved from https://libertarianalliance.wordpress.com/2014/04/24/terence-duquesne-another-obituary/.

40. Lacau, P. (1909). Stelae of the New Kingdom. Vol. I. Cairo: Amprimerie de l'Institut franse d'arkeolozhie orientale [in French].

41. Leitz, Ch. (Eds.). (2002–2003). Lexicon of Egyptian gods and gods' names. Vol. I–VIII. Leuven – Paris – Dudley, MA: Uitgeverij Peeters, Departement Oosterse Studies [in German].

42. Lilyquist, Ch. (1993). Some Dynasty 18 Canopic Jars from Royal Burials in the Cairo Museum. Journal of the American Research Center in Egypt, 30, 111–116 [in English].

43. Lucas, A. (1931). The Canopic Vases From The «Tomb of Queen Tiyi». Annales du Service des Antiquités de l'Égypte, 31, 120–122 [in English].

44. Lüscher, B. (1990). Studies on Egyptian canopic boxes: from the Old Kingdom until the end of the Second Intermediate Period. Hildesheim: Gerstenberg Ferlag [in German].

45. Lutz, H.F. (1926). A Stone Group of Amset and Hapi. Journal of American Oriental Society, 46, 312–313 [in English].

46. Mace, A.C., & Winlock, H.E. (1916). The Tomb of Senebtisi at Lisht. New York: The Metropolitan Museum of Art [in English].

47. Málek, J. (1978). Imset (I) and Ḥepy (H) Canopic-Jars of Neferseshem-psammethek. JEA, 64, 138–140 [in English].

48. Martin, K. (1980Canopic jars. W. Helck, W. Westendorf (Ed.), LE (Vol. III), (col. 316–319). Wiesbaden: Otto Harrassowitz [in German].

49. Martin, K. (1980Canopic box. W. Helck, W. Westendorf (Ed.), LE (Vol. III), (col. 319–320). Wiesbaden: Otto Harrassowitz [in German].

50. Mathieu, B. (2008). Children of Horus, theology and astronomy (Investigations in the Pyramid Texts, 1). EniM, 1, P. 7–14 [in French].

51. Moje, J. (2007). Studies on the hieroglyphic paleography and classification of private stelae of the 19th Dynasty. Wiesbaden: Harrassovitz Ferlag [in German].

52. Murray, M.A. (1910). The Tomb of Two Brothers. Manchester: Sherratt & Hughes; London: Dulau & Co. [in English].

53. Nicholson, P. & Shaw, I. (2002). The British Museum Dictionary of Ancient Egypt. Cairo: The American University in Cairo Press [in English].

54. Nyord, R. (2009). Breathing Flesh: Conceptions of the Body in the Ancient Egyptian Coffin Texts. Copenhagen : Museum Tusculanum Press [in English].

55. Raven, M.J. (2005). Egyptian Concepts on the Orientation of the Human Body. JEA, 91, 37–53 [in English].

56. Reisner, G. (1967). Canopics. Cairo: Amprimerie de l'Institut franse d'arkeolozhie orientale [in French].

57. Reisner, G. (1899). The Dated Canopic Jars of the Gizeh Museum. ZES, 37, 61–72 [in English].

58. Rogouline, M. (1965). Evolution of the canopic jars. Bulletin de l'Institut Franse d'Arkeolozhie Orientale, 63, 237–254 [in French].

59. Sethe, K. (1934). History of embalming among the Egyptians and some related customs. Berlin: Ferlag der Akademie der Vissenshaften [in German].

60. Sourdive, C. (1984). Hand in the Pharaonic Egypt: research on structural morphology of Egyptian objects with a hand. Berne – Frankfurt – New York: Peter Lang [in French].

61. Spencer, A.J. (1982). Death in Ancient Egypt. London: Penguin [in English].

62. Stewart, H.M. (1983). Egyptian Stelae, Reliefs and Paintings from the Petrie Collection. Part 3: The Late Period. Warminster: Aris & Phillips Ltd. [in English].

63. Symons, S. (1999). Ancient Egyptian Astronomy: Timekeeping And Cosmography in the New Kingdom. PhD thesis. Leicester: University of Leicester [in English].

64. Taylor, J.H. (2001). Death and the Afterlife in Ancient Egypt. Chicago: The University of Chicago Press [in English].

65. Wainwright, G.A. (1932). Iron in Egypt. JEA, 18 (½), 3–15 [in English].

66. Willems, H. (1988). Chests of Life: A Study of the Typology and Conceptual Development of Middle Kingdom Standart Class Coffins. Leiden: Ex Oriente Lux [in English].

Розділ ІІІ. МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОСТІ

УДК 37.013.42

Сіненко Оксана Олександрівна,
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри
академічного хорового мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
oxy_sinenko@ukr.net

СОЦІАЛІЗАЦІЯ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ АМАТОРСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядаються основні положення культурно-дозвіллєвої діяльності, що виконують функцію соціалізації студентської молоді засобами аматорського хорового мистецтва. Здійснений теоретичний аналіз наукових джерел з досліджуваної проблеми.

Ключові слова: соціалізація, культурно-дозвіллєва діяльність, аматорське хорове мистецтво.

Синенко Оксана Александровна, *кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры академического хорового искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Социализация студенческой молодёжи средствами любительского хорового искусства

В статье рассматриваются основные положения культурно-досуговой деятельности, исполняющие функцию социализации студенческой молодёжи средствами любительского хорового искусства. Проведён теоретический анализ научных источников по исследованной проблеме.

Ключевые слова: социализация, культурно-досуговая деятельность, любительское хоровое искусство.

Sinenko Oksana, *Ph.D. in Pedagogics, senior lecturer of the academic choral arts department, Kyiv National University of Culture and Arts*

Socialization of student youth by means of amateur choral art

The main provisions of cultural and recreational activities are described in this article, playing the socialization role among the students by amateur choral art. The theoretical analysis of scientific sources was carried out of the researched problem. Among the social institutions that perform the function of socialization, it occupies an important place of cultural and recreational activities, one component of which is the amateur artistic creativity. The feature artistic amateur is that it combines elements of regulatory activity that involves the formation of relevant knowledge and skills in the arts, with a strong communicative and educational component that is based on the will of man because amateurism is free from professional work time. Theoretical and practical issues of youth leisure thus gain importance in the context of the last sotsializuyuchoyi role, the core of which is learning cultural values of young people with their subsequent reproduction. Centers of this act of cultural and leisure institutions have different organizational forms, including amateur art groups, including choirs. Choral amateur student group is mikrosotsiumom, in conjunction with which the growing student member of the team and by the inclusion of joint activities which may be provided by the successful implementation of the social functions of cultural and leisure activities.

These trends in the socialization process of youth require attention such institutions as higher education, political and social associations, cultural and leisure sector to the issues of educational work among young people in general and students in particular.

© *Сіненко О.О., 2016*

Choral Arts has a special place among the types of amateur creativity as part of cultural and recreational activities, as closely associated with the classical tradition in music and at the same time the national Ukrainian musical culture. Today, it gives it a special relevance because the expansion of space entertainment is not only a matter of socialization through culture, because globalization and commercialization of forming such a nature recreation in Ukraine, which narrows the range of cultural values available for internalization person. Therefore, more awareness of the role of choral singing in the development of personality, his ability to organize spiritual, artistic, creative, cultural and leisure activities. Gaining importance as a specific initiative choral collective creativity that allows each participant to realize their needs and interests, develop individual skills and talents, providing harmonization of interpersonal communication, productivity, self, spiritual self-improvement.

Choral Art always operates in the sociocultural space on the spiritual basis. Therefore, to encourage students to creative interaction with the art of choral singing is the foundation on which emerging ethical imperatives absorbed rich spiritual culture, norms and traditions of national culture, formed the moral qualities that are the regulators of relations, coordination and actions in zhiznetvorchestva .

Considering the choral art as multifaceted socio-cultural phenomenon, to consider its importance for internal spiritual enrichment of the person interacting with it and perceive this art as a means of spiritual, intellectual, moral and emotional enrichment in the creative life. Spiritual values contained in the choral art should Touching upon the importance impact on the consciousness of the individual. Of particular importance:

– musical and aesthetic ideals, norms, attitudes expressed by certain advantage musical aesthetic taste;

– reflection of objective reality in the form of artistic and aesthetic image;

– musical and aesthetic experiences associated with sensory-shaped area;

– musical and aesthetic values, based on the principles of humanistic ideals.

In the choral art in image-sound form displays and summarizes the experience of moral and aesthetic attitude of the individual to life. It is in the process of artistic and creative activities of student amateur choir accumulation is both collective and individual experience, whose presence is a necessary component of creativity, and the result - the success and effectiveness of achievements in internal and external organizational and creative development team as a whole. We believe that also the subjective experience gained by each participant in the choir poliaspektnoyi artistic practice is a prerequisite for raising the collective artistic and creative activity student amateur choir. By our constituents subjective experience include:

– valuable experiences that relate to the aesthetic interests, preferences, ideals, beliefs, orientations creative efforts by the choir;

– experience the familiar organization that includes preparedness to participate in student amateur choirs; zminyuvalnyh rapid adaptation to conditions of work; calculation of a certain level of success in business; evaluation regarding their own capabilities in solving important for the team and for myself tasks;

– operational experience, including general, special musical knowledge (music theory and vocal and choral), abilities and skills in choral singing, and the ability to subordinate individual creativity choral performance general purpose;

– experience of cooperation at the level of interaction “conductor-team”; “chanter, chanter” (subject - subject); “chanter conductor” that helps unite efforts in solving common artistic and creative tasks and provides orientation for creative collaboration.

These components provide an integrated experience productive «amateur» as each participant, and the entire student amateur choir.

The study allowed to conclude that the association of amateur singers in the choir staff on the basis of goodwill and productive organization choral works, along with the creation of an atmosphere of goodwill, tolerance, mutual respect becomes crucial in the socialization of participants in the artistic and creative development under the influence of educational groups.

Keywords: socialization, cultural and leisure activities, amateur choral art.

Постановка проблеми. Серед соціальних інститутів, що виконують функцію соціалізації особистості, важливе місце посідає культурно-дозвіллєва діяльність, однією зі складових якої є мистецька аматорська творчість. Особливістю мистецького аматорства є те, що воно поєднує у собі елементи нормативної діяльності, що передбачає формування відповідних знань, умінь та навичок у сфері мистецтва, зі значним комунікативно-виховним компонентом, який спирається на волевиявлення людини, адже аматорство відбувається у вільний від професійної діяльності час. Теоретичні і практичні питання організації культурного дозвілля молоді, таким чином, набувають важливості в контексті виконання останньою соціалізуючої ролі, стрижнем якої є засвоєння молоддю культурних цінностей з подальшою їхньою репродукцією. Осередками цієї діяльності виступають культурно-дозвіллєві установи, які мають різні організаційні форми, у тому числі мистецькі аматорські колективи, зокрема, хорові. Хоровий аматорський студентський колектив є мікросоціумом, у взаємодії з яким розвивається студент-учасник цього колективу і через включення до спільної діяльності якого може бути забезпечена успішна реалізація соціальних функцій культурно-дозвіллєвої діяльності.

Аналіз досліджень і публікацій. У дослідженні проблем, що торкаються студентства, особливого значення набуває процес соціального становлення молодої людини, що забезпечується цілеспрямованим впливом скоординованої системи освіти, громадянського життя, соціокультурного простору, які, відповідно до вимог конкретного суспільства, формують у неї певний тип соціальної зрілості, соціального характеру (І. Зязюн, В. Лутай, В. Семиченко, І. Кон, С. Іконнікова, Л. Шеллефф, Е. Еріксон та ін.). Розглядаючи процес соціалізації особистості як її взаємодію із соціумом та виокремлюючи молодь як особливу соціальну групу, вчені фіксують такі загальні проблеми: високого статусу набуває новий життєвий стиль, де значне місце посідає не цінність праці, а символи фінансового успіху; надмірність комерціалізації культурно-дозвіллєвої сфери не дозволяє робити особистий вибір певних послуг з метою самоствердження і самореалізації творчих можливостей; «індустрія дозвілля» заохочує і зміцнює «самолюбство індивідуалізованої особи», що вносить деструктивність у життєсферу молодої людини, підкреслюючи нібито її елітарність і набираючи адекватної психологічної настанови, збільшуючи соціокультурну напругу в студентському середовищі.

Крім цього, характеризуючи молодь як соціальний ресурс суспільства, дослідники (І. Ільїнський, О. Шаров) підкреслюють такі негативні тенденції: по-перше, скорочення кількісного складу студентської молоді, що зафіксовано протягом останніх десятиліть; по-друге, змінювання ціннісних орієнтацій молоді, що розглядаються як «криза культурної ідентичності» під впливом двох найважливіших факторів – втрати молоддю культурної спадкоємності та втрати «наскрізної» для певної сфери людської діяльності сутності цінностей – освіченості, чесності, порядності, вихованості, інтелігентності. Це породжує відчуття невпевненості, невдоволеності, розгубленості, інших негативних емоційних станів [2, 52].

Студентська культурно-дозвіллєва діяльність розглядається як процес соціалізації особистості, що характеризується задоволенням духовних потреб, мотивів, бажань, реалізацією інтересів у вільний час (Л. Аза, М. Аріарський, Л. Бойко, В. Бочелюк, О. Вишняк, Е. Еріксон, І. Ільїнський, І. Мельников, С. Пішун, І. Степаненко, С. Струмілін, О. Шаров, Н. Цимбалюк). Дозвілля студентів постає як сукупність видів діяльності, що сприяють засвоєнню певних норм поведінки, різноманітних ціннісних орієнтацій та уподобань, а також як форми комунікації молодих людей.

Окремі аспекти хорового аматорства висвітлено у дослідженнях Р. Гудяліса, В. Закутського, А. Карпуна, Н. Нарожної, В. Чабанного, І. Штиглера. Вчені, відзначаючи важливість функції виховання особистості у непрофесійній сфері діяльності, наголошують, що хорове аматорство, поряд з іншими видами дозвіллєвої художньої творчості, має позитивний вплив на розвиток духовного потенціалу співаків-аматорів через колективну співтворчість.

Мета статті – теоретично обгрунтувати місце і роль хорового аматорського мистецтва як засобу соціалізації студентської молоді. Завдання – здійснити аналіз наукових джерел із заданої проблеми.

Виклад основного матеріалу. Хорове мистецтво посідає особливе місце серед видів аматорської творчості як складової культурно-дозвіллєвої діяльності, тому що тісно пов'язане з класичними традиціями в музичному мистецтві і водночас з національною українською музичною культурою. На сьогодні це надає йому особливо актуального значення через те, що розширення простору дозвілля стає не тільки питанням соціалізації через культуру, адже глобалізація і комерціалізація формують такий характер дозвілля в Україні, який звужує спектр культурних цінностей, доступних для інтеріоризації особистістю. Тому все більше усвідомлюється роль хорового мистецтва у розвитку особистості, його можливості в організації духовної, художньо-творчої, культурно-дозвіллєвої діяльності. Важливого значення набуває хорова самодіяльність як специфічна колективна творчість, що надає можливість кожному учаснику реалізовувати свої потреби та інтереси, розвивати індивідуальні здібності і таланти, забезпечуючи гармонізацію міжособистісного спілкування, продуктивність самореалізації, духовного самовдосконалення.

П. Левандо, Н. Нарожна, В. Чабанний виокремлюють такі основні риси хорової аматорської діяльності, як канали соціалізації особи: по-перше, хорова аматорська діяльність виступає як важливий засіб самовираження й самоутвердження особистості; по-друге, вона є базою збагачення естетичного і життєвого досвіду кожного учасника колективу; по-третє, сприяє «зануренню» особи у процес художньої творчості на рівні сприймання музичного (хорового) мистецтва, усвідомлення й укорінення його в індивідуальний простір творчості в контексті діалогу з мистецтвом та транскрипції (трансляції) його образних значень у виконавській інтерпретації.

У дослідженні ми виходили з положення про те, що діяльність людей мотивується у т.ч. й її моральними ідеалами, переконаннями, нормами і принципами. Мораль, яка визначає життєву позицію особистості, орієнтує її у світі духовних цінностей. Тому морально-етична вихованість є найважливішою

психолого-педагогічною характеристикою особи, оскільки вона неподільно пов'язана з усіма її сторонами, відбиває ступінь її всебічності та гармонічності. Моральне обличчя особи – це той стержень, на який повинні нанизуватися прояви людської життєдіяльності.

Хорове мистецтво завжди функціонує у соціокультурному просторі на духовній основі. Тому залучення студентської молоді до творчої взаємодії з мистецтвом хорового співу є тим підґрунтям, на якому формуються морально-етичні імперативи, засвоюються багатства духовної культури, норми і традиції національної культури, формуються моральні якості, що виступають регуляторами взаємовідносин, узгодженості дій і вчинків у сфері життєтворчості.

О. Олексюк підкреслює: « ...духовне становлення особистості у сфері мистецтва ґрунтується на досвіді інтегрування різних типів світовідношення. Саме повне злиття людини зі світом під час сприймання творів мистецтва дає змогу особистості знайти вищий сенс свого існування, співвіднести своє життя зі «світом Всесвітнього духу», з вічністю, з Богом» [8, 46-47].

Розглядаючи хорове мистецтво як багатогранний соціокультурний феномен, слід враховувати його значення для внутрішнього духовного збагачення особи, що з ним взаємодіє й сприймає цей вид мистецтва як засіб духовного, інтелектуального, морального та емоційного збагачення в процесі творчої життєдіяльності. Духовні цінності, що містяться в хоровому мистецтві, мають актуалізуючий вплив на свідомість особистості. Особливого значення набувають:

– музично-естетичні ідеали, норми, установки, виражені тими чи іншими перевагами музично-естетичного смаку;

– відбиття об'єктивної дійсності у вигляді художньо-естетичного образу;

– музично-естетичні переживання, пов'язані з почуттєво-образною сферою;

– музично-естетичні цінності, що базуються на засадах гуманістичних ідеалів.

Хорове мистецтво має великі пізнавальні можливості, воно не тільки відображає вплив історичних, соціальних, духовних процесів на свідомість особистості, а й охоплює синкретичну сферу свого існування, має певні «категорії» змістовного значення, створюючи тим самим ціннісну символізацію цілісних світоглядних позицій особи. Саме духовне багатство особи складається з тих елементів духовної культури суспільства, які засвоюються нею протягом усього процесу соціалізації і суспільної життєдіяльності.

У хоровому мистецтві в образно-звуковій формі відображається й узагальнюється досвід морально-естетичного ставлення особистості до життя. Морально-духовне в мистецтві тісно пов'язане з життєдіяльністю людини. М. Каган зазначає: «Мистецтво моделює конкретну форму взаємозв'язку суб'єкта і об'єкта, світу і людини, природи і суспільства, оскільки воно втілює не ту або іншу сторону людської свідомості, а духовне життя людей в його цілісності, оскільки художнє освоєння світу з чутливістю найточнішого механізму реагує на всі зміни, що здійснюються і у змісті, і в структурі свідомості» [3, 168]. Механізм становлення особистісних цінностей як внутрішніх носіїв соціальної регуляції в структурі особистості має реалізацію

у процесі інтеріоризації нею соціальних цінностей. Усвідомлення хорового мистецтва як суспільної цінності передує перетворенню його на особистісну цінність, а усвідомлення соціальних цінностей та позитивне ставлення до них – недостатня умова для того, щоб зовнішня цінність укорінювалась у структурі особистості й таким чином, трансформувалась в особистісну цінність. На думку С. Максименка, для цього необхідною умовою є практичне залучення суб'єкта в колективну діяльність, спрямовану на реалізацію цієї цінності. «Моральні уявлення і цінності, – підкреслює він, – формуються у суспільній колективній діяльності, й тому від організації цієї діяльності залежить спрямованість моралі кожного з учасників» [5, 55]. Більш того, «...треба, щоб відбулася внутрішня пристрасна пережита активність самого суб'єкта» [5, 11].

У науковій літературі відзначається, що процес засвоєння цінностей соціальних спільнот і їхньої трансформації в особистісні цінності має два аспекти. Перший – інтеріоризація: це рух, як ми зазначали, від цінностей соціальних груп (соціальне зовнішнє), до особистісних цінностей (соціальне внутрішнє). Другий аспект – соціалізація: це рух від індивідуальної мотивації, заснованої виключно на потребах (внутрішнє), до структури, в якій головну роль відіграють цінності (внутрішнє, соціальне). Тобто інтеріоризація і соціалізація (відносно процесу становлення особистісних цінностей) – це дві грані одного процесу: трансформації самих цінностей і трансформації структури індивідуальної мотивації. І цей рух, як наголошує Д. Леонтьєв, відбувається через різні кордони: зовнішнього/внутрішнього в першому випадку і соціального – в другому [4, 231-232].

У досліджені ми вважали, що переведення у внутрішній світ особистості, тобто кожного учасника студентського аматорського хорового колективу, духовних, морально-етичних, естетичних цінностей і вироблення власних ціннісних орієнтацій можливе не тільки на раціональному рівні усвідомлення мистецтва хорового співу, але й на емоційно-чуттєвому. Слід зазначити, що цінності, які закладені у хоровому співі, сприймаються аматорами передусім завдяки активізації емоційно-почуттєвої сфери, а потім за допомогою свідомості вони осмислюються. Поєднання почуття і смислу цих цінностей визначає характер взаємодії студентів-аматорів як з мистецтвом хорового співу, так і на рівні міжособистісних контактів, колективної діяльності.

Слушною удається думка О. Олексюк про те, що чуттєво-емоційний досвід, який втілений у музичному мистецтві, та морально-естетичний досвід особи в цілому віддзеркалюють сутність механізму емоційно-морального впливу музики, що здійснюється у процесі засвоєння особою історично накопиченого чуттєвого досвіду, сприяє перетворенню його об'єктивного змісту в змістовну складову свідомості особи, в її якісну характеристику [8].

На підставі зазначеного можна дійти висновку про те, що у процесі художньо-творчої діяльності студентського аматорського хорового колективу відбувається нагромадження як колективного, так і індивідуального досвіду, наявність якого є необхідним компонентом творчості, а результатом – успіх та дієвість досягнень у внутрішньому та зовнішньому організаційному й творчому розвитку колективу вцілому. Ми вважаємо, що також і суб'єктивний досвід, нагромаджений кожним учасником хорового колективу у процесі

поліаспектної художньої практики є необхідною умовою підвищення рівня колективної художньо-творчої діяльності студентського аматорського хору. До складників суб'єктивного досвіду нами віднесено:

– ціннісний досвід, що пов'язаний з формуваннями естетичних інтересів, уподобань, ідеалів, переконань, орієнтацій у творчих зусиллях учасника хору;

– досвід звичної організації, що включає: підготовленість до участі в студентському аматорському хоровому колективі; оперативну адаптацію до змінювальних умов діяльності; розрахунок на певний рівень досягнення успіху в діяльності; оцінювання стосовно власних можливостей у розв'язанні значимих для колективу й для себе завдань;

– операціональний досвід, що включає загальні спеціальні музичні знання (музично-теоретичні й вокально-хорові), умінь і навички в галузі хорового співу, а також вміння підпорядковувати індивідуальні творчі можливості загальній меті хорового виконавства;

– досвід співробітництва на рівні взаємодії «диригент-колектив»; «хорист-хорист» (суб'єкт – суб'єкт); «хорист-диригент», що сприяє об'єднанню зусиль, на спільне вирішення художньо-творчих завдань, а також передбачає зорієнтованість на творче співробітництво.

Саме ці складові інтегрального досвіду забезпечують продуктивну «самодіяльність» як кожного учасника, так і всього студентського аматорського хорового колективу.

Хорове мистецтво є важливим джерелом і засобом морально-етичного, естетичного й духовного зростання студентської молоді, що формує одночасно в них високохудожній смак і виконавську культуру і тим самим розширює сферу їхніх творчих можливостей.

Слід зазначити, що студенти входять до складу аматорського хору вже із сформованою поведінкою шляхом попереднього набуття особистого досвіду. Вони стають частиною нової соціокультурної системи, в якій раніше засвоєні поняття та способи не завжди є продуктивними. Ключем до позитивного розвитку стосунків між учасниками колективу є утвердження відносин взаємного сприйняття та атмосфери довіри.

Ми дотримуємося поглядів цих вчених та хормейстерів-практиків, які наголошують на необхідності забезпечувати в колективі задовільний стан «радості». У такій атмосфері аматори мають змогу акумулювати особисту енергію, оптимальну систему здібностей, вмінь і навичок у процесі художньо-творчої діяльності, що інтегрується в колективний інноваційний потенціал, а звідси, й можливість максимально повної реалізації внутрішнього стану задоволення як джерела особистої безпеки.

Одним із найскладніших видів діяльності, до якого залучаються учасники студентського аматорського хорового колективу, – це спрямованість на самовиховання, що передбачає три взаємопов'язані і взаємозумовлені процеси: самопізнання, коли кожен з них вивчає себе як носія духовності, моралі, естетичного за допомогою таких засобів, методів і прийомів, як порівняння себе з іншими учасниками аматорського хорового колективу й особливо тих, хто виступає певним позитивним прикладом; сприймання критики від товари-

шів і керівника хорового колективу; спостереження за собою «очами з боку»; систематичне самооцінювання своїх дій; поступове вироблення об'єктивного ставлення до себе; самоутримування від негативних думок, дій, вчинків, поведінки; орієнтація на реалізацію продуктивних творчих сил у специфічній взаємодії з мистецтвом хорового співу. Формування духовних, морально-етичних, естетичних цінностей (що є важливим для кожного учасника студентського аматорського хорового колективу) розширює межі індивідуальної життєтворчості, сприяє розвитку внутрішніх механізмів для продуктивної самоактуалізації і самореалізації особистості в соціально-культурному просторі.

Практики диригенти-хормейстери (Д. Радик, А. Мархлевський, Н. Нарожна, І. Тилик), конкретизуючи зміст духовних, моральних, естетичних цінностей, звертають увагу на їхній тісний взаємозв'язок з внутрішньою настановою співака-хориста й доводять, що гуманістична спрямованість у сфері художньо-творчої діяльності виступає важливим компонентом як у життєвих настановах самих учасників хорового колективу, так і в їхній творчій взаємодії з колективом. Особливо важливим є входження молоді до нового мистецького простору колективної форми художньої творчості саме на гуманістичних засадах.

Висновки. Проведене дослідження дозволило дійти висновку про те, що зазначені тенденції в процесі соціалізації молоді вимагають уваги таких інституцій, як вища освіта, політичні та громадські об'єднання, культурно-дозвіллєва сфера до питань виховної роботи серед студентської молоді. Саме об'єднання співаків-аматорів у колектив хорового співу на засадах доброї волі та організація продуктивної хорової творчості, поряд зі створенням атмосфери доброзичливості, толерантності, взаємоповаги, стає визначальним у соціалізації учасників у сфері художньо-творчого розвитку під виховним впливом колективу.

Література

1. Асафьев Б.В. О хоровом искусстве : сб. статей / Б.В. Асафьев // Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. – Л. : Музыка, 1980. – 216 с.

2. Ильинский И.Н. Молодёжь России: Тенденции, перспективы / И.Н. Ильинский, А.В. Шаров. – М. : Молодая гвардия, 1993. – 224 с.

3. Каган М.С. Человеческая деятельность / М.С. Каган // Опыт системного анализа. – М. : Политиздат, 1974. – 328 с.

4. Леонтьев Д.А. Деятельность, сознание, личность / Д.А. Леонтьев. – М. : Политиздат, 1975. – 304 с.

5. Максименко С.Д. Психологія в соціальній та педагогічній практиці. Методологія, методи, програми, процедури: Навч. посібн. для вищої школи / С.Д. Максименко. – К. : Наукова думка, 1998. – 226 с.

6. Миронюк О.Г. Клуб і дозвілля молоді / О.Г. Миронюк. – К. : Мистецтво, 1987. – 113 с.

7. Нарожная Н.И. Пути совершенствования сельской хоровой самодеятельности на основе современных тенденций её развития : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05. – Л., 1985. – 16 с.

8. Олексюк О.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості : сфера музичного мистецтва : навч. посібник / О.М. Олексюк, М.М. Ткач. – К. : Знання України, 2004. – 264 с.

9. Чабанный В.Ф. Самодеятельный хоровой коллектив. Организация творческого и воспитательного процесса : учеб. пособие / В.Ф. Чабанный. – Л., 1980. – 74 с.

References

1. Asafiev, B.V. (1980). On the choral art. Coll. Articles. Anna Pavlova-Arbenina (Ed). – L.: Music [in Russian].

2. Ilyinsky, I.N., Sharov A.V. (1993). Youth Russia: Trends, Prospects. M.: Young Guard [in Russian].

3. Kagan, M.S. (1974). Human activities / systems analysis experience. M.: Politizdat [in Russian].

4. Leontiev, D.A. (1975). Activity, consciousness, personality. M.: Politizdat [in Russian].

5. Maksimenko, S.D. (1998). Psychology in social and pedagogic practice. Metodologiya, methods, warming up, treatments. K .: Naukova Dumka [in Ukrainian].

6. Myronyuk, O.G. (1987). Clubs and rest of the young. K .: Mistetstvo [in Ukrainian].

7. Narozhnaya, N.I. (1985). Ways to improve rural amateur choir based on modern trends of its development. Extended abstract of candidate's thesis. L. [in Russian].

8. Oleksyuk, O.M., Tkachyk, M.M. (2004). Spiritual pedagogy of the personal potential: music art sphere. Kyiv: Knowledge of Ukraine [in Ukrainian].

9. Chabannyj, V.F. (1980). Amateur choir. Organization of creative and educational process. L. [in Russian].

УДК 379.8.09

Сидоровська Євгенія Андріївна,
старший викладач кафедри філософії
Київського національного
університету культури і мистецтв
savik@ukr.net

ІГРОВИЙ ВИМІР ДОЗВІЛЛЯ: ДОСВІД ОПРАЦЮВАННЯ ПРОБЛЕМИ

Дослідження дозвілля передбачає вивчення не тільки особливостей співвідношення дозвілля та діяльності, а й гри та діяльності, «гри як суті життя». Проблема гри актуалізується протягом XX ст., а на початку XXI – стає наріжною, адже процеси, що відбуваються в культурі, як в Україні, так і в усьому світі, дають усі підстави стверджувати, що настав час «віртуального життя», іншими словами, межа між грою і реальністю, а точніше реальностями, майже відсутня, що, у свою чергу, актуалізує необхідність вивчення феномена гри. У статті систематизуються існуючи теорії щодо феномена гри і виявляється взаємозв'язок між «людиною, що грає», та її дозвіллям.

Ключові слова: гра, види гри, «людина, що грає», дозвілля.

© *Сидоровська Є.А., 2016*

Сидоровская Евгения Андреевна, *старший преподаватель кафедры философии Киевского национального университета культуры и искусств*

Игровое измерение досуга: опыт обработки проблемы

Исследование досуга предполагает изучение не только особенностей соотношения досуга и деятельности, а и игры и деятельности, «игры как сути жизни». Проблема игры актуализуется на протяжении XX ст., а в начале XXI – становится краеугольной, поскольку процессы, которые происходят в культуре в последнее время, как в Украине, так во всем мире, дают все основания утверждать, что пришло время «виртуальной жизни», иными словами, граница между игрой и реальностью, а точнее реальностями, почти отсутствует, что, в свою очередь, актуализирует необходимость изучения феномена игры. В статье систематизируются существующие теории относительно феномена игры и выявляется взаимосвязь между «человеком играющим» и его досугом.

Ключевые слова: игра, виды игры, «человек играющий», досуг.

Sydorovska Eugeniia, *senior lecturer of the Philosophy chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

Game dimension of fun: experience processing problems

The study of leisure involves the study not only the characteristics of the correlation of leisure time and activities, and games and activities, “games as a fact of life”. The problem of the game actualizes throughout the twentieth century and early twenty-first – becomes the cornerstone. The processes that occur in the culture lately, as in Ukraine so in the world, give every reason to believe that it is time “virtual life”. In other words, the boundary between game and reality, or rather realities, almost no. It actualizes the need to study the phenomenon of the game.

The game is one of the key concepts of cultural studies. Game as a phenomenon of culture teaches, develops, educates, helps to socialize, entertain, give rest, and she parodies, ironic laughs, publicly demonstrates the relativity of social status. Of course, culture can not be reduced to the game and vice versa. Inside there are fundamental differences of culture between irrational (games) and documentary (rational) activities, especially between work and game.

The article summaries the concept of the game phenomenon. Revealed the relationship of “Homo ludens” – leisure time.

Keywords: game, types of games, “Homo ludens”, free time, leisure.

Гра – це одне з ключових понять культурології. Гра як феномен культури навчає, розвиває, виховує, соціалізує, розважає, дає відпочинок, і вона ж пародіює, іронізує, сміється, публічно демонструє відносність соціальних статусів й положень. Безумовно, культуру не можна зводити до гри і навпаки, бо всередині культури виникають принципові відмінності між нераціональною (ігровою) та неігровою (раціональною) діяльністю, насамперед між працею та грою. З давніх часів гра стала своєрідною мірою визначення прояву найважливіших рис особистості, оскільки саме в грі людина демонструє й самозабуття, й, так би мовити оголення своїх психофізіологічних, інтелектуальних ресурсів. Уже з давніх-давен було відомо, що людські пристрасті можуть досягти своєї граничності в грі.

Проблемі гри, як феномену культури, у т.ч. й ігровим основам дозвілля, як однієї з форм повсякденності, присвячені праці багатьох теоретиків різних поколінь, як зарубіжних (Х. Ортега-і-Гассет, М. Гайдеґґер, Г. Гадамер, Ж.-П. Сартр, Й. Гейзінга, Р. Кайуа), російських (Т. Апінян, А. Бакмансурова, С. Домніков, М. Жбанков, Д. Курдибайло, О. Лосев, Ю. Лотман, М. Хренов), так

і українських (Є. Більченко, В. Кірсанов, І. Петрова, О. Семашко). Незважаючи на значну кількість досліджень, присвячених вивченню феномена гри, на наш погляд, антиномія гра-дозвілля потребує більш глибоко вивчення, у чому й полягає актуальність нашої роботи. У цій статті ми спробуємо систематизувати існуючі теорії щодо феномена гри і виявити взаємозв'язок між «людиною, що грає», та її дозвіллям.

За визначенням М. Жбанкова, «гра – багатогранне поняття, що означає як особливий адогматичний тип світобачення, так і сукупність певних форм людської діяльності. Класифікація останніх передбачає виокремлення: змагань, ігор, заснованих на імітації, наслідуванні (театр, ритуали тощо), азартних ігор з імовірнісним результатом (лотерея, рулетка, карти), продуктивної гри людської уяви» [5, 285]. Безперечним є той факт, що ігри адекватні моделям культури, вони змінюються, коли змінюється культура.

Різні аспекти феномена гри стають об'єктом уваги з давніх часів. Наприклад, Платон у своїх діалогах, зокрема у «Державі» та «Законах», приділяє значну увагу грі, як невід'ємній частині людського життя. Зауважимо, що «Закони», написані в період сумнівів Платона в благості та висоті людської природи. Філософ розмірковує щодо того, що можливо, людина – тільки іграшка в руках бога, і «кожен з нас, живих істот, є лялькою богів, зробленою ними або як їхня іграшка, або для якоїсь серйозної мети; це нам невідомо» [9, 42].

Слід зазначити, що «гру» філософ «згадує» у різних контекстах. З одного боку, гра, для Платона – це забавка, «несерйозне заняття» [9, 148], а з іншого, – вона має виховний потенціал, адже: «людина, який має намір стати в чому-небудь видатною, повинна з дитинства вправлятися, то у вигляді забави, то всерйоз, у всьому, що до цього відноситься. Наприклад, хто хоче стати хорошим хліборобом або домобудівником, той ще в іграх повинен: перший обробляти землю, другий зводити якісь дитячі споруди» [9, 40]. Вихователь же повинен «за допомогою ігор, направити смаки і схильності дітей до того заняття, в якому вони повинні досягти згодом досконалості» [9, 40]. Відтак, гра – це найкращий виховний засіб.

Таке само антиномічне ставлення Платона і до гри у процесі, який ми зараз називаємо «художньою творчістю». На думку філософа, «музика без слів» (тобто інструментальна) не дозволяє зрозуміти її задум, а відтак «подібного роду мистецтво вельми придатне для швидкої і без запинки ходьби і для зображення звіриного крику, настільки ж це мистецтво, яке користується грою на флейті і на кіфарі, незалежно від танцю і співу, сповнено чималої грубості. Застосування окремо взятої гри на флейті та на кіфарі містить у собі щось у високому ступені вульгарне і гідне лише фокусника» [9, 74]. Водночас стримане виконання, струнке і заспокійливе, здійснює «священне лікування» несамовитості вакхантів.

Згідно з позицією Арістотеля, гра просякає усі сфери людського існування. Ігрові навички, вдосконалені з часом, допомагають у подальшому житті, тому «ігри повинні відповідати гідності вільно народженої людини, не дуже втомлювати дитину і не бути розбещеними» [2, 625]. Відтак «ігри та розваги

потрібні дітям для їхнього розвитку, для дорослих вони – вид відпочинку» [2, 630], який необхідний встановлення сил задля відновлення діяльності.

У грі є структурна впорядкованість, яка виражається у вигляді встановлених обмежень певних правил, які не дозволяють переходити межу моральності. І хоча життя і наповнене ігровими моментами, в ньому, як у грі, не можна, помилившись, почати спочатку. Коли «одні разом співають, інші грають в кості, треті займаються гімнастикою, полюванням або філософією: кожен проводить свої дні у колі друзів чи тих заняттях, які він любить найбільше в житті, тому що, бажаючи жити спільно з друзями, люди роблять те і у тому беруть участь, в чому і мислять собі життя спільно» [2, 265]. А тому «у поганих дружба псується (адже, хиткі, вони зв'язуються з поганими і стають зіпсованими, уподібнюючись один одному); а дружба добрих навіть зростає від спілкування, адже прийнято вважати, що такі друзі стають кращими завдяки впливу друг на друга і виправлення один одного; вони, звичайно, запозичують один у одного те, що їм подобається, звідки вислів: "Від добрих добро"» [2, 265-266].

Отже, як бачимо, Арістотель розглядає гру не тільки в аспекті навчально-виховному, але й з точки зору маралі та громадської значущості.

Як відомо, ігрове світовідчуття знайоме і грецькій софістиці, і римському скептицизму, палацовій церемоніальній естетиці Старого Китаю, де в штаті імператорського дому був чиновник з режисури палацових інтриг, конфуціанству, що проявлялось у формах провокативного дискурсу питання-відповідь, дзен-буддійській манері маргінальної поведінки з її імітацією дитячості, а також дивацтву дервішів. Згідно з індуїстською космогонією, Всесвіт породжений у грі Праджапаті. Одна з популярних у буддійській літературі біографій Будди має назву «Лалітавістара», що з санскритської дослівно означає «Детальний опис ігор Будди».

Середньовіччя підсилює дидактичні акценти гри (Августин, Фома Аквінський). До речі, багато дослідників, у т.ч. Т. Апінян, М. Бахтін вказують на прямий зв'язок дозвіллєвих ігор з релігійністю, а їхнє виникнення – з язичницькими релігійними культами. У феномені гри вони бачили першоджерело дозвілля і людської культури в цілому.

Проторенесанс культивує ігрову естетику лицарського еросу, що знаходить своє відображення у куртуазній культурі. Провідні мислителі Відродження спирались на гру як на основний модус людського буття, і у цьому статусі гра переходить в трактати просвітителів, зокрема Й. К. Ф. Шиллера, Й. В. Ґете, І. Канта, а також у педагогіку Просвітництва, в романтичну антропологію та філософію творчості.

Слід підкреслити, що незважаючи на стійкий інтерес до феномена гри, починаючи з давніх часів, теорія гри складається лише у XIX ст. Так, у шиллерівській теорії гри акцент робиться на можливості за допомогою гри та ігрової свідомості вирішити соціальні протиріччя, гармонізувати індивідуальне та навіть державне життя. Згідно з позицією Й. К. Ф. Шиллера, гра є суттю та механізмом естетичної діяльності, гра символізує діалектику природної детермінованості та вільної творчості. В шиллерівський естетиці гра є філософською категорією, вона

фіксує взаємозв'язок сутності і того, що через цю сутність проявляється. Гра, за Шиллером, – це модель взаємовідносин суб'єкта та дійсності, яку він естетично освоює. Ця точка зору знаходить своє продовження в теоріях Н. Гартмана, М. Гайдеґґера, Г. Гадамера, Ж.-П. Сартра та ін.

Слід зазначити, що сучасний інтерес до проблеми ігрового елементу в культурі обумовлений характерним для гуманітарної думки XX ст. прагненням виявити глибинні дорефлексивні основи людського існування, що пов'язано з притаманним лише людині способом осягнення реальності.

Безперечно, проблема гри у XX ст. актуалізувалася значною мірою завдяки роботі нідерландського філософа та історика Й. Гейзінги «Homo Ludens» (1938), яка стала альтернативою концепціям Е. Дюркгейма, К. Маркса та М. Вебера, які стверджували пріоритет праці як начала, що формує людську культуру. Гра у концепції Й. Гейзінги теоретично обґрунтована і емпірично доведена, і постає як фактор соціальності людини і культури. Свобода вибору, ініціатива, відповідальність і їхня реалізація в святковому і спортивному змаганні, мистецтві, науці, праві та підприємництві (як гри в грі), їхній зв'язок із соціокультурними умовами формування індивідів і їхнім способом життя роблять гру потребою проживання у вигаданому світі, зумовлюють не тільки ігрове, але і соціальне начало.

Французький філософ, соціолог, літературний критик Р. Кайуа феномен гри тлумачить як форму зближення природи та культури, що призводить до створення області соціального. На думку науковця, Перевага симуляції в грі – знак енергії, джерело соціального контролю і ритуальної активності, навіть сили, що робить сильнішими не тільки людей, а й речі. Гра – це те саме поза- і над-, і вперед-себе, що притаманне людині, як і кожному живому, Людина воліє положення «поза себе», в реальності гри, реальності афектів, нехай навіть ціною використовуваних спрощень схематизації, виявляючи «самообмеження» і «аскетичну суворість». Згідно з думкою Р. Кайуа, ігровий світ виявляється кращим у силу своєї аскетичної простоти або навіть жорсткості, і людина вважає за краще залишатися в грі, перебуваючи ніби на межі світів і на межі себе, навіть ціною неповернення в цей світ. Як відмічає філософ, у повсякденному житті кожен відповідальний за свої вчинки. Помилки, омани, недбалості часом обходяться дуже дорого. Тому слід весь час стежити за тим, що говориш або робиш. З цього може статися ціла катастрофа. Нарешті, потрібно зважати на фатальні випадковості, несправедливість, з безліччю незаслужених бід, які можуть обрушитися на невинну людину. І ось тут-то на допомогу, за Р. Кайуа, приходить гра, – «місце тихої гавані, де людина сама господар своєї долі. Тут вона сама вибирає, на який ризик іти, і цей заздалегідь визначений ризик не може виявитися більшим, ніж ставка, добровільно поставлена на кін» [8, 273].

Як слушно відмічає С. Домніков, «людина здійснює в грі себе не як «становлення» і не в якості того, хто «став», тут вона – чиста функція, оператор і медіатор, ідеальний знак і втілення «тілесної схеми», її енергія. Модус ігрової свідомості або самосвідомості життя, це навіть не граничний стан між життям і смертю, це радикалізована позиція: або життя (= гра як екстатична Емпірія),

або смерть (жах оголення власної присутності, жах самого себе). «Схема» – втілення оголеної присутності, поріг життя і смерті, і інструмент узгодження свідомості і уяви» [4, 12]. Підкреслимо, що концепція гри Р. Кайуа відрізняється від розуміння гри Й. Гейзінги, для якого міф, гра, ритуал – феномени одного порядку. Згідно з теорією Р. Кайуа, гра «стоїть» або до, або після міфу та ритуалу, є або введенням, або виходом з них.

У контексті нашої роботи інтерес представляє також і те, що французький теоретик війну та усі види свят ставить в один ряд, зауважуючи, що і там, і там «індивід наданий собі самому, звільнений від турбот і праці, від станових обов'язків, ... і вкинутий у вир масової нестями, де натовп галасливо стверджує свою єдність і неподільність ...» [8, 277]. Як під час свята, так і під час війни, як наголошує Р. Кайуа, всюди прориває́ться радість (яка довго до того часу стримувалася) руйнування, задоволення робити речі безформно-невпізнанними, ... будь-яке розкуте насильство, якого бракувало людині з тих пір, як у неї не стало іграшок, які можна зламати, коли набридне з ними грати … [8, 280-281]. Звідси й «свято жалоби», містифікація (фільми, пісні, інсценізації) війни в мирний час.

Однією з найяскравих праць, присвячених феномену гри, безперечно є дослідження російського культуролога, мистецтвознавця Т. Апінян «Гра у просторі серйозного», в якому дослідниця зауважує, що «в якості онтологічної і соціально-психологічної категорії гра була освоєна досить рано: «хлопчик, що грає» Геракліта, і ігрова утопія Платона задали античним картинам космосу і соціуму ігрові параметри, з яких європейська традиція так і не вийшла» [1]. Автор пропонує енциклопедичний екскурс у тлумачення феномена гри, починаючи з античності і завершуючи XX ст., переконуючи читача у тому, що гра не залишить нас на шляхах буття та інобуття, якщо «в грі, як у дзеркалі, відбиваються константи людської культури» [].

Російський теоретик В. Вольнов, спираючись на концепції І. Канта, Й. Гейзінги та Р. Кайуа, а також теоретичний доробок Т. Апінян, аналізує гру з позицій феноменології. Науковець виділяє у грі «два моменти» – наслідування та повторення, наголошуючи на тому, що наслідувати можна Буттю та Сущому. «У першому випадку людина осмислює свою дію як інше, але своє ж; у другому – як таке само, але чуже. У першому випадку людина робить одне, але ніби він робив інше, у другому – людина робить одне, але як ніби це робив інший» [3]. Зрозуміло, що в обох випадках присутнє умовне осмислення, що і перетворює дію в наслідування. Наслідування, як слушно зауважує В. Вольнов, присутнє і в дитячий грі, і в акторській, і в грі музиканта. Також теоретик відокремлює види гри – як «в-собі-осмислене-наслідування» та «наслідування-заради-наслідування», а відтак «суще грає, коли наслідує і знаходить сенс наслідування в ньому самому. І навпаки, коли суще наслідує і знаходить сенс наслідування в ньому самому, його буття-в-світі є буття-в-грі» [3]. Згідно з позицією науковця, наслідування саме виявляється складним феноменом, моменти якого – дія і її умовне осмислення. При цьому ані повторення, ані подібність самі по собі не є наслідуванням, а лише його допоміжними засобами. Але і без їхньої допомоги дія буде наслідуванням, якщо вона осмислена в модусі «ніби».

Цікавим є й співставлення гри та свободи: «Зв'язок гри зі свободою виявляється через визначення буття-самим-собою. Бо буття-самим-собою – це буття, сенс якого в ньому самому, або буття, в якому людина перебуває (або бажає перебувати) заради нього самого. Отже, зрозуміла як наслідування-заради-наслідування, гра є окремий випадок буття-самим-собою, і значить людина, яка бажає і може слідувати бажанням грати, – вільна!» [3]. Таким чином, гра пов'язана зі свободою, адже людина може вибирати – вступати в гру або не вступати.

Науковець також аналізує ігрове тлумачення творчості, наполягаючи на тому, що творчість не є грою, незважаючи на те, що серед видів та жанрів творчості є ігрові, як, наприклад, акторська гра, що є одночасно грою та творчістю. Проте «акторська гра не повною мірою творчість, бо актор все ж не творить, а лише виконує створену драматургом роль. Але це виконання містить «елементи творчості», які перетворюють актора в співтворця. Іншим співтворцем є режисер, але він, на відміну від актора, не грає» [3]. Іншими словами, в грі актора є «гра», яка є «спів-інтерпретацією». На думку В. Вольнова, грою безумовно є такий жанр творчості, як творчість «в наслідування». Причому не тільки тоді, коли один творець наслідує іншому, але і коли він наслідує стилю епохи. У стилізації творець творить сам, але як ніби творив хтось з минулої епохи, що і перетворює його творчість у наслідування та гру.

Цілком слушними є й розміркування теоретика щодо «псевдогри», тобто діяльності, в якій немає жодного з моментів гри – ані наслідування, ані в-собі-осмисленості, але яка має з грою спільну ознаку. Ознаками псевдогри, на думку В. Вольнова, є несерйозність, «виконання ролі», «обман» та «видовищність».

Отже, однією з ознак псевдогри є несерйозність, «наприклад хлопчик бере м'яч і знічев'я безглуздо штовхає його в стіну – "грає з м'ячем"» [3]. Мова досить чітко відображає такий вид гри: якщо ігри як такі називають іграми-в, якщо гру музичну – грою-на, то псевдогру з предметом – грою-з. Знову мова відокремлює останню від всіх інших, ніби визнаючи те, що в ній немає жодного з моментів гри. Вона продовжує називати її грою, але не «в», а «з», не «в щось», а «з чимось».

«Виконання ролі» передбачає, що людина робить дії, які для неї, як виконавця ролі, обов'язкові. В даному випадку особливої значущості набуває умовне осмислення і в-собі-осмисленість, адже виконання «ролі батька» або «ролі матері» тощо, через осмислення і в-собі-осмисленість дозволяє нам чітко відокремити «грання» (виконання) ролі в житті від «грання» (виконання) ролі в грі і тим самим уникнути спокуси побачити гру там, де її немає. Саме тому, на думку В. Вольнова, вислів «кожна людина грає саму себе» є некоректним. «Якщо людина чинить дію і осмислює її як таку ж і як свою, вона не грає, а живе, перебуває не в грі, а в житті. Грання-саму-себе є така ж псевдогра, як виконання жінкою своїх материнських та інших обов'язків, і свідчить лише про одне: наскільки сильно мовна практика розмила поняття "гра"» [3].

Ще одна ознака псевдогри – обман, що включає у себе жарт та розіграш. Як уже зазначалося, В. Вольнов, інтерпретуючи теорію Р. Кайуа, про яку ми вже згадували раніше, виокремлює «видовищність» як ознаку псевдогри: «Ви-

довищність – випадкова ознака гри, але для мовної практики іноді і цього буває достатньо: дію, яка не містить моментів гри, але має видовищність, вона знову ж називає грою» [3]. Приклад – бій гладіаторів, де людина бореться за життя, б'ється за перемогу в прямому сенсі слова, а не заради самої битви, а мовна практика називає це «гладіаторською грою», тим самим сакралізуючи бійню. Розвиток сучасної культури, на жаль, цю тезу підтверджує: війна, завдяки сучасному телебаченню, все більше стає видовищем, тим самим усе більше перетворюючись на гру, для тих, хто її спостерігає з боку. Безперечно, у даному випадку не йдеться про тих, хто переживає війну як особисте горе.

Безумовно, життя первісніше гри і чи не більшість ігор суть гри-в-життя, проте для мовної практики це не є перешкодою і вона з легкістю перевертає відношення гри до життя, коли саме життя тлумачить як гру. Подібність життєвих перипетій зі змагальними іграми є більш ніж очевидною. Так народжується грандіозна метафора життя-як-гри.

Підсумовуючи зауважимо, що гра в системі культури виконує низку функцій: соціалізуючу, комунікативну, транслюючу (збереження та відтворення ігор та ігрових традицій), гносеологічну (пізнання, творчий пошук, побудова вірогідних моделей явищ). Небезпека гри може полягати в асоціальності (як, наприклад, азартні ігри), експансії спекулятивних умопобудов, що підмінюють раціональні програми діяльності ризикованими соціальними експериментами. Самоцінність гри – не в результаті, а в самому ігровому процесі. В основу будь-якої гри покладені гострі емоційні переживання її учасників і чітко визначені правила, дотримання яких є необхідною вимогою, оскільки їхнє (правил) порушення веде до виключення з гри. Підкреслимо, що це стосується будь-якої гри: чи то азартної, чи то політичної, чи то гри-життя… Необхідно зазначити, що система правил створює ігровий простір, що моделює іншо-реальність, яка може чи доповнювати існуючу реальність як таку, чи взагалі заміщати її, створюючи симулякр реальності – так би мовити інші світи. «Під час вивчення гри дослідники стикаються з її незбагненним багатством, багатомірністю проявів, хиткістю меж гри і не-гри, крихкістю, ефемерністю її феномена як першоджерела дозвілля й людської культури в цілому» [6]. Ігрова аура – відбиття позитивної психоенергії людства. Вона здатна очищати мислення людей. Шекспірівська формула: «Світ – театр, а люди в ньому – актори», – не що інше, як відбиття містифікації повсякдення, де кожна людина обирає і виконує свою роль / ролі. Якщо до шекспірівської тези додати пушкінську: «Вся наша жизнь – игра», то напрошується висновок, що між грою і життям взагалі немає різниці і виходить, що спроби розкрити феномен гри приречені на провал. Водночас, можна стверджувати, що гра – серцевина дозвілля. Гра як величезний шар культури урізноманітнює й збагачує дозвілля людей, відтворюючи цілісність буття людини.

Література

1. Апинян Т.А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие / Т.А. Апинян. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2003. – 400 с.

2. Аристотель. Политика // Сочинения в 4-х т. [пер. с древнегреч. С.А. Жебелева, общ. ред. А.И. Доватура]. – М. : Мысль, 1983. – Т. 4. – С. 375-644.

3. Вольнов В. Феномен игры / В. Вольнов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.v-volnov.narod.ru/SmallWorks/PhenomenonOfPlay.htm

4. Домников С.Д. Концепция мифа во французской антропологии XX века: Роже Кайуа / С.Д. Домников [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://iph.ras.ru/uplfile/philec/domnikov/kaya.pdf – 25 с.

5. Жбанков М.Р. Игра / М.Р. Жбанков // Всемирная энциклопедия : Философия XX век [глав. науч. ред. и сост. А.А. Грицанов] – М. : АСТ, Мн. : Харвест, Современный литератор, 2002. – С. 284-285.

6. Игра – многоликая данность // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://studopedia.ru/9_3608_igra--mnogolikaya-dannost-chelovechestva.html

7. Исупов К. Об игре – всерьез / К. Исупов // Журнальный зал : Нева, 2004/12 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://magazines.russ.ru/neva/2004/12/is13.html

8. Кайуа Р. Человек и сакральное / Р. Кайуа [пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина] – М. : ОГИ, 2003. – С. 141-296.

9. Платон. Законы / Платон // Собрание сочинений в 15 т. Полное собрание творений Платона. Труды Петербургского философского общества [пер. с греч. А.Н. Егунова под ред. С.А. Жебелева, Л.П. Карсавина, Э.Л. Раблова] – СПб. : Academia; Издание отпечатано в военной типографии штаба РККА, 1923. – Т. 13. – 225 с.

References

1. Apinan, T. A. (2003). Game in space serious. Game, myth, ritual, dream, art, and other. Saint-Petersburg. State University [in Russian].

2. Aristotle Politics (1983). Moscow: “The idea” [in Russian].

3. Volnov, V. The Phenomenon of the game. Electronic resource. [in Russian].

4. Domnikov, S. D. the Concept of myth in the French anthropology of the twentieth century: Roger Caillois. Electronic resource. [in Russian].

5. Zhbankov, M. R. (2002). Game. Moscow-Minsk: A modern writer. [in Russian].

6. The game – the many faces of reality. Electronic resource. [in Russian].

7. Isupov, K. (2004) About the game – seriously. Electronic resource. [in Russian].

8. Caillois, R. (2003). Man and the sacred. Moscow. The United state publishing house. [in Russian].

9. Plato (1923). Laws. Saint-Petersburg. Proceedings of the St. Petersburg philosophical society. [in Russian].

Розділ IV. ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

УДК 159.99.78.07

Побережная Галина Ионовна,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры культурологии
и культурно-художественных проектов
Национальной академии руководящих
кадров культуры и искусств
pogiav10@gmail.ru

ПАРАДИГМАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПСИХОАНАЛИЗА И АРТ-ТЕРАПИИ: ПРОБЛЕМА КАЧЕСТВЕННОЙ КЛАССИФИКАЦИИ ПСИХОТИПОВ

Статья обосновывает классификацию психотипов, стоящую на универсальных онтологических основаниях, и демонстрирует возможность сканирования через нее уникальных психических характеристик индивидуума. Для психоаналитических и арт-терапевтических практик это открывает поле для актуального взаимодействия.

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

Побережна Галина Іонівна, *доктор мистецтвознавства, професор кафедри культурології та культурно-мистецьких проектів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Парадигмальні аспекти взаємодії психоаналізу і арт-терапії: проблема якісної класифікації психотипів

Стаття обгрунтовує класифікацію психотипів, що базується на універсальних онтологічних засадах, і демонструє можливість сканування через неї унікальних психічних характеристик індивідуума. Для психоаналітичних і арт-терапевтичних практик це відкриває поле для актуальної взаємодії.

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

Poberezchna Galina*, D.Sc. in arts, professor, professor of the cultural studies chair, The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Paradigm aspects of the cooperation of psychoanalysis and art-therapy

The article substantiates the personality type classification based on universal ontological grounds, and demonstrates how it can be employed in scanning individual psychic characteristics, thus providing for effective interaction in practices based on psychoanalysis and art therapy.

Keywords: psychoanalysis, art therapy, personality type classification.

© *Побережная Г.И., 2016*

В чем соприкасаются и реально могут взаимодействовать психоанализ и арт-терапия? В необходимости понять сущность не просто человека, а конкретного человека. Поэтому вновь и вновь актуализируется проблема создания классификации психотипов. Не следует ли, вместо разнообразия количественных классификаций, использующих статистический подход, создать одну качественную?

«Главным признаком качественной классификации является то, что классы или категории во взаимном отношении не находятся в какой-нибудь математической (количественной) зависимости. Первичной является качественная классификация как процесс, в котором отдельные категории подчиняются другим – более общим – и в следствие этого получают соответствующие черты» [1, 804].

Цель статьи – обосновать классификацию, стоящую на универсальных онтологических основаниях, а также показать возможность сканирования через нее психических характеристик индивидуума во всей его уникальности. В основу такой универсальной системы закономерно положены универсальные параметры бытия – время и пространство.

Пространственная и временная установки в сознании человека имеют свой определенный вектор. Какие полюса его составляют?

Время течет из прошлого в будущее через неуловимое настоящее, поэтому обозначим временную ось как П-Н-Б (прошлое – настоящее – будущее).

Пространство в человеческом сознании четко структурировано по двум векторам: Я и Мир (в межличностных отношениях: Я и Ты).

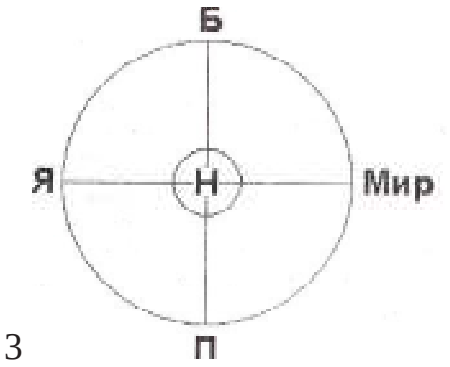


Рис. 2
(**Б** – будущее, **Н** – настоящее,
П – прошлое)

В эмпирических толкованиях 4-х темпераментов, как правило, смешиваются разноаспектные составляющие. Попытаемся подойти к их трактовке с самых общих системных позиций.

В основании любой феноменологии лежит *бинарный принцип*, предполагающий наличие конкретной доминанты. В первичном основании выстраиваемой нами системы такой доминантой можно считать пространственную ось. Ведь пространство – категория более простая для постижения человеческим сознанием, нежели время, остающееся все еще непостижимой загадкой для ученых.

Поэтому именно в зависимости от «пространственной установки», то есть установки сознания на *Я* или на *Мир* происходит первичная дифференциация – *экстраверты* и *интроверты*.[1]

Рис. 1а

Рис. 1б

[1] Разделение на экстравертов и интровертов (циклотимический и шизотимический темпераменты, «реалистов» и «идеалистов», классический и романтический типы и др.) по признаку активного или пассивного отношения к миру имеет ту же пространственно-осевую координацию: предпочтение объективного (Мир) или субъективного (Я) в восприятии, действии, чувстве, мысли и т.д.

Подключение к этим двум установкам временного вектора – установки на *Прошлое* или на *Будущее* – и дает 4 основных психотипа. Поместим их названия в соответствующие секторы и рассмотрим их основные параметры:

Рис. 4

Установка на *Я* с акцентом на прошлом определяет тип *холерика*, актуализирующего и активно реализующего свои подсознательные (т.е. идущие от прошлого опыта) импульсы. *Я* как доминанта стремится подчинить *Мир*, *Я* довлеет над *Миром* и стремится преобразить его в нужном для своего эго направлении.

Сангвиник – это *Я* в будущем. Стратегическая ориентация сознания заставляет обуздывать чрезмерные вспышки активности, контролировать их (реакции сангвиника управляемы и уравновешены). Стремление к «светлому будущему» и уверенность в нем обусловливают оптимальный режим жизнедеятельности и здоровый оптимизм, являющиеся «украшением» этого типа.

Установка на *Мир* в будущем характеризует *флегматика*. Этот тип занимает позицию наблюдателя за миром, а не активного преобразователя его. Доминанта *Мира* и гарантированное будущее сообщают спокойствие и пассивность, даже инертность.

Меланхолик – с установкой на *Мир* в прошлом – вообще себя не актуализирует: его сознание ориентировано ретроспективно; там меланхолик и действует, то есть в воспоминаниях и фантазиях. В реальной действительности этот тип как бы отсутствует. Отсюда пониженная активность и «томление духа».

Продолжим дальнейшую дифференциацию психотипов. Дополним их общие характеристики более специфическими качествами. Для этого вернемся к нашей изначальной схеме, обозначив на ней иную бинарность – не универ-

сальную, временно-пространственную, а специфическую – две основополагающие для 4-х инвариантов оси:

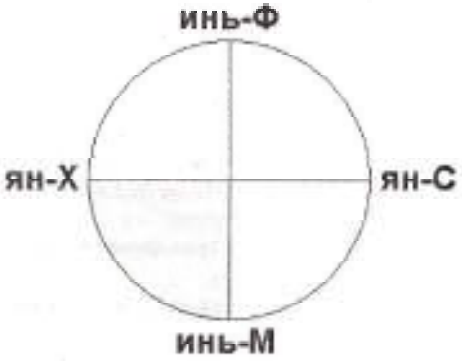


Рис. 5

(**Х** – холерик, **С** – сангвиник, **Ф** – флегматик, **М** – меланхолик)

Поскольку вся феноменальная сфера нашего пространственного бытия развивается во времени и это развитие трехстадиально (рождение – существование – трансформация), каждый из обозначенных типов человеческой индивидуальности может быть представлен в трех качественных градациях. Есть основание поэтому вписать в наш круг еще два креста, приняв за точку отсчета любой из типов (**р** – рождение, **с** – стабилизация, **т** – трансформация):

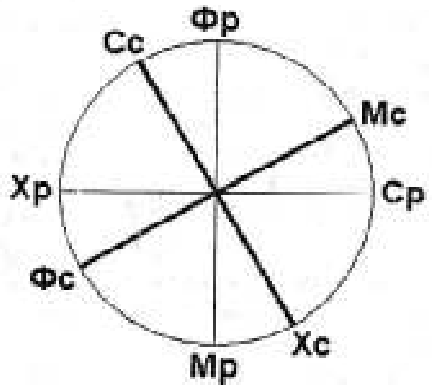


Рис. 6а. Крест стабилизации

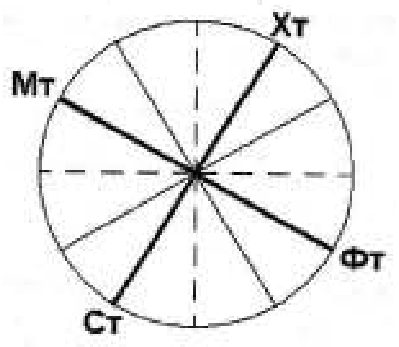


Рис. 6б. Крест трансформации

Результат, представляющий двенадцатиричность, будет таков:

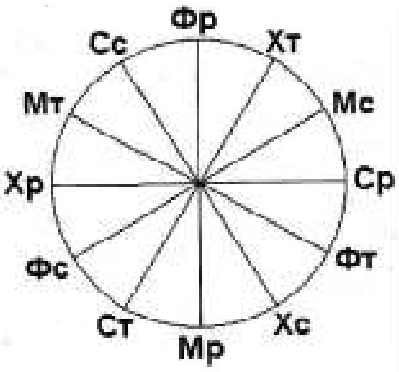


Рис. 7

Полученная схема символизирует 12-ричный принцип полноты, объективно обусловленный специфическими параметрами нашего пространственно-временного континуума. При этом 4 – число воплощения явления в пространстве (4 базовых феноменальных типа), 3 – число развития явления во времени. В 12-ричности эти параметры словно пронизывают друг друга:

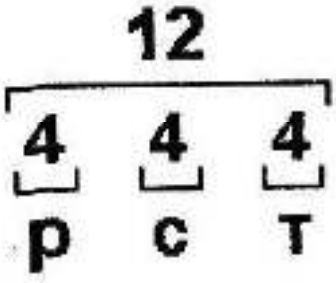


Рис. 8. Развитие феномена времени
(р – рождение, с – стабилизация, т – трансформация)

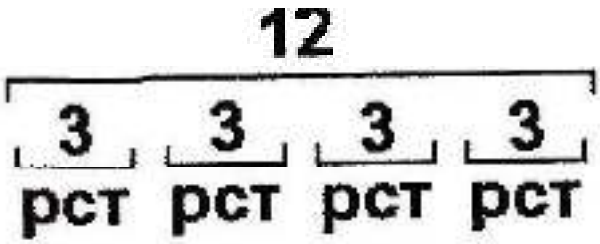


Рис. 9. Срез точки пространства

Полученная плоскостная модель психотипологии человека может быть рассмотрена в двух ракурсах: изнутри – с точки зрения разновидностей типов, ее составляющих, и снаружи – как целостность, имеющая свой бытийный хронотоп.

Изнутри

Чтобы выявить внутривидовые отличия темпераментов, рассмотрим внутреннее наполнение каждого из квадрантов, сгруппировав их по стадиальному признаку:

Хр-Фс-Ст-Мр Ср-Мс-Хт-Фр Фр-Сс-Мт-Хр Мр-Хс-Фт-Ср	На стадии рождения
Хс-Фт-Ср-Мс Сс-Мт-Хр-Фс Фс-Ст-Мр-Хс Мс-Хт-Фр-Сс	На стадии стабилизации
Хт-Фр-Сс-Мт Ст-Мр-Хс-Фт Фт-Ср-Мс-Хт Мт-Хр-Фс-Ст	На стадии трансформации

Рис. 10

Аннулируем теперь обозначающие индексы, сохранив обозначения временных стадий:

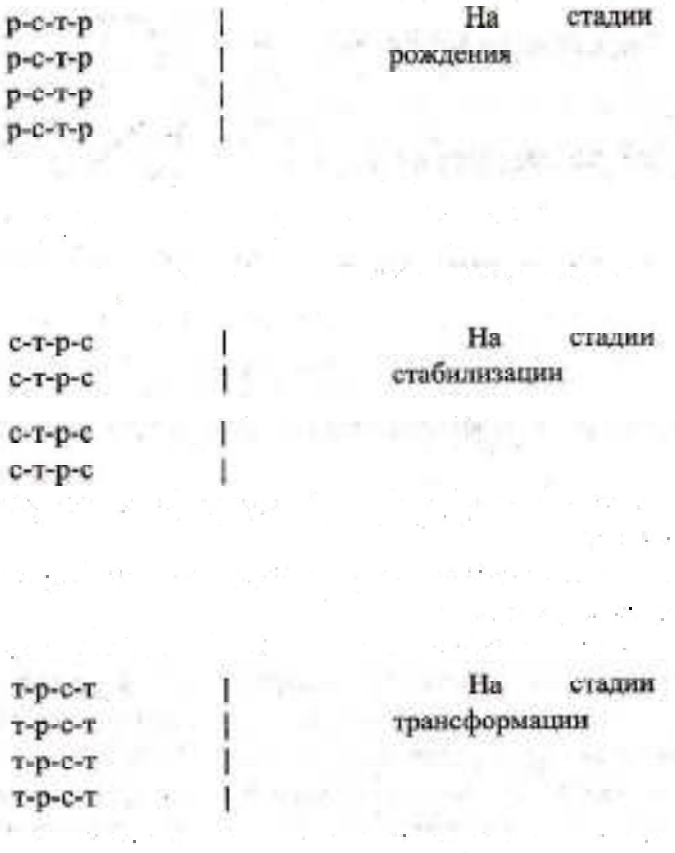


Рис. 11

Благодаря такой нехитрой операции увидим, что при всех отличиях типов между ними существует некое родство, определяемое принадлежностью к той или иной онтологической стадии. Типологическая же константа на всех 3-х стадиях выдерживается точно. Для большей очевидности изобразим полученный результат графически:

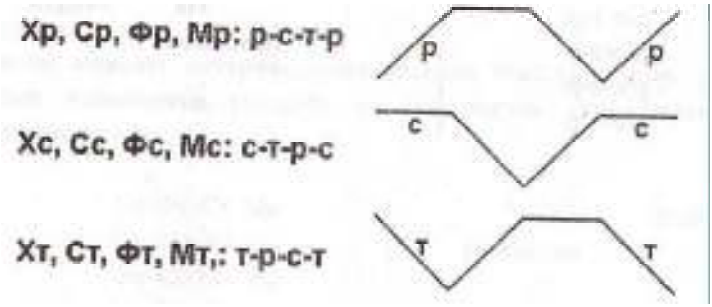


Рис. 12
(рождение: /, стабилизация: -, трансформация: \)

На каждой стадии, как можно видеть, есть своя ярко выраженная доминанта.

На стадии рождения – это фаза импульса, стремительное включение качества, его актуализация.

На стадии стабилизации – фаза устойчивости качественных характеристик, их равновесие (поддержание на одном уровне).

На стадии трансформации очевидно преобладание фазы неустойчивости, угасания качественного своеобразия.

Качество, объединяющее темпераменты по признаку стадиальности, – не что иное, как характерная для них скорость протекания психических процессов и физических реакций (ведь именно временной фактор регламентирует здесь различия). Таким образом, находит свое обоснование распространенное определение темперамента через динамические особенности психической деятельности (темп, быстрота, ритм).

Таким образом, *четыре инвариантных психологических типа существуют в 3-х вариантах,* позволяющих различать, например, среди холериков: суперхолерика, «нормального» холерика и нетипичного холерика. Аналогично – для других типов. Заметим лишь, что «суперкачество» для разных психологических типов воплощается на разных временных стадиях: для холерика это, скорее всего, стадия рождения (максимум энергетического напора), для флегматика – стабилизация, для меланхолика – трансформация (незакрепленность в настоящем). И лишь сангвиник как наиболее гармоничный тип не подлежит гиперболизации своих качеств: на стадии рождения он созидателен и активен, на стадии стабилизации – оптимистичен и устойчиво деятелен; динамично обновляем и устремлен – на стадии трансформации.[2]

[2] В. Норакидзе, например, отмечает характерные для сангвиника черты: надежда, энтузиазм, экспансивность, легкая переключаемость [1].

Не забудем также о возможности соотнести полученные подвиды со степенями личностного развития, традиционно определяемыми как человек «физический», «душевный» и «духовный». В предоставленной системе все четыре темперамента оказываются развернутыми по этим градациям.

Снаружи

Взгляд «снаружи» предполагает подход к анализируемому 12-ричному объекту как к целостности, бытийность которой тоже трехфазна: рождение – стабилизация – трансформация. Отобразим эти 3 фазы на плоскости круга, разбив его на 3 сегмента, отсчет которых будем вести от «точки включения» энергии («суперхолерик») по естественному направлению течения времени (прошлое – настоящее – будущее):

Рис. 13

Рассмотрим каждый психологический тип в его индивидуальном развитии, при этом соотнеся его с отмеченными фазами универсального бытия (в том числе человечества):

Холерик: р-Р – с-С – т-Т (индивидуальные фазы совпадают с общими);

Сангвиник: р-С – с-Т – т-Р;

Флегматик: р-Т – с-Р – т-С;

Меланхолик: р-Р – с-С – т-Т (индивидуальные фазы совпадают с общими);

Итоговые формулы:

для холерика и меланхолика – Р-С-Т;

для сангвиника – С-Т-Р;

для флегматика – Т-Р-С;

В такой символической форме находит подтверждение практика преимущественного развития психопатологии в недрах холерического и меланхолического темпераментов: их итоговая фаза находится в зоне трансформации качества. Вектор же сангвинического и флегматического темпераментов ориентирован на рождение (плод) и существование, т.е. гармоничное самопроявление. *Человечество же в целом* (взгляд «снаружи») *действует на протяжении истории именно как патологический в психическом отношении феномен.* Писатель В.Солоухин в одном из своих рассказов сравнил человечество с популяцией зловредных микробов на поверхности Земли, постепенно «поедающей» и разрушающей ее своим существованием. Да, психика человечества больна и требует радикальной трансформации для исцеления (возможна и такая трактовка символа).

Полученная 12-ричность – это оптимальная базовая сетка, канва, на которой каждая человеческая индивидуальность будет вышивать собственные неповторимые узоры. Каким же образом можно их увидеть?

(Продолжение следует)

Литература

1. Норакидзе А.Г. Темперамент личности и фиксированная установка. – Тбилиси : Мцениереба, 1970.

References

1. Norakidze, A.G. (1970). Temperament and personality fixed installation Tbilisi : Mceniereba [in Russian].

УДК 7.038.6

Афоніна Олена Сталівна
кандидат мистецтвознавства, доцент
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
aolena7@gmail.com

ЦИТУВАННЯ ЯК ХУДОЖНІЙ ПРИЙОМ «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Мета роботи. Дослідження пов'язано з визначенням особливостей цитування, яке є одним із художніх прийомів «подвійного кодування» в мистецтві постмодернізму. Методологія дослідження базується на застосуванні системного підходу, який розкриває особливості цитування як одного із художніх прийомів «подвійного кодування» у музичних постмодерністичних творах. Наукова новизна. На основі аналізу прикладів з музичної творчості зроблена спроба показати, що цитата та її різновид алюзія є художніми прийомами «подвійного кодування». Доведено, що цитування впливає на процес «подвійного кодування» в музичному мистецтві. Цитування включається в музичну творчість: написання композитором художнього твору з прямим і непрямим цитуванням; кодування-декодування виконавцем нового твору з відомим і невідомим цитуванням; розкодування слухачем композиторської та виконавської інтерпретації художнього твору з залученням інтрамузичної та екстрамузичної стратегій. Висновки. Логіка процесу «подвійного кодування» у музичному мистецтві за своєю природою комплексна, інтонаційно-змістовна та пов'язана з послідовною переробкою музичних вражень за допомогою включення пам'яті, встановлення зв'язків між музикою, широким культурно-історичним контекстом та індивідуально-психологічним досвідом. Цитата та її різновид алюзія, як художні прийоми, здійснюють поєднання музичних кодів минулого з сучасністю. Складний процес сприйняття, розшифровки, переробки нового музичного матеріалу із відтворенням кодів-цитат або кодів-алюзій у новому тексті розкриває особливості «подвійного кодування» в музичному мистецтві постмодернізму. Усі музичні стилі та композиторська творчість є продуктами психологічної діяльності, тому у розкодуванні змісту творів приймає участь увесь спектр пізнання від простих відчуттів до складних завдань музичного інтелекту, включаючи пам'ять, увагу, емоції, сприйняття, міжпредметні зв'язки.

Ключові слова: код, подвійне кодування, цитата, алюзія, музичне мистецтво постмодернізму.

Афонина Елена Стальевна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Цитирование как художественный прием «двойного кодирования» в музыкальном искусстве постмодернизма

Цель работы. Исследование связано с определением особенностей цитирования, которое является одним из художественных приемов «двойного кодирования» в искусстве постмодернизма. Методология исследования базируется на применении системного подхода, который раскрывает особенности цитирования как одного из художественных приемов «двойного кодирования» в музыкальных постмодернистских произведениях. Научная новизна. На основе анализа примеров из музыкального творчества предпринята попытка показать, что цитата и ее разновидность аллюзия являются художественными приемами «двойного кодирования».

© *Афоніна О.С., 2016*

Доказано, что цитирование влияет на процесс «двойного кодирования» в музыкальном искусстве. Цитирование включается в музыкальное творчество: написание композитором художественного произведения с прямым и косвенным цитированием; кодирование-декодирование исполнителем нового произведения с известным и неизвестным цитированием; раскодирование слушателем композиторской и исполнительской интерпретации художественного произведения с привлечением интрамузыкальной и экстрамузыкальной стратегий. Выводы. Логика процесса «двойного кодирования» в музыкальном искусстве по своей природе комплексная, интонационно-содержательная и связана с последовательной переработкой музыкальных впечатлений посредством включения памяти, установлению связей между музыкой, широким культурно-историческим контекстом и индивидуально-психологическим опытом. Цитата и ее разновидность аллюзия, как художественные приемы, осуществляют сочетание музыкальных кодов прошлого с современностью. Сложный процесс восприятия, расшифровки, переработки нового музыкального материала с воспроизведением кодов-цитат или кодов-аллюзий в новом тексте раскрывают особенности «двойного кодирования» в музыкальном искусстве постмодернизма. Все музыкальные стили и композиторское творчество являются продуктами психологической деятельности, поэтому в раскодировании содержания произведений принимает участие весь спектр познания: от простых ощущений до сложных задач музыкального интеллекта, включая память, внимание, эмоции, восприятие, межпредметные связи.

Ключевые слова: код, двойное кодирование, цитата, аллюзия, музыкальное искусство постмодернизма.

Aphonina Olena, *PhD in Arts, associate professor, doctoral student of The national academy of managerial staff of culture and arts*

Citing as an artistic method of «double coding» in the musical art of postmodernism

Purpose of Article. The goal of the article is to study the certain features of citation. Citation is one of the artistic techniques of «double coding» in the art of Postmodernism. Methodology. The methodology of the article is based on a systemic approach that reveals the features of citation as one of the artistic techniques of «double coding» in the postmodern musical works. Scientific Novelty. Based on the analysis of examples of musical creativity attempts to show that the quote and its variety of artistic techniques are an allusion to the «double coding». It is proved that the citation influences the process of «double coding» in music. The citation is included in the musical creativity. The main manifestations of it are composer's writing of artwork with direct and indirect quotation; executor's coding-decoding of a new product with known and unknown Quote; a listener's decoding of the composing and performing interpretation of artistic works involving intra and extra-musical strategies. Conclusions. The logic of the process of «double coding» in music by its nature is complex, intonation and substantial. It is associated with sequential processing of musical experience by incorporating memory, establishing links among music, a broad historical, cultural context and individual psychological experience. Citation and, its kind, allusion as artistic techniques perform a combination of musical codes of the Past with the Present. The complex process of perception, decoding and processing of the new musical material with the playback code or codes, quotations, allusions in the new text features reveal a «double coding» of postmodernism in music. All musical styles and compositional creativity are products of mental activity, so in decoding the content of works is involved the whole spectrum of knowledge from simple tasks to complex sensations of musical intelligence, including memory, attention, emotions, perception, and interdisciplinary communication.

Keywords: code, «double coding», quotation, allusion, musical art of postmodernism.

Актуальність теми дослідження. Код, кодування і «подвійне кодування» у музичному мистецтві приймають участь у створенні асоціативних зв'язків, які розшифровують інформацію, закладену в музиці. Майже всі засоби музич-

ної виразності мають стійкий комплекс правил для відтворення образів, тим самим нагадуючи код із системою знаків для створення, передачі, обробки та зберігання інформації. Процес кодування в музичному мистецтві такий самий, як і будь-який інший процес із перетворення інформаційних джерел у символи для комунікації або її зберігання. У музиці процес кодування пов'язаний із різними етапами: шифрування композитором художнього образу за допомогою створення нотного тексту, кодування-декодування виконавцем цього нотного та образного матеріалу, і, звичайно, розкодування слухачем композиторської та виконавської інтерпретації художнього твору.

Мистецтво постмодернізму пропонує для слухачів такий плюралізм форм і змістів (Ж. Ліотар), таку текстологію з багатоваріантністю прочитання тексту (У. Еко), що вступає в силу поєднання якостей коду з процесом кодування. Операція заміни кодів постмодерністичних творів, тобто їхня розшифровка (як кодів, так і творів), отримує назву «подвійне кодування/розкодування» з притаманною ним багатоступеневістю та інтрамузичною (спрямовану на осягнення музично-структурних закономірностей) і екстрамузичною (яка спирається на різні позамузичні асоціації та неясні відчуття) стратегіями [6, 74].

Для визначення процесу «подвійного кодування», який спрямований на рекламну привабливість і пародійно-іронічне переосмислення класичних/модерністських зразків (Є. Лозинські) та апеляцію як до мас, так і до професіоналів (Ч. Дженкс), треба здійснити екскурс до музичної практики та визначити художні прийоми «подвійного кодування».

Музична практика ілюструє множинність творчих рішень, в яких відбивається своєрідність ознак постмодернізму, як цитування інших текстів. Дослідниця поезії Світлана Скорик виділяє в постмодерністичному тексті художні прийоми цитування (алюзія, аплікація, контамінація, ремінісценція, інтертекст) [8]. Для кожного художнього прийому є свої специфічні особливості. Звичайно, що в музиці вони мають своє забарвлення. Аналіз творів українських композиторів, у яких проявляються риси постмодернової естетики, репрезентований українськими мистецтвознавцями, музикознавцями, естетиками та авторами сучасних композицій (З. Алмаші, Ю. Бентя, О. Берегова, О. Зінькевич, О. Зосім, Г. Карась, Л. Кияновська, О. Козаренко, М. Коломієць, В. Личковах, Л. Морозова, В. Степурко, Б. Сюта, О. Шмурак та ін.).

Мета даного дослідження. Визначити особливості цитування як одного з художніх прийомів «подвійного кодування» в музичному мистецтві постмодернізму.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж простежити різні приклади цитування музичного матеріалу, визначимо, що само поняття «цитата» походить від латини (citata, citarus, citare), що означає «приводити в рух, потрясати, рухати» та має значення «дослівна витримка з будь-якого тексту» [10, 773]. Тобто цитований матеріал є економною, пізнаваною частиною створеного раніше та нагадує «код» зі своєю інформативною наповненістю. Як і код, цитата при певних умовах, є моделлю комунікації (Р. Якобсон про код). Цитата, як і культурний код, стає краще зрозумілим у культурно-історичному контексті та з множинністю інтерпретацій все ж зберігає постійність основних рис.

Музичне мистецтво, поезія, література починається з іносказання, непрямого мислення в образній формі, метафорично. Музичне мислення, як правило відправляє підготовленого слухача до психологічно значимого і змістовного «інтонаційного словника епохи» (Б. Асаф'єв), якоря (М. Карасьова), «психологічного словнику інтонаційного слуху (Д. Кірнарська). Організованими звуковими структурами, які мали цінність та одночасно спосіб вираження в метафоричній формі, є музичні цитати, які охоче використовуються композиторами. Не можемо не згадати А. Шнітке, творчість та музикознавчі розвідки якого свідчать про теоретичне і практичне розкриття проблеми полістилістичних тенденцій у сучасній музиці. При цьому А. Шнітке виокремлює два принципи використання «чужого» стилю як цитування і алюзія, показуючи різницю між ними [9, 146]. Вдалим прикладом цитування і алюзії є його сюїта «Мертві душі». Цитування творів інших композиторів з контрастним зіставленням власного і чужого існував у мистецтві давно, але у ХХ ст. такий плюралізм включення до власної композиції цитованих фрагментів стала основоположною для створення художньої концепції нового твору. У Шнітке в «Мертвих душах» відчутні алюзії до творів Ф. Шопена, П. Чайковського, С. Прокоф'єва, Й. Штрауса, радянських маршів та пісень воєнних років, які він майстерно поєднав із прийомами різних епох та трансформував з перетвореннями старого в яскраве, глибоке нове. Власне в цьому і є феномен Шнітке і музики постмодернізму з художніми прийомами цитування.

Принцип цитування проявляється в різних видах: від відтворення «стереотипних мікроелементів стилю іншої епохи або іншої національної традиції (мелодичні інтонації, гармонічні послідовності, кадансові формули) до точних або перероблених цитат або псевдоцитат» [9, 146]. Пряме цитування музичного матеріалу композитором В. Степурком у своїх симфонічних творах: у драмі «Пам'яті жертв тоталітаризму» використовує тему із квартету fis-moll Л. Бетховена; в іншій симфонічній драмі (№1) із солюючою флейтою у фіналі цитується Coda Симфонії № 3 А. Онеггера. У першому випадку (цитування Бетховенської теми) – цитата виконує роль драматургічного символу та виступає як «ідея просторово-часового віддалення, почуття історичної перспективи, культурної дистанції породжує множинність оригінальних стильових рішень» [3, 147-148] та й сама назва симфонічної драми «Пам'яті жертв тоталітаризму» стимулює та пробуджує в слухачів позамузичні асоціації, спрямовані на осягнення теми миру. Цитування Онеггера теж непросте за своїм задумом, якщо згадати, що Симфонія № 3 була написана наприкінці війни 1945-1946 р. у розбомбленому Парижі. Її програма описана Онеггером та спирається на ідею людського протесту проти навали варварства, страждань, боротьби за щастя, мир, божественний спокій. Автор навіть пише про те, що в його симфонії є три реальні та символічні персонажі: Горе, Щастя, Людина. Тож, вічні проблеми, закодовані в сучасній музиці, художніми засобами орієнтують слухача на пошук позамузичних вражень, асоціацій із літературними героями-борцями, паралелями із історичними подіями, відбувається перекодування минулого у символи, лабіринти, коди (У. Еко). У даному цитуванні музичного матеріалу «подвійність кодування» є процесом встановлення зв'язків між однаковими

кодами – історичними подіями з людськими жертвами та попередженням про неприпустимість таких подій у майбутньому.

Музично-інформаційний потік із інтонаціями траурного маршу Ф. Шопена, «Болеро» М. Равеля, алюзіями на саундтрек відомого кінофільму (напружене піцикато «Штірліц іде по коридору») та мелодичний стиль Б. Лятошинського («Український квінтет») представляє твір Володимира Рунчака з епатажною назвою «П'ятий кут, кайф від безпредметного пошуку (аудіо-кліп)» для двох віолончелей. Композитор засобами інструментального театру (акторська гра виконавців, які вільно переходять від одного з чотирьох-п'яти пультів – «кутів» до іншого) та цитуванням музичних хітів різних часів «пародійно зіставляє текстуальні світи» (Ч. Дженкс), які є підвалинами «подвійного кодування» на основі цитування (алюзій) як художніх прийомів «подвійного кодування».

Намагання розтлумачити музичні враження екстрамузичними (позамузичними) засобами мають глибокі психологічні коріння. Одним із них є спогади про те, що музика протягом століть була в тандемі зі словом і танцем. Цитата-пісня або танець з обробками та варіаціями є найрозповсюдженим явищем в музиці: Ж. Колодуб «Сюїта № 1. Фольклорна», Г. Гаврилець «П'ять народних пісень» для народного голосу та оркестру; І. Шамо «Українська сюїта» та ін. Фольклор завжди цитувався композиторами, як методом прямого введення до тексту (М. Глінка, М. Лисенко, П. Чайковський та ін.), так і у зміненому варіанті, як алюзія. Алюзія (лат. allusio – натяк, жарт) – стилістична фігура, що містить указівку, аналогію чи натяк на певний історичний, міфологічний, літературний, політичний або ж побутовий факт, закріплений у текстовій культурі або в мовленні [10, 26].

Алюзійні зв'язки в ораторії Олександра Козаренка «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» (1996) знаходимо у відродженні жанру бахівських Пасіонів. У музичній мові Євангеліста у католиків використовувалась ладово-мелодична формула григоріанського хоралу, у протестантів традиція базувалася на пісенних національних традиціях. Текст у творі О. Козаренка передається у вигляді звичайного речитативу українською мовою, що характерно саме протестантській традиції. Страсті розкривають євангельську тему страждань Христа. Драматургії твору притаманна контрастність у зіставленні хорових, ансамблевих, сольних номерів. Музична мова твору О. Козаренка поєднує традиції бахівської поліфонії та музику острозьких наспівів, до яких звертався композитор раніше (1994). Поетичні переосмислення подій, викладених у біблійному тексті, в музиці композитора передані з відтінком зображальності, що надає уявлення про почуття головних героїв в хорових, ансамблевих, сольних номерах. Особливою виразністю наділений оркестр, кульмінаційні моменти твору підкреслені інструментальними засобами. «Подвійне кодування», за Р. Бартом, виявляється у єдності в одному художньому творі різних кодів: у Козаренка – це біблійний текст, барокова поліфонія, острозькі наспіви, жанр страстей.

Прикладів цитування стилістичних уподобань іншої епохи, національної традиції з мелодіями, метроритмом в історії музики багато, починаючи від Й.С. Баха і до наших часів. Українська композиторка Іріна Алексійчук у хоровому творі «Потойбічні ігри», фортепіанному ансамблі «Ніч на Купала» використовує

ритми народних танців, інтонації народних пісень. Можна сказати, що сучасні колорити презентують тріаду вищих (ідеальних), середніх (ідеально-матеріальних), нижчих (матеріальних) ієрархій, які за словами українського філософа С. Рижкової забезпечують споконвічну сталість космосу або культурного коду [7, 37]. Крім того, твори з цитуванням фольклору натякують слухачів на загальновідомі народні ритми, мелодії пісень та танців (інтрамузична стратегія) у авторській інтерпретації та загалом на народні традиції (екстрамузичні стратегії).

Ще більше відповідає естетиці постмодернізму схрещення мов і кодів філософії та літератури в гіпертексті (Ж. Дерріда). Український композитор Володимир Зубицький поєднує в своїх творах («Чумацькі пісні» (фольк-симфонія), «Ярмарок», «Гори мої» (хоровий концерт №1), «Карпатська сюїта») народні тексти, тексти Біблії з інтонаціями народних гуцульських мелодій, ритмоформулами та мелодикою класичних стандартів при симфонічному розвиткові матеріалу, що утворює підвалини «подвійного кодування». Іван Тараненко фолькоджазовий твір «Коломийка-Роксолана» поєднує ритми коломийки й джазу, шукаючи спільні ритмоформули-коди та мелодії-коди. В іншому творі І. Тараненка «Музика української землі... Симфонія відлуння» (імпровізація для саксофона, гітари, скрипки, ударних, фортепіано, бандури, синтезатора) музична тканина сплетена із українських пісень, естрадних ритмів, джазових інтонацій, автентичного співу. Стилістика творів визначається синтезом різних інтонаційних пластів. Композитор вводить слухача до поліфонічного музичного простору сучасності з плюралізмом розкодування текстів та певною грою з семантикою і метафоричністю музичного висловлювання (Ч. Дженкс) [1].

На відміну від першої половини XX століття, коли композитори зберігали мелодію коломийки і притримувалися більше обробки народного матеріалу («Коломийки» Н. Ніжанківського, М. Колесси), початок XXI ст. характеризується схрещенням різних мов і стилів [5]. Хоча «Коломийка» та «Ой нема, нема мого Іваночка» з ритмами коломийок Олександра Шимка з твору «Рівновага» (2011) та кадрами з фільму «Буковина – земля Українська» (режисери – О. Довженко та Ю. Сонцева) зроблено обробки народної пісні в стилі початку XX ст.

Перекодування минулого, фольклорного матеріалу та створення символів-кодів у хоровому циклі на теми українських народних пісень «Співочі мандри», циклі обробок та аранжувань різдвяних пісень світу для солістів, хору та симфонічного оркестру «Різдво з хором «Київ» Віктор Степурка. Композитор використовує аутентичний музичний матеріал та традиційно для циклічних форм робить темпові контрасти між частинами, привносячи у хорову звучність нові колористичні відтінки, витончені гармонії та інструментально-симфонічні прийоми розвитку тем, в авторській манері «переказує» фольклор. Алюзія в цих творах містить указівку на фольклорні джерела в назвах творів та музичному матеріалі, що створює додаткову можливість розкодування твору, його двуадресну природу, «подвійність трактування».

Психологічний механізм перекладу музичного у позамузичне, тобто музичного тексту з цитатами у художній зміст музичного твору, за своєю природою насичений метафорами, які є головними механізмами художнього виразу і містять художні образи. Тож тяжіння слухачів (частіше не професійних

музикантів, а іноді й професіоналів) до образно-змістовного розкодування музичного тексту в процесі сприйняття досить об'єктивне. Тому строкатість у назвах творів, як у XX ст. («Атмосфери» Д. Лігеті, «Образи» і «Сарказми» С. Прокоф'єва, «Афоризми» Д. Шостаковича) так і у XXI ст. (С. Азарова – «Хронометр», Ю. Гомельська – «Синопсис симетрій», Л. Юріна – «Геометрикум», «Екаграта», «Калейдоскоп», О. Щетинський – «Маятник», «Криптограма», «Інтроспекція») спрямована на виклик у виконавців, слухачів, критиків звернення та розкодування інформації за допомогою «точних» наук (фізики, математики), філософії, літератури та психології (Г. Гаврилець «Ремінісценції», К. Цепколенко «Саморефлексія»). Ж. Дерріда називає «подвійним кодуванням» гіпертекст із схрещення мов і кодів філософії та літератури, а в музичному мистецтві вступає в силу натяк або механізм алюзії-коду, який від назви, через засоби музичної виразності надає уявлення про зміст твору.

Асоціативний ряд до старовинних музичних пластів, техніка адаптації як переказ чужого нотного тексту власною музичною мовою, вільний розвиток чужого матеріалу в своїй манері [9, 146] характерний для композиторів перетину XX-XXI ст. Асоціативні процеси, які виникають при знайомстві з творами безпосередньо пов'язаними із творчістю чи творами інших композиторів, є процесом «подвійного кодування» як різновид інформаційної апеляції до мас і професіоналів одночасно: Сюїта № 1 «Портрети композиторів» В. Рунчака («Бахіана, медитації на тему BACH», «В наслідування Шостаковичу», «Біля портрета Н. Паганіні», «Присвячується І. Стравінському», 1979-1988); М. Шух «Присвята» для струнного оркестру (В. А. Моцарт «Ноктюрн», Й. С. Бах «Хорал», А. Вівальді «Фуга», 2000-2004) та багато інших. Ми ж торкнемося творчості В. Степурка, який написав кілька фортепіанних мініатюр із зазначенням присвят композиторам та незазначеними цитатами і алюзіями на їхні твори.

Сприйняття спирається не тільки на музичний досвід слухачів, а й дуже залежить від його загальнокультурного рівня. Музичне мистецтво абстрактне і тому слухачі часто схиляються до предметно-змістовного, мальовничого та образного тлумачення. У цьому допоміжними є програмність, яка зазначена в назві і жанрі твору та стає додатковою інформацією до розкодування твору. У творчому доробку В. Степурка є цикл фортепіанних мініатюр під назвою «Алюзії», який у присвяті безпосередньо натякує на творчість Сергія Прокоф'єва. Сама назва циклу викликає у виконавців прагнення відшукати асоціації з творами С. Прокоф'єва, що є одним із перших ступенів процесу кодування. За словами композитора, цей цикл був написаний у декілька прийомів. Перша п'єса циклу «Саркастичне» з'явилася ще під час навчання композитора у консерваторії (1973-1974 рр.). Пізніше (на початку 90-х рр.), композитор дописав останні п'єси збірки: «Бог скіфів», «Помаранчевий рай», «Марш-гротеск», «Колесо фортуни». Усі п'єси збірки мають програмні заголовки і відразу, не вдаючись до детального аналізу п'єс, апелюють до розвиненого досвіду творів Прокоф'єва виконавцями, слухачами, критиками.

Починаючи від назви першої мініатюри «Саркастичне», виникає паралель із назвою циклу С. Прокоф'єва «Сарказми» (1912-1914), ор. 17 з п'яти п'єс, який мав першопочаткову назву «Саркастичні п'єси», але за порадами друзів

композитор замінив назву. Як у Прокоф'єва, так і у Степурка, психологічні мініатюри не об'єднані єдиним замислом, їхня програмність суб'єктивно закодована, хоча у кожному випадку у Степурка наші асоціації спрямовані назвою твору. Більш за все їх єднає принцип алюзії, натяку на засоби музичної виразності у композиторів ХХ ст. У Прокоф'єва відсутні назви сарказмів, але вони мають ремарки, в яких намічений зміст творів. Тож, назви «Саркастичне», «Сарказми», «Саркастичні п'єси» можуть вибудувати асоціативний ряд у звичайного слухача тільки у руслі одного із видів сатиричного уїдливого викриття. А ось інші назви циклу більше відмічені асоціативними зв'язками для різних категорій учасників музичного процесу. На першому місці за асоціаціями знаходиться «Помаранчевий рай». У батьків учнів музичної школи мініатюра асоціюється із подіями української помаранчевої революції 2004 р. (хоча п'єса була написана раніше), тобто сприйняття твору слухачами використовує той культурно-історичний контекст, який їм найближчий та більш відомий. «Помаранчевий рай» для В. Степурка та професійних музикантів-виконавців, слухачів насичений музичними темами опери С. Прокоф'єва та образами казки К. Гоцці «Любов до трьох апельсинів». Подвійність кодування і розкодування для цієї групи слухачів, виконавців реально відфільтровує свої попередні музичні враження і певні музичні коди-якорі в інших видах мистецтва.

П'єса циклу «Бог скіфів» відсилає наше уявлення до царства скіфів, скіфських божеств, які персоніфікували природні стихії і космічні явища. Часову відстань композитор підкреслює полірегістровістю як одну з варіантів «полі» в музиці ХХ ст. Контраст між високим і низьким регістром надає слухачу надзвичайне відчуття, ніби проти нього постають символи дня й ночі, світла і темряви, сну й пробудження. Вдало застосовує і одночасно зіставляє акорди, які характеризують войовничу природу скіфів і бога війни скіфів Ареса. Ефект «полі» забезпечується завчасним показом кожного з пластів окремо. Перші два акорди п'єси становлять фразу, що є основою усього твору та своєрідним кодом Бога скіфів. «Бог скіфів» Степурка в учня викликає асоціації зі збірними образами: язичницьких богів, бога сонця скіфів, військовими образами, Аресом (бог війни) тощо. Музикантам же відома «Скіфська сюїта» і взагалі тема скіфів Прокоф'єва, яка представлена енергійними ритмами давніх обрядів. Для мініатюр «Марш-гротеск» і «Колесо фортуни» характерні підвищена роль деталей у мелодиці та гармонії, лаконізм та афористичність виразів: «принцип алюзії виявляється в найтонших стилістичних асоціаціях і невиконаних обіцянках на грані цитати» [9, 147].

У циклі «Дитяча музика» Прокоф'єва група образів та сцен досить проста для сприйняття дітьми: акварельні пейзажні замальовки («Ранок», «Вечір», «Дощ і веселка»), сцени дитячих ігор («Марш», «П'ятнашки»), танцювальні п'єси («Вальс», «Тарантела»), тонкі психологічні мініатюри з переживаннями («Казочка», «Каяття»). Отже, навіть із назв мініатюр С. Прокоф'єва і В. Степурка бачимо, що творчі вподобання і призначення композиторів різні. Цикл С. Прокоф'єва – для дітей, а Степурка – для старших учнів або студентів. Тому для фантазії В. Степурка стимулом стали більше образи опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» і творів різних жанрів, що наповнені імпрові-

заційністю мислення та образною складністю. Алюзії степурківського циклу простягнулися саме до творчої манери Прокоф'єва з її зухвалою виразністю, сміливістю розкриття гострих полемічних образів. «Подвійність кодування» є процесом співставлення та осмислення музичних світів композиторів на основі поєднання різних кодів (Р. Барт).

Принцип алюзії характерний для іншого циклу мініатюр В. Степурка «Партита» (1983 рік), який є присвятою вчителю М. Скорику. У Скорика в доробку сім «Партит» для різних виконавських составів. За словами Степурка, образний світ та побудова його циклу близький до фортепіанної партити М. Скорика. Алюзійність циклу Скорика у найтонших натяках без прямих цитувань вказує на образну та інтонаційну природу «Дитячої музики» С. Прокоф'єва. Вже за назвами циклу В. Степурка («Недоспіване», «Тривожні набати», «Печаль души», «Сподівання», «Небесні далі») можемо побачити різницю між циклами, не торкаючись детального інтонаційно-гармонічного аналізу його музики. У перекладі з італійської partita буквально означає розподіл на частини, або форма музичного твору. У музиці XVII-XVIII ст. партита була різновидом органних варіацій на хоральну мелодію [4, 411]. Прихильниками жанру були Й. С. Бах, Дж. Фрескобальді. У Степурка єдина тема для варіацій відсутня, але є загальний характер циклу – скорботні роздуми, глибокі та сильні переживання, яких немає у циклі М. Скорика. Звернення до партити як жанру старовинної музики чи мистецтва бароко і раннього класицизму для українських композиторів стає чимось на зразок відтворення іншої епохи з її кодами-жанрами (цикл п'єс «Музика в старовинному стилі» М. Скорика, «Маленька партита» Ю. Іщенка, інструментальна сюїта «Старовинні галантні танці» М. Шуха, «Partita concertante № 1» В. Зубицького).

П'єса В. Степурка «Недоспіване» відкриває його фортепіанний цикл «Партита» і має імпровізаційну природу, хоча строго виписану в нотному тексті. Мелодія починається з низхідної інтонації прохання, яка поступово підбирається до вершини, долаючи перешкоди та відвойовуючи нові простори. Досягнувши вершину, мелодія повторюється на октаву вище, ніби затверджуючись на досягнених позиціях. Свобода імпровізації пов'язана із тематизмом і наскрізним сюжетним розвитком. Композитор називає п'єсу «Недоспіване» і залишає її незакінченою з блискучим переходом у діезну тональність (Des dur – E dur) і ритмічним чергуванням (2/4 і 3/4), створюючи ефект поступово зникнення.

Наступна мініатюра циклу «Тривожні набати», її образи алюзійно нагадують про традиції дзвонарності в музиці, які є яскравим темброво-колористичним засобом у народному музичному мистецтві з інтонаціями призову. Набат у поєднанні з прикметником «тривожний» передає сигнал про загрозу, небезпеку. Саме так у В. Степурка набат виконує драматургічну функцію, акордові нагромадження посилюють ефект напруги, а імітаційний фактурно-тематичний розвиток дзвонарної гри з перегукуванням у різних регістрах створюють образний ряд схвильованості, розпачу, занепокоєння. Наступна мініатюра «Печаль душі» контрастна попередній. Вона медитативна, її мелодичні контури як нескінченні стрічкоподібні лінії. За класифікацією Д. Кірнарської – це комунікативний архетип монологічного спілкування в стилі solo, коли душа говорить сама з

собою, або в молитві – із божеством. Моторно-пластичні асоціації архетипу «медитації» тяжіють до хитання, крутіння, маятникоподібного руху [2, 82]. Четверта п'єса циклу «Сподівання» ніби поєднує набатність другої мініатюри і мелодійність третьої, стаючи кульмінацією всього циклу. Остання мініатюра «Небесні далі» є епілогом, який синтезує інтонаційно-гармонічний та образно-емоційний пласти. Тож, майже весь безцитатний текст В. Степурка насичений алюзіями на попередні музичні традиції з кодами-образами (печалі, тривожних набатів, очікування-сподівання), кодами-інтонаціями (медитації, призову, прохання), які утворюють мовну гру (Ж. Ліотар).

Алюзія як художній прийом загалом і «подвійного кодування», зокрема, спрямована на ускладнення або спрощення кодування різних видів текстів. Таким прикладом є цикл «Екслібриси» (1995) для соло скрипки Ганни Гаврилець за мотивами поезії Софії Майданської. Лінгвістичний смисл слова «екслібрис» йде від словосполучення «з бібліотеки кого-небудь, з книг кого-небудь» [10, 229]. А вже інтерпретаційно до музичного цитування, екслібриси ніби навіяні попередньою культурою. Усі екслібриси Г. Гаврилець мають свій музичний код-алюзію на якусь пісенну або танцювальну мелодію західноукраїнського регіону. Г. Гаврилець, як представниця західного регіону України, пише, що екслібриси викликають асоціації з народними піснями. Слухачі східного і центрального регіонів України не так гарно знають фольклор, вони більше були виховані на піснях радянських авторів. Тому екслібриси сприймаються по-різному залежно від регіону. Алюзією, натяком в екслібрисах для знавців фольклору є народні пісні, а для знавців естради – пісні радянських композиторів. Виникає парадоксальний дуалізм (Ч. Дженкс) у розкодуванні музичного змісту.

Наукова новизна. На основі аналізу прикладів з музичної творчості зроблена спроба довести, що цитата та її різновид алюзія є художніми прийомами «подвійного кодування». На відміну від А. Шнітке, який виокремлював два принципи використання «чужого» стилю – цитування і алюзію, згодні із дослідницею С. Скорик, яка виділяє в постмодерністичному тексті художні прийоми цитування, серед яких – алюзія, аплікація, контамінація, ремінісценція, інтертекст. Усі художні прийоми впливають на перетворення будь-яких інформаційних джерел у символи для комунікації та зберігання, створюючи процес руху та змін, процес «подвійного кодування» в музичному мистецтві. Цей процес розповсюджується на різні етапи музичної діяльності від шифрування композитором художнього образу за допомогою створення нотного тексту, через кодування-декодування виконавцем цього нотного матеріалу та образного ряду, розкодування слухачем композиторської та виконавської інтерпретації художнього твору.

Висновки. Логіка процесу «подвійного кодування» в музичному мистецтві за своєю природою комплексна, інтонаційно-змістовна та пов'язана з послідовною переробкою музичних вражень за допомогою включення пам'яті, встановлення зв'язків між музикою, широким культурно-історичним контекстом та індивідуально-психологічним досвідом. Цитата та її різновид алюзія, як художні прийоми, здійснюють поєднання музичних кодів минулого з

сучасністю. Складний процес сприйняття, розшифровки, переробки нового музичного матеріалу із відтворенням кодів-цитат або кодів-алюзій у новому тексті розкриває особливості «подвійного кодування» в музичному мистецтві постмодернізму. Усі музичні стилі та твори, композиторська творчість взагалі є продуктами психологічної діяльності, процесом кодування.

Література

1. Дженкс Ч. Взлёт архитектуры постмодернизма // Корпус 3. – Режим доступу : http://cih.ru/k3/jenx.html.

2. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д.К. Кирнарская. – М. : Таланты – XXI век. 2004. – 496 с.

3. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность / М. Лобанова. – М. : Советский композитор, 1990. – 312 с.

4. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

5. Постмодернизм. Энциклопедия / сост.: А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

6. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика : учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др., под ред. Г.М. Цыпина. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 368 с.

7. Рижкова С.А. Творення, трансляція, інтерпретація та споживання культури : монографія / С.А. Рижкова, І.В. Кузнєцова, І.О. Шевченко. – К. : НАКККіМ, 2010. – 476 с.

8. Скорик С. Художественные приемы цитирования / С. Скорик // Режим доступу: http://stihi.pro/1360-citirovanie.html. 17.07.2011.

9. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века / А.С. Соколов. – М. : Гуманитар. изд. Центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.

10. Сучасний тлумачний словник української мови: 60000 слів / за заг. ред. д-ра філ. наук, проф. В.В. Дубічинського. – Х. : ВД «Школа», 2007. – 832 с.

References

1. Jenks, Ch. Rise of Architectural Postmodernism. Housing. Retrieved from: http://cih.ru/k3/jenx.html [in Russian].

2. Kirnarskaya, D. K. (2004). Psychology special abilities. Musical ability. Moscow: Talents – XXI century [in Russian].

3. Lobanova, M. (1990). Musical style and genre: History and Modernity. Moscow: Soviet composer [in Russian].

4. Keldysh, G. V. (Ed.). (1990). Musical encyclopaedic dictionary. Moscow: Soviet Encyclopedia [in Russian].

5. Gritsanov, A.A. & Mozheyko M.A. (Eds.). (2001). Postmodernism. Encyclopedia. Mn.: Interpresservis; Book House [in Russian].

6. Kirnarskaya, D.K. Kiyashchenko, N.I., Tarasova K.V. (2003). Psychology of musical activity: Theory and Practice. Moscow: Publishing Center "Academy" [in Russian].

7. Rizhkova, S.A, Kuznetsova, I. V., Shevchenko, I. A. (2010). Creation, translation, interpretation and consumption of culture. K.: NAKKKiM [in Ukrainian].

8. Skorik C. (17.07.2011.) Artistic techniques citation. Access mode: http://stihi.pro/1360-citirovanie.html [in Russian].

9. Sokolov A. (2004). Introduction to the musical composition of the twentieth century. M: the humanities. ed. VLADOS Center [in Russian].

10. Dubichinskogo, V.V. (Ed.). (2007). Modern explaining vocabulary of Ukrainian language: 60000 words. (2007). H.: VD "School" [in Ukrainian].

УДК 78.081:7.01(477)

Кравченко Анастасія Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства,
докторант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

ЗНАЧЕННЯ ФІЛОСОФІЇ МУЗИЧНОГО АНАЛІЗУ У ДОСЛІДЖЕННІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

У статті розглядаються питання методології аналізу музичних творів з позицій філософії музики. Здійснено узагальнення наявних концепцій з метою подальшої розробки принципів філософії музичного аналізу у комбінаторному поєднанні класичного музикознавчого та «дискурсивного» аналізу. Такий підхід дозволяє осягнути формально-структурні, змістовно-семантичні та смислові аспекти організації музичного матеріалу у їх цілісності в процесі композиторської та виконавської творчості. Доведено, що створення, відтворення та сприйняття композицій є процесом світоглядного самоусвідомлення через твір. Варіабельність інтерпретаційних версій культур-герменевтичного осягнення музичного смислу формується у медіальних каналах на комунікативному стику взаємообміну художньо-естетичною інформацією між її генератором, транслятором і сприймачем. З цього окреслюється значення філософії музичного аналізу у дослідженні творів камерно-інструментального мистецтва представників української школи композиції та їх виконавського втілення.

Ключові слова: камерно-інструментальне мистецтво України, філософія музики, філософія музичного аналізу, дискурсивний аналіз музичного твору, музичний смисл, композиторство, виконавство, медіальні канали сприйняття.

Кравченко Анастасия Игоревна, *кандидат искусствоведения, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Значение философии музыкального анализа в исследовании камерно-инструментального искусства Украины

В статье рассматриваются вопросы методологии анализа музыкальных произведений с позиций философии музыки. Обобщаются существующие концепции с целью дальнейшей разработки принципов философии музыкального анализа в комбинаторном соединении классического музыковедческого и «дискурсивного» анализа. Такой подход позволяет раскрыть формально-структурные, содержательно-семантические и смысловые аспекты организации музыкального материала в их целостности в процессе композиторского и исполнительского творчества. Доказано, что создание, воспроизведение и восприятие музыкальных композиций является процессом мировоззренческого самопознания. Вариабельность интерпретационных версий культур-герменевтического постижения музыкального смысла формируется в медиальных каналах

© *Кравченко А.І., 2016*

на коммуникативном стыке взаимообмена художественно-эстетической информацией между ее генератором, транслятором и реципиентом. Исходя из этого, определяется значение философии музыкального анализа в исследовании произведений камерно-инструментального искусства представителей украинской школы композиции, а также их исполнительского претворения.

Ключевые слова: камерно-инструментальное искусство Украины, философия музыки, философия музыкального анализа, дискурсивный анализ музыкального произведения, музыкальный смысл, композиторское творчество, исполнительство, медиальные каналы восприятия.

Kravchenko Anastasia, *PhD in Arts, Doctoral-student The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Significance of philosophy of musical analysis In the researches of chamber art of Ukraine

The article studies the questions of analysis of musical compositions from the viewpoint of philosophy of music. The generalization of existent concepts with further development of principles of philosophy of musical analysis in a combinatorial consolidation of classical musicology and "discursive" analysis has been done. This allows comprehending formal, structural, substance and semantic aspects of organization of musical materials and their integrity. It is proved that creations, reproduction and perception of compositions are the processes of self-awareness through the piece of music. Variability of interpretational versions of meaning comprehension of the composition is formed in medial channels at the turn of interchange of art and musical information between its generator, translator and recipient. The importance of philosophy of musical analysis in the research of compositions of chamber art of representatives of Ukrainian school of composition has been outlined.

Keywords: chamber art of Ukraine, philosophy of music, philosophy of musical analysis, discursive analysis of a piece of music, musical meaning, composer creativity, performance, medial channels of perception.

Постановка проблеми. У синкретизмі культурологічних знань протягом ХХ століття відбувається зближення наукових, філософських та художніх позицій осягнення картини світу у цілісності її світоглядних складових – науки, філософії, міфології та мистецтва. З точки зору метатеорії «універсалізму» (Я. Кучинський) не викликає сумнівів і взаємозв'язок філософії та музики. Вони є носіями образів, концептів і перцептів світової гармонії, що виступають специфічними моделями світобудови, здатними до продукування та відтворення загальнокультурної динаміки сенсів: філософія – у поняттях, музика – в організованих звуках. Дослідження смислових аспектів організації музичної матерії, змістовно-семантичні та естетико-виразні можливості якої є найбільш придатними для інтерпретування широкого спектру матеріалів філософського значення, наближає науковців до думки, що музика, у загальному сенсі, є «"побратимом" філософії» [16, 201].

Спорідненість філософії і музики інтуїтивно виявляється у сфері духовного пошуку, метою якого є генерування смислу, що «звучить» у вербалізованих (наукових, літературно-філософських) чи невербалізованих (музичних) текстових структурах. За словами В. Личковаха, «філософія для втаємничених звучить як музика у поняттях, а музика сприймається як філософія у звуках» [6, 100].

Огляд досліджень і публікацій. В цьому ракурсі цілком закономірним є стійкий інтерес до осмислення дуальності феноменів омузичненої філософії та музики як філософії звуків, коріння якого сягає епохи Античності (Піфагор, Платон, Аристотель), середніх віків (Августин Аврелій, Боецій), набуває особли-

вої акцентуації протягом XIX ст. (В. Ф. Шеллінг, А. Шопенгауер, Р. Вагнер, Ф. Ніцше) та у теоретичній спадщині представників філософсько-естетичної, культурологічної, мистецтвознавчої думки XX – початку XXI ст. (Т. Адорно, Ш. Ангі, Д. Золтаї, О. Лосєв, В. Медушевський, О. Рапопорт, О. Рябініна, В. Суханцева та ін.).

Актуальність дослідження пов'язана з тим, що останнім часом вчені ставлять низку дискусійних запитань із зазначеної проблематики, розв'язання яких потребує поглибленої філософсько-мистецтвознавчої рефлексії та комплексного культурологічного підходу. Серед них питання, пов'язані із розробкою універсальних категорій пізнання онтології культури і мистецтва, окреслення перспектив еволюції корпусу культурологічних і мистецтвознавчих наук, зокрема, розвитку музикознавства як певного «синтетичного» знання [10, 84], що повинно відображати цілісну картину музичного буття. Музика все частіше постає предметом філософсько-культурологічного та естетико-мистецтвознавчого аналізу, що актуалізується навіть у виникненні нового напрямку її комплексних досліджень – «культурологічної музикології» (О. Маркова, В. Редя, В. Шульгіна та ін.).

Одним з розробників та найбільш послідовних прихильників втілення філософсько-культурологічних принципів в аналітиці музики виступає В. Медушевський, дослідження якого торкаються проблематики відображення духовного життя індивідуума у творах музичного мистецтва (переважно, на матеріалі західноєвропейської та російської класики), а саме «духовного» аналізу музики як «згустка» буття-історії-культури. Аналітичний і критичний погляд вітчизняних науковців (І. Арістова, І. Артеменко, В. Драгулян, А. Івко, Ю. Ніколаєвська, О. Погода, Б. Стронько) також спрямований на осмислення різних аспектів філософії творчості зарубіжних митців від бароко до сучасності: Д. Скарлатті, Й. С. Баха, Ф. Бузоні, Р. Вагнера, Г. Малера, П. Чайковського, С. Рахманінова, К. Дебюссі, О. Скрябіна, С. Губайдуліної, Ч. Айвза, К. Штокгаузена та багатьох інших. Щодо розгляду творів представників української композиторської школи апробацію принципів філософії музичного аналізу знаходимо у науковому доробку І. Романюк (дослідження ціннісної семантики української картини світу, відображеної у хорових композиціях І. Карабиця, В. Камінського, О. Щетинського) та І. Савчука (осмислення екзистенційної природи мислення модерністського Майстра у жанрово-стилістичних феноменах камерної музики Б. Лятошинського, І. Белзи і польських митців – Ю. Кофлера, Т. З. Кассерна, які працювали у Львові до 1944 та 1945 рр., відповідно).

Однак, у дослідженні творів українського музичного мистецтва і камерно-інструментального, зокрема, на разі недостатньо задіяний теоретико-методологічний потенціал вітчизняної філософсько-естетичної, культурологічної та мистецтвознавчої думки, де вельми інтенсивно провадиться пошук універсальних категорій філософії музики і, загалом, філософії мистецтва, які можуть бути однаково успішно застосовані щодо різновидових мистецьких феноменів (у т.ч. музичних). Ґрунтовні напрацювання з цієї проблематики представлені у доробку В. Суханцевої (осмислення музики як буття і моделі універсуму), В. Личковаха (розвиток філософії мистецтва та історії естетичної думки в українській культурі), Ю. Чекана (визначення сутності інтонаційного

образу світу як феномена і категорії історичного музикознавства), О. Рощенко (дослідження міфотворчих процесів у мистецтві як філософської концепції побудови музичних творів майбутнього), Г. Макаренка (обгрунтування специфічного статусу музики як метамистецтва в ірраціоналістичній естетиці) та ін.

Незважаючи на вельми чітко окреслену тенденцію «філософізації музикознавства» (О. Козаренко) та повсюдне метафоричне використання у музичній періодиці епітетів і концептів на кшталт «метафізичності», «універсальності», «космічності» щодо музичного лексикону тих чи інших композиторів, очевидною є складність суто наукової категоризації смислоутворюючих понять філософії музики, дослідницькі позиції якої на перший погляд видаються занадто всеосяжними. Саме тому особливої *актуальності* набуває інтегративний підхід у розробці «синтезуючих» (А. Івко) методів та методологічних підходів дослідження феноменів музичного мистецтва, зокрема, розвитку «філософії музичного аналізу» [10, 88], що вимагає від науковців культурологічної універсальності на шляху подолання дисциплінарних меж у площині окремих галузей гуманітарного, у т.ч. мистецтвознавчого знання.

Мета дослідження. Методологія аналізу творів з позицій філософії музики на разі перебуває у стані теоретичної кристалізації та категоріального уточнення. У зв'язку з цим, висувається завдання координації та узагальнення існуючих напрацювань і концепцій, а також подальшої теоретичної розробки філософії музичного аналізу. Постає необхідність виявлення його специфікацій у базових філософських, естетичних та музикознавчих категоріях та окреслення значення філософії музичного аналізу у культурологічному дослідженні явищ музичного мистецтва України, зокрема, камерно-інструментального (на матеріалі творчості представників української композиторської школи 60-х рр. XX – початку XXI ст.).

Виклад основного матеріалу. Зазначений хронологічний період, тобто від українського авангарду 60-х років (що знаходиться у своєрідній «точці золотого перетину» XX ст.) до постмодерну «постсучасності», являє собою важливий етап на шляху сходження до новітньої парадигми музичного мистецтва України, в основі якої лежить концепція теоретичної нескінченності тембровозвукових ресурсів музичного висловлювання. Безумовно, дискурсивна кристалізація даної концепції насамперед пов'язана з еволюцією музичного мислення сучасних композиторів, де філософська проблематика відіграє вагоме значення. За словами Лесі Дичко, «філософія – це увібрані враження, багаж знань, з якими людина живе, який нею накопичений. Суб'єктивний погляд на світ, власна, особистісна філософія та музика – для мене явища одного порядку. Вони діалектичні, розділити їх неможливо» [7, 336].

Рясніють філософсько-поетичними метафорами і нариси вітчизняної музичної критики щодо характеристики творчих портретів та образного змісту композицій представників української композиторської школи. Це, наприклад, «музика сфер», «космічна», «галактична» музика Валентина Сильвестрова; кордоцентризм як «код-ген» музики Євгена Станковича; «метафізичність» звукової краси творів Леоніда Грабовського; «міф про онтологію музичної краси» та «дихання музичного «космосу»» у творчості Олега Киви тощо. Критики і шанувальники захоплюються етно-фольклорною аутентикою музики Ганни

Гаврилець як «відображенням всесвітнього ейдоса»; «музичною метареальністю» театральної музики Юрія Шевченка; «філософією медитації» та «метафоричною» музикою Вікторії Польової [7; 8].

Наведені метафоричні висловлювання відображають суб'єктивне сприйняття конкретних музичних артефактів, де тяжіння до філософської рефлексії відчувається як концептуально закладена позиція композиторської творчості, що може відображатися у формах «філософського споглядання, інтроспекції, роздумів, самозанурення, автоспілкування» [17, 3]. Роздуми науковців щодо шляху «від метафоричного використання – до категоризації» понять (Ю. Чекан) зумовили появу низки праць, що виводять музикознавство на новий якісний рівень системних узагальнень на культурологічному стику специфічних музичних та філософсько-естетичних параметрів аналізу творів мистецтва.

У згаданих вище дослідженнях так чи інакше «розчинена» проблематика філософії музичного аналізу, що є «процесом освоєння як художнього сенсу, так і форми твору з урахуванням діалектики специфічно музичних і загальнологічних законів мислення з природним виходом на психологію сприйняття» [2, 118]. Тут йдеться про виявлення діалектики категорій музичного та філософського мислення композитора, шляхом поєднання теоретичних методів класичного музикознавчого аналізу (жанру, стилю, форми, музичної мови, драматургії тощо) із т. зв. «дискурсивним» аналізом (Є. Морєва), в основі якого закладено проблему розуміння художньо-музичного висловлювання та, у підсумку, усвідомлення, пізнання його філософсько-естетичного смислу.

Даний багаторівневий культур-герменевтичний процес доволі складно і не завжди в уповні піддається формалізації та укладанню в певні методологічні рамки, адже пошук смислу – «це горизонт, який постійно віддаляється, ціль зрозуміла, але недосяжна» [9, 7]. Постульована «недосяжність», виявлена у спробах теоретичного моделювання герменевтичного процесу розуміння та здобуття смислу, обумовлюється складністю організації музичної матерії. Причому йдеться не стільки про технологічний, скільки про смисловий аспект системно-структурної організації семіотики музичної інформації (наприклад, музику В. Сильвестрова порівнюють зі «складністю створення моделі вселенського світоустрою, непізнаного до кінця і нескінченно різноманітного» [15, 11]).

Справа в тім, що у музичній композиції автор, спираючись на власні звуковідчуття, інтонаційно моделює «звуко-музичну свідомість епохи, що формується з мовно-стильових та семантичних принципів відтворення звукового образу світу» [13, 184], який є відображенням в музиці світоглядно-естетичних концептів: «дух епохи», «образ світу», «чуття життя» [5, 309]. У зв'язку з цим, «Що таке композиція?» – задає питання Євген Станкович і відповідає: «Це власний погляд на світ» [7, 195].

Безумовно, цей художньо-естетичний погляд є індивідуальним, адже у ситуації наявності або відсутності своєрідного «резонансу» виконуваного музичного твору з внутрішнім «Я» можуть виникати смислові збіги або смислові протиріччя. Останні у ситуації культурологічного осмислення породжуються нескінченною варіабельністю можливих точок зору на стиках взаємообміну художньо-музичною інформацією у т.зв. медіальних каналах, тобто між її генератором,

транслятором та сприймачем, де значну частку суб'єктивності носять не тільки інтерпретаційні версії, але й їх відображення у слухацькому сприйнятті.

Наприклад, якщо перевести культур-герменевтичний аналіз від методології філософії музики у площину теорії музичного виконавства (в т.ч. у камерно-інструментальному виконавському мистецтві), то виявляється, що свідома спрямованість інтерпретатора на осягнення авторського задуму має логіко-інтуїтивний характер. Сприйняття й інтерпретація музики та її виконання відбуваються з опорою на «еталонні слухові уявлення» (І. Ігнатченко), «звукоідеали», «еталонні виконавські версії» (М. Кононова), іншими словами, – коло естетичних вподобань, сформоване на перетині індивідуального досвіду сприйняття, аналізу і оцінки музичних творів та традицій національної (регіональної) музично-виконавської школи. У той само час, слухач у момент звукообразної реалізації музичного твору, також виступає його інтерпретатором, розкриваючи нові смисли і підтексти, відображені у дзеркалі суб'єктивної естетичної рецепції.

Таким чином, створення, відтворення та сприйняття композицій є процесом самоусвідомлення, осмислення себе через музичний твір. Тут роль таких контекстуальних факторів, як: загальна історико-стильова ситуація, культурний досвід, світоглядні позиції, біографічний/творчий етап, чуттєво-естетичний стан, особливості психології світобачення та емоційного світу автора/виконавця/слухача, соціокультурні умови сприйняття, має вагоме смислоутворююче значення, впливаючи, зокрема, на зміст і форми камерно-інструментального мистецтва.

Важливим чинником культурологічного наближення до об'єктивних параметрів усвідомлення композиторського задуму є також дослідження матеріалів «авторської концептуалізації» (за Т. Калімуліною) – епістолярно-мемуарної спадщини композиторів, інтерв'ю, анотацій тощо. Матеріали «авторської концептуалізації» утворюють індивідуальний дискурс автокоментарів з розшифровкою власних філософсько-естетичних позицій творчості, програмних ідей, загалом, художньо-естетичних інтенцій композиторського мислення, а також спостережень щодо оточуючого культурно-мистецького контексту (згадаємо діалоги Є. Рестаньо та В. Холопової з С. Губайдуліною, О. Івашкіна з А. Шнітке та ін.). Доповнюють цей зріз наукових джерел наявні авторські теоретичні тексти, лекційні програми (наприклад, філософія мистецтва Р. Вагнера, «Тексти про музику» у 10-ти томах К. Штокгаузена, тексти лекцій К. Пендерецького – «Лабіринт часу», дисертація К. Цепколенко з викладом авторської методики «сценарної розробки» музичного матеріалу та ін.), що вкупі закладають ґрунтовний фундамент дослідження світогляду і творчого (наукового, філософського, міфопоетичного, художньо-музичного) мислення композиторів у їх ментально-естетичній цілісності. Також вводять дослідника у світ сучасної української музики систематизовані зібрання статей, листів з приватних архівів, опубліковані бесіди-інтерв'ю, зокрема, М. Нестьєвої з В. Сильвестровим, М. Русяєвої з А. Томльоновою, А. Луніної з рядом українських митців (З. Алмаші, Г. Гаврилець, Л. Грабовським, С. Зажитьком, О. Кивой, Є. Станковичем, В. Степурком та ін.), в яких міститься вербальна автоінтерпретація філософсько-естетичної програми творчості та процесу художнього моделювання композицій, що конкретизує основні їх структурно-смислові вузли.

Зважаючи на семіотичну абстрактність музичної мови, що носить статус мета-мови мистецтва, та філософічність музичного смислу (з чого випливає можливість безлічі інтерпретаційних варіантів його осягнення), очевидно, що без урахування авторської позиції (принаймні, щодо творів сучасного мистецтва у ситуації відсутності історичного жанрово-стильового еталону) адекватна інтерпретація музичного образу практично неможлива. Розуміння графічного, художньо-знакового коду вкупі з наявністю вербально заявленого автором смислового коду дає можливість виконавцю (а, відповідно, і слухачу) максимально наблизитись до глибинних смислових шарів конкретної композиції. Саме тому, практика співпраці у композиторсько-виконавських тандемах при підготовці музичних програм (особливо прем'єрних) та авторських звернень-преамбул до аудиторії, що налаштовують канали слухацького сприйняття у наперед визначеному смисловому спрямуванні, є вельми розповсюдженою.

Не зупиняючись докладно на розгляді феномену «шістдесятництва» в українській культурі загалом (з посиланням на ряд ґрунтовних досліджень вітчизняних вчених: М. Поповича, М. Копиці, О. Зінкевич, О. Козаренка, С. Волкова, О. Овчарук, О. Городецької, Г. Файзулліної та ін.), перейдемо до характеристики тих особливостей, що складають національне «обличчя» українського музичного авангарду доби «шістдесятництва», яке представляють В. Сильвестров, Л. Грабовський, М. Скорик, В. Годзяцький, В. Загорцев та деякі інші композитори. Унікальність творчості останніх, у порівнянні з західноєвропейськими модерністськими зразками, визначається тим, що у творах вітчизняних композиторів технологічність авангардної музичної мови «несподівано солідаризується із засадничими принципами національного музичного мислення <…>, резонує з високою «ученістю», «любомудрієм» давньоукраїнської музики» [3]. На нашу думку, подібний синтез в українському варіанті авангарду (а пізніше, і постмодерну) дозволив митцям реалізувати у своїх новаторських композиціях масштабні задуми з глибинним духовно-філософським підтекстом.

Зокрема, український композитор В. Сильвестров так інтерпретує філософську програму власної творчості: «В авангардний період я надавав своїм творам натурфілософський семантичний підтекст. Оркестр символізував світ, який нас оточує, флажолети у духових асоціювалися з небом, гудіння у низьких регістрах у мідних духових – дещо хтонічне. <…> У мене було піфагорійське ставлення до музики, завдяки чому звукові оркестрові маси асоціювалися з деякими образами. Це давало можливість на рівні знакової символіки опанувати світ» [7, 590]. Піфагорійські принципи математичної вивіреності музичного мислення характерні також для творчості В. Загорцева (наприклад, «Об'єми» для кларнета, саксофона-тенора, труби, скрипки і фортепіано, 1965 р.), В. Годзяцького (камерна симфонія «Періоди», 1965 р.) та, особливо, Л. Грабовського («Гомеоморфії» для двох фортепіано, 1968-69 рр.,), який повсюдно застосовує техніку випадкових чисел у рамках власного алгоритмічного методу композиції, залишаючись вірним йому і до сьогодні [1].

На відміну від Л. Грабовського, творчий метод В. Сильвестрова на стику XX-XXI ст. зазнав значної трансформації – його стиль музикознавці називають «багательним», а сам композитор вважає свої опуси останніх років «тіньовою музи-

кою», неосимволістськими «мікроформами музичних миттєвостей», «озвученими платонівськими ідеями», в які треба вслухатися і не відкидати після першого «знайомства»: тільки таким чином можна пізнати їхній пафос, що йде у нескінченність [7, 575]. Як пише О. Руч'євська, «Зміст мистецтва – ідеальна, суб'єктивна реальність» [12, 70], і є очевидним, що митець прагне створити власну ідеальну реальність, моделюючи народження музики із тиші, мовчання, сакральної медитації.

Більшість композицій, де автори образно «занурюються» у медитативні пласти, концептуально ґрунтуються на ідеях сакрального пошуку, як у вимірах культури християнського світу (зокрема, духовної практики ісихазму), так і східної філософії та філософської лірики сучасних і прадавніх текстів (наприклад, суфійського вчення, китайських, індійських філософських традицій, давньоіранських міфів, мінімалістської японської поезії «танку», «хайку» тощо). Серед таких творів – тріо «Квітучий сад… і яблука, що падають у воду» (1996 р.) та секстет «Що сталося в тиші після відлуння» (1993 р.) Є. Станковича, які викликають асоціації зі східною філософією, дзен-буддистським медитативним споглядання; музично-філософське есе В. Ларчікова «Фуекі-Рюко. Хайку І» для двох віолончелей (2004 р.); квінтет «Крила східного вітру» (2010 р.) Ю. Гомельської, де опосередковано передано бачення східного світогляду в музичному орієнталізмі. Відображення проблематики діалогу «Схід-Захід» у музичному мистецтві знаходимо у композиціях для рояля і перкусії «Восхождение. Восток–Запад» (2007 р.) та «Імпровізація» (2013 р.) А. Томльонової, де, як коментує авторка композиції, «"протиставляється урбаністичний, жорсткий Захід та витончений, медитуючий Схід", при чому ідея руху від хаосу до гармонії є наскрізним художнім задумом композицій» [4, 59].

Ще далі у світ міфопоетики йде композиторка В. Польова, створюючи «Симург-фестиваль» з семи концертних програм-«садів» («Сад земних насолод», «Сад каменів», «Сад голосів», «Сад книг», «Сад запамороченння», «Сад суму», «Сад птахів», що послідовно триватимуть протягом 2016 р.). Концертні «сади» об'єднуються спільною філософською платформою, яка ґрунтується на давньоперсидських і слов'янських міфах про Симурга (Семаргла) – поліморфної істоти, що «мешкає на гілках дерева життя та злітає до людей для допомоги, зцілення чи пророцтв». За легендою, «цар птахів Симург губить у центрі Китаю чудове перо і птахи, яким набридли розбрат і війни, вирішують відшукати його, щоби віднайти мир у собі і навкруги себе. <…> Сім садів-долин, що повинні перетнути птахи, пов'язані із сімома станами, які людина, відповідно до вчення суфіїв, повинна подолати у собі для пізнання істинної природи Бога» [10]. Символічне послання «Симург-фестивалю» для нашої Батьківщини, де протягом останніх двох років триває глибока соціально-економічна та військово-політична криза, – це заклик до виходу за межі «дурного» кола нескінченного розбрату та суєти життя, повернення до сакральних витоків світоустрою, очищення через духовне зусилля.

Безумовно, подібна філософсько-естетична рефлексія в руслі когнітивної інтерпретації імпліцитного змісту музичних творів та циклів концертних програм починається там, де піддаються сумніву тези про суцільну механістичність, формальність та формульність професійної музичної творчості (за Є. Соколовим). Подібна «репрезентуюча смислова основа» (В. Москаленко) розкриває прагнення

авторів доторкнутись до універсалій культури, «вічних», уже канонічних образів і тем, апелюючи до структур свідомості реципієнта не стільки через емоційно-чуттєве, скільки через інтелектуальне переживання. Саме тут, у цих смислових каналах та механізмах естетичного пізнання та філософії музики і починається «зона проекції істинної, глибинної Музики, що несе в собі гармонію сфер і кайрос історії» [14, 165].

Висновки. У підсумку зазначимо, що розширення проблемного поля філософії музики окреслює перспективи еволюції мистецтвознавства як «синтетичного» знання, що включає до себе і філософію музичного аналізу, у поєднанні наукових, філософських та художніх світоглядних позицій осмислення музики. Теоретико-методологічні роздуми щодо взаємозв'язку філософії як «теорії духовного освоєння світу» (за В. Діановою) та музики як духовного феномена культури, що має понятійний статус метамистецтва (Г. Макаренко), виводять науковців на рівень поглибленої філософсько-мистецтвознавчої рефлексії у розробці новітніх параметрів дослідження музичних композицій, зокрема, розвитку філософії музичного аналізу.

Значення останньої полягає в тому, що теоретичне узагальнення існуючих напрацювань філософсько-естетичного, культурологічного, мистецтво-знавчого напрямків дослідження камерно-інструментального мистецтва актуалізує потребу подальшої наукової категоризації смислоутворюючих понять у цій концептосфері. Це спонукає вчених до дослідницької «медіації» у подоланні дисциплінарних меж філософії, музичної естетики, культурології, історичного, теоретичного музикознавства та психології музичного сприйняття. У контексті розвитку філософії музики вбачається особливо актуальним і перспективним методологічний пошук у ракурсі філософії музичного аналізу, що, на наш погляд, володіє ознаками наукової універсальності у комбінаторному поєднанні компонентів свого дискурсу, а саме, – музикознавчого та філософсько-естетичного аналізу. Останній передбачає застосування методів когнітивної, герменевтичної інтерпретації, а також культурологічного, світоглядно-контекстуального підходів у дослідженні онтології музичної творчості та проблем її сприйняття. Все це вимагає урахування музикознавчої критико-естетичної оцінки та композиторських автоінтерпретаційних позицій, з метою здобуття смислу і «кайросу» музики та їхнє диференціації у медіальних каналах сприйняття у комунікаційному колі класичної тріади «композитор–виконавець–слухач».

Нами доведено, що філософська проблематика музичного мислення українських композиторів є важливою складовою творчості та виконавства. Протягом останнього півстоліття це вельми різноаспектно розкривається у концептуальній еволюції від натурфілософського, піфагорійського розуміння музичної образності та структури до філософії медитації, відображення світоглядних систем Сходу та озвучених платонівських ідей у камерно-інструментальній музиці. Таким чином, сучасні українські митці торкнулися глибинного пласту історії світової філософії та естетики у їхніх давньогрецькій та східній традиціях, відображених, зокрема, засобами авербальної музичної палітри у дзеркалі композиторського і виконавського мистецтва. Тож, вбачаємо теоретичну і практичну значущість та перспективність подальшого дослідження творів українського

камерно-інструментального мистецтва з позицій філософії музики та філософії музичного аналізу. Вони ведуть до адекватного категоріального інструментарію, спрямованого на розв'язання культур-герменевтичних і мистецтвознавчих проблем осягнення смислу музичного наративу з урахуванням діалектичного взаємозв'язку і специфіки музичного та філософського мислення.

Література

1. Грабовський Л.О. Методи алгоритмічної композиції : відкрита лекція / Лабораторія музично-інформаційних технологій НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Київ–Нью-Йорк, 16.02.2016 р. – Відеозапис зберігається у приватному архіві Алли Загайкевич.

2. Завгородня Г.Ф. Деякі аспекти методології аналізу музичних творів / Г.Ф. Завгородня // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2015. – Вип. II (5). – С. 114-119.

3. Козаренко О. Національна музична мова у дискурсі постмодернізму / О. Козаренко // Періодичний інтернет-журнал «Musica Ukrainica» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html

4. Кравченко А.І. Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець XX – початок XXI століть) : монографія / А. Кравченко. – К. : НАКККіМ, 2015. – 216 с.

5. Личковах В.А. Методологічні проблеми визначення особливостей української естетичної думки / В.А. Личковах // Ученые записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». – Т. 27 (66), № 1. – 2014. – С. 306-315.

6. Личковах В. Філософія «Філармонії» // Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка / В. Личковах. – Чернігів : Видавець В.М. Лозовий, 2011. – 168 с.

7. Лунина А. Композитор – маленькая планета / А. Лунина. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. – 736 с.

8. Лунина А. Композитор в зеркале современности / А. Лунина. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. – В 2-х томах. Т. 1. – 504 с.

9. Морєва Є. О. Музичний твір як вид дискурсивної практики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Є.О. Морєва. – К., 2005. – 18 с.

10. Музыкальная наука: какой ей быть сегодня? / Заочный «круглый стол» редакции: Т. Бершадская, В. Медушевский, О. Соколов, И. Земцовский, Ю. Кон, В. Девуцкий // Советская музыка. – № 11. – 1988. – С. 83-91.

11. Польова В. Анотація до концертних програм авторського фестивалю «Симург-фестиваль», концерт перший «Сад земных наслаждений», від 05.03.2016 р.

12. Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения / Е. Ручьевская // Критика и музыкознание : сб. науч. статей. – Л. : Музыка, 1987. – Вып. 3. – С. 69-96.

13. Рябуха Н.О. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти / Н.О. Рябуха // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2015. – Вип. II (5). – С. 181-187.

14. Секацкий А.К. Партитура неслышимой музыки / А.К. Секацкий // Звучащая философия : сб. материалов научн. конф., Санкт-петербургское философское общество. – СПб, 2003. – С. 160-178.

15. Тучинська Т.І. Розуміння музичного тексту: теоретико-інформаційний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Т.І. Тучинська. – К., 2009. – 20 с.

16. Уваров М.С. Отзвуки музыки / М.С. Уваров // Звучащая философия : сб. материалов научн. конф., Санкт-петербургское философское общество. – СПб, 2003. – С. 201-207.

17. Шаповалова Л.В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л.В. Шаповалова. – К., 2008. – 31 с.

References

1. Hrabovsky, L. O. (2016). Methods of algorithmic composition: an open lection. Laboratory of musical and informational technologies of Tchaikovsky NMA of Ukraine, Kyiv–New York. [in Ukrainian].

2. Zavhorognya, H. F. (2015). Some aspects of methodology of musical compositions analysis. International bulletin: culturology, philology, musicology, issue II (5), 114–119. [in Ukrainian].

3. Kozarenko, O. (n.d.) National musical language in the discourse of post-modernism. Musica Ukrainica. Retrieved from: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html. [in Ukrainian].

4. Kravchenko, A. I. (2015) Culturological dimensions of chamber art of Odesa (the end of the 20th – the beginning of the 21st centuries). Kyiv: National Academy of managerial staff of culture and arts [in Ukrainian].

5. Lychkovakh, V. A. (2014) Methodological problems of determination of special features of Ukrainian esthetic thought. Scientific transaction of Vernadsky Tavrichecky national university, ser. «Philosophy. Culturology. Political science. Sociology», Vol. 27 (66), 1, 306–315 [in Ukrainian].

6. Lychkovakh, V. (2011) Philosophy «Philharmonic». Chernigov-Seversk Cultural rehionika. V.M. Lozoviy (Ed.). Chernihiv [in Ukrainian].

7. Lunina, A.(2013). A composer is a little planet. Kyiv: Dukh I Litera [in Ukrainian].

8. Lunina, A. (2015). A Composer in the mirror of today. Kyiv: Dukh I Litera. [in Ukrainian].

9. Moreva, E. O. (2005) A musical composition as a type of a discourse practice. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

10. Bershadskaya,T., Medushevsky B, et al. A Musical science: what should it be like today? (1988). Sovetskaya musyka,11, 83–91[in Russian].

11. Polyova, V. Annotation to the concert programs of author festival «Simurg-festival», concert No. 1 «Sad zemnykh naslazhdeniy», 05.03.2016.

12. Ruchievskaya, E. (1987) About the analysis of a content of a musical composition. Critics and musicology, issue 3, 69–96 [in Russian].

13. Ryabukha, N. O. (2015). Sound Pattern as a category of musical thinking: ontological and gnosiological aspects. International bulletin: culturology, philology, musicology, issue II (5), 181–187 [in Ukrainian].

14. Sekatsky, A. K. (2003). The score of inaudible music. Proceedings of the Conference Title «Zvuchashchaya philosophia», Saint-Petersburg society. (pp. 160–178). Sain-Petersburg [in Russian].

15. Tuchynska, Y. I. (2009) Understanding of musical text: theretical an informational aspects. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

16. Uvarov, M. S. (2003). Repercussions of Music. Proceedings of the Conference Title «Zvuchashchaya philosophia», Saint-Petersburg society. (pp. 201–207). Saint-Petersburg [in Russian].

17. Shapovalova, L. B. (2008). Music as an analogue of a personality: to tehe problem of a reflective consciousness. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 792.7:7.091

Медведєва Алла Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри тележурналістики
Київського національного університету культури і мистецтв

ЖАНРОВІ ТА ТВОРЧІ ОСОБЛИВОСТІ ЕКСПЛУАТАЦІЇ МАСКИ-ОБРАЗУ АРТИСТОМ ЕСТРАДИ

У статті розглядається маска-образ артиста естради. Йдеться про науковий підхід до осмислення професійної діяльності артиста естради та значення маски в мистецтві естради. Розглядаються жанрові та творчі особливості експлуатації маски-образу на естраді. Відстежується різноманіття форм та жанрів виконуваних номерів.

Ключові слова: естрадне мистецтво, образ-маска, жанр, сценічний образ, конферанс, міміка, грим.

Медведева Алла Александровна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры тележурналистики Киевского национального университета культуры и искусств*

Жанровые и творческие особенности эксплуатации маски-образа артистом эстрады

В статье рассматривается маска-образ артиста эстрады. Речь идет о научном подходе к осмыслению профессиональной деятельности артиста эстрады и значение маски в искусстве эстрады. Рассматриваются жанровые и творческие особенности эксплуатации маски-образа на эстраде. Отслеживается многообразие форм и жанров выполняемых номеров.

Ключевые слова: эстрадное искусство, образ-маска, жанр, сценический образ, конферанс, мимика, грим.

Medvedeva Alla, *PhD of Arts, associate professor of the TV journalism, Kyiv National University of Culture and Arts*

Genre and creative features of operation mask-image entertainers

The article deals with the mask image entertainers. It is a scientific approach to understanding the professional activity of the actor and the mask stage in the art of music. It is considered that the genre and artistic features of operation mask image on the stage. Tracking the diversity of forms and genres are performed by numbers.

Keywords: pop art, image mask, genre, stage image, entertainers, mime, makeup.

© Медведєва А.О., 2016

У сучасних умовах найактуальнішим є поширення театрально-сценічного досвіду роботи з маскою на таку сферу її застосування, як естрада. В осмисленні досвіду залучення маски та виробленні методик роботи з нею на естраді важливу роль відіграли дослідження, що ґрунтуються на практичному досвіді та теоретичних розробках радянських та російських майстрів гумористичних жанрів. У першу чергу, це був досвід, отриманий майстрами естради близького зарубіжжя, а саме: В. Ардова, С. Арістархової, Г. Артоболєвського, А. Бейліна, І. Богданова, Ю. Богомолова, І. Виноградського, Є. Гершуні, М. Германової, М. Гріна, Ю. Дмитрієва, Д. Золотницького, І. Ільїнського, С. Клітіна, О. Лука, Л. Мархасєва, Ю. Нікуліна, Є. Петросяна, В. Полякова, А. Райкіна, О. Рубба, М. Розовського, М. Смирнова-Сокольського, Л. Тихвінської, І. Шароєва. Цей досвід є цінним не тільки для широкого осмисленого застосування маски у професійній діяльності артиста на естраді, а й у його акторському тренінгу, важливому для створення образу.

Процес роботи над створенням і сам сценічний образ у естрадного артиста інший, ніж у актора театрального. Про створення сценічного образу, сценічної дії існують десятки досліджень, у жодному з них, мабуть, окрім книги Є. Уварової (1902-1987), яку вона присвятила творчій діяльності Аркадія Райкіна, ця проблема (сценічний образ на естраді) спеціально не розглядалася. Певною мірою це можна пояснити тим, що і нині немає науки, яка, за виразом Ю. Дмитрієва, має назву «естрадознавство», на відміну від «театрознавства» [5].

Однак, зважаючи на те, що розкриття та дослідження понять «характер» і «характерність», «зерно образу» у всіх видах сценічного мистецтва однакове, і про характер і характерність ідеться в кожній роботі, яка присвячена сценічному образу і його створенню, важливо розглянути такі джерела, які стосуються саме мистецтва естради.

На естраді, як і в будь-якому іншому сценічному мистецтві (драмі, опері, балеті, пантомімі та ін.), виконавець прагне показати на сцені живий людський характер, проявити через створений ним сценічний образ своє ставлення до оточуючого його світу. Розгляд такого питання у даному дослідженні базується на наукових працях Р. Віккерса, І. Горюнової, Ю. Дмитрієва, Д. Журавльова, В. Зайцева, С. Клітіна, О. Коннікова, Є. Кузнєцова, Д. Мєчіка, І. Набатова, В. Новикова, С. Осінцева, Б. Савченка, Р. Славського, В. Смирнова, М. Смирнова-Сокольського, О. Рубба, Є. Уварової; а також на спогадах майстрів естрадного мистецтва близького зарубіжжя – І. Андроннікова, М. Бернеса, В. Винокура, І. Ільїнського, А. Райкіна, Ю. Шифріна та ін.

Аналіз цих праць дає підставу для дослідження професійної діяльності артиста естради не тільки фахово, тобто вузькопрофесійно, й з погляду мистецтвознавства з урахуванням теоретичних положень гуманітарних дисциплін, де головною метою є з'ясування ролі маски на естраді, різноманіття її мови, освоєння естрадним артистом архетипових образів, притаманних давнім формам театру, розвиток нових виразних засобів та сценічних форм.

У розгляді поняття «естрада» у професійній діяльності артиста важливо ураховувати різноманіття форм та жанрів виконуваних номерів. Їхній синтез – «якісна» особливість, що визначає природу естради, її специфічну межу. На

думку С. Клітіна, автора книги про естраду та проблеми її теорії, практики, методики, поняття «естрада» – це не лише відкритий поміст, майданчик, який припускає відкритість виконавства, коли актор не тільки практично не відокремлений від публіки, а й має тісний зв'язок із нею. «Естрадний актор займає по відношенню до публіки позицію максимальної довіри, одкровення, відкритості», – підкреслює автор [7, 14].

У свою чергу, Є. Кузнєцов (1899-1958) у праці, тематично звернутій до минулого російської естради, трактує термін «естрада» як узагальнене поняття. За його спостереженням, цей термін позначає специфічні різновиди мистецтва, зміст яких полягає у легкому пристосуванні до будь-яких умов публічної демонстрації, у лаконічності дії, у професійному використанні художніх засобів виразності, сприятливих для виявлення творчої індивідуальності артиста, а в жанрах, які пов'язані з живим словом, – у злободенності, використанні гострої суспільно-політичної актуальності визначених тем, у перевазі елементів гумору, сатири і публіцистики. Ці якості є особливо важливими і специфічними саме для естради [8].

Дослідник Ю. Дмитрієв у книзі, присвяченій естраді як улюбленій справі, зазначає, що «...естрада – це дивертисмент, це поєднання в одній програмі (в одному концерті) кількох різноманітних номерів. Естрада завжди багатожанрова, вона поєднує і музику, і танець, і виступ фельєтоністів, і акробатичний номер, і куплети тощо. Об'єднується все це або легким сюжетом, або частогусто конферансом» [4].

Власними думками та спостереженнями за творчим процесом на естраді у мемуарній праці, присвяченій сорокап'ятирічному досвіду на сцені, поділився корифей естрадного мистецтва М. Смирнов-Сокольський (1898-1962), який наголосив на її масовості, мобільності та агітаційності. Досвідчений майстер характеризує сам процес як утілення надзвичайно різноманітної, різнопланової та різножанрової вистави. Цінним є також зауваження М. Смирнова-Сокольського про те, що у кожного окремого естрадного жанру, як і у всій естраді в цілому, є власний історичний розвиток та еволюція [10].

До розгляду загальних питань драматургії естради, специфіки естрадного мистецтва, історії естради, комічного в естрадній драматургії, форм комічних структур, прийомів досягнення комічного ефекту, комічної маски, комічного трюку звернулися дослідник сценічних форм на естраді І. Богданов та естрадний автор І. Виноградський. Їхні наукові узагальнення викладені у підручнику «Драматургия эстрадного представления», присвяченому драматургії естрадної вистави. Автори спробували знайти спільність конкретних підходів, способів, прийомів у створенні драматургії номера і вистави. Їхня праця доводить, що новизна форм не означає істотних змін структури і специфіки того або іншого естрадного жанру і не впливає на методологічні принципи його створення. Цей висновок має важливе практичне значення для побудови літературного номера і вистави.

Аналіз численних статей та авторських розповідей про виступи показує, що одне із головних положень професійної діяльності артиста на естраді полягає у тому, що таке мистецтво індивідуальне, а відтак є проявом яскравої творчої своєрідності, високої майстерності та відчуття стилю. Артист може виступати

в одному жанрі (хореографія, розмовний жанр, конферанс), але методи, стилі та репертуар, який є основою кожного номера, дають широкий простір для пошуків власного індивідуального образу, оригінального стилю, неповторної манери виконання. Істотний досвід у такому аспекті отримало в недалекому минулому мистецтво конферансу, яке супроводжувало концертні виступи атристів. Прикладами невимушеної манери конферувати є робота на естраді видатних митців такого жанру, як І. Андроннікова, В. Ардова, С. Арістархова, Ю. Богомолова, А. Вікторова, В. Винокура, Є. Гершуні, М. Мєстєчкіна, І. Набатова, Є. Петросяна, Н. Слонової, В. Смирнова, І. Шароєва, Е. Шапіровського. Більшість із них залишили спогади про власні виступи, своє бачення жанру конферансу, шляхи набуття своєрідного сценічного образу, близького постійній акторській масці, які є цінним матеріалом для дослідження вітчизняного естрадного мистецтва, яке формувалося у рамках тодішнього Радянського Союзу.

Варто, однак, підкреслити, що методика акторської майстерності як інструментарію творчої практики є питанням, до якого зверталися дослідники у різні історичні періоди. У XVI ст. Абрахам Фронс написав твір про аркадську риторику (1588), у якій звернув увагу на красномовство і мистецтво жесту. Два трактати («Хірологія» – про жест рук і «Хірономія» – про жестикулювання), написані у 1644 р. Джоном Булвером, стали у пригоді акторам у досягненні емоційної виразності ролі. Франциск Ланг, отець ордена Ісуса, у праці, присвяченій театру, розтлумачив деякі свої спостереження щодо драматичного мистецтва та надав рекомендації щодо сценічних постановок та театральних костюмів. У 1770 р. французький енциклопедист Дені Дідро (1713-1784) у трактаті, присвяченому «парадоксу актора», найвідомішому з усіх чисельних трактатів про мистецтво театру доби Просвітництва, наголосив, що сценічне завдання полягає в особливому вмінні імітувати природу, повністю підпорядковуючи почуття інтелекту і майстерності.

У першій половині XIX ст. письменник і педагог В. Классовський у праці, присвяченій теорії й міміці пристрастей, підкреслив її значення для сценічного мистецтва. Автор книги про виразну людину С. Волконський, продовжуючи цю тематику, визначив завдання, яке полягає у сценічному вихованні жесту, яке співвідносив із вченням Франсуа Дельсарта (1811-1871) – французького теоретика мистецтва, педагога і композитора, основоположника «прикладної естетики», дослідника зв'язків між емоцією, думкою та тілесним рухом, їхніми виразниками – жестом, позою, мімікою. Ідеї С. Волконського мали великий вплив на сучасників, що дозволило режисеру і педагогу Ю. Азаровському слушно назвати його теорію «євангелієм міміки».

Істотний вплив на розвиток сценічної маски здійснив М.М. Євреїнов, теоретик та історик театру, один із провідних діячів доби, умовно названої Срібним віком російської культури. Режисер, драматург, музикант та дослідник давніх цивілізацій, він визначив вектор розвитку багатьох художніх новацій XX ст., які були підхоплені в подальшому його співвітчизниками та сучасниками-іноземцями. Авангардне спрямування діяльності цього митця передбачало появу таких ультрасучасних форм сюрреалістичного театру, як action art, хеппенінга та перфоманса, які залишаються авангардними напряма-

ми у сучасному театральному мистецтві. Близький «культу» масової культури М. Євреїнов віртуозно «жонглював» творчими та іміджевими масками, часто невід'ємними одна від одної.

Головне, що становило сутність театру М. Євреїнова, – це перегляд ролі самого театру в житті людини. Автор видань «Театр как таковой» (1912) та «Театр для себя» (1916) показав театр явищем, більшим, ніж мистецтво – явищем буття, під знаком якого розглядалося як духовне, так і матеріальне життя суспільства. По суті театр та маска переносились зі сцени в реалії життя, на вулицю, у звичайну буденність. Проект М. Євреїнова «музейного театру» 1907 р., заснований на реконструкції стилів театрів минулих століть, привів до новаторської ідеї театру як товариства, заснованого на вірі у безумовність усього, що у ньому відбувається. Поява театрального маніфесту у вигляді «апології театральності», сформованого митцем, проголошувала повну самостійність театру як мистецтва. Таким чином М. Євреїнов вступив у полеміку з художньою традицією – «просвітництвом» і «передвижництвом» у мистецтві та водночас із сучасниками – символістським театром В. Мейєрхольда та побутовим, реалістичним театром К. Станіславського. Сутність театру він убачав у «театральності» – як «естетичній монстрації тенденційного тлумачення», де театр виходив за межі сцени для активної дії на життя та її перетворення. Творча беззастережна воля митця перетворювала спектакль на «декоративний орнамент», «пластичний малюнок», де життєва дійсність розглядалася лише як утворення «законів перетворення». Перетворення, за М. Євреїновим, – це процес, який торкається всіх рівнів психіки та фізіології людини. Перебування у такому стані він розглядав не лише у суто театральному дійстві, а й у житті. Знаменитими «жертвами» перевтілення у такому зв'язку, режисер називав історичних діячів, особливо прив'язаних у реаліях власного зовнішнього та внутрішнього життя до мистецтва театру, – Нерона та Людвіга Баварського. Одержимими театральною грою він вважав акторів середньовічного та іспанського театрів XVI-XVII ст. У журналі «Жизнь искусства», який вийшов у світ 1921 р., М. Євреїнов від особи Арлекіна стверджував, що «основне motto» його останньої п'єси «Найголовніше» – це «інтимізація соціалізма через посередництво спокушеного у мистецтві перевтілення актора».

Відомо, що теоретичні постулати М. Євреїнова знайшли практичне втілення у театральній «реконструкції переживань», застосовані 1921 р. учнями 13-ї трудової школи під керівництвом М. Іжевського (за допомогою рольової гри викорінювали наслідки психологічного негативу, якому піддався колектив). Важливі ідеї були викладені та оприлюднені М. Євреїновим у написаних ним протягом 1921-1925 рр. книгах та статтях: «Происхождение драмы» (1921), «Первобытная драма германцев» (1922), «Театральные новации» (1922), «Нестеров» (1922), «Азазел и Дионис» (1924), «Театр у животных» (1924). «Театр у животных» є логічним завершенням експансії театральності у напрямку остаточного зняття антагонізму між Театром та Природою. У «Театре для себя» М. Євреїнов висловив думку щодо театральності, яка захоплює усі сфери життя людини (аж до сексуальної). Відкриттям автора є також постулат про нездоланну духовну потребу у свободі й творчості, яку він виявляє певною

якістю рослинного або тваринного організму, адже природа одухотворюється наданням їй людських якостей та потреб. «Ми бачимо не лише «маскарад», не просто «маску», а справжню роль у кожного з цих несвідомих акторів – рослин – роль абсолютно певного образу, необхідного в драмі їхнього беззахисного, здавалося б, існування!», – пише М. Євреїнов [6]. Він доходить висновку, що вищі тварини використовують театральність майже свідомо заради власного задоволення. Як і людина, тварина здатна на добровільну, свідому самооману, що є запорукою найвищої насолоди від гри. Як приклади автор наводить факти залицяння птахів, поведінку мавпи, яка носить собаку, як ляльку. Уявою тварина здатна одухотворити неживий предмет як «об'єкт ілюзії» (наприклад, гра собаки з кісткою), що надає їй радість художнього характеру. Така гра тварин є близькою «мавпуванню» дикунів та дітей. «Театр у тварин – перша, зародкова форма мистецтва», – підсумовує М. Євреїнов. Узагальненням театрознавця є постулат про гру (як волю до театру) – поштовх до еволюції, яка робить з тварини людину через усвідомлене лицедійство. У теорії М. Євреїнова видима вичерпність театру як мистецтва, ознаменована «театром у тварин» (в оригіналі «Театр у животных (о смысле театральности с биологической точки зрения)» (1923), є і зворотним ходом – до театру як мистецтва гри.

Теоретику та історику театру М. Євреїнову належить також унікальна праця, яку не перевершили донині, – «История русского театра с древнейших времен до 1917 года» (1953), яка охоплює історію театру від стародавніх обрядових дій, похідних від народних святкових обрядів, а також ассиро-вавілонських та староєврейських.

Ідеї М. Євреїнова істотно вплинули на сучасний аналіз смислу так званої «нової маски», що, зокрема, виявляє запропонований ним розподіл театральних масок на два роди: маску психологічну, яка приховує обличчя, замінюючи його іншим, перетвореним у «лицедійській душі»; маску прагматичну, яка перетворює обличчя у маску, але лицедій залишається собою, думає і почуває себе в іншій дійсності.

Отже, історико-теоретичні розробки М. Євреїнова позначилися на осягненні феномена маски, який фіксує від початку XX ст. театральна періодика. Про це, наприклад, свідчить вступна частина першого номера журналу «Маски», який вийшов 1912 р. У вступі викладені позиції журналу, зокрема, пояснюється його назва як узагальнення широкого кола культурно-мистецьких явищ. За відсутності автора вступної частини, варто вважати, що це колективна робота, у якій взяли участь Л. Андрєєв, О. Бенуа, М. Бонч-Томашевський, С. Глаголь, М. Євреїнов, Ф. Комісаржевський, В. Мейєрхольд, які входили до редакційної колегії журналу.

Характерно, що в актуальній проблематиці новий російський театр спрямований як антитеза школи Станіславського, поставив питання: чи потрібно створювати систему психологічних вправ, подібних йогівським (на цій аналогії системи К. Станіславського наголошував С. Ейзенштейн), для того, щоб актор увійшов у стан, який при альтернативному підході досягається його зовнішньою грою. Цю дилему щодо психології акторської гри проаналізував відомий радянський психолог Л. Виготський (1896-1934), який дійшов висновку,

що при першому підході місця для маски не залишається, при другому – вона може бути такою ж дієвою, як у традиційному східному театрі, причому розгляд маски під таким кутом зору є своєрідним відкриттям нових форм її застосування. Як приклад він наводив творчу роботу всесвітньо відомої актриси театру та кіно Грети Гарбо (1905-1990) у фільмі «Королева Кристина», де створена нею акторська маска отримала високу оцінку Ролана Барта як особливо своєрідна і філософічна [3].

Дійсно, Ролан Барт, аналізуючи цю роботу актриси, акцентує увагу на магії та надзвичайній виразності її обличчя-маски: «яке під гримом здається сніговою маскою» – це «безумовно прекрасне обличчя». Під товстим шаром гриму, «справжньої штукатурки», як пише Р. Барт, обличчя актриси видається нерухомим і лише очі несуть загадковість, яскравий контраст. При всій своїй надзвичайній красі, вважав Р. Барт, це обличчя не стільки намальоване, скільки виліплене, подібне до набіленого обличчя Чарлі Чапліна – обличчя тотема з рослинно-темними очима. На підставі порівнянь та зіставлень, згідно з контекстом міфології, Р. Барт підсумовує своє дослідження театральної маски і кіномаски. Він наголошує, що «справді, у прагненні повністю замінити обличчя маскою (як, наприклад, в античному театрі) приховується не стільки мотив таємниці (як у напівмасках італійського театру), скільки мотив обличчя – архетипу» : відтак Грета Гарбо являла «платонівську ідею людської істоти», вона «ніби зійшла з небес у своїй божественності» й «досконалості краси», де всі предмети сформовані й окреслені з величезною ясністю [2].

Істотне значення для дослідження маски має оприлюднений досвід звернення до неї зарубіжних митців, адже у XX і XXI ст. у театральному мистецтві її плідно застосовували Г. Аткінс, Ж-Л. Барро, Ш. Дюллен, С. Елдріч, Ж. Копо, Х. Хьюстон для підготовки актора. Досить різні, на перший погляд, їхні методики водночас мають і дещо спільне: їх поєднує переважання імпровізаційних елементів щодо ролі у масці при підготовці актора для гри без маски. Американський дослідник імпровізації С. Елдріч у монографії, присвяченій імпровізації маски для практичних занять сценічного мистецтва актора, стверджує, що техніка імпровізації у контрмасці заснована на коливаннях між нашаруваннями творчої свідомості актора. У такий спосіб передбачається багаторівнева свідомість актора-імпровізатора, яка у сучасному спектаклі має забезпечити як різноманітні можливості структурування сценічного образу, так і багатовекторні взаємовідносини актора і ролі. Саме такому аспекту вивчення сценічного образу присвячена і робота Ю. Барбоя, яка апелює до теорії театру [1].

Ще один напрям складає аналіз творчого досвіду гумористичних телепередач «Криве дзеркало», «Аншлаг», «Шість кадрів», театру МІМІРІЧІ, театру «Лицедії», театру «Маски-шоу», театру-пародії Володимира Винокура, снігового шоу Слави Полуніна, поданий у нашому дослідженні у вигляді прикладів структурних жанрових закономірностей побудови номера, незмінних у сучасній естраді як явищі культурно-художнього процесу. Незважаючи на те, що сьогодні деякі жанри, в яких використовують маску, втрачають колишню популярність, їм на зміну приходять нові форми, які відповідають актуальним естетичним і соціальним вимогам. Практика сучасної естради також дає чима-

ло прикладів, коли старі усталені маски знаходять сучасне звучання у нових формах сценічного дійства на естраді.

Прикладом блискучого застосування й осучаснення маски є творчість Аркадія Райкіна (1911-1987), корифея радянської естради, широко знаного артиста. Про його творчі знахідки щодо використання маски на естраді згадують його сучасники: В. Ардов, О. Басілашвілі, А. Бейлін, Ю. Дмитрієв, М. Жванецький, Д. Золотницький, Г. Козінцев, З. Корогодський, М. Мішин, В. Поляков, М. Розовський, Г. Товстоногов, Є. Уварова, С. Юрський. Розгляд та вивчення його творчості є справжньою фаховою школою для багатьох продовжувачів естрадного мистецтва. Навіть початок творчого шляху А. Райкіна, майстра ексцентричної трансформації, людини, яка створювала надзвичайно правдиві сценічні маски, як справедливо відзначають дослідники, дивує мужністю, коли артист виявляв готовність відмовитися від знайденого вчора, щоб шукати нове, сьогоденне. Його мистецтво – найкращий приклад того, що естрадне сценічне перевтілення – це не лише маскування та трюк, а справжнє органічне поєднання себе зі створюваним на сцені портретом [9]. Книги А. Бейліна, С. Клітіна, Є. Уварової про А. Райкіна не лише демонструють зібраний і узагальнений матеріал щодо його естрадного мистецтва, що проявилося у різних жанрах, а й аналізують концертні програми, у т.ч. Ленінградського театру мініатюр, у якому він працював протягом десятиліть.

Підсумковий висновок щодо мистецтва артистів естради формується в результаті аналізу численних публікацій у фахових та газетно-журнальних виданнях. Існує думка про те, що мистецтво артистів естради вбирає майстерність та забарвлення обрядово-народних дійств, досягнення сценічної діяльності театру. При цьому маска на естраді стирає грані між театром і цирковою пантомімою, між ексцентриками естради і блазнями народно-обрядових дійств, вона надає артисту сценічного мистецтва можливість втілити праісторичне як найновітнішне.

Естрада, яка на кожному етапі розвитку суспільства набуває нових змістовних форм, є особливою моделлю життя з величезною силою емоційного впливу на людину-артиста та людину-глядача. Естрадний простір – історично мінлива і рухлива «матерія», яка залежить від конкретної соціально-економічної формації, культурних традицій та суспільної свідомості.

Еволюція творчого життя естради свідчить про певні історичні зміни, які відбуваються нині. Так колишню багатожанровість сценічних форм заміняє збірний естрадний концерт, де головною складовою естрадних дійств є шоу-програма. Світло-, звукотехнічні видовища поступово викреслюють з творчої палітри сценічної творчості на естраді «малі форми» драматургії – куплети, скетчі, сценки, інтермедії, номери ексцентрики, що приводить до зникнення артиста-конферансьє, професія якого є особливістю мистецтва на естраді; у пошуку видовищних форм та ультратехнічних засобів конферанс відправили на другий план.

Широке коло проблематики, недостатня кількість праць наукового характеру, переважання публіцистичної літератури створює об'єктивну потребу розроблення питань сценічного мистецтва як важливої частини театрального мистецтва, яке потребує постійного оновлення та актуалізації як у практичній, так і

теоретичній ділянці. Так само розвиток сучасної естради, її входження у загальний процес сценічних мистецтв, а разом із тим і активне проникнення у сферу екранних та аудіовізуальних носіїв у зв'язку зі значними попитом широких мас глядачів, потребує, у свою чергу, уваги до теорії естрадного мистецтва, визначення шляхів та завдань його розвитку на рівні сьогодення та у майбутньому.

Література

1. Барбой Ю.М. К теории театра / Ю.М. Барбой. – СПб. : СПбГАТИ, 2008. – 238 с.

2. Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; пер. с фр. С. Зенкина. – М. : Изд-во «Академический проект», 2010. – 352 с.

3. Выготский Л.С. Психология искусства. – 2-е изд., испр. и доп. / Л.С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.

4. Дмитриев Ю.А. Эстрада и цирк глазами влюбленного / Ю.А. Дмитриев. – М. : Искусство, 1971. – 206 с.

5. Дмитриев Ю.А. Искусство советской эстрады / Ю.А. Дмитриев. – М. : Молодая гвардия, 1962. – 127 с.

6. Евреинов Н.Н. В школе остроумия : воспоминания о театре «Кривое зеркало» / Н.Н. Евреинов. – М. : Искусство, 1998. – 366 с.

7. Клитин С. С. Режиссер на концертной эстраде / С.С. Клитин. – М. : Искусство, 1971. – 118 с.

8. Кузнецов Е. М. Из прошлого русской эстрады : истор. очерки / Е.М. Кузнецов. – М. : Искусство , 1958. – 365 с.

9. Райкин А. Без грима / А. Райкин. – М. : Вагриус, 2006. – 368 с.

10. Смирнов-Сокольский Н. П. Сорок пять лет на эстраде : Фельетоны. Статьи. Выступления. / Н.П. Смирнов-Сокольский ; вступ. ст. Сим. Дрейдена. – М. : Искусство, 1976. – 382 с.

References

1. Barboy, Y.M. (2008). Theory of Theatre. St. Petersburg: SPbGATI [in Russian].

2. Bart, R. (2010). Mythology. Moskow: Publishing house «Academic Project» [in Russian].

3. Vygotsky, L.S. (1968). Psychology of Art. - 2nd ed.. and ext. Moscow: Art [in Russian].

4. Dmitriev, Y.A. (1971). Estrada and Circus eyed lover. Moscow: Art [in Russian].

5. Dmitriev, Y.A. (1962). Art Soviet music. Moscow: Young Guard [in Russian].

6. Evreinov, N. (1998). The school wit: memories of the theatre «distorting mirror». Moskow: Art [in Russian].

7. Klitin, S.S. (1971).Director on the concert stage . Moscow: Art [in Russian].

8. Kuznetsov, E.M. (1958). From Russian pop past: history essays. Moscow: Art [in Russian].

9. Raikin, A. (2006). Without makeup. Moscow: Vagrius [in Russian].

10. Smirnov-Sokolsky, N.P. (1976). Forty-five years on the stage: an article. Articles. Appearances. Moscow: Art [in Russian].

УДК 711.57(477)

Михальчук Вадим Володимирович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

КОМЕРЦІЙНІ БАНКИ ЯК ОРГАНІЗАТОРИ ХУДОЖНІХ ВИСТАВОК В УКРАЇНІ В 2000-і РОКИ

Мета роботи. Встановлення ролі комерційних банків як організаторів художніх виставок в Україні періоду 2000-2009 рр. Даний напрям діяльності банків містить потенціал ефективного, взаємовигідного співробітництва між арт-спільнотою та банківським сектором. Методологія дослідження полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, методів синхронного та діахронного порівняльного аналізу. Вивчення та систематизація наукових публікацій з питань, пов'язаних з темою роботи, поєднується з власним дослідженням інформаційних та публіцистичних видань. Наукова новизна роботи полягає у розкритті основних особливостей активності комерційних банків як організаторів арт-виставок 2000-2009 рр., у визначенні ролі багатьох банків, з цієї точки зору, а також у введенні багатьох нових джерел та фактів у науковий обіг. Висновки. Доведено, що комерційні банки в 2000-2009 рр. організовували художні виставки в багатьох регіонах України, різноманітні за якісним складом та кількістю учасників. У цій діяльності брали участь банки не лише з групи найбільших (за розміром регулятивного капіталу та активів), але й з груп середніх та невеликих банків. Комерційні банки в Україні відігравали велику роль як організатори художніх виставок, сприяли збільшенню популярності сотень українських художників, що працювали в даний період. В роботі окреслені напрями подальшої розробки даної теми.

Ключові слова: художня виставка, художник, організатор виставкової діяльності, комерційний банк.

Михальчук Вадим Владимирович, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведческой экспертизы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Коммерческие банки как организаторы художественных выставок в Украине в 2000-е годы

Цель работы. Установление роли коммерческих банков как организаторов художественных выставок в Украине периода 2000-2009 гг. Данное направление деятельности банков содержит потенциал эффективного, взаимовыгодного сотрудничества между арт-сообществом и банковским сектором. Методология исследования заключается в применении общего научного принципа объективности, методов синхронного и диахронном сравнительного анализа. Изучение и систематизация научных публикаций по вопросам, связанным с темой работы, сочетается с собственным исследованием информационных и публицистических изданий. Научная новизна работы заключается в раскрытии основных особенностей активности коммерческих банков как организаторов арт-выставок 2000-2009 гг., в определении роли многих банков, с этой точки зрения, а также во введении многих новых источников и фактов в научный оборот. Выводы. Доказано, что коммерческие банки в 2000-2009 гг. организовывали художественные выставки во многих регионах Украины, разнообразные по качественному составу и количеству участников. В этой деятельности участвовали банки не только из группы крупнейших (по размеру регулятивного капитала и активов), но и из групп средних и небольших банков. Коммерческие банки в Украине

© *Михальчук В.В., 2016*

играли большую роль как организаторы художественных выставок, способствовали увеличению популярности сотен украинских художников, работавших в данный период. В работе очерчены направления дальнейшей разработки данной темы.

Ключевые слова: художественная выставка, художник, организатор выставочной деятельности, коммерческий банк

Mikhalchuk Vadim, *PhD in Arts, associate professor of the art criticism and expert work chair, The National Academy of Management Staff of Culture and Arts*

Commercial banks as organizers of art exhibitions in Ukraine in the 2000es

Purpose of Article. The ascertainment of the role of commercial banks as the organizers of art exhibitions in Ukraine of the period 2000-2009 are analysed. This area of banks activity includes the potential for effective and mutually beneficial cooperation between the art community and the banking sector. Methodology. The methodology of the study is to apply the general principle of scientific objectivity, the methods of synchronic and diachronic comparative analysis. The study and systematization of academic research publications on issues related to the theme of the article, combined with his own research of informational and journalistic publications. Scientific Novelty. The scientific novelty of the work lies in revealing the main features of the activity of commercial banks as the organizers of art exhibitions of 2000-2009, in the definition of the role of many banks, from this point of view, as well as in the introduction of many new sources and facts into academic use. Conclusions. It is proved that in 2000–2009 commercial banks organized art exhibitions in many regions of Ukraine. These exhibitions were of various qualitative composition and number of participants. Not only the banks of the largest group (according to the size of regulatory capital and assets), but also the representatives of the groups of medium and small banks took part in this activity. Commercial banks in Ukraine have played a big role as organizers of art exhibitions; they contributed to the increased popularity of hundreds of Ukrainian artists working in this period. The areas for further development of the topic are designated in the article.

Keywords: art exhibition, artist, exhibition activity organizer, commercial bank.

Художня виставка (арт-виставка), тимчасовий публічний показ художніх творів, відігравала важливу роль в українській міській культурі ще в XIX ст., а в сучасній, урбанізованій Україні стала звичним, поширеним компонентом культурного та економічного життя. Повідомлення про проведення художніх виставок з'являються в загальнонаціональних ЗМІ України щодня.

Так само, втім, як і новини про діяльність українських комерційних банків. Серед журналістських матеріалів про банківську справу трапляються й повідомлення про виставкові заходи, проведені банками у співпраці з митцями та кураторами. Рівень довіри населення до банків значно впав, через те, що протягом 2014-2015 рр. в Україні збанкрутувало близько третини банків, значно погіршилася загальна економічна ситуація, збільшилися політичні ризики. Це робить сучасну ситуацію на банківському ринку схожою на ту, яка спостерігалася наприкінці 1990-х рр.: низький рівень довіри до банків, унаслідок масової втрати заощаджень у збанкрутілих фінансових організаціях періоду висококриміналізованого бізнесу в сумнозвісні дев'яності.

Митці та споживачі творів мистецтва розуміють, що арт-виставки сприяють популяризації нових, прогресивних напрямків та рухів мистецьких рухів, пожвавлюють грошові потоки в арт-бізнесі, а чимало банкірів вбачає у виставковій діяльності зручну нагоду для того, щоб привернути увагу до свого бізнесу, отримати PR-ефект, продемонструвати високий рівень соціальної відповідальності, збільшити симпатії до себе з боку цінителів мистецтва.

Таким чином, вивчення досвіду співпраці між банкірами та митцями у сфері виставкової діяльності, періоду 2000-2009 рр., дозволяє краще зрозуміти актуальний стан та прогнозувати найближче майбутнє такої співпраці в Україні, уточнити роль кураторів, митців, меценатів, інформаційних партнерів у проведенні арт-виставок комерційними банками.

Серед перших наукових робіт, з теми нашого дослідження, слід згадати статтю О. Голубця [9], яка вийшла друком 2004 р. Природно, що більша частина фактичного матеріалу, проаналізованого О. Голубцем, відноситься до 1990-х рр., а 2000-і рр. розглядаються лише незначною мірою. Звернемо, однак, увагу на одну з головних тез О. Голубця: надзвичайно висока централізація мистецького життя в Україні, відтік львівських митців до Києва та за межі України, недостатня кількість арт-галерей призвели у Львові на межі 1990-х – 2000-х рр. до «ефекту "згасання" активності місцевого мистецького середовища» [9, 89-91].

Також серед перших досліджень арт-середовища українських міст була наукова стаття О. Щеглової, оприлюднена 2007 р. [24]. У цій статті дослідниця зробила насичений фактажем аналітичний огляд київського художнього життя першої половини 2000-х рр., проте зовсім обійшла своєю увагою роль банків у бурхливій виставковій діяльності української столиці.

Джерельну базу, корисну для дослідження економічних аспектів мистецького життя всієї України та всього періоду 2000-х рр., зібрала та розглянула в публікації 2012 р. К. Гай [8], але, знову ж таки, жодним словом не згадано про участь банків у формуванні українського арт-ринку, виставкової діяльності в українських містах першого десятиліття XXI ст.

Період 1940–2015 рр. охоплений у дисертаційному дослідженні Н. Усенко, предметом якого є структурні та змістовні трансформації у художньому житті Харкова [22]. Такі широкі хронологічні межі, звісно, залишають мало місця для настільки вузької теми, якою є безпосередня участь банків у художньому житті міста. Проте, у дисертації все ж згадується, хоча й по відношенню до ситуації кінця 1980-х – початку 1990-х рр., банк «Базис» як меценат – покупець робіт харківських митців, колекціонер творів мистецтва. Н. Усенко зазначає, що «Базис» діяв за аналогією київського «Градобанку» [22, 114].

Таким чином, аналіз останніх досліджень, публікацій з питань участі комерційних банків у арт-виставковій діяльності 2000-2009 рр. свідчить про те, що ця тема є майже зовсім недослідженою, хоча, за багатьма ознаками, є багатою на фактичний матеріал перспективною для вивчення.

Метою нашої роботи є визначення ролі комерційних банків як організаторів художніх виставок в Україні в 2000-і (2000-2009) рр.

Для досягнення поставленої мети передбачено вирішити такі завдання:

– зібрати та проаналізувати джерела з проблематики дослідження;

– дослідити динаміку, основні етапи розвитку діяльності комерційних банків як організаторів виставкової діяльності в Україні 2000-2009 рр.;

– встановити, банки якої (яких) категорії (категорій), за розміром регулятивного капіталу та активів, організовували художні виставки у 2000-2009 рр.;

– дослідити загальні особливості територіального поширення банківської активності у царині проведення художніх виставок;

– встановити, якими були, за якісним складом (твори професійних художників, дипломників вищих художніх навчальних закладів, дитячі тощо) та кількістю (групові, персональні) учасників, ті виставки, що організовувалися комерційними банками в зазначений період.

Робота ґрунтується на застосуванні загального наукового принципу об'єк-тивності, методів синхронного та діахронного порівняльного аналізу. Вивчення та систематизація наукових публікацій з питань, пов'язаних з темою роботи, поєднується з власним дослідженням інформаційних та публіцистичних видань.

На початку 2000-х рр. в Україні відбувалося стрімке економічне зростання рівня доходів населення, і чимало людей зацікавилися мистецтвом – для дозвілля, естетичної насолоди, а також і як об'єктом інвестування, перспективним активом. У ці роки в Україні прискорилося й запровадження західних рекламних та PR-технологій, використання меценатської, виставкової діяльності як інформаційного приводу для покращення іміджу фізичних та юридичних осіб. Серед резонансних тем в українських ЗМІ початку 2000-х рр. помітною була тема унікальної колекції живопису, зібраної банком «Градобанком». Рішення про долю колекції збанкрутілого 2000 р. АТ «Градобанк» приймалося на рівні Верховної Ради України [18]. Суперечки між претендентами на колекцію, яка містила твори Кандінського, Кареньо, Коро, Мане, Пікассо, Пимоненка, Світлицького та багатьох інших митців світового рівня, сенсаційно висвітлювалися в українській пресі потягом всього періоду 2000-2009 рр. [2; 3; 17]. Усе це збільшувало інтерес до живопису серед власників, менеджерів та клієнтів банків.

Ще у квітні 2000 р. АК АПБ «Україна», який входив до категорії найбільших в українському банківському секторі, надав своє приміщення для виставки «Київська весна-2000». Зокрема, в рамках цього заходу експонувалися 304 художні роботи від «Продюсерського центру Бойко» [7].

Невеликий харківський банк «Базис» на межі 1990-2000-х рр. був, протягом кількох років, спонсором конкурсу дитячого малюнку, під егідою Харківської міської муніципальної галереї. У 2002 р. керівництво банку вдалося до більш відвертого PR: оголосило конкурс дитячих (від 4 до 17 років) художніх робіт «Я та мій майбутній банк», а фіналісти конкурсу стали учасниками проведеної «Базисом» виставки. 12 найкращих робіт пообіцяли вмістити до календаря банку на 2003 рік як ілюстрації [6].

У 2002-2003 рр. невеликий банк «Інтеграл» влаштував щонайменше дві художні виставки: «Начерки до історії костюму» (2002) та «Жінки» (2003) [10]. У 2008 р. у банку «Інтеграл» відбулася персональна виставка робіт художниці О. Лисовської [15], а в 2009 р. – персональна виставка Ж. Рудницької [11].

У 2002 р. банк «Європейський» (АКБ "Європейський" був ліквідований у серпні 2009 р.), також невеликий, влаштував персональну виставку художниці Т. Московки. Її роботи виставлялися також у «Західінкомбанку» 2003 р. [21].

У 2005 р. кримський банк «Морський» (ліквідований Нацбанком України в 2015 р. як ПАТ «Морський») влаштував у Севастополі персональну виставку кримської художниці Т. Шевченко [23].

Банк «Контракт» (ліквідований Нацбанком України 2015 р. як ПАТ ПАТ Банк «Контракт») організував у київському історичному Контрактовому будинку восени 2005 р. виставку «Київ та кияни», в рамках презентації ребрендингу, нового етапу своєї роботи [12]. На виставці були представлені картини понад 20 київських художників – переважно, тих майстрів, які активно працювали в 1990-2000-і рр. та користувалися популярністю в київських цінителів живопису; у т. ч., Заслужені художники України, багато членів Національної спілки художників України [13, 18-19].

У квітні 2007 р. розпочав свою арт-виставкову діяльність «ПроКредит Банк»: в одному з його відділень відкрилася художня виставка, перший такий захід у рамках проекту «ПроКредит Арт». Проект надав можливість кільком десяткам художників, а також деяким студентам Львівської Національної академії мистецтв, виставити свої роботи [19]. Зокрема, у листопаді 2008 р. та з січня по березень 2009 р. відбулися персональні виставки В. Франчука у Києві [1]. Влітку 2010 р. представник «ПроКредит Банку» повідомив журналу «Фокус», що у відділеннях банку за три роки експонувалися твори майже 50 українських художників. «ПроКредит Банк» позиціонував організацію цих виставок як свою допомогу вітчизняному мистецтву: «В Україні багато талановитих художників, які не можуть самостійно організувати свою виставку, а ПроКредит Банк надає їм можливість провести виставку в себе у відділенні» [14]. «ПроКредит Банк» організовував виставки не лише у київському регіоні, але й у багатьох інших. Наприклад, в ужгородському відділенні банку 30 січня 2009 р. відкрилася виставка Ю. Боднара, станом на цю дату вже відбулися арт-експозиції у відділеннях «ПроКредит Банку» в Білій Церкві, Донецьку, Запоріжжі, Краматорську, Львові, Ялті [7], пізніше відбулася виставка в Горлівці; в травні 2009 р. відкрилася виставка живопису С. Баранника у Маріуполі, знову ж таки в рамках проекту «ПроКредит Арт» [5].

У серпні 2009 р. запрацював проект «Мистецтво в банку», організований «СЕБ Банком» [14]. А в грудні 2009 р. відбулася друга виставка в рамках даного проекту; це була художня виставка з промовистою PR-назвою: «Малюємо SEBe та Всесвіт: Вікно у добрий рік» [20].

Зазначимо, що станом на початок 2008 р., відповідно до рішення Комісії з питань нагляду та регулювання діяльності банків НБУ від 21 грудня 2007 р. № 340 «Про розподіл банків на групи», за критерієм розміру регулятивного капіталу та активів, «Західінкомбанк», «ПроКредит Банк» та «СЕБ Банк» відносилися до 3-ї групи (середні банки), а банки «Базис», «Інтеграл», «Контракт» та «Морський» – до 4-ї групи (останньої, тобто невеликі банки) [16].

Отже, аналіз джерел з проблематики ролі комерційних банків як організаторів художніх виставок в Україні 2000-2009 рр. виявив наступне.

Джерельна база з теми нашої роботи є доволі багатою, значно ширшою за ту кількість джерел, яка була раніше введена в науковий обіг. Основними видами джерел є: 1) прес-релізи комерційних банків; 2) редакційні публіцис-

тичні матеріали українських друкованих та електронних ЗМІ; 3) персональні інтернет-сайти українських художників, із переліками виставок, вміщеними на цих електронних сторінках.

Діяльність комерційних банків як організаторів виставкової діяльності в Україні 2000-2009 рр. розвивалася спочатку під впливом колекціонерських та виставкових проектів банків із групи найбільших. Першу значну художню виставку провів один із таких банків – АК АПБ «Україна», у квітні 2000 р. Проте в 2002-2005 рр. ініціативу перехопили, переважно, невеликі банки («Базис», «Інтеграл», «Контракт», «Морський»), натомість у 2007 р. стали більш активними організаторами таких виставок, ніж у 2000-2005 рр., комерційні банки з групи середніх. 2005-2009 рр. стали етапом більш активної, масової, системної, продуманої, PR-орієнтованої роботи банків – як організаторів арт-виставок – з художниками, кураторами та ЗМІ. Банки з 1-ї та 2-ї груп (найбільших та великих банків, за розміром регулятивного капіталу та активів) у 2001-2009 рр. не виявляли великої зацікавленості в організації художніх виставок.

У територіальному аспекті: столиця хоч і лідирувала, але активна діяльність банків як організаторів арт-виставок зафіксована також у багатьох інших українських містах та регіонах: Донбас, Закарпаття, Крим, Львівщина Харківщина тощо.

Організовані комерційними банками виставки, за якісним складом, були як персональними, так і груповими, в т. ч. з кількістю учасників понад 20 осіб. Експонувалися твори не лише досвідчених, визнаних майстрів, членів Національної спілки художників України, але й студентів-митців, і обдарованих школярів.

Отримані результати дають підстави вважати, що в 2000-2009 рр. комерційні банки в Україні відігравали велику роль як організатори художніх виставок, сприяли збільшенню популярності сотень українських художників, що працювали в даний період, вони збільшували престиж художньої творчості в цілому, формували попит на такі твори. Подальші дослідження цієї теми, безперечно, дозволять уточнити внесок кожного банку та кожної категорії банків для кожного з українських регіонів, художніх осередків та, персонально, для багатьох художників, чиї роботи експонувалися на організованих банками виставках 2000-х рр.

Література

1. Франчук В. Виставки / В. Франчук. – Режим доступу : http://www.v-franchuk.com.ua/?id=2. – Назва з екрана. – Дата звернення: 27.01.2016.

2. Василь Р. Верховная Рада постановила, что художественная коллекция «Градобанка» не подлежит продаже / Р. Василь // Факты. – 2001. – 31 мая.

3. Василь Р. В Национальном художественном музее Украины можно увидеть полотно стоимостью полмиллиона долларов / Р. Василь // Факты. – 2004. – 26 марта.

4. Відкриття виставки живопису Юрія Боднара. – Режим доступу : http://www.procreditbank.com.ua/press-center/news/otkryitie-vyistavki-zhivopisi-yu-bodnara-v-uzhgorodskom-otdelenii-prokredit-banka/. – Назва з екрана. – Дата публікації : 30.01.2009. – Дата звернення: 27.01.2016.

5. В отделении ПроКредит Банка в Мариуполе открывается выставка Сергея Баранника. – Режим доступа : http://www.ukrbanks.info/news/V-otdelenii-ProKredit-Banka-v-Mariupole-otkryvaetsja-vystavka-Sergeja-Barannika.html. – Название с экрана. – Дата публикации : 21.05.2009. – Дата обращения: 27.01.2016.

6. Выставка детского рисунка «Я и мой будущий банк» открылась в банке «Базис». – Режим доступа : http://www.sq.com.ua/eng/news/no_rubric/12.06.2002/vystavka_detskogo_risunka_ya_i_moj_buduschij_bank_otkrylas_v_banke_bazis. – Название с экрана. – Дата публикации : 12.06.2002. – Дата обращения: 16.01.2016

7. Выставки центра. – Режим доступа : http://artboyko.com/about;3. – Название с экрана. – Дата обращения: 26.01.2016.

8. Гай К. Арт-ринок України кінця XX – початку XXI ст.: джерела дослідження / К. Гай // Народознавчі зошити. – 2012. – № 6. – С. 1195-1201

9. Голубець О. Львів: регіональні проблеми мистецького середовища / О. Голубець // Сучасне мистецтво : зб. Ін-ту пробл. сучас. мистец. Акад. мис-в України. – 2004. – Вип. 1. – С. 86-91.

10. Грох Николай Никофорович. – Режим доступа : http://art-nostalgie.com.ua/Groh.html. – Название с экрана. – Дата обращения : 27.01.2016.

11. Жанна Рудницька: «Мене дуже вразила історія життя Блаженнішого Митрополита Володимира». – Режим доступу : http://soborna.church.ua/2014/08/13/zhanna-rudnicka-mene-duzhe-vrazila-istoriya-zhittya-blazhennishogo-mitropolita-volodimira/. – Назва з екрана. – Дата публікації : 13.08.2014. – Дата звернення: 27.01.2016

12. Завершился конкурс «Банк «Контракт» – 2006»». – Режим доступа : http://www.uabanker.net/daily/2006/12/121206_1230.shtml. – Название с экрана. – Дата публикации : 12.12.2006. – Дата обращения: 16.01.2016

13. Искусство и бизнес в Контрактовом доме (Выставка «Киев и киевляне». Презентация банка «Контракт»). – [Киев] : [б. и.], 2005. – 32 с. – Рекламно-информационный каталог.

14. Куприна Ю. Бизнес с художествами / Ю. Куприна. – Фокус. – Режим доступа : http://www.staratel.com/pictures/modern/categories.php?cat_id=53&sessionid=57fa3643584817376bd5dea7506636c3&page=3. – Дата публикации: 14.08.2010. – Название с экрана. – Дата обращения : 25.01.2016.

15. Лисовская Елена. – Режим доступа : http://www.staratel.com/pictures/modern/categories.php?cat_id=53&sessionid=57fa3643584817376bd5dea7506636c3&page=3. – Название с экрана. – Дата обращения: 27.01.2016.

16. НБУ разделил банки на 4 группы. – Режим доступа : http://tristar.com.ua/2/news/nbu_razdelil_banki_na_4_gruppy.html. – Название с экрана. – Дата публикации : 02.01.2008. – Дата обращения: 27.01.2016

17. Присяжнюк А. Битва за искусство: судьба коллекции «Градобанка» под вопросом / А. Присяжнюк // Сейчас [интернет-газета]. – 2008. – 27 октября (№200). – Режим доступа : http://times.liga.net/TEHNO/l_arch_now2.nsf/AllDocAct2/016D9005C2653287C22574EF002B91D4?OpenDocument&curr_date=27.10.2008. – Название с экрана. – Дата обращения: 24.01.2016.

18. Про заборону продажу колекції образотворчого мистецтва АТ «Градобанк» // Відомості Верховної Ради України (ВВР). – 1999. – № 1.— С. 18.

19. ПроКредит Арт. – Режим доступу : http://www.procreditbank.com.ua/about/social-projects/sotsialnye-initsiativy/painters/. – Назва з екрана. – Дата звернення: 27.01.2016.

20. СЕБ Банк представляет Художественную выставку «Рисуем SEBя и Вселенную: Окно в хороший год». – Режим доступа : http://www.ukrbanks.info/news/SEB-Bank-predstavljaet-Hudozhestvennuju-vystavku-Risuem-SEBja-i-Vselennuju-Okno-v-horoshii-god.html. – Название с экрана. – Дата публикации: 28.12.2009. – Дата обращения: 27.01.2016.

21. Таміла Московка. – Режим доступу : http://moskovka.com.ua/tamilabio_ua.htm. – Назва з екрана. – Дата звернення: 27.01.2016.

22. Усенко Н.О. Художнє життя Харкова другої половини XX – початку XXI століття : дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.05 – образотворче мистецтво / Н.О. Усенко ; Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2015. – На правах рукопису. – 200 с. – Режим доступу : http://www.ksada.org/doc/usenko-diss.pdf.

23. Шевченко, ТатьянаСергеевна. – Режим доступа: http://krymology.info/index.php/Shevchenko_Tatyana_Sergeevna. – Nazvanie s ekrana. – Дата обращения: 27.01.2016.

24. Щеглова О. Художнє життя Києва 2000–2005 рр. / О. Щеглова // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісник / Акад. мистецтв України, Ін-т пробл. сучас. мистец. – 2007. – Вип. 4. – С. 201-208.

References

1. Valerij Franchuk. Vy`stavky`. Retrieved from http://www.v-franchuk.com.ua/?id=2 [in Ukrainian].

2. Vasil, R. (2001). Verkhovna Rada of Ukraine decided that the art collection "Gradobank" can not be sold. Fakty, May 31 [in Russian].

3. Vasil, R. (2004). The canvas worth half a million dollars can be seen at the National Art Museum of Ukraine. Fakty, March 26 [in Russian].

4. The opening of the exhibition of Yuriy Bodnar's paintings. (2009). Retrieved from http://www.procreditbank.com.ua/press-center/news/otkryitie-vyistavki-zhivopisi-yu-bodnara-v-uzhgorodskom-otdelenii-prokredit-banka/ [in Ukrainian].

5. The exhibition of Sergey Barannik is opening at branch office of ProCredit bank in Mariupol. (2009). Retrieved from http://www.ukrbanks.info/news/V-otdelenii-ProKredit-Banka-v-Mariupole-otkryvaetsja-vystavka-Sergeja-Barannika.html [in Russian].

6. The exhibition of children's drawings "Me and My Future Bank" has been opened at Bazis bank in Mariupol. (2002). Retrieved from http://www.sq.com.ua/eng/news/no_rubric/12.06.2002/vystavka_detskogo_risunka_ya_i_moj_buduschij_bank_otkrylas_v_banke_bazis [in Russian].

7. The exhibitions of the center. Retrieved from http://artboyko.com/about;3 [in Russian].

8. Gaj, K. (2012). Art market of Ukraine at the end of the 20th century – the beginning of the 21th century. Narodoznavchi zoshy`ty`, 6, 1195–1201 [in Ukrainian].

9. Golubecz, O. (2004). Lviv: regional problems of art community. Suchasne my`stecztvo : zb. In-tu probl. suchas. my`stecz. Akad. my`s-v Ukrayiny`, 1, 86–91 [in Ukrainian].

10. Grokh Nikolay Nikoforovich. Retrieved from http://art-nostalgie.com.ua/Groh.html [in Russian].

11. Zhanna Rudny`cz`ka: I was very impressed with the story of Beatitude Vladimir. (2014). Retrieved from http://soborna.church.ua/2014/08/13/zhanna-rudnicka-mene-duzhe-vrazila-istoriya-zhittya-blazhennishogo-mitropolita-volodimira/ [in Ukrainian].

12. Bank "Kontrakt" – 2006 Competition ended. (2006). Retrieved from http://www.uabanker.net/daily/2006/12/121206_1230.shtml [in Russian].

13. Art and business in Kontraktovy House (The exhibition "Kiev and Kievers". The Presentation of the bank "Kontrakt"). (2005). [Informational and advertising catalogue]. Kyiv [in Russian].

14. Kuprina, Yu. (2010). Business with artistry. Fokus, August 14. Retrieved from http://www.staratel.com/pictures/modern/categories.php?cat_id=53&sessionid=57fa3643584817376bd5dea7506636c3&page=3 [in Russian].

15. Lisovskaya Yelena. Retrieved from http://www.staratel.com/pictures/modern/categories.php?cat_id=53&sessionid=57fa3643584817376bd5dea7506636c3&page=3 [in Russian].

16. NBU has divided banks into 4 groups. (2008). Retrieved from http://tristar.com.ua/2/news/nbu_razdelil_banki_na_4_gruppy.html [in Russian].

17. Battle for art: the fate of Gradobank collection is in question). (2008). Seychas [web-newspaper]. Retrieved from http://times.liga.net/TEHNO/l_arch_now2.nsf/AllDocAct2/016D9005C2653287C22574EF002B91D4?OpenDocument&curr_date=27.10.2008 [in Russian].

18. On the prohibition of the sale of art collection of Gradobank. (1999). Vidomosti Verxovnoyi Rady` Ukrayiny, 1, 18 [in Ukrainian].

19. ProKredy`t Art. Retrieved from http://www.procreditbank.com.ua/about/social-projects/sotsialnye-initsiativy/painters/ [in Ukrainian].

20. SEB Bank presents the art exhibition "Drawing SEBourselves and Universe: The window into good year). (2009). Retrieved from http://www.ukrbanks.info/news/SEB-Bank-predstavljaet-Hudozhestvennuju-vystavku-Risuem-SEBja-i-Vselennuju-Okno-v-horoshii-god.html [in Russian].

21. Tamila Moskovka. (January 27, 2016). Retrieved from http://moskovka.com.ua/tamilabio_ua.htm [in Ukrainian].

22. Usenko, N. (2015). Art life of Kharkiv, second half of the 20th century – the beginning of the 21th century). (2015). Kharkiv: Xarkivs`ka derzhavna akademiya dy`zajnu i my`stecztv. Retrieved from http://www.ksada.org/doc/usenko-diss.pdf [in Ukrainian].

23. Shevchenko Tatyana Sergeevna. (January 27, 2016). Retrieved from http://krymology.info/index.php/Shevchenko_Tat`yana_Sergeevna [in Russian].

24. Shheglova, O. (2007). Art life of Kyiv, 2000–2005. Xudozhnya kul`tura. Aktual`ni problemy` : nauk. visny`k, 4, 201–208 [in Ukrainian].

УДК 111.852:167.23.000.7.01

Бенюк Олеся Богданівна,
кандидат філософських наук,
викладач кафедри філософії Київського
національного університету культури і мистецтв

ПОСТМОДЕРНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ІДЕЙ ВОЛЬФҐАНҐА ВЕЛЬША

Статтю присвячено впровадженню поняття «мистецького експерименту» в сучасний естетико-художній дискурс. До уваги представлено працю сучасного німецького філософа Вольфганга Вельша «Наш постмодерний модерн», ідеї якої торкаються утвердження плюральності як основної характерної особливості періоду постмодерну. Проведене В. Вельшом дослідження постмодерністських тенденції у західноєвропейських філософських, культурологічних, художньо-естетичних концепціях та мистецькій практиці дає можливість охарактеризувати постмодерний мистецький експеримент як утворення сучасної культури. Плюральність постмодерного мистецького експерименту представлена як така специфічна риса, що визначила всі інші особливості постмодерного мистецького експерименту.

Ключові слова: мистецький експеримент, постмодерн, плюральність, естетичне.

Бенюк Олеся Богдановна, *кандидат философских наук, преподаватель кафедры философии Киевского национального университета культуры и искусств*

Постмодернистский художественный эксперимент через призму идей Вольфганга Вельша

Статья посвящена внедрению понятия «художественного эксперимента» в современный эстетико-художественный дискурс. К вниманию представлен труд современного немецкого философа Вольфганга Вельша «Наш постмодернистский модерн», идеи которого касаются утверждения плюральности как основной характерной особенности периода постмодерна. Проведенное В. Вельшом исследование постмодернистских тенденций в западноевропейских философских, культурологических, художественно-эстетических концепциях и художественной практике дает возможность охарактеризовать постмодернистский художественный эксперимент как образование современной культуры. Плюральность постмодернистского художественного эксперимента представлена как специфическая черта, определившая все другие особенности постмодернистского художественного эксперимента.

Ключевые слова: художественный эксперимент, постмодерн, плюральность, эстетическое.

Beniuk Olesia, *PhD in Philosophy, lecturer of the Philosophy chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

The postmodern artistic experiment through Wolfgang Welsch's conception

The article is dedicated to introducing the concept of «artistic experiment" in modern aesthetical and artistic discourse. The contemporary German philosopher Wolfgang Welsch's work «Our post-modern modern" presents the idea of consolidating plurality as the main characteristic feature of the postmodern. W. Welsch's research of postmodern tendencies in Western philosophical, cultural, aesthetical concepts and artistic practice makes it possible to characterize postmodern artistic experiment as a phenomenon of contemporary culture. Plurality is presented as the specific characteristic, which defined all other features of postmodern artistic experiment.

Keywords: artistic experiment, postmodern, plurality, Aesthetics.

© Бенюк О.Б., 2016

Поняття експерименту в мистецькому та художньо-естетичному дискурсі функціонує вже понад століття. Привнесене до художньо-естетичної сфери з науки в епоху науково-технічної революції у другій половині XIX ст., поняття мистецького експерименту з плином культурних епох та парадигм міняло своє смислове навантаження. Тому, відповідно до періодів домінування культуральних парадигм та активного функціонування у їхніх межах даного поняття, ми виокремлюємо онауковлений мистецький експеримент, модерністський мистецький експеримент та постмодерний мистецький експеримент. Утвердження у культурі ідей постмодерну в художньо-естетичній та мистецькій сферах спонукало до формування концепції постмодерного мистецького експерименту, дослідження сутності та специфіки якого і є нашим завданням.

Сучасне мистецтво та теоретичний простір довкола нього переповнені такими явищами та визначеннями, як «експериментальний театр», «експериментальна музика», «експериментальне кіно», «експериментальне малярство», а також такими новітніми, створеними на базі того ж таки експериментування, видами мистецтва, як геппенінг, перформанс, кінетичне мистецтво, боді-арт, ленд-арт, відео-арт, графіті, стріт-арт, віджей-арт та ін. Така велика різноманітність «експериментування» у мистецькій практиці не є підкріпленою на рівні теоретичного обґрунтування постмодерного експерименту. Ця ситуація аніскільки не бентежить мистецьких практиків, теоретиків же мистецтва та естетиків спонукає до пошуків теоретичних основ, з яких постав і сформувався постмодерний мистецький експеримент.

Характерні риси постмодерного мистецького експерименту сформовані на основі тих загальних характеристик, котрі притаманні постмодерну як глобальній культурній парадигмі. Ця теза спирається на той безпосередній факт, що постмодерн, як певний етап розвитку культури, пронизав усі сфери культури, визначив їхню специфіку, втілюючи, реалізовуючи у безпосередній практиці основні свої ідеї. Саме для того, щоб визначити сутність та специфіку постмодерного мистецького експерименту, варто звернутися до праць тих мислителів, котрі досліджують постмодерн як культурне явище чи аналізують постмодерн у естетиці.

До вартих уваги належить праця провідного сучасного філософа Німеччини Вольфґанґа Вельша «Наш постмодерний модерн». Тут проаналізовано та систематизовано постмодерністські тенденції у західноєвропейській культурі, котрі втілювалися і продовжують втілюватися у різноманітних філософських, культурологічних, художньо-естетичних концепціях та мистецькій практиці. Автор аналізує тлумачення філософських проблем постмодерну в інтерпретації різних авторів, зокрема Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Дерірди, Ж. Дельоза, М. Гайдеґера, У. Еко, М. Фуко, Дж. Ватімо та багатьох інших. У своїй праці В. Вельш наголошує на особливо тісному зв'язку між модерном XX ст. та ідеями, які утверджує постмодерн. Він переконаний, що ті принципи і цінності, котрі найяскравіше впроваджувало мистецтво модерну, з часом набули актуальності і в інших сферах життя і утвердилися як постмодерні ідеї. Те, що в модернізмі постає як новаторство, чи інновація, в постмодерні визначає дійсні «ідейні, емпіричні та життєві відносини». «З висококультурних інновацій вони перетворилися на самозрозумілі речі

повсякденності» [1, 172]. Вельшова концепція специфічного зв'язку між модернізмом XX ст. та постмодерном, що втілилася у радикалізації та універсалізації у постмодерні певних особливостей, притаманних модернізмові XX ст., приводить нас до думки, що постмодерний мистецький експеримент можна трактувати як певною мірою радикалізований модерністський експеримент. У чому виявляється ця «радикалізація» і що «універсалізує» постмодерний мистецький експеримент – це ми зможемо з'ясувати, розглянувши думки В. Вельша про особливості постмодерну, про реалізацію постмодерну в літературі, мистецтві, філософії. Отож, завдання нашої статті полягає в тому, щоб, проаналізувавши працю В. Вельша, виокремити в ній ті ідеї, котрі, на нашу думку, є слушними для означення особливостей постмодерного мистецького експерименту.

Проблема виокремлення постмодерну, як окремого періоду в розвитку культури XX ст., в інтерпретації різних авторів має різне звучання. Деякі стверджують, що взагалі немає ніяких нових явищ, котрі б виправдовували застосування нового терміна *постмодерн*. Тому модерн і постмодерн не розділяють. Інші переконані, що сучасники не мають права встановлювати якісь епохальні рубежі, що їх стає видно з плином часу, а тому це справа майбутніх поколінь [1, 2]. На думку В. Вельша, таке розрізнення є принциповим. Постмодерн і постмодернізм зовсім не є вигадками чи винаходами філософів та митців. Це реакція на сучасність, на реальність, в якій гетерогенне, завдяки інформаційній культурі та розвитку новітніх технологій, існує паралельно й одночасно. А таке, на думку В. Вельша, можливо в нових умовах, в умовах постмодерного простору. «Реально виникла сукупна ситуація одночасності та інтерпретації різних концептів та претензій. Відповісти на їхні основні вимоги та проблеми прагне постмодерний плюралізм. Він не вигадує цю ситуацію, а лише рефлектує над нею. Він не відвертається від неї, а намагається служити часові та його викликам» [1, 15].

Існують суперечки і щодо сутнісного навантаження самого поняття *постмодерн*. Для одних постмодерн – це епоха нових технологій, для інших – навпаки, «під знаком постмодерну якраз і відбувається прощання із засиллям технократії, і для них постмодерн – ідеологія «зелених», екологістів, альтернативників» [1, 2]. Існує ще одне, принципове для В. Вельша протистояння – це протистояння тих, хто із гаслом постмодерну сподівається на нову консолідацію роз'єднаної спільноти, і тих, хто в настанні постмодерну вбачає прихід епохи плюральності та партикулярності. Філософ В. Вельш є прихильником останнього. І хоча концепція постмодерну як плюральності не є єдиною, але, на думку автора, тільки вона одна здатна зробити зрозумілими всі інші концепти та критично упорядкувати їх. «Це стосується голістичного підходу тією ж мірою, як і альтернативних та катастрофічних версій постмодерну. Першому вказують на те, що його цілості, в свою чергу, є партикулярними. Щоправда, це не руйнує такі концепції, але знижує їхнє прагнення до рівня, на якому вможливлюється змінювання» [1, 303]. Та найбільшою перевагою концепції постмодерної плюральності, на думку В. Вельша, є те, що вона окреслює нову світоглядну конституцію: конституцію «радикальної плюральності», котра концептуально оформлена як постмодерн.

Отже, основна теза праці «Наш постмодерний модерн» полягає у декларації того факту, що постмодерн починається там, де закінчується уявлення про

цілісність. Відтак головним гаслом постмодерну стає ідея плюральності. Глобально суть цієї ідеї полягає у тому, щоб різні суспільства і різні люди реалізовували свої уявлення про навколишній світ та його основи не завдяки одному уніфікованому генеральному планові, а розвивали свої власні шляхи. На це від самого початку спрямовується постмодерн. Ці уявлення про навколишній світ та його основи торкаються усіх сфер людської життєдіяльності та людського мислення. Ця ідея плюральності в період постмодерну знаходить свою реалізацію абсолютно у всіх сферах культури, починаючи від мистецтва, закінчуючи наукою. Ба більш того, постмодерними максимами плюральності пронизана буденна свідомість людей, тому вони реалізуються у щоденному житті кожної окремої людини: «Змісти та спрямування постмодерну знайшли широке визнання та прихильників. Вони стали звичайними зразками опису та пунктами орієнтації сучасності» [1, 8].

Отже, подібно до того, як головною ідеєю чи цінністю епохи модернізму було новаторство, пошук нового, головною ідеєю епохи постмодерну стає ідея плюральності. «Модерн був тією епохою, за якої novum висували як утілення буття, і тому відмова від такого новізму є мінімальною умовою переходу до постмодерну» [1, 106]. Виходячи з вищесказаного, ми стверджуємо, що головною метою мистецьких експериментів постмодерного художньо-есетичного простору так само є плюральність.

Як і в чому виявляється плюральність? На думку В. Вельша, мистецтво було тією сферою культури, яка найпершою і найбільш виразно почала втілювати нові ідеї у безпосередній практиці. Навіть саме поняття *постмодерний* уперше з'явилося у мистецькій сфері [1, 25]. І перш, ніж говорити про втілення постмодерних ідей у мистецьких експериментах цієї доби, звернімо увагу на ті особливості плюральності, які відзначає В. Вельш.

Радикальна плюральність – головна ідея епохи. Постмодерн – концепція радикальної плюральності. Плюральність не слід розуміти як процез розпаду, навпаки, у своїй суті це позитивне, конструктивне явище. «Постмодерн – це така історична фаза, в якій реальною та визнаною є радикальна плюральність як основна конституція суспільств, і саме тому в ній стає наступальним, навіть домінантним і обов'язковим плюральний зразок смислу та дії» [1, 16].

Радикальна плюральність має наслідком утверджену у своєму праві на існування множинність. «Основним досвідом постмодерну є непорушне право тих форм знання, життєвих проектів, моделей дії, які мають високий ступінь відмінності. ...той самий зміст можна передати цілковито по-різному, залежно від способу бачення, а інший спосіб бачення, своєю чергою, «висвітлює» аж ніяк не менше за попередній, – він є тільки іншим. ... Відтепер істина, справедливість, людяність постають у множині» [1, 16]. В. Вельш достеменно демонструє утвердження множинності на прикладі сучасної науки. Він стверджує, що якщо у новому часі неможливо було собі уявити, щоб істина поставала без претензій на винятковість, то у XX ст. це вже є реальністю. «Плюральність, дисконтинуальність, антагонізм, партикулярність зараз входить до ядра наукової свідомості. Монополізм, універсалізм, тотальність, винятковість зникають. ... Нинішня свідомість науки визначається множинністю моделей, конкуренцією

парадигм і неможливістю єдиних і остаточних рішень» [1, 99]. Плюральність та партикулярність властиві не лише науці. Реальність сучасних мистецтва, філософії та інших сфер людської життєдіяльності визначаються множинністю моделей, конкуренцією парадигм і неможливістю єдиних та остаточних рішень.

Радикальна плюральність виступає проти всіх імовірних гегемоністських ідей, проти єдиного, проти монополій. Постмодернізм, як концепція радикальної плюральності, ратує «за множинність гетерогенних концепцій, за мовні ігри та життєві форми не через недбалість і дух дешевого релятивізму, а виходячи з історичного досвіду і мотивів свободи… Його вибір зроблено на користь плюральності способів життя та форм дій, типів мислення та соціальних концепцій, систем орієнтацій та меншин» [1, 17]. Тож монополізм, універсалізм, тотальність, вийнятковість як форми прояву єдино можливого зникають.

Плюральність як основна ідея епохи знаходить своє втілення у всіх сферах культури, у всіх сферах людської життєдіяльності. Постмодерн реалізовує багатоаспектний процес змін. Для Вельша очевидною є «узгодженість постмодерних феноменів у літературі, архітектурі, у мистецтвах узагалі, а також у царині суспільних феноменів (від економіки до політики) і поза ними (у наукових теоріях і філософських рефлексіях). Саме завдяки цій узгодженості постмодерн є не просто гаслом, а також і поняттям, яке може розгортатися у концепцію, не зостаючись просто модою мислення» [1, 17]. Плюральність реалізовується не тільки в архітектурі, мистецькій чи естетичній сфері, вона впроваджується в науці, техології, філософії і т. ін.

Отже, основна ідея та суть постмодерну – це його плюральність. Проте плюральність не є «винаходом» постмодерну. Ідея плюральності була запроваджена та активно втілювалася ще модерном у таких культурних сферах, як наука та мистецтво. У постмодерні ця ідея модерну набула масштабності та втілення у всіх просторах культури. Як каже В. Вельш, у постмодерні реалізуються всі специфічні досягнення модерну. Всі видатні інновації модерну – як наукові, так і суспільні та мистецькі – набувають у постмодерні свого широкого втілення. «Вони стали самозрозумілими у щоденності» [1, 161], – пише В. Вельш. Такий підхід дає можливість авторові стверджувати, що загалом постмодерн є своєрідним продовженням модерну, особливою сучасною формою модерну – радикальною формою модерну. «Він продовжує модерн, але розлучається із модернізмом. Він лишає за собою ідеологію примноження, інновації, випередження і подолання, він лишає за собою динаміку ізмів та їхню акселерацію» [1, 18]. Власне цю думку і втілено в самій назві праці «Наш постмодерний модерн». Ці продовження та їхня реалізація становлять центральну тезу праці В. Вельша. Отже, якщо модерн своєю метою бачить пошук нового, то постмодерн іде далі і втілює нове у множинному, проголошуючи своїм пріоритетом плюральність.

Таке окреслення постмодерного контексту та його пріоритетів для нас є важливим у визначенні основних рис постмодерного мистецького експерименту. У своєму становленні мистецький експеримент охопив три світоглядні концепти, три епохи, що у художньо-естетичній сфері позначені принципово відмінним відношенням до художньо-творчого процесу, його мети, способів, методів та критеріїв творення. Це класична система художньої творчості, модерну і по-

стмодерну. Класична – міметична концепція образотворення, яка бачила своєю метою реалістичне відображення навколишньої дійсності. Мистецький експеримент у такій моделі поставав на основі раціонального мислення, спрямовував свої пошуки на досягнення істини. Модернізм своєю метою визначив новаторство, пошук нового, і таку ж мету ставив модерний мистецький експеримент – здійснення принципово нового через заперечення традиції. Це «нове» втілювалося у множині модерністських художньо-естетичних концепцій, у новаторському переплетінні методів, засобів і способів творення, у застосуванні тогочасних нових технічних здобутків у мистецькому просторі. Постмодерн розвиває, абсолютизує, і, в контексті поглядів В. Вельша, можна сказати, радикалізує певні характерні особливості модерного мистецького експерименту. Експериментування в період постмодерну стає як шлях досягнення плюральності, визначає плюральність своєю метою. З іншого боку, мистецький експеримент стає тією основою, тим засобом, завдяки якому плюральність реалізується. Отже, в контексті постмодерну постає якісно інший феномен – радикальний, плюральний, постмодерний мистецький експеримент. Конституція радикальної плюральності утверджується у всіх культурних просторах, у мистецькому та художньо естетичному зокрема. Тому слова В. Вельша будуть доречні і стосовно постмодерного мистецького експерименту: «Плюральність постмодерного стала різноманітнішою та більш проникливою, вона посилилася екстенсивно та інтенсивно. Настільки, що відбувся якісний стрибок. Усі описи, усі стратегії, усі розв'язання надалі мають здійснюватися на ґрунті множинності. Якщо раніше плюральність вважалася формою розгортання, викликом або привидом для розвитку єдності, то відтепер, навпаки, усе це походить і мислиться з неї, так само, як і єдність у своїх рамках, а отже, вже супроти неї» [1, 302].

Отже, взявши за основу концепцію плюральності в тлумаченні В. Вельша та його розуміння особливостей мистецького та художньо-естетичного простору в період постмодерну, можемо визначити специфіку постмодерного мистецького експерименту.

Постмодерний мистецький експеримент визначає своєю метою плюральність у найвищій мірі її можливої реалізації – радикальну плюральність. Плюральність у мистецтві постмодерну В. Вельш називає самоочевидною.

Постмодерний мистецький експеримент множинний. Своїм існуванням він не заперечує можливості існування інших мистецьких експериментів. Перспективи, які вимальовує множинність, передбачають співіснування в постмодерному культурному просторі різноманітних мистецьких і художньо-естетичних моделей та концепцій. Проте, як стверджує В. Вельш, «плюральність стилів становить лише поверхню феноменів, вагомішим є те, що ця плюральність сягає комбінації гетерономних парадигм у самій роботі» [1, 100]. Тому постмодерний мистецький експеримент вільний у засобах, способах та методах творення. Найбільш яскаво плюральність виражена у такій новітній на початок ХХ ст. техніці колажу. Колажі «від часів революції кубізму – завжди виявляються парадною формою сучасного мистецтва» [1, 100]. І це не випадково. Колаж найпоказовіше і ще й найпершим репрезентував множинність.

Постмодерний мистецький експеримент не може бути єдино утвердженим, здійснюватися за якимись чітко визначеними правилами, як це було, наприклад, з онауковленим мистецьким експериментом. Етапи, які В. Вельш виокремлює у проблемі співвідношення ідей єдності та плюральності, за своєю суттю відповідають етапам становлення та зміни сутнісного навантаження мистецького експерименту. І формування плюрального, радикального постмодерного мистецького експерименту безпосередньо пов'язане із запереченням ідеї єдиності, котре бере свій початок з модернізму. Як пише В. Вельш: «...постмодерн починається там, де закінчується ціле, тому він виступає проти ретоталізацій – чи то в архітектурі, де атакують монополію інтернаціонального стилю, чи то в теорії науки, де відбувається розрив із зашкарублим сцієнтизмом, чи то в політиці, де нападають на зовнішні та внутрішні феномени надпануванння. Він насамперед позитивно використовує кінець єдиного і цілого, намагаючись укріпити й розгорнути проявлену множинність з її легітимністю та своєрідністю. Тут його ядро. Він є радикально плюралістичним, усвідомлюючи безумовну цінність різних концепцій і проектів... Його бачення – це бачення плюральності» [1, 57]. Свою думку мислитель підтверджує, апелюючи до праць Ж.-Ф. Ліотара, котрий стверджував, що постмодерне бачення, якої б сфери культури чи людського життя воно не торкалося (тож у мистецтві й естетиці зокрема), з'являється «потойбіч нав'язливих уявлень про єдність багатоманітності мовних і життєвих форм» [1, 53]. До заперечення єдиності вдається також неодноразово цитований В. Вельшем А.Б. Оліва, який, характеризуючи сучасне мистецтво, наголошує на «принциповому відході від однієї утопічної моделі та переході до множинності найрізноманітніших спроб» [1, 41]. Такий підхід дає можливості для незалежної реалізації художником власних творчих задумів без прагнення дотримуватися певних усталених концепцій, а лише на основі власного підходу.

Постмодерний мистецький експеримент реалізується у всіх видах і жанрах мистецтва. Більш того, він ними не обмежений. Сучасне постмодерне мистецьке поле, як стверджує А.Б. Оліва, переповнене «феноменами утворення гібридів», «бентежливих комбінацій», «бажанням стрибнути в непередбачуване». «Це стосується не тільки живопису та скульптури, а й інших сфер мистецтва – від музики до театру і від танцю до кіно» [1, 42]. Більше того, це стосується і новаторських мистецтв, що особливо активно почали виникати ще в період модернізму, а за доби постмодерну їхня кількість стала незліченною. Бурхливий розвиток техніки та технологій упродовж усього XX ст. не міг не вплинути та мистецьку сферу. Нові технології активно залучалися до творчого процесу, що дало поштовх виникненню мистецтва кіно, фотографії, радіомистецтва, телемистецтва, відео-арту, діджей-арту, віджей-арту та ін. В.Беньямін аналізував початки цих явищ, У. Еко слідкував за ними впродовж XX, початку XI ст. Та обоє переконані, що технічні та технологічні здобутки можуть і стають засобом творення нових напрямів, видів, жанрів, а загалом – незліченної множини мистецтв.

Постмодерний мистецький експеримент сформований на базі модерного мистецького експерименту. Особливість його полягає у радикалізації ідеї плюральності, котра сформувалася в мистецтві та естетиці модернізму. Про плюральність можливостей у мистецтві говорив неодноразово цитований у праці В.

Вельша Ж.-Ф. Ліотар. Феномени, спродуковані мистецтвом XX ст., на його думку, є «яскравим прикладом такої поліморфії». Мислитель неодноразово посилається на авангард XX ст., на його роботу над поняттям мистецтва, на його експериментальні заходи, на його випробування нових паралогічних можливостей, на його продукування багатоманітності. Він переконаний, що авангард початку XX ст. був провісником постмодерну. «Постмодерн узгоджується з вимогами наукового та художнього модерну XX ст. («авангардних рухів»). Проте, на відміну від них, те, чого там вимагали, тепер уже досягнуто. Отже, постмодерн – це стан, за якого модерн уже не має бути проголошеним, а реалізується» [1, 54]. Мистецтво постмодерну творить, а не лише проголошує, множину багатоманітних можливостей.

Якої ж мети досягає постмодерний мистецький експеримент у своєму реальному вияві? Чого він прагне? Постмодерний мистецький експеримент прагне плюральності. Саме тому його застосовують не лише стосовно будь-якого виду мистецтва, але й до будь-якого жанру, стилю мистецтва, до засобів і способів творення художнього образу, до методів образотворення. Але найбільш узагальнено можемо сказати, що постмодерний мистецький експеримент має на меті плюральну реалізацію естетичного у найширшому сенсі цього поняття. Тобто він має продукувати різноманітну множину втілення естетичного у найширших можливих варіантах його вияву. Постмодерний мистецький експеримент бачить своєю метою, застосовуючи все можливе різноманіття мистецьких засобів досягнути збурення естетичного чуття сучасної людини. І ця мета, в даному випадку, виправдовує, а отже задіює, будь-які засоби.

Література

1. Беньямін В. Мистецький твір у добу його технічної відтворюваності / В. Беньямін ; пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська// Вибране. – Львів : Літопис, 2002. – С. 53-97.

2. Вельш В. Наш постмодерний модерн / В. Верш ; пер. з нім. А.Л. Богачов, М.Д. Култаєва, Л.А. Ситніченко. – К. : Альтерпрес, 2004. – 328 с.

3. Вишинський С. Візії постсучасності: постмодернізм та інтегральний традиціоналізм [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.politosophia.org/page/vizii-postsuchasnosti.htm

4. Еко У. Не сподівайтеся позбутися книжок / У. Еко, Ж.-К. Кар'єр ; пер. з франц. І. Славінської. – Львів : ВСЛ, 2015. – 256 с.

5. Лиотар Ж.-Ф. Заметка о смыслах «пост» // Иностранная литература. – 1994. – №1. – С. 54-66 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lib.ru/CULTURE/LIOTAR/s_post.txt.

References

1. Benjamin, W. (2002). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Selected. (J. Rybachuk, N. Lozynska Trans). Lviv: Litopys [in Ukrainian].

2. Welsch, W. (2004). Our Postmodern Modernity. (A.L.Bogachov, M. D.Kultajeva, L. A.Sytnichenko, Trans). Kyiv: Alterpress [in Ukrainian].

3. Vyshynsky, S. (2012). Vision modernity: postmodernism and perennial philosophy. Retrieved from http://www.politosophia.org/page/vizii-postsuchasnosti.htm [in Ukrainian].

4. Eco, U., Carriere, J.-C. (2015). This Is Not the End of the Book. (I. Slavinska Trans). Lviv: VSL [in Ukrainian].

5. Lyotard, J.-F. (1994). Note on the Meaning of Post. Inostrannaja literatura, 1, 54-66. Retrieved from http://www.lib.ru/CULTURE/LIOTAR/s_post.txt [in Russian].

УДК 747.012

Сьомкін Володимир Васильович,
кандидат мистецтвознавства,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
Сьомкін Денис Сергійович,
бакалавр дизайну інтер'єру і середовища
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ЕРГОДИЗАЙН ЯК СЕМАНТИЧНО ОБУМОВЛЕНА ІНТЕГРАЦІЯ ДИЗАЙНУ І ЕРГОНОМІКИ

Узагальнено тенденції й окреслено перспективи розвитку сучасного напряму дизайн-діяльності «Ергодизайн», як культуроутворюючого феномена, в якому предметом і об'єктом науково-практичної й естетичної діяльності і досліджень стає вся система художніх, естетичних і духовних цінностей суспільства. Ергодизайн у перспективі має об'єднати в собі процесуально апаратне, програмне, ергономічне забезпечення, що в майбутньому має реалізуватися у змісті автоматизованого проектування в дизайні.

Представлені результати дозволяють забезпечити подальшу розробку, зокрема, теорії та методичних основ ергодизайну щодо використання цієї дисципліни у проектній практиці, у навчальному процесі в галузі дизайну, виставковому бізнесі, в рекламній діяльності.

Ключові слова: ергодизайн, дизайн, ергономіка, інтеграція, нова якість.

Сёмкин Владимир Васильевич, *кандидат искусствоведения, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*
Сёмкин Денис Сергеевич, *бакалавр дизайна интерьера и среды Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Эргодизайн как семантически обусловленная интеграция дизайна и эргономики

Обобщены тенденции и обозначены перспективы развития современного направления дизайн-деятельности «эргодизайна», как культурообразующего феномена, в котором предметом и объектом научно-практической и эстетической деятельности и исследований становится вся система художественных, эстетических и духовных ценностей общества.

Представленные результаты позволяют обеспечить дальнейшую разработку, в частности, теории и методических основ эргодизайна, в контексте использования этой дисциплины в проектной практике, в учебном процессе в области дизайна, выставочном бизнесе, в рекламной деятельности.

Ключевые слова: эргодизайн, дизайн, эргономика, интеграция, новое качество.

Syomkin Vladimir, *PhD in Arts, Professor, The National Academy of Culture and Arts*
Syomkin Denis, *bachelor of interior design and the environment, The National Academy of Culture and Arts*

Ergodizayn semantically from integration of design and ergonomics

Joint activities of designers and economists mutually enriching these professionals and gradually forms the scientific bases of design inherent in modern direction ergo-design activities. There are some publications on this issue, GDR, individual design projects. But professional holistic view of the problems that exist. So ergo-design has mainstream updating ergonomic design and activities aimed at optimizing

© Сьомкін В.В., Сьомкін Д.С., 2016

and providing comfort, functional comfort, beauty and perfection, operating conditions and optimization of human functioning in the structure of complex industrial systems, health preservation in a competitive environment and extreme conditions of operation of complex objects defined functional orientation habitat. For many years, especially during the functioning of the Research Institute of technical aesthetics in all branches practiced collaboration of designers and ergonomists during design research or design projects, and depending on the complexity of the objects carried as ergonomic research on the topic, according experimentation and design and ergonomic design. Purpose of Article. The main goal is to prove and actualize ergo-design, to outline the prospects of a new modern trend design activities. Methods. As the research methods used: classification, artistic modelling, systematization and comparative analysis of design decisions. Conclusions. The summary outlines trends and prospects of modern design direction of «Ergo-design» as cultural phenomenon in which subject and object of scientific-practical and aesthetic activity and research is the whole system of artistic, aesthetic and spiritual values of society. Ergo-design in the future must combine a procedural hardware, software, ergonomic support, which in future should be realized in the content-aided design in design. Conclusions. The results allow for further development of particular theories and methodological foundations erhodyzayna, unambiguous use of this discipline in design practice in the educational process in design, exhibition business, and advertising.

Keywords: Ergo-design, design, ergonomics, integration, new quality.

Спільна діяльність дизайнерів і ергономістів взаємозбагачує цих фахівців і поступово формує науково-проектні основи, притаманні ергодизайну як сучасному напряму дизайн-діяльності. Існують окремі публікації з цієї проблеми, НДР, окремі дизайн-проекти. Але цілісного професійного погляду на цю проблематику не існує. Таким чином, основним напрямом ергодизайну є актуалізація дизайнерської й ергономічної діяльності, спрямованої на оптимізацію та забезпечення зручності, функціонального комфорту, краси і досконалості, умов діяльності, а також оптимізація функціонування людини в структурі складних виробничих систем, збереження здоров'я в умовах конкурентного середовища та екстремальних умов в експлуатації складних об'єктів визначеної функціональної спрямованості середовища життєдіяльності. Багато років, особливо в часи функціонування системи ВНДІ технічної естетики, у всіх філіях практикувалася співпраця дизайнерів і ергономістів під час розробки НДР або дизайн-проектів, і, залежно від складності об'єктів, здійснювалися також ергономічні дослідження з теми, відповідно експерименти та ергономічне та дизайнерське проектування.

Мета цієї роботи – обґрунтувати й актуалізувати ергодизайн, окреслити перспективи розвитку як нового сучасного напряму дизайн-діяльності. Методи дослідження: класифікація, художнє моделювання, систематизація і порівняльний аналіз проектних рішень.

Ергодизайн – це новий сучасний напрям дизайну як органічно та семантично обумовлена інтеграція дизайну й ергономіки в процесі дизайн-проектування та виробництва високоякісної наукоємної конкурентоспроможної багатофункціональної або автоматизованої продукції як комплексного об'єкта, де актуалізація людського чинника визначається як пріоритетне вирішення науково-проектних завдань методами ергономіки та дизайну. Існують публікації з цих питань [1, 1-7; 2, 1-4], є авторська монографія, де відображена ця проблематика [3, 20-25, 69-88, 202-265, 474-486]. Постійне розширення напрямів дизайн-діяльності, сфер співпраці й ергономіки; ускладнення

і комплексність дизайн-об'єктів з акцентом на людському чиннику свідчить про об'єктивну основу формування ергодизайну як сучасного напряму дизайн-діяльності, що відображає інтеграцію не просто наукоємних дисциплін дизайну та ергономіки, але і нову філософію рефлексії творення об'єктів і середовища матеріальної культури і художньої культури, а також техноосвіту, яка перетворює найскладніші комплексні об'єкти у реальність навколишнього буття. На сьогодні об'єктами ергодизайну є, наприклад, електронні робочі місця; аеропорти, їхня диспетчерська служба; різноманітні за функціями складські автоматизовані виробництва; великі порти та їхня інфраструктура; створення і реалізація дизайн-програм; космічні кораблі і станції; об'єкти енергетики, включно АЕС. Таким чином, основним напрямом ергодизайну є актуалізація дизайнерської й ергономічної діяльності, а потенціал феномена «Ергодизайн» відображається в інтеграції, семантичному взаємопроникненні знань, умінь та навичок у процеси спільної діяльності дизайнерів та ергономістів щодо вирішення будь-яких найскладніших соціально-культурних завдань різних сфер життєдіяльності. Багато років, особливо в часи функціонування системи ВНДІ технічної естетики, у всіх філіях практикувалася співпраця дизайнерів і ергономістів під час розробки НДР або дизайн-проектів, і, залежно від складності об'єктів, здійснювалися також ергономічні дослідження з теми, відповідно експерименти й ергономічне та дизайнерське проектування. Рівень співпраці формував алгоритм творчого процесу, насиченість і послідовність проектних ідей, а також експериментальних дослідницьких процесів, спрямованих у кінцевому результаті на узгоджений успіх. Тобто, перефразуємо вислів відомого дизайнера, визначного фахівця системи ВДНІ технічної естетики Д. Азрікана [1], і констатуємо, що в ергодизайні здійснюється взаємопроникнення та взаємозбагачення ергономіки і дизайну, що створює нову за якістю й ефективністю естетичну науково-практичну діяльність, у якій людський чинник і гуманістично-художня спрямованість є визначальними і пріоритетними для будь-яких об'єктів і сфер життєдіяльності людини. В цих умовах дизайн на основі художнього мислення, художньої культури, спираючись на принципи сучасної проектної культури, пріоритетне і всебічне врахування людського чинника, створюючи культурний зразок, безумовно обумовлює та забезпечує оптимізацію умов і засобів діяльності та функціонального комфорту для суб'єктів у будь-яких сферах життєдіяльності. Формування й актуалізація ергодизайну в часі відбувалися поступово в процесі досліджень, дизайнерських і ергономічних проектних та практичних робіт щодо різноманітних за функціональною спрямованістю, системністю, масштабністю, комплексністю об'єктів. Як показує багаторічний досвід, спільна діяльність дизайнерів і ергономістів взаємозбагачує цих фахівців і поступово формує банк знань, умінь і навичок щодо науково-проектної співпраці, теоретичного і практичного усвідомлення вірогідних методів і принципів, що мають становити науково-методичну базу, притаманну ергодизайну як сучасному напряму дизайн-діяльності. І головне, дизайнер, осмислюючи дизайн-ергономічну проблематику, демонструє й обґрунтовує в багатьох випадках неординарні, нестандартні професійні рішення, що за всіма ознаками можуть бути віднесені до сфери ергодизайну.

Актуалізація і легалізація терміна *ергодизайн* фактично здійснилася 1984 р., коли відбувся перший міжнародний симпозіум і виставка «Ергодизайн» у Швейцарії за ініціативи швейцарського ергономіста, директора Інституту гігієни і психології праці в місті Цюриху професора Етьєна Гранжана. В середині 80-х рр. XX ст. у промислово розвинених державах велика увага приділялась оптимізації діяльності організацій, що пов'язані з розробкою, збереженням, обробкою різноманітної інформації у текстовій і графічній формі та відповідно процесів отримання і надсилання цієї інформації. За цих умов і потреб використання комп'ютерної техніки дозволяє частково чи повністю відмовитися від використання паперових носіїв інформації, що обумовило появу таких понять, як «паперова кантора» чи «електронний офіс», або «електронне робоче місце» (ЕРМ). Проблеми «електронних кантор» вплинули на суттєвий поштовх у промисловості і науці щодо створення потужної галузі економіки з відповідними напрямками модульних систем конторських меблів, робочих сидінь, комплексів електронного обладнання (включно відеодисплейні термінали), а також у галузі дизайну інтер'єрів електронних кантор взагалі. Все це вплинуло на корінні зміни технічного обладнання робочого місця, роботи персоналу, планування виробничого простору. На основі формування нової інформаційної технології в офісах, виник об'єднаний, усвідомлений як рух із новим рівнем проектної культури з ознаками культуроутворюючого феномена, ергодизайн.

Загальнокультурна значимість ергодизайну як сучасного напряму дизайн-діяльності є той факт, що предметом і об'єктом науково-практичної діяльності й досліджень стає вся система естетичних, матеріальних і духовних аспектів і цінностей всього середовища життєдіяльності будь-яких різновидів діяльності. Ще дуже важливо, що ергономіка, вбудована в дизайн (ідеологію, методику, тактику і практику дизайну), в майбутньому може стати виразним культуроутворюючим чинником як семантична та соціальна-культурна складові дизайн-процесу, для якого акцентно притаманні будуть риси гуманітарного характеру людяності та гуманістичного пафосу. Прикладом використання методів дизайну та ергономіки у спільній розробці концепції конторського середовища може бути Італійська фірма «COM». Ця фірма створила і успішно виготовляє меблевий конструктор, що передбачає образну і морфологічну трансформацію меблевих модулів у просторі. На кількох виставках із проблематики «Ергодизайн» в наступні роки були продемонстровані експонати меблів і обладнання конторського середовища інших італійських фірм, яким теж притаманні великі варіабельні можливості, високий комфорт середовища й естетичні якості інтер'єру, широка номенклатура несучих конструкцій, ємностей, кабельних каналів, опорних поверхонь, різноманітних аксесуарів для забезпечення комплектування робочих місць.

Ще наприкінці 70-х рр. XX ст. у Київський філії ВНДІ технічної естетики були виконані науково-дослідні та проектні розробки, в контексті принципів ергодизайну. Дизайнерами, зокрема, запропоновано інноваційне бачення створення безпечного середовища життєдіяльності виробничого комплексу з виготовлення чушок алюмінію. Відомо, що алюмінієве виробництво є і до сьо-

годні екологічно небезпечним, таким, що забруднює навколишнє середовище та виробничі площі й характеризується дуже тяжкими умовами праці та негативними наслідками для здоров'я працівників. Головним функціональним об'єктом такого виробництва є електролізер, розташований на обох поверхах уздовж усього виробничого корпусу, який сягає до 600 метрів. На виробництві висока захворюваність персоналу, характерні важкі легеневі захворювання, тривалість роботи в середньому 6-7 років, рання інвалідність. Така ситуація змусила дизайнерів розглянути питання з точки зору кардинального підходу до розв'язання проблем алюмінієвого виробництва не на рівні окремих обслуговуючих технологічних машин і обладнання, а на принципово новому підході до організації виробництва – створення екологічно чистого середовища.

Із метою усунення перерахованих недоліків і забезпечення високої продуктивності праці та культури виробництва, дизайнерами був запропонований герметичний механізований електролізер. Герметичний механізований електролізер передбачає виконання операцій з його обслуговування в умовах повної автоматизації процесів і герметизації – герметичної камери, що розмішена на перекритті другого поверху в зоні розташування всієї лінії електролізерів. Ці операції будуть виконуватися портальними рейковими підлоговими машинами універсального типу. Така машина розміщена в середині герметичної камери і керування буде проводитися в автоматизованому режимі, а також дистанційно з пультів управління, що знаходяться в цеху. Запропонована конструкція герметичного механізованого електролізера, крім високого ступеня механізації технологічного процесу, дозволить створити мікроклімат цеху, що відповідає самим сучасним вимогам, оскільки практично виключає попадання в цех шкідливих виділень, запиленості повітря, теплового і світлового впливу від електролізера.

Герметичний механізований електролізер, що пропонується дизайнерами, при його втіленні в життя, дозволив би створити також абсолютно інший вигляд інтер'єру цехів електролізу алюмінію. Практично можна було б працювати в таких цехах у білих халатах, різко б збільшився термін служби будівлі, у багато разів знизилася б витрата енергії, що йде на багаторазовий обмін повітря в цеху (в герметичних камерах необхідно забезпечити тільки дещо підвищений тиск для забезпечення ефективної роботи фільтрів); будівля цеху могла б бути виконана значно нижче по висоті, із забезпеченням оптимального автономного клімату в цеху. Крім того, наявність на герметичній камері фільтрів, практично забезпечить викид в атмосферу нетоксичних компонентів газів. Ця розробка і сьогодні є привабливою, перспективною для впровадження, екологічно і економічно виправданою і головне, є виразним прикладом прояву ергодизайну. Ще одним характерним прикладом проявів використання методів і принципів, притаманних ергодизайну, є виконаний у Київський філії ВНДІ технічної естетики, дизайн-проект «Лінія компаундування пластмас» [2].

За результатами дизайн-ергономічного аналізу виявилося, що найбільшим негативним викликом цього об'єкта є його екологічна небезпечність – як для навколишнього середовища, так і безпосередньо для виробничих приміщень і робочих місць. Тобто, виникає об'єктивна потреба пошуку кардинальної транс-

формації всієї морфології об'єкта, а також оптимізації та автоматизації технологічного процесу лінії компаундування пластмас. Усі ці висновки на основі дизайн-ергономічного аналізу стали мотивацією використання методів і принципів, що притаманні ергодизайну, під час розв'язання завдань і проблем щодо цього комплексного середовищного об'єкта. Відповідно до проектної розробки замовника робіт, ця лінія розміщується на трьох рівнях, два з яких будівельні – перший і третій. Як результат дизайнерської розробки, побудована модель об'єкта, як лінія, що являє собою компактну об'ємно-просторову структуру, обмежену ізолюючою оболонкою, в якій на двох рівнях організоване технологічне устаткування і технологічні комунікації. За рахунок перепланування устаткування, розміщеного в прототипі на різних рівнях (поверхах), скоротилася загальна площа, що займає обладнання, покращилися умови обслуговування цієї установки в цілому. Над усією площиною, на якій розміщується устаткування на першому поверсі, розташовується конструкція прямокутної площадки на стійках, на яких змонтоване устаткування другого рівня. Майданчик обладнаний з двох боків двома двомаршовими сходами. По всьому периметру його опорних стійок на всю висоту – від підлоги до низу, розташовується огородження у вигляді модульних легкозбірних віконних рам, що монтуються на легких вертикальних стійках. Оболонка другого рівня лінії являє собою легку надувну структуру, що трансформується, складається з двох симетричних елементів. Безпосередньо на лінії монтуються тільки пульти мінімальних функцій. Запропоноване рішення автоматизованої лінії дозволяє забезпечити екологічну чистоту об'єкта, мікроклімат у виробничому середовищі, що обмежене оболонкою.

Висновки щодо ергодизайну окреслимо наступним чином:

1. Це загальнокультурний рух, який на основі семантичного і структурного єднання дизайну й ергономіки створив феномен інноваційного напряму дизайн-діяльності «Ергодизайн» як науково-практичної й естетичної діяльності на основі художнього мислення та концептуально-домінуючого людського чинника.

2. Спільна діяльність дизайнерів і ергономістів взаємозбагачує цих фахівців і поступово формує банк знань, умінь, навичок з діяльності в сфері ергодизайну щодо проектування (створення) складних, комплексних, масштабних, проблемних, наукоємних об'єктів багатьох сфер середовища життєдіяльності.

3. В ергодизайні ергономіка органічно вбудована семантично і структурно в зміст дизайн-проектного процесу – в ідеології, тактиці, методиці, практиці.

4. Ергономіка в складі ергодизайну поступово, в процесі науково-практичної діяльності, буде формуватися як ефективний культуроутворюючий чинник у майбутньому, коли ергодизайн остаточно сформується в контексті дослідження та розробки теорії і методики ергодизайну як сучасного напряму дизайн-діяльності.

5. Склалося розуміння в контексті теорії, методики і практики ергономіки, принципово неможливо параметризувати людський чинник, тому безумовною є доцільність органічної структурної та семантичної вбудови знань, умінь, навичок ергономіки в дизайнерський методи створення будь-яких об'єктів середовища життєдіяльності.

6. Здійснюється інтенсивний пошук більш оптимальних засобів пред'явлення інформації на основі рекомендацій дизайну й ергономіки з врахуванням

того, що дисплей як термінал системи збереження і опрацювання інформації, без використання паперового носія, мабуть, вже не буде використовуватися, що сприятиме оптимізації постав оператора та їхній зміні при потребі.

7. Ергодизайн, як сучасний напрям дизайн-діяльності, реалізує на основі художнього мислення визначений естетичний ідеал середовища життєдіяльності, який має суттєво ширше значення, ніж окремі принципи або прийоми формотворення, в контексті безумовного пріоритету людського чинника, типу споживачів, оптимізації інформаційного середовища життєдіяльності операторів і користувачів.

8. Ергодизайн у перспективі має об'єднати в собі процесуально апаратне, програмне, ергономічне забезпечення, що в майбутньому має реалізуватися у змісті автоматизованого проектування в дизайні.

Література

1. Азрикан Д.А. Эргодизайн. Проблемы и перспективы / Д.А. Азрикан // Техническая эстетика. – 1987. – № 3. – С.1-7.

2. Сьомкін В.В. Дизайн, тенденції та напрямки розвитку : монографія / В.В. Сьомкін. – К. : Альтерпрес, 2009. – 28 с. : іл., 8 кол. іл.

3. Чайнова Л.Д. Качество жизни, эргодизайн и эргономика развития / Л.Д. Чайнова // Труды ВНИИТЭ. Серия «Качество жизни». Вып. 10. – М., 2004.

References

1. Azrykan D. A. (1987). Ergo-design. Problems and perspectives. Tekhnycheskaia estetyka, 3, 1-7 [in Russian].

2. Somkin, V. V. (2009). Design, tendencies and directions of the development. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].

3. Chainova, L. D. (2004). Quality of the life, ergo-design and ergonomics of the development. Trudy VNYYTЭ. Seryia «Kachestvo zhyzny», 10 [in Russian].

УДК 7.067 (4)

Левко Вероніка Іванівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
lady4@ukr.net

КОНЦЕРТ ЯК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ МУЗИКИ У СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СИСТЕМІ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ

У статті висвітлено основні етапи становлення концерту як публічної форми репрезентації музики у XVII-XIX ст. Спираючись на історичний дискурс розвитку концерту як мистецької акції у західноєвропейському культурному просторі, виокремлено основні компоненти концерту як складової культурно-мистецького життя і як публічної форми репрезентації музики. Закладено підвалини класифікації концертів від його ранніх до найновіших форм.

Ключові слова: концерт, композитор, виконавець, слухач, публіка, концертний менеджмент, музична індустрія.

Левко Вероника Ивановна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Концерт как форма репрезентации музыки в социокультурной системе Западной Европы: этапы становления

В статье отражены основные этапы становления концерта как публичной формы репрезентации музыки в XVII-XIX вв. Опираясь на исторический дискурс развития концерта как художественной акции в западноевропейском культурном пространстве, выделены основные компоненты концерта как составляющей культурно-художественной жизни и как публичной формы репрезентации музыки. Заложены основы классификации концертов от его ранних до новейших форм.

Ключевые слова: концерт, композитор, исполнитель, слушатель, публика, концертный менеджмент, музыкальная индустрия.

Levko Veronica, *PhD in Arts, associate professor of the variety performance chair, The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Concert as a form of representation in the socio-cultural system in Western Europe: stages of formation

In the article, the author highlights the basic stages of formation the concert as a form of public representation of music in the XVII - XIX centuries. Based on historical discourse of the concert as artistic action in the Western European cultural space, it is singled out the basic components of the concert as part of the cultural and artistic life and as a form of public representation of music. The grounds for classification concerts from its earliest to the latest forms are analysed.

Keywords: concert, composer, performer, listener, audience, concert management, music industry.

© Левко В.І., 2016

Сьогодні, як ніколи, набувають актуальності праці, які розглядають соціокультурний компонент як важливу складову розвитку мистецтва. Одним з найбільш значимих явищ культурно-мистецького життя, починаючи з кінця XVII ст. й до сьогодні, є концерт. Зазначимо, що поява концерту як специфічної форми репрезентації музики була тісно пов'язана із загальними суспільними процесами, що відбувалися в Європі, і запитами тогочасного суспільства, адже музичне мистецтво як таке існує стільки ж, скільки й людство, проте інституціолізовані форми репрезентації музики як чистого мистецтва з'явилися доволі пізно – лише у Новий час.

Концерт як специфічну музичну акцію науковці почали вивчати відносно недавно, але за цей час було зроблено багато відкриттів та узагальнень. Серед найбільш важливих праць відзначимо роботи російського дослідника Є. Дукова, який на пострадянському просторі заклав фундамент вивчення концерту як соціокультурного явища. Серед інших російських учених питання концерту як феномена європейського соціокультурного простору Нового часу порушувалися у працях С. Клітіна, І. Ковшарь, С. Лащенко, В. Мартинова, де було розроблено окремі аспекти концерту як музичної акції, спрямованої на репрезентацію «чистої» музики.

Українські вчені у своїх працях віддавали перевагу історичному аспекту розвитку концертної діяльності, як у зарубіжних країнах, (праці Н. Бєлявіної) та в Україні (праці О. Зінькевич, К. Шамаєвої, О. Бугаєвої, Т. Бурдейної-Публіки та ін.). На нинішній момент вже розроблено теоретичний апарат і накопичено та осмислено багатого історичного матеріалу. Проте на сьогоднішній день вченими так і не було розроблено класифікації видів концертів і типологію, яка б могла лягти в її основу. Одна з причин такого стану речей – надзвичайне розмаїття концертних форм на сьогоднішній день.

Метою нашої статті є здійснення першого кроку в напрямку створення всебічної класифікації концертів від його ранніх до найновіших форм, а саме – закласти підвалини типології концерту як мистецької акції, спираючись на історичний дискурс розвитку концерту як форми суспільної репрезентації музики, де концерт представлено як складову культурно-мистецького життя у системі соціокультурних відносин, що формувалася протягом XVIII-XIX ст. і функціонує й донині.

Концерт є публічною акцією, що передбачає зосередження слухача на музиці як на самоцінному об'єкті, що остаточно відірвався від своїх побутових функцій. Переорієнтація музики з прикладної на таку, що репрезентується, яка відбулася у Новий час, знаменує народження нової публічної акції – концерту. Як слушно зауважує В. Мартинов, процес слухання музики на концерті «повинен бути максимально огороджений від вторгнення будь-яких сторонніх життєвих проявів і зосереджений виключно на сприйнятті того, що пропонується до прослуховування, а для цього необхідним є спеціально пристосоване приміщення, і саме таким приміщенням є концертна зала. Якщо раніше музика звучала у церкві, в палацових залах, на площі або в парках, музика повинна була перемішуватися (і неминуче перемішувалася) з найрізноманітнішими проявами життя – з відправою релігійного культу, з придворними церемоніями, зі святами або з розвагами, то в концертній залі слухання музики, звільняючись

від співучасті з усіма перерахованими вище проявами життя, стає цінним і автономним актом» [8, 203].

Важливим чинником розвитку концертного життя стала й розвиненість державних інститутів, оскільки воно могло активно функціонувати лише там, де є публіка, яка є спроможною для вільного самовиявлення. Стадіально раніше концерти з'явилися у Венеціанській республіці, вільному місті Гамбурзі, Голландії та Англії, пізніше в абсолютних монархіях – Франції, Норвегії, Росії, Австрії [6, 152-153].

На першому етапі розвитку концертної практики, у XVII-XVIII ст. у придворному побуті та аристократичних салонах (т.з. академії, collegium musicum) музикування було розраховане лише на обмежене коло запрошених осіб. Для гостей грали музиканти, що були на службі аристократа-мецената, який мав власні інструментальні та хорові капели. Невелике число слухачів та мале приміщення надавали концертам характер камерно-ансамблевого музикування [9, 926]. У цей період відбувається формування основних складових концертної діяльності – з'являються такі поняття як концертний виконавець (віртуоз), формується відповідне середовище, розвивається принцип патронату концертної діяльності, закріплюється тріада «автор-виконавець-слухач» [4, 122].

Перші відкриті платні концерти в Європі були організовані в Лондоні у 1672-1678 рр. скрипалем Дж. Банністером у його власному будинку. Слухачам навіть надавалося право вибору програми [9, 926]. Важливим етапом розвитку відкритих платних концертів стала діяльність французького товариства «Concert spiritual», заснованого у 1725 р. Назва товариства, яка перекладається як «Духовні концерти», була пов'язана з виконуваним репертуаром, у якому вагому частину посідали мотети, кантати та інші церковні жанри. Окрім того, на концертах, організованих товариством, звучала інструментальна музика не французьких авторів. Вибірковість репертуару, у т. ч. заборона виконували оперні уривки та музику французьких композиторів, малий термін, протягом якого було дозволено влаштовувати публічні концерти (лише 35 днів на рік, коли, відповідно до церковного календаря, не давалися вистави у театрах), пов'язана з обмеженням, яке накладало на діяльність товариства Королівська академія музики (Опера) [2, 132-133]. Завдяки діяльності товариства «Concert spiritual» було сформовано тип відкритого платного концерту з двох відділень, на якому виконувалися симфонія, сольний концерт та вокальні номери, а виконавці змогли задовольнити попит слухачів щодо віртуозності. Було покінчено також і з придворною монополією на виконання світської музики, а ініціатива перейшла до рук музикантів-професіоналів [2, 136]. Окрім публічних концертів, осередками концертування стали паризькі *hôtel particulier* – невеликі міські особняки французьких аристократів та заможної буржуазії, де у середині XVIII ст. високопоставлені особи влаштовували музичні вечори [5, 38].

Концертне життя розвивалося не лише у процвітаючих Англії та Франції, публічні концерти стали важливою складовою культурно-мистецького середовища Німеччини та Австрії. Німеччина в середині XVII ст. здійснювала відкриті концерти завдяки зусиллям органістів М. Векмана та Д. Букстехуде.

У 1743 р. аматорське товариство І. Хеллера організовувало «Великі концерти», а вже починаючи з 1781 р., були розпочаті постійні концерти в залі «Гевандхауз» [1, 93]. В Австрії 1752 р. об'єднання любителів музики впровадило відкриті симфонічні концерти «Академії», в 1771 р. композитор Ф. Гасман заснував «Товариство музикантів», організувавши постійний симфонічний оркестр [3, 78]. Отже, протягом XVIII ст. концерт як форма публічної репрезентації музики по всій Західній Європі стає невід'ємною частиною музичної культури.

Однією з головних складових концерту стає виконавець-віртуоз, для виступів якого з часом закріплюється сольний концерт як пріоритетна форма. Якщо у XVIII ст. переважно практикувався змішаний тип виступу, що передбачав гру інструменталіста або виступ співака за участю оркестру та інших виконавців (т. зв. антураж), і навіть у 30-х рр. XIX ст. так ще виступав знаменитий Н. Паганіні, то у 40-х рр. Ф. Ліст першим відмовився від цієї практики і грав сольні концерти без участі інших виконавців [9, 926-927]. Сольний концерт (речиталь) не став єдиною формою концертного виступу, проте саме він сприяв розвитку віртуозного начала, і сьогодні, при всьому плюралізмі концертних форм, передусім, ім'я виконавця, навіть більше, ніж композитора, стає приводом відвідування концерту публікою.

Не менш важливим компонентом у розвитку концертного життя стає й приміщення. Є. Дуков виділяє три основні їхні типи. Це, по-перше, будівлі театрів, які влаштовували публічні концерти у вільний від спектаклів час. Ця практики була поширена практично в усіх театрах Австрії і Німеччини, а з кінця XVIII ст. і у Королівському театрі у Лондоні. По-друге, для концертів використовувалися приміщення готелів та казино. Так, знаменитий лейпцизький Гевандхауз виникає у готелі «Три лебеді», а в австрійському Інсбруку у 1799 р. у міському казино місцевий університет на основі філармонійного товариства почав влаштовувати концерти. Третє місце, де влаштовувалися концерти – паркова зона, спочатку в курортних зонах, пізніше – у великих містах. Серед концертних майданчиків найбільш знаним є лондонський «Воксал», відкритий у 1742 р., де було кілька павільйонів зі сценами (одна з них – з органом), у т.ч. – Рейнлахська ротонда діаметром 150 футів, у центрі якої була кругла естрада, де розміщувався оркестр [6, 163-164].

Є. Дуков вказує на значення приміщень для концертів з соціокультурних позицій, зазначаючи, що ці приміщення є «вузловими пунктами вільної, не утилітарної міжособистісної комунікації», «просторами, що виходять для кожної людини за межі його повсякденності» [6, 165]. Проте ця небуденність була трохи іншою, ніж традиційна релігійна. Новий тип зустрічі з музикою «був більш мирським, порівняно з виключно храмовим і більш демократичним, доступним у порівнянні з семантичним полем елітарного придворно-замкового простору, що, природно, могло викликати у ряду сучасників відчуття «зниження», «спрощення» … для більшості з них контакт з жанрами, народженими в рамках придворно-замкової культури, ніс принципово іншу семантику – прилучення до раніше практично недоступного, що належало більш високим з соціальної ієрархії верствам» [6, 66]. Отже, концерт є явищем, яке відноситься до надбуденного, майже сакрального, проте є ієрархічно нижчим, ніж церковно-сакральне, і яке у

секулярний Новий час для багатьох є замінником духовно-сакрального простору на простір духовно-естетичний. Зв'язок концерту із сакральним підкреслює Є. Дуков, вказуючи, що коли під час посту замовкало святкове життя і зачинялися театри, для публіки залишалися лише концерти, які стали своєрідною сполучною ланкою між світським та сакральним життям [6, 67].

Неможливо уявити концертне життя без його організаційної складової. Історію концертного менеджменту як його важливого компоненту можна розпочати з кінця XVII ст., однак активна його фаза припадає вже на XIX ст., коли все більшої популярності набули симфонічні, камерні й сольні концерти, організовані зусиллями різного роду музичними товариствами, що існували в усіх великих європейських культурних центрах. Найвідомішими у XIX ст. були постійні симфонічні концерти Товариства концертів Паризької консерваторії (засноване 1828 р.), Лейпцизького Гевандхауза (засноване у 1781 р., реформоване (Новий Гевандхауз) у 1884 р.), Віденського (засноване у 1842 р.) та Берлінського (засноване у 1882 р.) філармонічних оркестрів, «Концерти Ламурйо» у Парижі (засновані у 1881 р.), лондонські «Променад-концерти» (засновані у 1895 р.) та ін. У Берліні 1880 р. Г. Вольфом було відкрито першу концертну агенцію, яка займалася організацією виступів артистів, що поклало початок сучасній концертній індустрії, яка дуже швидко розвинулася в США [9, 927]. Отже, концертні організації – державні та приватні – стають потужним імпульсом розвитку концертного життя по всьому світі. Вони швидко реагували на запити часу і стимулювали розвиток концертної діяльності у соціокультурному просторі європейських країн.

Зібрання у «hôtel particulier», «Concert spiritual» у Франції, мистецькі об'єднання Австрії і Німеччини, а також аналогічні установи в інших європейських державах стали одними з перших осередків, де було закладено підвалини організаційної складової та інфраструктури як важливих компонентів концертної діяльності. Діяльність цих та інших товариств XVIII ст. дозволяє виділити ще кілька аспектів функціонування концерту в соціокультурному просторі європейських країн. Отже, ми можемо констатувати, що на кінець XVIII ст. було сформовано такі компоненти концерту як форми публічної репрезентації музики: законодавство, цензура та ідеологія, які впливали, зокрема, на заборону виконання окремих творів на концертах або участі у концертах конкретних виконавців, концертний менеджмент, який передбачав організаційну складову концертної діяльності, зокрема, пошуки відповідного приміщення, вибір форми концерту та підбір репертуару. Також у цей час відбувається формування публіки як основного «споживача» концерту як форми публічної репрезентації музики, виконавця, орієнтованого на демонстрацію віртуозного начала, а також композитора, який повинен був так чи інакше враховувати музичні смаки публіки.

В. Мартинов слушно зауважує, що починаючи з XIX ст., музика стає індустрією із власною інфраструктурою, матеріально-технічною базою і адміністративно-господарчим апаратом, а виконання музичних творів передбачає використання усієї цієї інфраструктури [8, 205]. Ця інфраструктура є доволі розвиненою і включає мережу концертних залів та театрів у різних містах і країнах, для функціонування яких треба кадри. Для цього відкривається ме-

режа навчальних закладів (консерваторій), які потребують педагогів. В інфраструктуру входять: музична преса, меломани, адміністрація концертних залів, фестивалів і філармонійних установ, майстри музичних інструментів та експерти, музичні видавництва [8, 204].

Додамо до спостереження В. Мартинова ще один важливий компонент: саме у XIX ст. формується PR-блок, до якого входить музична критика (журналістика), яка, сприяючи формуванню смаків публіки, також відіграє значну роль у розвитку концертного життя, оскільки центральною фігурою у концертній діяльності завжди є публіка, на яку орієнтуються і композитор, і виконавець, і музичний менеджер. Щодо публіки та її смаків, звернемо увагу на ще один аспект. Розвиток концертної діяльності відбувався за двома напрямками – від духовного до світського, від розважального до серйозного, і для більшості слухачів XVIII-XIX ст. концерт – це, передусім, розвага або принаймні відпочинок. Як слушно зазначає С. Лащенко, основою інтересу публіки до концерту є вічний потяг до новизни та розваг. Проте навіть сприймаючи концерт як своєрідний атракціон, публіка несвідомо розширює свій слуховий досвід, звикає до нового звучання, формуючи ґрунт для набуття навичок слухати музику [7, 185]. Саме тому багато музичних діячів наголошували на виховній та просвітницькій функціях концерту, турбувалися про виховання смаків слухачів. Музична критика XIX ст. була спрямована не лише на оцінку художньої вартості композиторської творчості або виконавської майстерності артистів, а й на виховання музичних смаків публіки, на яку, врешті-решт, і була спрямована концертна діяльність.

Отже, у XIX ст. до компонентів концерту як форми публічної репрезентації музики додаються музична індустрія, куди входять нотне видавництво, виробництво музичних інструментів; система мистецьких навчальних закладів, PR-блок (музична критика та журналістика). Таким чином, саме у XIX ст. концерт як форма публічної репрезентації музики формує навколо себе систему соціокультурних зв'язків, які є визначальними для нього. Пізніше, у XX ст., можна говорити про появу нових та відмирання старих форм концертів, проте системоутворюючі компоненти, окреслені вище, залишаються незмінними. Так, при еволюції форм концерту на нього можуть впливати різні чинники, наприклад, посилюватися ідеологічний та цензурний тиск у тоталітарних суспільствах, що впливало на зміст та форму проведення концертів, однак у жодному разі не можна говорити про зміну або доповнення системоутворюючих компонентів концерту як форми публічної репрезентації музики. У XX ст. еволюція відбувалася у розширенні та видозміні складових елементів концерту як публічної форми репрезентації музики.

Узагальнимо наші спостереження щодо концерту як публічної форми репрезентації музики, у контексті культурно-мистецького життя Західної Європи як частини системи соціокультурних відносин, окреслюючи зовнішні та внутрішні зв'язки цієї системи. На *рис. 1* концерт є центром системи, де зовнішні зв'язки – складові соціокультурного життя, більшість з яких не є, власне, мистецькими компонентами або мають до них непряме відношення. Концерт у системі соціокультурних відносин є одним із видів музичної діяльності, який стає актуальним, починаючи від кінця XVII ст.

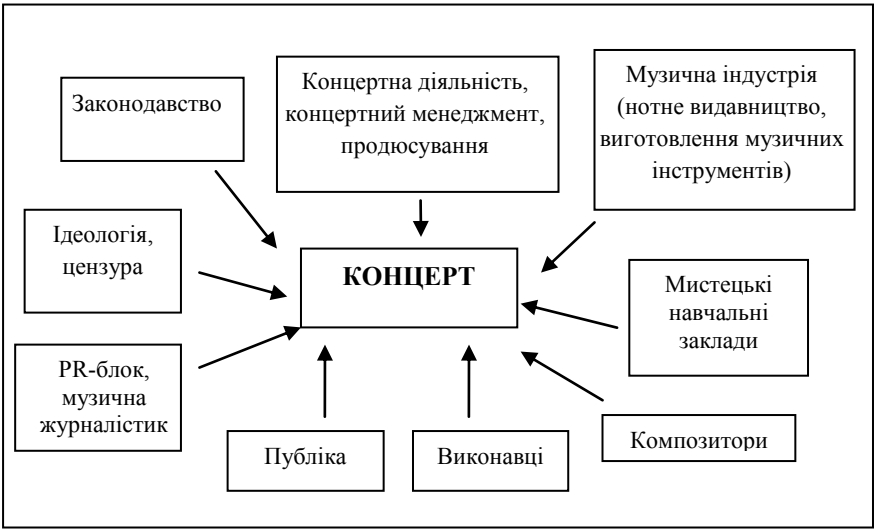


Рис. 1. ***Концерт як складова культурно-мистецького життя у системі соціокультурних відносин***

На *рис. 2* концерт показано як одиничний акт публічної репрезентації музики, де окреслено його компоненти, поза якими він не може існувати.

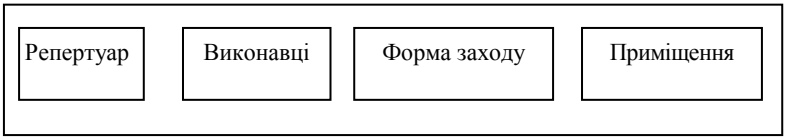


Рис. 2. ***Складові компоненти концерту як публічної форми репрезентації музики***

Таким чином, концерт як складова культурно-мистецького життя у системі соціокультурних відносин не є традиційною тріадою *композитор – виконавець – слухач,* до якої апелює не одне покоління музикознавців, а має значно більше компонентів, як власне мистецьких, так і позамистецьких. Серед них, перш за все, виділимо законодавство, що регламентує концертну діяльність у контексті культурної політики країни; ідеологію та цензуру, що впливають на концертний репертуар, зокрема, сприяють або ж забороняють виступи тих чи інших виконавців. Ці компоненти виокремилися ще на початковому етапі, але найбільший вплив на концертне життя мають у тоталітарних суспільствах.

Концертна діяльність як складова культурно-мистецького життя передбачає наявність концертного менеджменту, що займається організацією концертів, та продюсування, яке виробляє стратегічні напрямки просування того чи іншого культурного продукту. Важливе місце у концертній діяльності відіграє й музична

індустрія, яка включає нотне видавництво, виготовлення музичних інструментів тощо. Не менш значущим елементом у концертному житті є PR-блок, куди входить музична журналістика (музична критика), що не лише інформує слухача про концерти та дає їм оцінку, а й постійно підтримує інтерес публіки до артистів та композиторів, заохочуючи перших до відвідування концертів. Професійні мистецькі навчальні заклади займаються підготовкою мистецьких кадрів – композиторів та виконавців, а також музичних критиків та фахових лекторів, які є невід'ємною складовою концертного життя.

Концерт як публічна форма репрезентації музики має також кілька компонентів, серед яких: музичні (літературні, хореографічні тощо) твори, що виконуються (репертуар); артисти, що їх виконують; відповідна форма заходів; спеціальні приміщення. Зазначимо, що концерт, як складова культурно-мистецького життя у системі соціокультурних відносин та компоненти концерту як публічної форми репрезентації музики, мають точки перетину. Композитори та виконавці є соціокультурними замовниками концерту як форми репрезентації музики та його безпосередніми учасниками; форма заходу та приміщення пов'язані з концертним менеджментом.

Запропонована система, що подає концерт і як публічну форму репрезентації музики у контексті культурно-мистецького життя, і як одиничний акт публічної репрезентації музики, може стати підґрунтям всебічної та універсальної класифікації концертів усіх видів та типів, яка б могла охопити усе їхнє розмаїття, починаючи від кінця XVII і до початку XXI ст.

Зазначимо алгоритм майбутньої класифікації. Відповідно до виконавського компоненту як складової концертної діяльності, концерти можуть бути професійними і аматорськими, учнівськими (студентськими), концертами, що виконуються на відповідних інструментах (народні, струнні) тощо. Форма заходу також може бути різноманітною: концерти-лекції, концерти-презентації, ювілейні концерти, звітні концерти, академічні концерти тощо. Відповідно до класифікації приміщень, концертними майданчиками можуть бути спеціально облаштовані концертні зали (наприклад, філармонійні), музеї, храми, клуби, у радянські часи концерти відбувалися також на заводах або у колгоспах просто неба. Двокомпонентна система, окрім перспектив стати підґрунтям універсальної класифікації концертів, дає можливість прослідкувати еволюцію концертної діяльності у контексті розвитку художньої культури країни.

Двокомпонентна система, окрім перспектив стати підґрунтям універсальної класифікації концертів, дає можливість прослідкувати еволюцію концертної діяльності у контексті розвитку художньої культури країни.

Література

1. Бєлявіна Н.Д. Зародження громадських форм музикування в умовах абсолютистської Німеччини середини XVIII століття / Н.Д. Бєлявіна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. – Вип. Х. – К. : Міленіум, 2003. – С. 81-94.

2. Бєлявіна Н.Д. Концертні віртуози як директори-засновники французької асоціації громадських концертів «Concert Spiritual» / Н.Д. Бєлявіна // Вісник Національної

академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2014. – № 1. – С. 132-138.

3. Бєлявіна Н.Д. Концертування як вид творчої діяльності в музичному житті Австрії середини XVIII – початку XIX ст. / Н.Д. Бєлявіна // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – № 3. – К. : Міленіум, 2005. – С. 76-85.

4. Бєлявіна Н.Д. Спільне виконання «Concertare» та узгоджене звучання «Consonantis» як естетичні коріння поняття «концерт» / Н.Д. Бєлявіна // Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2012. – № 1. – С. 119-122.

5. Бєлявіна Н.Д. Французькі «hôtel particulier» як осередки концертування у XVIII ст. / Н.Д. Бєлявіна // Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору XXI століття : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 30 квітня 2014 р. – К. : НАКККіМ, 2014. – С. 38–41.

6. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е.В. Дуков. – М. : Классика – XXI, 2003. – 286 с.

7. Лащенко С. Наблюдения и заметки к истории исполнительского искусства и концертной жизни России 1880-х – 1890-х годов / С. Лащенко // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. праць. – Х. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2010. – № 4. – С. 183-192.

8. Мартынов В.И. Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности / В.И. Мартынов. – М. : Классика-XXI, 2011. – 288 с.

9. Ямпольський И.М. Концерт / И.М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 926-928.

References

1. Byelyavina, N. D. (2003). The origin of public forms of music performance in the terms of absolute Germany in the middle of the XVIIIth century. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnyoi kultury, X, 81–94 [in Ukrainian].

2. Byelyavina, N. D. (2014). Concert virtuosos as directors-founders of the French association of public concerts «Concert Spiritual». Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 1, 132–138 [in Ukrainian].

3. Byelyavina, N. D. (2005). Concert performance as a kind of creative activity in the musical life of Austria of the middle of the XVIIIth – early XIXth century. Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 3, 76–85 [in Ukrainian].

4. Byelyavina, N. D. (2012). Common performance «Concertare» and concerted sounding «Consonants» as aesthetic roots of the concept of «concert». Kultura i suchasnist, 1, 119–122 [in Ukrainian].

5. Byelyavina, N. D. (2014). French «hôtel particulier» as a centers of music performance in the XVIIIth century. Proceedings of the International Scientific and Creative Conference «Cultural and artistic education as part of the art space of the XXIth century», (pp. 38–41). Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

6. Dukov, E. V. (2003). The concert in the history of the West European culture. Moscow: Klassika – XXI [in Russian].

7. Lashchenko, S. (2010). Observations and notes on the history of the performing arts and concert life in Russia 1880 – 1890th. Aspekty istorychnogo muzykoznavstva, 4, 183–192 [in Russian].

8. Martynov, V. I. (2011). The zone Opus Posth, or the birth of a new reality. Moscow : Klassika – XXI [in Russian].

9. Yampolskyj, Y. M. (1974). Concert. Music encyclopedia (Vols.1), (pp. 926–928). Moscow: Sovetskaya encyklopediya [in Russian].

УДК 792.09

Хоролець Лариса Іванівна,
народна артистка України,
професор кафедри режисури і майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв

ХУДОЖНЯ АТМОСФЕРА СПЕКТАКЛЮ

Робота присвячена аналізу художньої атмосфери спектаклю і ставить своїм головним завданням вивчення найважливіших компонентів цього явища театрального мистецтва. Порушуються питання про єдину художню атмосферу спектаклю як про певний підсумок усього сценічного твору та її поліфонічність.

Для театральної науки фундаментальним є вчення В.І. Немировича-Данченка про три основні сприйняття, основні компоненти театрального мистецтва: життєвий, соціальний і театральний.

Це вчення є методологічною основою для вирішення багатьох проблем сценічного мистецтва, у т. ч. і проблеми художньої атмосфери спектаклю. В даному випадку воно дозволяє розглянути проблему, що цікавить нас, із позицій одного з основних законів театрального мистецтва і «схопити» її в точці загального сходження основних сприйнять сценічного твору – життєвого, соціального і театрального.

Ключові слова: художня атмосфера, спектакль, режисура, театральна діяльність, образи.

Хоролец Лариса Ивановна, *народная артистка Украины, профессор кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств*

Художественная атмосфера спектакля

Настоящая работа посвящена анализу художественной атмосферы спектакля и ставит своей главной задачей изучение важнейших компонентов этого явления театрального искусства. Поднимаются вопросы о единой художественной атмосфере спектакля, как об определенном итоге всего сценического произведения и её полифоничности.

Для театральной науки фундаментальным является учение В.И. Немировича-Данченко о трех основных восприятиях, основных компонентах театрального искусства: жизненной, социальной и театральной.

Это учение представляет собой великолепную методологическую основу для решения многих проблем сценического искусства, в т. ч. и проблемы художественной атмосферы спектакля. В данном случае оно позволяет рассмотреть интересующую нас проблему с позиций одного из основных законов театрального искусства и «схватить» ее в точке общего схождения основных восприятий сценического произведения – жизненного, социального и театрального.

Ключевые слова: художественная атмосфера, спектакль, режиссура, театральная деятельность, образы.

Khorolets Larisa, *people's artist of Ukraine professor of the directing and acting chair, Kyiv National university culture and arts*

Artistic atmosphere of performance

The work is dedicated to the analysis of artistic atmosphere of a performance and aims to explore the major components of this phenomenon of theater arts. It raises the issues of unique artistic atmosphere of a performance as a certain summary of the whole scenic production and its polyphony.

The studies / teachings of V.I. Nemyrovch-Danchenko about three major perceptions, major components of theater arts – real-life, social and theatrical - are fundamental for theatrical science.

© Хоролець Л.І., 2016

This study is a methodological basis for resolving a lot of issues of scenic arts including the problems of artistic atmosphere of a performance. In this case it allows us to look at the problem we are interested in from a perspective of one of the main laws of theatre arts and to «catch» it at the point of convergence of the major perceptions of a scenic production – real-life, social and theatrical ones.

Keywords: artistic atmosphere of the play, directing, theater activities images.

Спробуємо проаналізувати найважливіші компоненти, що створюють художню атмосферу спектаклю як особливого явища театрального мистецтва.

Під атмосферою спектаклю будемо мати на увазі тонкий сплав найрізноманітніших елементів сценічного мистецтва, в результаті якого спектакль набуває єдиного тону, єдиного смислового й емоційного звучання.

Атмосфера цементує всі засоби виразності спектаклю, об'єднує всі частини спектаклю в гармонійне ціле і є тим повітрям, без якого сценічна дія стає схематичною, а образи спектаклю втрачають об'ємність і життєву достовірність.

У атмосфері спектаклю знаходять своє вираження ідея і надзавдання спектаклю, елементи внутрішньої і зовнішньої техніки акторського мистецтва, темпоритм сценічної дії, шумове, музичне і декораційне оформлення спектаклю.

Атмосфера спектаклю поліфонічна. Подібно до того, як у музичному творі різні теми, голоси, звукові пласти, гармонійні утворення розвиваються, протистоять, конфронтують, але водночас завжди становлять єдине ціле, так і в атмосфері спектаклю зливаються воєдино різні пласти, деталі, образи сценічного твору.

У теорії режисури атмосфера спектаклю розглядається головним чином як один із виражальних засобів у палітрі режисера, аж до певного підсумку всього сценічного твору.

У повсякденній практиці ми все частіше зустрічаємося з постановками, в яких вдало знайдені атмосфери окремих сцен спектаклю, але абсолютно відсутня цілісна художня атмосфера спектаклю.

Визначення і аналіз основних, головних, необхідних умов, що дозволяють виникнути в спектаклі єдиній художній атмосфері, може представляти практичну цінність для режисури і театральної педагогіки.

Для світової театральної науки фундаментальним є вчення В.І. Немировича-Данченка про три основні сприйняття, основні компоненти, «вовків» театрального мистецтва: життєвий, соціальний і театральний. «Я хочу говорити про три сприйняття театрального уявлення, будь то спектакль або роль, про три хвилі, з яких створюється театральне уявлення. І, отже, про три шляхи до нього: соціальний, життєвий, театральний.

Тільки з'єднання всіх цих сприйнять дає повноту художності, створює повноцінний театральний твір», – писав В.І. Немирович-Данченко.

Це вчення є прекрасною методологічною основою для вирішення багатьох проблем сценічного мистецтва, у т. ч. і проблеми художньої атмосфери спектаклю. В даному випадку воно дозволяє розглянути проблему, що цікавить нас, з позицій одного з основних законів театрального мистецтва і «схопити» її в точці загального сходження основних сприйнять сценічного твору – життєвого, соціального і театрального.

Таким чином, при дослідженні даної проблеми особливий інтерес викликають питання, пов'язані, по-перше, з життєвою основою атмосфери спекта-

клю, по-друге, з впливом на атмосферу спектаклю соціальної атмосфери часу і епохи, в яку створено сценічний твір, і, по-третє, з власне театральним компонентом атмосфери спектаклю.

Істотним моментом роботи актора і режисера над спектаклем є уміння розкривати атмосферу, закладену автором в його творі.

У своїх роздумах будемо спиратися на класичні праці К.С. Станіславського і В. І. Немировича-Данченка, на дані сучасної психологічної науки, а так само на ті нечисленні теоретичні роботи, в яких розглядається проблема сценічної атмосфери.

Усе наше життя є активною дією на навколишнє середовище, що супроводжується витратами не тільки фізичної, але й «психічної енергії». Зрозуміло, про «психічну енергію» тут мовиться не в буквальному розумінні. Немає ніяких даних, що подібно до енергії електричної, хімічної тощо, існує особливий вид психічної енергії. Ми говоримо про енергію у переносному значенні слова. Як підкреслює видатний радянський психолог М.Г. Ярошевський у своїй книзі «Психологія у XX сторіччі»: «...повсякчас мислення вимушене вдаватися до метафор». І продовжує свою думку: «Якщо говорити про психічну енергію у переносному розумінні, то, очевидно, що, подібно до інших метафоричних зворотів, слово «енергія» в даному контексті не є порожнявим. Які б дії не робила людина, яким би високим не був ступінь їх усвідомленості і логічної продуманості, жоден внутрішній акт поведінки не може відбутися без його мотиваційної, отже, енергетичної забезпеченості. Без енергетичного аспекту психічна діяльність неможлива». Психологи стверджують, що кожен вид діяльності відповідає певній потребі суб'єкта. «Потреби» в психологічному значенні, будучи віддзеркаленням необхідних для життя організму предметів і умов, завжди дані суб'єктові як якесь переживання, якийсь стан його організму, якась спрямованість його бажань, прагнень, мети його діяльності» [5].

Одна з найглибше вкорінених у природі живого організму потреб – це потреба в дослідженні навколишнього світу, в отриманні інформації про нього. Один з найважливіших мотивів діяльності людини – мотив дослідницький, мотив надзвичайно активний, такий, що змушує людину, як будь-яку живу істоту, постійно прагнути до подолання, руйнування сталих форм реагування, що змушує нас приймати не оборонну, а наступальну позицію у відносинах зі світом. Один з найнестерпніших для людини станів – це стан сенсорного голоду. Людині властива органічна потреба в нових подразниках. А мотив дослідницький, по суті, є свого роду пошуком нових подразників, який спричиняє постійне емоційне ставлення насправді.

До жодного факту, події, вчинку ми не ставимося безпристрасно, і тому навколо нас постійно є ніби якесь емоційне поле, більш або менш напружене. Це емоційне поле, супутнє нам усе життя, в деякому відрізку часу має певну домінанту. Тут важливо відзначити, що під деякими відрізками часу ми розуміємо події, що відбувається в нашому житті, в результаті яких і з'являється ця домінанта – комплекс емоцій певного ладу, характеру, тональності.

Значність події визначає тривалість і силу цього виступаючого на перший план емоційного тону, що забарвлює все навколо нас у певний колір, примушує

нас сприймати середовище саме так, а не інакше, і створює навколо вас атмосферу, яку ми характеризуємо, завжди виходячи з цього домінуючого комплексу емоцій.

Водночас подія неодмінно породжує певний ритм дії залучених у цю подію людей. Ритм володіє здатністю об'єднувати величезну кількість людей в єдиному диханні, єдиному відчутті. Саме у ритмі закладена основа співпереживання; ритм є свого роду часовий спосіб виразу почуттів. У нім ніби зашифровані емоції та почуття людини. Ритм, отриманий ззовні, здатний у тому, хто отримав його, народжувати відповідне почуття. Це дало К.С. Станіславському можливість встановити таку залежність: від темпоритму до почуття, від почуття до темпоритму.

Через ритм ми часто торкаємося і глибинного, внутрішнього сенсу події. Сенс події нерідко вислизає від нашого розуміння, буває глибоко прихований від нас і ми швидше відчуваємо, інтуїтивно схоплюємо його. Ритм, сигналізуючи нам про глибинний сенс події, розбурхує нашу фантазію в потрібному напрямі, порушує і примушує вібрувати необхідні нерви.

Таким чином, можна уявити собі таку схему: подія – ритм дій – атмосфера. Центральним елементом цієї схеми буде подія, що має певну зону впливу, народжує відповідний ритм дії залучених у цю подію людей і створює на деякий відрізок часу певну атмосферу їхнього життя.

Цю схему потрібно доповнити наступними міркуваннями. Людський мозок володіє прекрасною здатністю будувати модель не тільки того, що зараз знаходиться перед ним, але і того, що повинно відбутися. Цю своєрідну діяльність мозку Н.А. Бернштейн називав «загляданням вперед» або «екстраполяцією майбутнього».

По суті, жодна дія, жоден вчинок ми не робимо, не накресливши заздалегідь в уяві його схему так, як ніби він був уже здійснений. Часто це ідеальний варіант, а іноді ми заздалегідь уявляємо обставини, здатні внести до наших дій корективи. Таким чином, усі наші дійсні вчинки обов'язково є проходженням уже окресленої фантазією схеми. Але, малюючи образ дій у фантазії, ми неминуче вже ніби переживаємо ті почуття, які можемо випробувати насправді: передчуття, передбачення.

Людина відгукується на всі явища зовнішнього світу. Жодне явище в світі, жодна річ, що оточує нас, непорожня, завжди змістовна. Кожна людина, зрозуміло, будь-яку річ сприймає індивідуально, по-своєму «дофантазовує» її.

Усе, що оточує нас, весь матеріальний світ непорожній, не холодний, не німий; у всьому відображена людина, її діяльність. «Людська діяльність не випаровується, не зникає в своєму продукті, вона лише переходить в ньому з форми руху у форму буття або наочності». У постійному діалозі зі світом, з природою, з усім матеріальним середовищем людина весь час шукає і знаходить саму себе, «пожвавлює» світ. І ця взаємодія народжує у неї масу різноманітних емоцій, почуттів, настроїв, образів – народжує атмосферу.

У свою чергу різні просторові форми мають певний вплив на наші почуття і збуджують нашу фантазію. Форма завжди вказує на щось більше, ніж на саму себе. Світ ліній і форм навколо нас означає багато дечого. Недаремно Хоггарт присвятив кривій лінії свій прекрасний «Аналіз краси», а Ейзенштейн, відштовхуючись від нього, довів, що прагнучий рух ліній будить у нас якнай-

давніший інстинкт бігу, переслідування. Здавалося б, абсолютно беззмістовне сплетення, схрещення ліній – орнамент, проте, як пише відомий американський психолог Арнхейм, «коли орнамент застосовується в житловій кімнаті, то його тематика і модель вибираються так, щоб зобразити відчуття гармонії, спокою, надмір здоров'я» [7].

Таким чином, ми отримуємо цікаве поєднання, з одного боку, нашого відношення до матеріального світу, до ліній, що оточують нас, і форм простору, з другого – дії на нас ліній, що існують у просторі, і форм.

Але так само, як лінії і форми, мають на нас вплив і всілякі кольори, запахи, звуки і т ін. І якщо до всього того додати наші враження, зокрема, від зустрічей з людьми, а так само наші знання, думки, то ми отримаємо складне переплетення різних почуттів, бажань, настроїв. Без цього складного і тонкого зв'язку, без цього сконцентрованого в нашому уявленні віддзеркалення дійсності була б неповною запропонована вище схема виникнення психологічної атмосфери.

Прагнучи до того, щоб сценічний персонаж був для глядача не схемою, що діє в безповітряному просторі, а живою людиною, режисер не може пройти повз таке важливе явище людського життя як атмосфера. Тому і випала нагода для не позбавленої сенсу спроби, хоч би у загальних рисах встановити деяке психологічне коріння атмосфери і прослідкувати процес її виникнення в житті.

Народження поняття художньої атмосфери спектаклю нерозривно пов'язане з діяльністю творців Московського Художнього театру і стало закономірним підсумком розвитку російського реалістичного мистецтва.

К.С. Станіславський і В.І. Немирович-Данченко ввели це поняття в театральну практику і теорію, відштовхуючись, як і багато в дечому, від досвіду видатних діячів театрального мистецтва. Художня атмосфера виникала на російській сцені і раніше, але стихійно, лише в деяких спектаклях у результаті гри видатних акторів. Саме практика Художнього театру утвердила дане явище як необхідне, закономірне, природне для кожного спектаклю.

Безперечний інтерес представляє те, що вже тоді, у самих витоків діяльності МХТ, атмосфера спектаклю розглядалася як тонкий сплав багатьох елементів сценічного мистецтва. «Художній театр, – писав А.Д. Попов, – був сильний умінням розкривати ідею, або, як тепер висловлюються, надзавдання спектаклю всіма засобами: акторським ансамблем, єдністю творчого методу, єдиною манерою виконання, єдиним тоном спектаклю, декораційним оформленням, шумами, світлом, колірним колоритом і так далі і тому подібне. Це мистецтво направляти в «точку загального сходження» ці виражальні засоби театру і відрізняло МХТ від усіх інших театрів того часу» [2].

Разом з тим важливо відзначити, що, якби Художній театр ставив перед собою завдання тільки художнього порядку, він ніколи б не піднявся на ту висоту, яка йому була призначена. Саме сплав завдань художніх і суспільно-політичних, глибоке знання життя, здатність відливати в художню форму ідеї, що хвилюють суспільство, утілювати на сцені найважливіші етичні проблеми дозволяли цьому театру зайняти таке виняткове місце у вітчизняній культурі.

Атмосфера спектаклів Художнього театру величезною мірою включала те духовне спілкування, яке встановилося на спектаклях театру між сценою і за-

лою для глядачів. Спектаклі МХТ мали такий великий суспільний резонанс і відіграли таку виняткову роль у розвитку вітчизняного мистецтва саме тому, що у їхній своєрідній атмосфері зливалися в нерозривне ціле ті компоненти, які багато років опісля Немирович-Данченко назве життєвою, соціальною і театральною хвилями сценічного мистецтва.

І до революції, і за радянських часів діяльність Художнього театру відрізнялася прагненням наповнити атмосферу спектаклів живим диханням епохи. До цього театр прагнув завжди, і тоді, коли до революції ставив п'єси А.П. Чехова, «Міщани» та «На дні» Горького, «Доктор Штокман» Ібсена, і коли здійснював постановки «Бронепоїзда 14-69» Іванова, «Платона Кречета» Корнійчука, «Кремлівські куранти» Погодіна та ін.

Питання взаємозв'язку атмосфери часу і атмосфери спектаклю – надзвичайно важливе для режисера. Його доцільно розглянути на прикладі видатних спектаклів радянського театру, зокрема, спектаклів Е.Б. Вахтангова.

Злет мистецтва в перші післяреволюційні роки В. Шкловський порівняв з епохою Відродження. Це не перебільшення: в ті роки творили Станіславський, Немирович-Данченко, Вахтангов, Блок, Мейєрхольд, Ейзенштейн, Маяковський. Атмосфера того переломного часу уявляється нам надзвичайно ущільненою, насиченою подіями. Від художника потрібен, окрім таланту і душевної зіркості, ще і дар передбачення. Кожен художник по-своєму відкривав оновлюючу силу революції. Повною мірою почали здійснюватися слова А. Блока про театр як про лінію вогню, де життя і мистецтво зустрічаються віч-на-віч.

Своєрідність художньої атмосфери спектаклів тих років полягає в тому, що вона не існувала окремо від атмосфери часу і не просто відображала її, а й була власне атмосферою часу, але наче сконцентрованою і очищеною від усього зайвого засобами театру. Таке розуміння атмосфери стало необхідним у театрі.

Великий радянський актор Міхоелс згадував в одній зі статей свою останню бесіду зі Станіславським. Станіславський, тоді вже хворий, запитав Міхоелса: «Як ви думаєте, з чого починається політ птаха?» Той відповів, що птах спочатку розпрямляє крила. «Нічого подібного, – сказав Станіславський, – птахові для польоту передесім необхідне вільне дихання, птах набирає повітря в груди, стає гордим, починає злітати».

Спектакль без атмосфери часу – той само птах, що не набрав повітря в легені.

Повітря епохи пронизувало всі вахтанговські спектаклі. Епоха, в яку творив Є.Б. Вахтангов, як епоха величезних незворотних змін, вимагала від діяльності художника високого напруження, вимагала підбиття вирішального етичного підсумку. «З художника спитається!», – записав у ті дні Вахтангов у своєму щоденнику. Епоха, що різко розділила не тільки світ взагалі, але й долю кожної людини на «старе» і «нове», була овіяна трагізмом. Однією з прикмет того часу було те, що світ прощався зі своїм минулим, одночасно оплакуючи його колишню велич і висміюючи та знищуючи століттями накопичену вульгарність його. Це були великий плач і великий сміх. У атмосфері часу відчувалася «карнавальність», у значенні цього терміна за М. Бахтіним, як люте повалення й оновлення. Це не могло не позначитися на атмосфері спектаклів. Закономірно, що театр у ті роки відірвався від драматургії (адже театр все-таки бере початок саме з народних свят-

кувань). І справді, режисери найменше були постановниками-інтерпретаторами тієї чи іншої п'єси – їх із повним правом можна назвати авторами спектаклів. Хоча, звичайно, відсутність у той час сучасної драматургії відіграла свою сумну роль, у т. ч. і в долі Вахтангова.

Два спектаклі є вершиною творчості Вахтангова – «Гадібук» і «Принцеса Турандот». І обидві п'єси, здавалося, мало співвідносилися з сучасністю. Але в старій народній легенді, покладеній в основі «Гадібука», Вахтангов розгледів, а потім і втілив на сцені тему вічної боротьби мороку і світла, життя і смерті, тему поривання до нового життя, таку близьку для революційної епохи.

«Гадібук» був спектаклем, атмосфера якого створювалася різкими контрастами світу мертвого і світу живого, багатства і бідності, зла і добра, безсердечності і любові, яка наповнювала цей спектакль високою поезією і добротою. У трактуванні Вахтангова п'єса набула філософської глибини, стала соціально значущою.

Сучасники сприйняли спектакль Вахтангова «Принцеса Турандот» як сповідь художника, як його уявлення про світ, про майбутнє, про людину.

У багатьох театрознавчих працях детально розглядається, що нового приніс цей спектакль театру: своєрідність театральної форми, новий підхід до творчості актора і акторської майстерності і т. п.

Але якимось чином зміцнилася думка про атмосферу цього спектаклю. Йдеться про атмосферу життєрадісну, легку, святкову. І поняття «вахтанговський» стало чи не синонімом легкості, витонченості, іронічності, гостроти форми. А будь-який спектакль, котрому притаманні ці якості, називають вахтанговським і підпорядковують його при цьому складному вахтанговському поняттю «Фантастичного реалізму».

Думається, що це не зовсім так. Атмосфера спектаклю не була тільки веселою, легкою, святковою. У ній виразно звучала трагічна нота. Атмосфера «Турандот» включала не тільки радість перемоги молодих акторів, але і їхнє прощання, оплакування Вчителя. І сам Вахтангов, смертельно хворий, створюючи свою «лебедину пісню», знав, що гине, і це влилося в атмосферу спектаклю і розчинилося в ній. У своїй постановці він радісно вітав майбутнє, чудово розуміючи, що йому не дано те майбутнє побачити.

Саме безстрашність художника, дивовижна здатність подолання безвиході, пушкінська ясність і чистота думки, гостре відчуття суті часу, найвірогідніше, було тим головним, що визначило атмосферу «Принцеси Турандот».

Будь-який спектакль, будь-який витвір мистецтва неминуче відображають епоху, в якій вони створені. Але не це забезпечує їхню довговічність. Врешті-решт, побачити і відобразити ті або інші ознаки епохи, нехай навіть і яскраві і значні, не так вже важко. На цій основі можна створити, точніше, зробити твір цікавий і важливий, але обмежений тільки своїм часом. Головне – побачити те, що не видно неозброєним оком, відобразити внутрішню суть, кажучи мовою режисури, «зерно» свого часу – дано не кожному художникові. Але якщо схоплена суть часу, його «зерно» – тоді витвір мистецтва стає цінним для будь-якої епохи.

Таке глибоке проникнення в суть часу дає зазвичай прекрасну віддачу. Органічно народжується і нова театральна форма.

Відновити спектакль неможливо саме тому, що він народжується в певну епоху, в певний час.

Атмосфера спектаклю і атмосфера часу тісно пов'язані одна з одною у момент створення спектаклю. Він натхненний своїм часом.

Спектаклі, створені поза атмосферою свого часу, не зважаючи на їхню зовнішню яскравість, по суті знебарвлені. Вони позбавлені своєї «нервової системи» і можуть «розсипатися» у будь-який момент.

Атмосфера спектаклю – категорія театрального мистецтва, проте так само, як і життєва, ця атмосфера залежить від людини – актора. Обидві атмосфери залежать від дії людини. Це свідчить про те, що і на сцені певні закономірності реального життя не перестають існувати: відриваючи атмосферу спектаклю від дій актора або вибудовуючи її поза актором, розробляючи систему дій актора поза атмосферою, ми порушуємо не тільки сценічні закони, але і закони реального життя. У повсякденному житті ми живемо зовсім не за схемою, жоден акт нашої поведінки не можна відірвати від усієї атмосфери нашого життя.

Сценічна атмосфера вбирає в себе всі відтінки і складну багатогранність людських почуттів актора-образу, і чим точніше і ретельніше режисер і актор вибудовуватимуть психофізичне життя сценічного образу, тим повнозвучнішою буде атмосфера спектаклю, тим сильніше вона захопить свідомість глядачів.

Уміння актора створювати атмосферу, виходити на сцену оповитим хмарою атмосфери образу, слід віднести до однієї з найчудовіших якостей акторського обдарування. Вільне володіння атмосферою дозволяє таким акторам, залежно від пропонованих обставин, легко міняти забарвлення атмосфери, її тональність, цілісність.

Атмосфера образу, як правило, багатошарова, і чим яскравіше і цікавіше «зерно» образу, тим більша кількість пластів повинна розкритися, перш ніж ми побачимо справжню суть образу.

Особливу роль у створенні атмосфери відіграють так звані «зони мовчання» (поняття введене в режисуру А.Д. Поповим). Зони мовчання, говорив А.Д. Попов, прекрасно показують, наскільки справжнім і повним життям живе актор-образ. У зонах мовчання актор позбавлений тексту, він мовчить або тому, що слухає репліку партнера, або тому, що в його тексті існує певна пауза. У хороших акторів внутрішнє життя в зонах мовчання не припиняється, не слабшає, а навпаки, часто інтенсивність його збільшується. Адже зони мовчання – це один з найактивніших моментів сприйняття, вони найтіснішим чином пов'язані з такими елементами психотехніки актора, як внутрішній монолог, другий план, наскрізна дія ролі, підтекст, – вони живляться усім «вантажем» внутрішнього життя образу [2].

Саме у зонах мовчання найсильніше виявляється атмосфера образу й атмосфера спектаклю. За словом завжди криється щось, що важко передати словами, те, що Станіславський називав особливого роду «випромінюванням» внутрішнього відчуття актора. Це «випромінювання» внутрішнього життя актора-образу і складає його атмосферу, яку ми так само, як і в житті, визначаємо по одній з найбільш істотних рис.

Із взаємодії акторів твориться свого роду симфонічний оркестр, народжується атмосфера всього спектаклю. У ній переплітаються найрізноманітніші

мелодії й інтонації, різні барви зливаються в єдине гармонійне ціле, підкоряючись основній тональності.

Водночас завжди існує небезпека відриву акторської дії від атмосфери сцени, в якій ця дія відбувається. Дія актора, узята поза атмосферою сцени, стає схематичною, неживою. Для того, щоб її «пожвавити», необхідно перейнятися атмосферою життя дійової особи; розгадати атмосферу, задану автором у його творі.

Намагаючись проникнути в атмосферу п'єси, ми неминуче стикаємося не з літературними образами, що існують в якомусь умовному світі, а з живими людьми. Людьми, які живуть у дуже конкретному і щільному світі.

Пробитися в коло думок дійової особи – найважливіше для актора, але для цього і необхідно відчути атмосферу, в якій перебуває його герой. Ця атмосфера є однією з найважливіших пропонованих обставин життя дійових осіб, причому, обставиною, багато в чому перешкоджаючою героям здійснити свої сокровенні та пристрасні бажання, а, отже, додає діям і вчинкам особливу гостроту і напруженість. Атмосфера великою мірою впливає на формування характеру дійової особи і змушує її здійснювати той чи інший ряд дій.

Кожен з героїв п'єси занурений у свою, тільки йому властиву атмосферу. Актор, перш ніж він виходить на сцену, повинен перейнятися тією атмосферою, яку автор заклав у своєму творі. Поступово вивчаючи п'єсу, занурюючись в її атмосферу, актор відшукує у своєму психофізичному апараті і примушує працювати ті нерви, ті пласти фізичного і духовного життя, які, як неодноразово підкреслював В.І. Немирович-Данченко, дійсно були б збуджені у нього, якби він опинився в ситуації персонажа.

Це одна з найважливіших якостей атмосфери – розбурхувати зовнішнє і внутрішнє життя актора. При такій тісній взаємозалежності атмосфери і актора, дія актора вже не зможе бути однозначною, плоскою, а набуває необхідної глибини і багатоплановості. Тоді можна говорити не тільки про підтекст слова, але і про підтекст дії. Тоді будь-яка дія, навіть найпростіша, набуває великого значення, тому що здатна сколихнути всю атмосферу спектаклю.

Таким чином, можна дійти висновку: художня атмосфера спектаклю є основним емоційно-смисловим підсумком спектаклю і виникає як складна похідна від трьох головних чинників – психологічної життєвої атмосфери, соціальної атмосфери часу, епохи, в якій створюється і грається спектакль, а також чинника театрального, суть якого – в мистецтві актора.

Уміння бачити атмосферу різних життєвих явищ і уміння розуміти, як і за рахунок чого виникає життєва атмосфера, яку роль відіграють в її виникненні події, дії, настрої людей, соціальні ідеї, правлячі суспільством, і багато інших чинників, аж до, здавалося б, байдужої природи – все це є неодмінною якістю обдарування режисера.

Чим точніше режисер знатиме психологічну основу життєвої атмосфери, тим достовірніше буде атмосфера спектаклю, яка, так само, як і життєва, передусім пов'язана з людиною.

Але знати психологічне коріння атмосфери – це ще мало. Режисерові необхідно пильно вслухатися в атмосферу часу, епохи, в яких створюється спек-

такль. Він повинен уміти наповнити атмосферу спектаклю повітрям часу, що несе в собі соціальні ідеї епохи. Кращі спектаклі співзвучні своєму часу. Атмосфера епохи заломлюється, зрозуміло, через індивідуальність режисера.

Атмосфера спектаклю має безліч засобів сценічного вираження. Можна добитися прекрасного злиття їх у єдиний художній образ, проте, атмосфера спектаклю не буде художньою. Без живої людини на сцені – актора, без його голосу, очей, хвилювання, нервів, пластики неможливе створення достовірно художньої атмосфери спектаклю.

Три хвилі – життєва, соціальна, театральна – зливаються в єдине ціле в атмосфері спектаклю. Тільки за наявності всіх цих трьох компонентів можливе створення художньої атмосфери спектаклю, того, що Станіславський називав живою тканиною спектаклю. Створення тієї атмосфери, яка примушує говорити про себе як про гармонію спектаклю. Гармонію, що вирізняє кожен справжній витвір мистецтва.

Коли ж усі умови створення художньої атмосфери будуть виконані, коли режисер зуміє віддати в кожен спектакль і частинку себе, тоді про спектакль можна буде сказати дорогоцінними гоголівськими словами, що в них просвічує душа того, хто створив.

Література

1. Кнебель М.О. Школа режисури Немировича-Данченко / М.О. Кнебель. – М. : Мистецтво, 1966.
2. Попов А.Д. Художественная целостность спектакля / А.Д. Попов. – М. : ВТО, 1959.
3. Горчаков Н. Режиссерские уроки Станиславского / Н. Горчаков. – М. : Искусство, 1952. – 96 с.
4. Поэзия педагогики. – М. : Искусство, 1966.
5. Ярошевский М.Г. Психология в XX веке / М.Г. Ярошевский. – М., 1972.
6. Шингарев П.Х. Емоции и чувства кяк форма отражения действительности / П.Х. Шингарев. – М., 1971.
7. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М., 1975.

References

1. Knebel, M. O. (1966). Nemyrovycha-Danchenko's school of directing. Moscow: Mystetstvo [in Russian].
2. Popov, A.D. (1959). Art entirety of a performance. Moscow: VTO [in Russian].
3. Horchakov, N. (1952). Directing lessons of Stanyslavsky. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
4. Poetry of Pedagogics. (1966). Moscow: Mystetstvo [in Russian].
5. Iaroshevskyi, M. H. (1972). Psychology in the XX century. Moscow [in Russian].
6. Shynharev, P. (1971). Emotions and feelings as forms of reflection of the reality. Moscow [in Russian].
7. Arnkheim, R. (1975). Art and visual reflection. Moscow [in Russian].

УДК 786

***Потоцька Олена Вікторівна**,*
кандидат мистецтвознавства,
директор музичного училища
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки,
викладач кафедри «Виконавське мистецтво»
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки,
elvik205@mail.ru

ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ЯК НЕОБХІДНА СКЛАДОВА ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Спираючись на існуючі дослідження у галузі інтерпретології, у статті розкрито сутність аналізу змісту музичного твору як специфічного виду виконавської діяльності. Охарактеризовано основні етапи творчої діяльності виконавця-інтерпретатора. Специфіку виконавського аналізу музичного твору висвітлено у порівнянні з аналізом музикознавчим. Розглянуто стильовий чинник у виконавському аналізі як складовій інтерпретаторської діяльності. Доведено, що у розкритті змісту музичного твору і формуванні виконавського образу важливої ролі набуває відчуття виконавцем індивідуального стилю композитора, який є явищем історичним.

Ключові слова: виконавський аналіз, музичний твір, музичний текст, музичний зміст, стильовий чинник.

***Потоцкая Елена Викторовна,** кандидат искусствоведения, директор музыкального училища Днепропетровской консерватории им. М. Глинки, преподаватель кафедры «Исполнительское искусство» Днепропетровской консерватории им. М. Глинки*

Исполнительный анализ музыкальных произведений как необходимая составляющая интерпретаторской деятельности

Опираясь на существующие исследования в области интерпретологии, автор статьи раскрывает сущность анализа содержания музыкального произведения как специфического вида исполнительской деятельности. Охарактеризованы основные этапы творческой деятельности исполнителя-интерпретатора. Специфику исполнительского анализа музыкального произведения раскрыто в сравнении с анализом музыковедческим. Рассмотрен стилевой фактор в исполнительском анализе как составляющей интерпретаторской деятельности. Доказано, что в раскрытии содержания музыкального произведения и формировании исполнительного образа важную роль имеет ощущение исполнителем индивидуального стиля композитора, который является явлением историческим.

Ключевые слова: исполнительный анализ, музыкальное произведение, музыкальный текст, музыкальное содержание, стилевой фактор.

***Pototskaya Yelena**, PhD in Arts, Principal of the Music College at M. Glinka Conservatoire of Dnipropetrovsk, lecturer of the performing arts chair, M. Glinka Conservatoire of Dnipropetrovsk*

Executive analysis of musical works as a necessary component interpretative activities

Drawing on the existing research in the field of interpretation, the author reveals the essence of the content analysis of a piece of music as a specific type of performing activity. The main stages of the creative activity of an artist-interpreter are described. The specificity of interpretative analysis of a musical piece is studied in comparison to musicological analysis. The article also considers the style factor in performing analysis as a component of interpretative activities. It is proved that in the disclosure

© Потоцька О.В., 2016

of content of a musical piece and the formation of a performing image the performer's perception of the individual style of the composer as a historical phenomenon is of great importance.

The problem of text interpretation as rendering of a text has a special significance today as it received multi-faceted development in musicology. If a piece of music is the object of performing interpretation, its artistic content is the subject. The analysis of the artistic content of a musical piece is inseparable from studying of its form and the way of organization of the musical material. The awareness of the interaction of form and content is a necessary component in the creation of performing interpretation. It means that the analysis of a musical work is an obligatory stage of performing activity. At this stage, both conscious and unconscious processes take place, which rationally or intuitively accompany the interpreter's activity. Being aware of the complexity and the need for versatile study of the stated the problem, the author aims, drawing on the existing research in this area, to reveal the essence of the content analysis of a piece of music as a specific type of performing activity.

The performance of a musical piece and bringing its content to the audience in a way that is adequate to the composer's intention requires the combination of two procedures – the analysis of musical content and form and interpretation itself.

There is no doubt that the interpretation of a work of art beyond the understanding of the content is not possible. The understanding of the content of a musical piece takes place during its performing analysis – an important and necessary step in the process of artistic communication. As a result of such analysis, a performer comes to understanding the content of the music and creates a specific individual plan of interpretation, his own model of the future performance.

Analysis of musical content leads to the realization of the concept of a musical piece – one of the biggest challenges a performer-interpreter can face. The procedure of analysing the contents of music as a part of the performing analysis also includes the style factor as it is at the intersection of composing and performing styles, where the performing interpretation is born. At the same time, the content of a piece of music is largely due to its genre affiliation.

«Genre memory» (M. Bakhtin) captures not only its structural features but also specific content, which allows to call it «typified content» as one of the definitions of the genre (V. Zuckerman). On the line of genre and style affiliation the specifics of a particular piece of music arises, which becomes the object of performing analysis and interpretation. Therefore, from the point of view of specifics of the performing style, the structure of the content of a musical piece should be considered in light of genre and style content. The artistic content of music is revealed through musical imagery reflecting autonomous creative world of the artist. The purpose of performing interpretation is the following: by means of musical expression and specific performing methods to reveal the content of a musical piece, which is a social phenomenon only in the communication form. The existence of a piece of music is in its sound. In performing perception of content and form of a musical work we note the level of development of analytical and interpretive thinking of a musician, which is based on theoretical knowledge.

Therefore, the disclosure of the content of a musical piece and the formation of the performing image an important role belongs to the performer's feeling of the composer's individual style as well as the style trend to which it belongs. Style is a historical phenomenon, which is determined by its epoch. Only discovering its laws and prototypes, considering the text and its implementation in the context, looking at the structure of the musical content to find rules and violations one can approach the disclosure of the essence of a musical image. This understanding arrives during the performing analysis.

Keywords: performing analysis, piece of music, musical text, musical content, style factor.

Музичне виконавство як вид інтерпретаційної діяльності слугує інструментом сприймання, почуттєво-емоційного переживання і виховання слухача. У контексті процесів гуманізації українського суспільства, одним із завдань якого є відродження основ національної духовності через становлення нової гармонійної особистості, музичне виконавство може виступати потужним чин-

ником формування цієї особистості. Інтерпретатор, втілюючи музичний твір у комунікативну форму, робить його доступним для сприймання слухачем та виступає посередником у комунікативному ланцюгу «композитор-виконавець-слухач». Можна стверджувати, що композитор у нотному тексті створює своєрідний схематичний «конспект», розтлумачити який покликаний саме виконавець. Саме тому проблема інтерпретації як тлумачення тексту володіє на сьогодні особливою значущістю, отримавши у галузі музикознавства свій всебічний розвиток. Багато дослідників, зокрема Н. Жайворонок [6], Н. Жукова [7], О. Катрич [9] вказують на численні різновиди явища інтерпретації. В. Москаленко орушує проблеми музичного твору як тексту, що потребує свого тлумачення [12-14]. Дисертацію Д. Вечера присвячено теоретичному і практико-методичному аспектам виконавському аналізу музичного твору [2]. Саму природу виконавського аналізу досліджує О. Сайгушкіна [15]. У сучасному музикознавстві створено багато класифікацій, які здійснено з позицій спроби усвідомлення зв'язків між композиторським та музично-виконавським стилем.

Відомий вислів Б. Асаф'єва про музику як мистецтво втіленого в інтонаціях смислу, у дослідженні проблем виконавської інтерпретації спонукає висунути на перший план питання усвідомлення змісту музичних творів, а саму інтерпретацію сприймати виконавським інтонуванням як осмислено-виразну реалізацію музики. Якщо музичний твір є об'єктом виконавської інтерпретації, то художній зміст – її предметом. «Змістом музичних творів є світ уявлень, що формуються у свідомості слухача, уявлень про сам музичний твір, про оточуючий світ, про слухача та інших людей у ньому і, звичайно, про автора і виконавця» [8, 104]. Аналіз художнього змісту музичного твору нероздільний від вивчення його форми, організації музичного матеріалу. Усвідомлення взаємодії змісту і форми є необхідним компонентом у створенні виконавської інтерпретації. Звідси випливає, що аналіз музичного твору є обов'язковим етапом виконавської діяльності. На цьому етапі протікають як свідомі, так і підсвідомі процеси, що раціонально або інтуїтивно супроводжують діяльність інтерпретатора. Усвідомлюючи складність і необхідність різнобічного вивчення заявленої проблеми, автор статті ставить за мету, спираючись на існуючі у цій галузі дослідження, розкрити сутність аналізу змісту музичного твору як специфічного виду виконавської діяльності.

Виконавський аналіз змісту музичного твору відноситься до галузі художньо-образної інтерпретації твору і значною мірою базується на його позамузичних змістових пластах. «Якщо мовний пласт музичного твору в його як об'єктивно-композиційній, так і суб'єктивно-імпровізаційній сферах, регламентує виконавську інтерпретацію, що зумовлено об'єктивністю внутрішніх законів музичного розвитку, то на рівні художнього образу виконавець отримує повну свободу самовираження і творчої фантазії» [5, 144]. Саме на рівні розкриття художньо-образної сфери інтерпретація стає творчістю, пропонуючи оригінальну версію художнього змісту твору. Специфіку змісту музичного твору влучно розкриває О. Лосєв: «Зміст музики ми часто намагаємось передати образами – однак, не просто образами (бо музика не терпить ніякого простору), а образами символічними, що вказують на якусь невимовну таєм-

ницю, яка під цими образами криється. Ця таємниця і є предметом музики. Вона – неподільна і не виявлювана, вона болісно-солодко чується серцем і кипить у душі. Вона – вічний хаос усіх речей, їх одвічна сутність» [11, 254]. Символізм музичних образів виявляється в асоціативності і метафоричності позамузичних уявлень, що допомагає усвідомити виконавську інтерпретацію як особливу звукотворчість.

У виконанні музичного твору та донесенні до слухача змісту, адекватного задуму композитора, необхідно поєднати дві процедури – аналіз музичного змісту і форми та безпосередньо інтерпретацію, при яких «результат аналізу реалізується в інтерпретації, «озвучується», знаходить «плоть», логіку, сенс» [16, 225]. Тому у творчій діяльності виконавця-інтерпретатора, як зазначає В. Москаленко, можна виділити два етапи: 1) розуміння музичного твору; 2) створення його інтерпретаційної версії [14, 108]. О. Сайгушкіна виділяє не два, а три відносно самостійних і довготривалих етапи у діяльності виконавця при опануванні музичним твором: 1) створення художнього образу-задуму (тобто синтез); 2) усвідомлення, переробка, якісне визначення деталей (тобто аналіз); 3) остаточне художнє оформлення інтерпретації твору музикантом (тобто знову синтез) [15, 79].

Безперечно, що поза розумінням змісту художнього твору інтерпретація є неможливою. Саме ж розуміння змісту музичного твору здійснюється під час його виконавського аналізу – важливого і необхідного етапу в процесі художньої комунікації. У дисертаційному дослідженні Д. Вечера, присвяченому розв'язанню теоретичних і практично-методичних проблем виконавського аналізу, останній визначено «як специфізовану аналітичну діяльність, пов'язану з вивченням тексту музичного твору (нотного та звукового) та його контекстуальних зв'язків в аспекті майбутніх художніх інтерпретацій цього твору» [2, 7]. Таке визначення вказує на перехід аналізу в синтез саме у діяльності виконавця, який створює нову звукову цілісність. Перехід аналізу в синтез можливий лише за умови виконавського розуміння художнього змісту.

У результаті здійсненого аналізу виконавець приходить до розуміння змісту музики і створює конкретний індивідуальний план інтерпретації твору, власну модель майбутнього виконання, аргументовану «не тільки з вузькоспеціальних позицій (виконавські традиції, школи, техніка), але також і з опорою на базові положення сучасної теорії музики» [2,7]. Застосовуючи методологічні принципи цілісного аналізу, виконавський аналіз (на відміну від аналізу музикознавчого, який враховує специфіку музичного сприймання і спирається на вже отримані слухові уявлення про твір), спрямований на створення програми майбутнього звучання музичного твору. Порівнюючи музикознавчий і виконавський аналіз, Д. Вечер вказує на низку суттєвих відмінностей, які вважаємо за доцільне подати у вигляді *таблиці.*

Таблиця

Відмінності між музикознавчим і виконавським аналізами

	Музикознавчий аналіз	***Виконавський аналіз***
Об'єкт	музичний твір	музичний твір
Предмет	музичний зміст у взаємозв'язку з музичною формою	музичний зміст взаємозв'язку з музичною формою
Мета	усвідомлення змісту твору та його словесне тлумачення як кінцева мета	усвідомлення змісту твору як проміжний етап до створення інтерпретаційної версії
Методологічний підхід	цілісний аналіз	цілісний аналіз
Досвідне підґрунтя	нормативні теоретичні системи	нормативні теоретичні системи і практичний арсенал засобів і прийомів виконання
Досвідний шлях	сприймання музичного твору – вивчення його тексту – аналіз його структури – «вписування» отриманих вражень і аналітичних висновків в існуючі понятійні системи оцінок – створення *гомоморфної* моделі твору у вигляді його вербального у певному теоретичному аспекті (стильовому, жанровому, історико-культорологічному)	аналіз емоційних вражень та «змістовного поля» – розкриття художнього генезису твору – аналіз структури – уточнення наміченого раніше в аспекті інтерпретації – проекція на виконавську проблематику – побудова програми майбутнього звучання твору (створення моделі майбутньої інтерпретації)
Результат і засоби його фіксації	усний або письмовий вербальний опис	власне звучання і можливий схематичний запис

Із таблиці стає зрозумілим, що виконавський аналіз знаходиться у центрі системи «композитор – виконавець – слухач»: «відштовхуючись від нотного тексту як результату композиторської творчості, спираючись на наявні теорії (загальні і спеціальні), виконавець має скласти програму майбутнього впливу на слухачів» [2, 8]. Вміст таблиці пояснює й міркування І. Стогній про два важливих аспекти в аналітичній роботі виконавця – семантичний і технологічний (конструктивний). Усвідомлюючи умовність цього поділу, під семантикою розуміється «не лише образний вміст, виражений в інтонаційній драматургії твору, але і широко розкинуту палітру сенсів (мікросенсів), що містяться в «несучих конструкціях» твору, таких, як: тональний рух, звуковисотні структури, лад, гармонія, фактура, синтаксична організація форми тощо» [16, 226]. Визначення форми твору, його жанру, стилю, особливостей синтаксису, драматургії не можна сприймати головним завданням аналізу. «Звичайно, форму слід визначити і це обов'язкова складова, але не вершина діяльності музиканта. Вершина – в розумінні ідеї, розпізнаванні концепції».

Аналіз музичного змісту, що веде до усвідомлення концепції твору – одне з найскладніших завдань, що постає перед виконавцем-інтерпретатором. У пошуках художнього змісту сучасне музикознавство визначило два протилежні підходи, що полягають у сприйнятті музики: 1) як носія позамузичного змісту; 2) як феномена, що володіє виключно іманентним сенсом. Е. Ганслік, Х. Мерсман, Х. Еггебрехт, К. Дальхауз дотримуються думки про іманентний сенс специфічно музичної стихії, який походить від жанрово-стильової, композиційної, тональної, фактурної, ладової, тембрової виразності музичного твору. Стверджуючи, що «сам твір є так само і змістом» [18, 38], Х. Мерсман наголошує на іманентно смислових якостях звукового матеріалу. Такої самої позиції притримується і Х. Еггебрехт у визначенні, що сенс музики «тотожний її звуковій конструкції». Таким чином, вищеназвані дослідники вважають, що зміст музики становить авербальне, позапонятійне, чуттєве розуміння, здійснене у формі естетичної гри. Притримуючись подібної позиції, К. Дальхауз виділяє два смислові рівні: 1) логіка, яку неможливо перекласти словесною мовою; 2) зміст, породжений історією розуміння музики, в якій не лише сама музика, але й література про музику створюють її сенс. Отже, у прослуханій музиці «музикознавець чує те, що він про неї знає», або іншими словами те, «що можна почути у музиці, пов'язане з тим, що можна про неї написати» [18, 80].

Т. Чередниченко, аналізуючи праці зарубіжних дослідників у галузі музичної естетики, визначає два напрями в розумінні ними специфіки музичного змісту [18]. Перший, представниками якого є Р. Арнхейм, Д. Кін, А. Лісс, М. Хурте, спрямований на пошуки константних елементів музичного змісту, які є завжди однаковими і безумовно зрозумілими та за індексно-канонічним принципом, пов'язаними зі звуковою формою. Константними елементами музичного змісту є ритм людського дихання як основа музичних форм (Д. Кін); звукові структури як рух і як виявлення динамічних стереотипів характеру людини (Р. Арнхейм); періодичні звукові структури як спілкування слухача й автора (А. Лісс); синестетична асоціація чуттєвих вражень, тобто функціонування символічних констант безсвідомого розуміння музики, які резонують почутій музиці (М. Хурте); стійкий зв'язок між виразністю певних звукових структур і жестів, які не потребують словесного тлумачення (Р. Біттнер).

Представники другого напряму, на чолі з Х. Еггебрехтом і К. Дальхаузом, свої пошуки музичного змісту спрямовують у віднаходження його змінних елементів. Такі компоненти музичної змістовності є умовними, а тому й можуть залишатися незрозумілими, узгоджено пов'язаними зі звуковими формами за символічним знаковим принципом. Х. Еггебрехт, стверджуючи (як було зазначено вище), що суть музики є тотожною її звуковій конструкції, у сприйманні змісту музики виділяє естетичну ідентифікацію (тобто розуміння) та естетичне пізнання (тобто вербалізацію розуміння).

До процедури аналізу змісту музики як складової виконавського аналізу слід обов'язково ввести і стильовий чинник, адже саме на перетині композиторського і виконавського стилів народжується виконавська інтерпретація, що полягає в індивідуально-стильовому втіленні виконавцем його власного розуміння образно-емоційного змісту музичного твору. «Проекція стильових

принципів, характерних для епохи, композитора, жанрово-семантичних закономірностей та інших критеріїв опосередкування на комплекси музичних знаків, що втілюють ту чи іншу образну якість у конкретному творі, є запорукою адекватності його інтерпретації авторському задуму, а також об'єктивним підґрунтям для власного індивідуально-стильового рішення» [2, 9]. Водночас, зміст музичного твору значною мірою обумовлений його жанровою належністю. «Пам'ять жанру» (М. Бахтін) фіксує не лише його структурні особливості, але й специфіку змісту, що й дозволяє в якості одного з визначень жанру називати його «типізованим змістом» (В. Цуккерман). Жанровий зміст проявляється і на рівні інтонування, що доводить Л. Шаповалова, означуючи жанр як тип інтонування [19]. На межі жанрової та стильової належності виявляється специфіка конкретного музичного твору, що стає об'єктом виконавського аналізу й інтерпретації. Слід зазначити, «що жанр являє собою верхній рівень логізації, оскільки він пов'язаний із більш загальним, аніж твір, типом констант. Він виступає як своєрідний «класифікатор» типових емоцій. Індивідуальний композиторський стиль утворює нижню межу і виступає як узагальнення авторської специфіки у використанні й трактуванні комплексу виражальних засобів» [2, 9]. Тому в розумінні специфіки виконавського стилю структуру змісту музичного твору доцільно розглядати з урахуванням жанрового і стильового змісту. Саме таку змістовну структуру твору пропонує В. Холопова [17], виділяючи у ній вісім рівнів: 1. Зміст музичного мистецтва загалом. 2. Зміст ідей історичних епох. 3. Зміст ідей національної художньої школи. 4. Жанровий зміст. 5. Зміст індивідуального стилю. 6. Зміст твору (тобто його художня ідея). 7. Виконавська і музикознавча інтерпретації. 8. Зміст індивідуального слухацького сприйняття.

У зв'язку з тим, що виконавська інтерпретація знаходиться на сьомому рівні в структурі музичного змісту, в адекватному задуму композитора тлумаченні змісту конкретного музичного твору та донесенні його до слухача специфічними виконавськими засобами виконавець повинен ґрунтовно дослідити особливості художнього змісту на усіх попередніх рівнях.

Художній зміст музики розкривається через музичні образи, що відображають автономний художній світ митця. Мета виконавської інтерпретації – за допомогою засобів музичної виразності та специфічних виконавських прийомів розкрити зміст музичного твору, який є суспільним феноменом тільки у комунікативній формі. Буття музичного твору – в його звучанні. «Адже аналізуючи музичний твір, ми чи озвучуємо його, чи уявляємо у звучанні, а не лише сприймаємо в нотно-текстовій графіці, яка сама по собі не звучить. Іншими словами, хочемо ми того чи ні, але спираємося на *виконавське відчуття* музичного твору» [15, 107]. Саме у такому відчутті формується виконавський аспект музичного образу, який характеризується специфічною спрямованістю процесу інтерпретації на слухача. Аналізуючи виконавський образ, Г. Григор'єв вказує на використання виконавцем усіх можливостей для того, щоб допомогти слухачу побудувати у своїй свідомості образ, втілений у музиці композитором [4, 70]. Виконавський образ, за С. Волковим, проходить триступеневий шлях становлення [3]. Його перший етап характеризується появою первинного, емо-

ційного уявлення, а другий – процесами аналізу та синтезу, у результаті яких це уявлення корегується і змінюється. Причини цих змін – взаємодія емоційного і логічного, завдяки якій емоційні уявлення збагачуються знаннями та набувають іншого характеру. На третьому етапі становлення виконавського образу формується вторинне, цілісне художньо-образне музичне уявлення, збагачене усіма процесами, що здійснювалися на попередньому етапі. С. Волков вказує на важливість синтезу чуттєвого і логічного начал у становленні адекватного задуму композитора виконавського образу.

У виконавському відчутті змісту і форми музичного твору наголошуємо на розвиненості аналітико-інтерпретаційного мислення музиканта, яке базується на теоретичних знаннях. А. Корто визначає наступний обсяг інформації, необхідний для виконавської інтерпретації: історичний період життя автора твору та його національність; час і умови створення конкретного опусу та його можлива присвята; авторські вказівки; форма і драматургія твору (тональний план, гармонія, впливи, аналогії, зв'язки); характер і зміст твору (за визначенням самого виконавця); коментарі до твору (естетичні і технічні, поради для інтерпретації тощо) [10].

На відміну від музикознавчого аналізу, що сприймає музичну форму у вигляді жорсткої сталої конструкції, виконавська інтерпретація розглядає її як «свого роду музичний кристал, у якому фокусується результат певної музичнобудівничої творчості як композитора, так і учасників інтерпретаційного процесу» [14, 109]. В. Москаленко вводить поняття музичного твору-принципу, що формується внаслідок узагальнення різних музичних інтонаційних потоків і є головним об'єктом музичної інтерпретації. Виконавська версія, сформована на його основі, стає музичним твором-даністю. Таке визначення дослідник дає за аналогією понятійної пари В. Бобровського «музична форма-принцип» (певний тип музичної форми) і «музична форма-даність» (індивідуальне втілення форми у конкретному музичному творі) [1, 20]. У змісті музичного твору-даності переплітаються типологічне та індивідуальне.

Підсумовуючи міркування над проблемою виконавського аналізу музичного твору в процесі інтерпретаційної діяльності, наголошуємо на тому, що такий аналіз призводить до усвідомлення сутності художнього образу музики і стає основою створення оригінальної інтерпретації. Проте, слід враховувати авербальність і позапонятійність структури музичного змісту. Відштовхуючись від принципів історизму, кожний музичний твір, а отже – і його зміст, – слід сприймати продуктом своєї епохи і стилю, який відображає закони музичного мистецтва у цілому. Тому в розкритті змісту музичного твору і формуванні виконавського образу, важливої ролі набуває відчуття виконавцем індивідуального стилю композитора та стильового напряму, до якого він належить. Адже стиль є явищем історичним, обумовленим своєю епохою. Лише виявляючи його закономірності і прообрази, враховуючи текст та його реалізацію у контексті, відшуковуючи у структурі музичного змісту норми та їхнє порушення, можна наблизитися до розкриття сутності музичного образу. Таке розуміння і настає у процесі виконавського аналізу.

У підсумку слід зазначити, що виконавський аналіз музичного твору і самого змісту музики є необхідним передетапом створення виконавської інтерпретації. Лише після такого аналізу інтерпретатор приступає до індивідуально-стильового втілення власного розуміння образно-емоційного змісту музичного твору.

Література

1. Бобровский В.П. О переменности функций музыкальной формы / В.П. Бобровский. – М. : Музыка, 1979. – 275 с.

2. Вечер Д.В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Д.В. Вечер; Національна академія наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К., 2007. – 17 с.

3. Волков С.О. О формировании представлений в образно-художественном мышлении музыканта-исполнителя / С.О. Волков // Вопросы теории и эстетики музыки : [сб. ст.]. – Л. : Музыка, 1972. – Вып.11. – С. 184-200.

4. Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути её реализации / В. Григорьев // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. – М. : Музыка, 1988. – Вып.1. – С. 69-86.

5. Гринчук І. Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу та ейдосу : навч.-метод. пос. / І. Гринчук, Л. Бурська. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. – 224 с.

6. Жайворонок Н.Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Н.Б. Жайворонок ; Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2006. – 16 с.

7. Жукова Н.А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. … канд. філософських наук: 09.00.08 / Н.А. Жукова; Київський національний університет ім. Т. Шевченка. – К., 2003. – 192 с.

8. Кадцын Л.М. Процесс слушательского восприятия и усвоения содержания музыкальных произведений / Л.М. Кадцын // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : [сб. ст. / сост. И.А. Котляревский, Д.Г. Терентьев]. – К. : Музична Україна, 1988. – С. 102-111.

9. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / О.Т. Катрич; Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. – К., 2000. – 17 с.

10. Корто А. О фортепианном искусстве : статьи, материалы, документы / А. Корто. – М. : Классика. – XXI, 2005. – 252 с.

11. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А.Ф. Лосев // Из ранних произведений. – М. : Правда, 1990. – С. 195-390.

12. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации / В.Г. Москаленко. – К. : Муз. Україна, 1994. – 205 с.

13. Москаленко В. Музичний твір як текст / В.Г. Москаленко // Київське музикознавство : Текст музичного твору: практика і теорія: [зб. т]. К. : [б.в.], 2001. – Вип. 7. – С. 3-10.

14. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації / В.Г. Москаленко // Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського : [науковий журнал]. – 2008. – № 1. – К. : НМАУ, 2008. – С. 106-112.

15. Сайгушкина О. К исследованию природы исполнительского анализа музыкального произведения / О. Сайгушкина // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: [сб. ст. / сост. И.А. Котляревский, Д.Г. Терентьев]. – К. : Музична Україна,1988. – С. 79-84.

16. Стогний И. Аспекты анализа музыкального произведения и границы его интерпретации / И. Стогний // Процессы музыкального творчества: [сб. трудов]. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2007. – Выпуск девятый – С. 225-242.

17. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [уч. пос. в 2-х част.] / В.Н. Холопова. – М. : Печатник, 1990. – Ч.І – 140 с., М. : Печатник, 1991. – Ч. ІІ – 122 с.

18. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики / Т.В. Чередниченко. – М. : Музыка, 1989. – 223 с.

19. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в эволюции музыкальной жанровости: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Шаповалова Людмила Владимировна; Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковського. – К., 1986. – 23 с.

References

1. Bobrovskyj, V. P. (1979). About changeability of functions of musical form. Moskva: Muzыka [in Russian].

2. Vecher, D.V. (2007). Performance analysis of piece of music: theoretical and praktiko-methodical aspects (on the example of activity of pianist-interpreter). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KyivIAFE [in Ukrainian].

3. Volkov, S. O. (1672). About forming of presentations in obrazno-khudozhestvennom thought of musician-performer. Voprosы teoryy y эstetyky muzыky, 11, 184-200 [in Ukrainian].

4. Ghryghorj'ev, V. (1988). Questions of performance form and way of it realizacii. Muzыkaljnoe yspolnyteljstvo y sovremennostj, 1, 69-86 [in Russian].

5. Ghrynchuk, I., & Bursjka, O. (2008). Problems of musical thought: theory and method of development. Dialectics of musical logosu and eydosu. 224, [in Ukrainian].

6. Zhajvoronok, N.B. (2006). Musical performance as phenomenon of musical culture. Kyiv: KyivNUKA.[in Ukrainian].

7. Zhukova, N.A. (2003). Interpretation as component of musical creation: aesthetically beautiful aspect. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KyivNU. [in Ukrainian].

8. Kadcыn, L.M. (1988). A process of listener perception and mastering of maintenance of pieces of music is a piece of music: essence, aspects of analysis. Kyiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].

9. Katrych, O.T. (2000). Individual style of musician-performer (theoretical and aesthetically beautiful aspects). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KyivNAMU [in Ukrainian].

10. Korto, A. (2005). About a piano Art: [articles, materials, documents] Moskva: Klassyka – XXI [in Russian].

11. Losev, A.F. (1990). Music as article of logic. Yz rannykh proyzvedenyj. Y.Y. Makhanjkova (Sost.). Moskva: Pravda [in Russian].

12. Moskalenko, V.Gh. (1994). Creative aspect of musical interpretation. Kyiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].

13. Moskalenko, V.H. (2001). Piece of music as text. Kyivmuz: Tekst muzychnoho tvoru: praktyka i teoriia, 7, 3-10 [in Ukrainian].

14. Moskalenko, V.H. (2008). Analysis in foreshortening of musical interpretation Chasopys KyivNMAU, 1, 106-112 [in Ukrainian].

15. Saihushkyna, O. (1988). To research of nature of performance analysis of piece of music. Muzykalnoe proyzvedenye: sushchnost, aspekty analyza Kyiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].

16. Stohnyi, Y. (2007). Aspects of analysis of piece of music and border of his interpretation. Protsessы muzыkalnoho tvorchestva, 9 , 225-242 [in Russian].

17. Kholopova, V.N. (1990, 1991). Music as type of art. Moskva: Pechatnyk Ch. I, Ch. II [in Russian].

18. Cherednychenko, T.V. (1989). Tendencies of modern western musical aesthetics. Moskva: Muzyka [in Russian].

19. Shapovalova, L. (1986). About co-operation of internal and external form in the evolution of musical zhanrovosti. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KyivNAMU [in Ukrainian].

УДК 739.2(477-25)»19»

Сапфірова Наталія Миколаївна,
член Міжнародного меморіального фонду Карла Фаберже
Всеукраїнської громадської організації «Спілка геологів України»

ОРГАНІЗАЦІЯ ВИРОБНИЦТВА Й ТОРГОВЕЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НА ЮВЕЛІРНІЙ ФІРМІ Й. МАРШАКА

Стаття присвячена аналітичному огляду виробництва й торговельної діяльності київської ювелірної фірми Й. Маршака усього періоду її роботи (1878-1918). Проаналізовано поетапне становлення виробництва, окреслено територіальне коло торговельних зв'язків фірми. Наведений перелік відповідальних осіб за розвиток виробництва і формування художнього стилю на Фабриці Й. Маршака. Показаний вплив досвіду роботи фірми на сучасні ювелірні підприємства.

Ключові слова: Йосип Абрамович Маршак, ювелірна справа, виробництво, торгівля.

Сапфирова Наталья Николаевна, *член Международного мемориального фонда Карла Фаберже Всеукраинской общественной организации «Союз геологов Украины»*

Организация производства и торговой деятельности на ювелирной фирме И. Маршака

Статья посвящена аналитическому обзору производства и торговой деятельности киевской ювелирной фирмы И. Маршака всего периода ее работы (1878-1918). Проанализовано поэтапное становление производства, очерчен территориальный круг торговых связей фирмы. Приведен перечень ответсвенных лиц за развитие производства и формирование художественного стиля Фабрики И. Маршака. Показано влияние опыта работы фирмы И. Маршака на современные ювелирные предприятия.

Ключевые слова: Иосиф Абрамович Маршак, ювелирное дело, производство, торговля.

© Сапфірова Н.М., 2016

Sapfirova Natalia, *Member of Fabergè Memorial Fund All-Ukrainian Public Organization «Ukrainian Association of Geologists»*

Production and commercial activities organization In the jewelry company of J. Marshak

The article is devoted to the analytical review of the production and trading activities of J. Marshak's Kyiv jewelry firm during all working period (1878-1918). Also, there is analyzed gradual formation of production and was marked the territorial range of commercial relations firm. A list of the persons responsible for the development of production and the formation of the artistic style of Factory J. Marshak is shoved well like influence of the experience of the company in the modern jewelry enterprises.

Keywords: Joseph Abramovich Marshak, jewelry, manufacturing, trade, the last third of the XIX – early XX century.

Изучением биографии и профессионального пути киевского ювелира И. Маршака на протяжении последних двадцати пяти лет занимался ряд исследователей.

В 1993 г. была опубликована статья киевского специалиста по декоративно-прикладному искусству Ж.Г. Арустамян, приоткрывающая завесу над ювелирным искусством Киева конца XIX – начала XX вв. на примере Фабрики художественно-ювелирных изделий И. Маршака. В статье было дано искусствоведческое описание предметов из собраний Национального исторического музея Украины и его филиала – Музея исторических драгоценностей Украины [1].

Большой вклад в исследование темы и пропаганду творческого наследия И. Маршака внес российский искусствовед В.В. Скурлов. Часть его публикаций была приурочена к юбилейным датам И. Маршака и его фирмы [15, 44]. Автором были исследованы взаимосвязи с фирмой К. Фаберже, отделение фирмы которой работало в Киеве с 1901 по 1906 г. и освещен ряд других вопросов, касающихся клиентуры, работников фирмы, а также деловых связей сыновей И. Маршака [6, 94-99; 13, 45;16; 17, 128, 203, 216, 227, 334, 336, 555; 22, 511].

Статьи историка и киевоведа В.В. Ковалинского содержат дополнительные данные о производстве фирмы И. Маршака, режиме работы и любопытные факты из истории фирмы [5, 189-199].

Материал киевоведа В.В. Кальницкого раскрывает особенности архитектурных строений – производственных и частных, принадлежавших И. Маршаку [4, 157-170]. Автор приводит фотографии фасадов помещений, в которых размещалась Фабрика и проект фасада доходного дома И. Маршака.

Исследования сотрудника старшего научного сотрудника С.Г. Палатной посвящены работе Киевского и Одесского филиалов фирмы К. Фабреже, а также И. Маршаку как безусловному лидеру производства и торговли ювелирными изделиями в Киеве [9, 161-172].

Публикация Т.П. Ралдугиной посвящена мемориальному серебряному венку, изготовленному на Фабрике И. Маршака и хранящемуся в фондах Музея исторических драгоценностей [11]. Уникальность венка состоит в том, что подобные мемориальные предметы очень редко доходили до наших дней по причине переплавки.

Цель данного исследования – на основании детального изучения процесса производства, обучения, торговых связей фирмы И. Маршака определить основополагающие принципы управления производством и торговлей, про-

цессом обучения на ювелирной фабрике и проследить их влияние на успешное функционирование фирмы.

Ювелирная фирма Иосифа Маршака насчитывает сорокалетнюю историю – с 1878 по 1918 г., которая включает в себя дату основания, периоды становления, развития и стабильной работы своей производственной и торговой деятельности.

Периодизацию профессиональной деятельности И. Маршака можно разделить на три этапа: первый – период обучения ювелирному делу; второй – период основания собственной фирмы и первые годы самостоятельной работы в мастерской на Подоле *(торговая и ремесленная часть г. Киева – Н.С.)* с последующим переводом в 1879 г. на ул. Крещатик (главная улица города, на который были сосредоточены магазины и мастерские, специализирующиеся на предметах роскоши, в т. ч. и ювелирные); третий этап – последующие годы работы, на протяжении которых были заняты лидирующие позиции по производству ювелирной продукции в Юго-Западном крае, налажены торговые отношения с крупнейшими ювелирными центрами Российской империи и осуществлен выход на зарубежные рынки.

Согласно публикациям исследователей биографии И. Маршака и воспоминаниям членов семьи, Иосиф Маршак родился в 1854 или 1855 г. Начал обучаться ювелирному делу с 14 лет. Период обучения продолжался в течение пяти лет в одной из маленьких мастерских на Подоле [12, 46].

После пятилетнего срока обучения, успешно сдав экзамены на звание мастера, Иосиф остался работать в мастерской, выполнял ответственные задания и получал жалование [12, 46].

Собственное ювелирное дело И. Маршак основал 2 мая 1878 г. Изначально была открыта маленькая мастерская на Подоле, в которой трудились И. Маршак и его супруга – Лия Файвишевна. Стоит отметить, что супруга помогала в приготовлении золота и шлифовке изделий [2, 49]. Предположительно, это заложило основы для применения в ювелирном деле женского труда на Фабрике.

В 1879 г. мастерская была переведена во двор дома № 4 по ул. Крещатик [19, XXIX; 19, 3]. С 1879 по 1889 г. на Фабрике происходило постепенное увеличение мастеров и учеников. В 1885 г. на Фабрике работали 20 человек [1, 64]. По данным, которые были отражены в двух изданиях 1913 г., количество занятых на фабрике рабочих в 1890 г. около 40 человек [19, XXXIX; 21, 4]. В 1891 г. – 46 рабочих [1, 66]. В 1890-1891 гг. помещение по адресу ул. Крещатик, 8 было перестроено под Фабрику, г. численность рабочих составила 46 человек [1, 66]. В 1897 г. – 72 рабочих, из них 12 подростков и 7 детей [12, 47]. Начальная профессиональная подготовка длилась пять лет. Заработная плата начислялась со второго года обучения. Как правило, по получении звания мастера они оставались на Фабрике, так как им были обеспечены достойная оплата труда и в зависимости от способностей – перспектива профессионального и карьерного роста. В 1902 г. И. Маршаком была выпущена брошюра «Применение труда учеников и учениц и обучение их на фабрике ювелира Иосифа Маршака в Киеве». Она отражала вынесенную в название тему [10]. К 1913 г. на Фабрике работало свыше 120 человек [19, XXXI; 21; 1, 66]. Рабочий день на Фабрике длился с до 18 часов, с перерывом на обед с 12 до 14 [1, 65].

В период с 1878 по 1881 г. было изготовлено 7 фунтов украшений (русский фунт – 409 г., т.е. – 2 кг 863 г.) [16, 29]. 1896 г. – 7 пудов золотых изделий [16, 23, 29]. На протяжении 1879-1890 гг. сбыт товара производился в основном среди киевских владельцев ювелирных магазинов.

В 1890 г. фирма состояла из крупной ювелирной мастерской, конторы, бухгалтерии, отдела приемки и починок (ремонта) и заказов, магазина серебряных изделий, витрина которого занимала 2-3 окна [2, 47].

В 1890 г. состоялась первая поездка И. Маршака в Западную Европу. В программу входило посещение Всемирной выставки в Париже и крупных ювелирных центров Германии. Знакомство с постановкой ювелирного дела за рубежом показало И. Маршаку необходимость модернизации производства, что и было в скором времени осуществлено [19, XXIX, XXX].

В будущем результатом обязательных ежегодных рабочих визитов с целью ознакомления с тенденциями ювелирной моды в зарубежные и отечественные ювелирные центры – Париж, города Германии, Москву, Санкт-Петербург, Варшаву стал постепенный переход от массового производства и оптовой торговли к производству художественных ценных золотых и серебряных изделий художественного достоинства.

И. Маршак не принимал участия в киевских ярмарках, но осуществлял вывоз ювелирной продукции в Харьков, Полтаву и Тифлис. Увеличение объемов производства требовало расширения рынка сбыта. Ярмарочная постановка дела в упомянутых городах более не могла удовлетворить И. Маршака, и он начал налаживать торговые взаимоотношения с ювелирными предприятиями и магазинами Москвы, Санкт-Петербурга и Варшавы [19, XXIX, XXX].

И. Маршак посещал вышеупомянутые ювелирные центры не только с целью реализации собственной продукции, но и совершал сделки оптовых покупок изделий московских ювелиров с целью дальнейшей реализации в Киеве. Поэтому на современном антикварном рынке можно встретить изделия (как столовое серебро, так и вещи высокого художественного достоинства) с клеймами производителя и клеймами Фабрики И. Маршака [16, 20].

Современный антикварный рынок позволил установить некоторых поставщиков вышеуказанной фирмы И. Маршака, продукция которых, была реализована через его киевскую фирму. В перечень входят такие именитые фирмы и мастерские второй половины XIX – начала XX ст., как мастерская Фёдора Рюкерта (Москва), Густава Клингерта, фирма «Болин», 11-я ювелирная артель (Москва), 3-я Артель Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург), Андреева Матрена Андреевна (Москва), С. Брицын (Санкт-Петербург), «Я. Крейнес и Ко» (Москва) [16, 20]. На сегодняшний день этот список можно дополнить работами австрийского мастера Georg Adam Scheid [3, 16].

В 1895 г. состоялся переезд в переоборудованное, расширенное помещение по ул. Крещатик, № 4. и ул. Трехсвятительской. На первом этаже располагался магазин, изначально с одним окном. К 1913 г. ассортимент Фабрики был представлен в витрине магазина, которая состояла из семи окон [19, XXXI].

В целом, характерной особенностью деятельности И. Маршака являлась постоянная модернизация и усовершенствование процесса производства, ма-

газина и обучения. В частности, были осуществлены неоднократные переезды и перестройки Фабрики и магазина в разные помещения по мере необходимости расширения производственных и торговых площадей.

В 1909 г. И. Маршак приобрел магазин Цлестина Верле, присоединив его к своему ювелирному делу [19, XXXI]. По воспоминаниям А. Маршака, был куплен дом по Трехсвятительской улице, что дало возможность объединить вторые этажи и существенно расширить помещение для конторы и фабрики. В новое помещение были переведены 35 ювелиров и закрепщиков (главный мастер отела – Либензон). Граверов и чеканщиков было около 30 человек, заведующим отделом был брат Израиля Цивкина – Лев Цивкин [2, 50]. Внутренние помещения подверглись перепланировке и перестройке.

Особого внимания заслуживает 1913 г. – юбилейный год для фирмы И. Маршака, которая отметила свое 35-летие. Помимо юбилея, в 1913 г. отмечалось 300-летие Дома Романовых и состоялась Первая русская Олимпиада в Киеве, что означало для фирмы многочисленные заказы. Также в Киеве проходила Всероссийская выставка. Это был показательный год достижений фирмы.

Фабрика периодически получала заказы от заграничных фирм, являясь достойным конкурентом известным фирмам Москвы и Санкт-Петербурга. Оборудование отвечало всем новейшим технологиям производства ювелирных изделий.

В 1913 г. производственные площади располагались на втором и третьем этажах и занимали по 50 кв. саж (227,61 м кв.), высота помещений 2,27 кв. саж. (10,33 м кв.), кубическое содержание воздуха свыше 101 кв. саж. (459,78 м. кв.) [19, XXXI]. Фирма И. Маршака, располагавшаяся по адресу ул. Крещатик, 4, состояла из производственных площадей, конторы и магазина.

Производственные отделы Фабрики И. Маршака включали: ювелирный отдел, отдел золотых изделий, серебряный отдел, чеканный отдел, закрепка камней, токарный отдел, гальванопластика и золочение, шлифовальный отдел ювелирных изделий, формовочная, литейная, отдел плавки платины, пресс [21].

В конторе Фабрики размещались: собственно сама контора и отдел приема заказов, кабинет бухгалтера, рисовально-скульптурный отдел, фотографический отдел [21]. При всех отделах состояли ученики. При граверном отделе молодые граверы и старшие ученики обучались рисованию три раза в неделю, чеканщики – лепке [2, 53].

На Фабрике практиковалось художественно-промышленное образование. «Съ целью развитія художественнаго вкуса мастеровъ фабрикантъ посылал наиболее способныхъ изъ нихъ на свой счетъ на выставки въ Россіи и за границей. Въ техъ же целяхъ онъ предоставилъ возможность своимъ мастерамъ и ученикамъ посещать Кіевскую рисовальную школу» [21, 7].

В одном из изданий И. Маршака, посвященных 35-летию фирмы, была дана краткая характеристика условий труда: «Все отделенія фабрики светлыя и просторныя и содержатся в отменной чистоте и опрятности» [21, 7].

Владелец Фабрики придавал важное значение состоянию здоровья своих работников, в связи с чем на предприятии предоставлялась безвозмездно медицинская помощь [21, 7].

2 мая 1913 г. в честь 35-летнего юбилея фирмы было принято решение об открытии ремесленной школы им. И. Маршака и его супруги для обучения бедных детей г. Киева. Для обучения предлагались ремесла, тесно связанные с ювелирным мастерством: слесарно-механическое, столярно-резчицкое и граверное по стали [21, 7]. За период существования фирмы обучение прошли 300 человек [19, XXXII].

Выводы. И. Маршак за сорокалетнюю историю своей Фабрики художественно-ювелирных изделий создал крупнейший центр производства ювелирных изделий Юго-Западного края, практическую базу для обучения ювелирному делу и сопряженным с ним других специальностей. Изделия Фабрики, конечной целью которой являлось создание художественных произведений, в т. ч. и в стиле модерн [20], из золота, серебра, платины и драгоценных камней, были отмечены неоднократно высокими наградами отечественных и зарубежных выставок, благодарностями правительственных и общественных организаций.

Факт изготовления на Фабрике практически всех царских подарков и их подношение заказчиками членам царской семьи во время визитов августейших гостей в Киев в 1896 и 1911 гг. выводил Фабрику в лидеры ювелирной отрасли не только Юго-Западного края. К тому же, по ряду производственных, технологических, художественных, кадровых показателей, а также с учетом тесных связей фирмы И. Маршака с ювелирными центрами Российской империи и Западной Европы, его предприятие становилось в один ряд с наиболее значимыми ювелирными предприятиями указанных территорий.

В 90-е гг. XX ст. в искусствоведческой среде и среде ювелиров началась фаза активного изучения ювелирного наследия Фабрики И. Маршака. Личность И. Маршака являла собой пример успешной деятельности, результаты которой были достигнуты исключительно собственным трудом. Особенность жизненного пути ювелира состояла также в том, что он был из бедной еврейской семьи.

Преемником традиций Фабрики И. Маршака является Киевский ювелирный завод, основанный в 1936 г. Как и во времена Маршака, государственное предприятие советской эпохи отличалось слаженной работой и дружественной атмосферой в коллективе.

Современные ювелиры, интересующиеся историей ювелирного дела в Киеве, и в частности, историей фирмы И. Маршака, также внедряют действенные и проверенные временем принципы работы, а именно – разделение труда по специальностям, поощрение наиболее способных работников, поддержание сплоченности в коллективе, индивидуальный подход к каждому клиенту. Перечисленные принципы работы не являются новыми, однако, проверенные на практике годами, они продолжают работать уже для современной ювелирной отрасли. К тому же, основной акцент смещен на личность И. Маршака, как исторически значимую фигуру в ювелирном отечественном и зарубежном сообществах.

Литература

1. Арустамян Ж.Г. Ювелірна фабрика Йосипа Маршака / Ж.Г. Арустамян // Міністерство культури України; Національний музей історії України. Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва із колекції музею історичних коштовностей України – філіалу Національний музей історії України : темат. зб. наук. пр. – К., 1993. – С. 63-74. – Бібліогр. : 14 назв.

2. Афанасьев А.К. Маршак А. История фабрики моего отца / А.К. Афанасьев // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2004. – № 12. – С. 49-53.

3. Епоха антикваріат, Стара книга Київ–Харків: Каталог / аукціон № 25, Київ, 5 грудня 2015 р. – К. : Такі справи. – 2015. – 110 с.

4. Кальницкий М. Бизнес и бизнесмены. Кн. I / М.Б. Кальницкий. – К. : Сидоренко В.Б., 2011. – 240 с. : ил.

5. Ковалінський В.В. Київські мініатюри. Книга перша / В.В. Ковалінський. – К. : Товариство «Купола», 2006. – 384 с. – (Вид. друге, доп.).

6. Крапивко О. Украинский Фаберже / О. Крапивко, В. Скурлов // ANTIQ.INFO. – 2007. – № 53, июнь. – С. 94-99.

7. Ласкавый А. Дело мастера или продолжение истории одного имени. Ч. 1 / А. Ласкавый, В. Давидюк // Ювелирный бизнес. – 2004. – Июнь. – С. 46-53.

8. Ласкавый А.Л. Дело мастера или продолжение истории одного имени. Ч. 2 / А.Л. Ласкавый // Ювелирный бизнес. – 2004. – Июль. – С.40-44.

9. Палатная С.Г. Филиалы фирмы Фаберже в Украине / С.Г. Палатная // Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки. Музейні читання : матеріали наукової конференції. 10-12 листопада 2008 р. – К. : ТОВ «Фенікс» 2009. – 272 с.

10. Применение труда учеников и учениц и обучение их на фабрике ювелира Иосифа Маршака в Киеве. – К., 1902. – 13 с. ; 13 см.

11. Ралдугіна Т.П. Срібний вінок із Музею історичних коштовностей України – унікальна історична пам`ятка / Т.П. Ралдугіна // Ювелірне мистецтво – погляд крізь віки. Музейні читання : матеріали наукової конференції 18-20 листопада 2013 р. – К. : ТОВ «Фенікс», 2014. – С. 394–409.

12. Сизова Т. Маршак А. Иосиф Абрамович Маршак и его дело / Т. Сизова // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2004. – № 12. – С. 46-48.

13. Скурлов В.В. Михаил Перхин – ювелир фирмы Фаберже. Кавалеры Ордена Михаила Перхина / В.В. Скурлов, Т.Ф. Фаберже, Е.Н. Демкина, С.И. Квашнин. – СПб. : Д.АР.К., 2011. – 200 с. : ил.

14. Скурлов В.В. Ювелир Иосиф Маршак [Текст] / В.В. Скурлов // Антикварное обозрение. – 2002. – № 4. – С. 33.

15. Скурлов В.В. «Іосифъ Маршакъ». 125 лет. Юбилей великой украинской ювелирной фирмы Иосифа Маршака / В.В. Скурлов // Антикварное обозрение. – 2003. – № 2 (8). – С. 44.

16. Скурлов В. К Фаберже и І. Маршакъ / В. Скурлов, Н. Сапфирова, Т. Фаберже. – СПб. : ООО Типография «НП-Принт», 2015. – 76 с. : ил.

17. Фаберже Т.Ф. Фаберже и петербургские ювелиры / Т.Ф. Фаберже, А.С. Горыня, В.В. Скурлов. – СПб. : Журнал «Нева», 1997. – 704 с.

18. Фабрика художественно-ювелирныхъ изделій Іосифа Маршака в Кіеве, Крещатикъ, дом 4-й. – К. : С. В. Кульженко, 1905. – 49 с. : 44 ил.

19. Художественно-иллюстративный альбом Всероссийской выставки в г. Киеве. 1913 г. Репринтное издание. – К. : Киевское акционерное общество «Книга», 2003. – 400 с.: ил.

20. Школьна О. В. Фарфор-фаянс України ХХ століття [Текст] : інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси : [у 2 кн.] / О. В. Школьна. – Кн. 1. – К. : Інтертехнологія, 2011. – 400 с. : іл. – Бібліогр. : С. 351–397

(700 назв.). – Кн. 2, Ч. 1 : Історія виробництв. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі. – К. : День печати, 2013. – 400 с. : іл. – Рез. : укр., рос.

21. Юбилейное изданіе ювелира Іосифа Маршака. Его Высокопревосходительству господину военному министру В.А. Сухомлинову. – К. : С. В. Кульженко, 1913. – 13 с.: 35 ил.

22. Faberge Tatiana F, Kohler Eric-Alan, Skurlov Valentin V. Faberge. – Geneva : Editions Slatkine, 2012. – 613 p. : il.

References

1. Arustamyan, Z. H. (1993) Joseph Marshak's jewelry factory Ministry of Culture of Ukraine; National Museum of the Ukraine. Sights decorative and applied art from the collection of the Museum of Historical Treasures of Ukraine – Branch of the National Museum of Ukraine: them. coll. science. pr. (63-74). Kyiv: National Museum of the Ukraine [in Ukrainian].

2. Afanasyev, A.K. (2004). Marshak A. My father's factory story. Antiques, art & Collectibles. 12, 49-53 [in Russian].

3.The Age of antiques, old books Kyiv-Kharkiv: Catalogue. Auction number 25, Kyiv, December 5, 2015. Kyiv: Such affairs [in Ukrainian].

4. Kalnitsky M. (2011). Business and business people Bk. I. Kyiv: Sidorenko V.B. [in Russian].

5. Kovalinskyy V. V. (2006). Kyiv Miniatures. The first book Kyiv: Company «Kupola» [in Russian].

6. Krapivko, O., Skurlov, V. (2007). Ukrainian Faberge. ANTIQ.INFO. 53, 94-99 [in Russian].

7. Laskavy, A., Davidyuk, V. (2004). The case of wizard or continuation of the history each name. Part 1. Jewelry business, June, 46-53 [in Russian].

8. Laskavy, A., Davidyuk, V. (2004). The case of wizard or continuation of the history each name. Part 2. Jewelry business, July, 40-44 [in Russian].

9. Palatnaya, S.G. (2008) Branches of Faberge firms in Ukraine. Museum readings: Materials of scientific conference "Jewelry - look through the ages" 10-12 November 2008. Kyiv: LLC "Phoenix". pp. 161-172 [in Russian].

10. Application of the labor male and female pupils and teaching them in a factory of jeweler Joseph Marshak in Kiev (1902). Kyiv [in Russian].

11. Ralduhina, T.P. (2014) The Silver crown of the Museum of Historical Treasures of Ukraine - the unique historical memorial. Museum readings: Materials of scientific conference "Jewelry - look through the ages", 18-20 November 2013. Kyiv: LLC "Phoenix". (pp. 394-409) [in Ukrainian].

12. Sizova, T. (2004). Josef Abramovich Marshak and his work. Antiques, art & Collectibles, 12, 46-48 [in Russian].

13. Skurlov, V., Faberge, T., Demkina, E., Kvashnin, S. (2011). Mikhail Perkhin – Faberge's firm jeweler. Cavaliers of Order of Michael Perkhin. SPb.: D.AR.K. [in Russian].

14. Skurlov V. V. (2002). Joseph Marshak the Jeweler. Antique Review, 4, 33 [in Russian].

15. Skurlov, V. V. (2003). "Iosif Marshak». 125 years. The anniversary of the great Ukrainian jewelry firm Joseph Marshak. Antique Review, 2 (8), 44 [in Russian].

16. Skurlov V., Sapfirova, N., Faberge, T. (2015). C. Faberge and J. Marshak. SPb: LLC Printing «NP-Print» [in Russian].

17. Faberge, T., Gorynya, A., Skurlov, V. (1997). Faberge and Petersburg jewelers. SPb.: Magazine «Neva» [in Russian].

18. Joseph Marshak's Art and Jewelry Factory in Kiev. (1905). Kyiv: S. V. Kulzhenko [in Russian].

19. Art and illustrated album, All-Russian Exhibition in Kyiv. (1913). Kiev: JSC «The Book» [in Russian].

20. Shkolna, O. V. (2011). Porcelain and faience of Ukraine XX century: Infrastructure, industrial and economic policy, organizational and creative processes [Vol. 2]. Book 1. Kyiv: Intertehnolohiya. (2013). Book 2, [Vol. 1]. History of production. Tables. Leading masters register names of the sector. Kyiv: Day Printer [in Ukrainian].

21. The anniversary issue of jeweler Joseph Marshak. The Excellency Minister of War V. A. Sukhomlinov. (1913). Kyiv: S. V. Kulzhenko [in Russian].

22. Faberge, Tatiana F., Kohler, Eric-Alan, Skurlov, Valentin V. (2012). Faberge. Geneva: Editions Slatkine [in English].

УДК 784.1:792.7:7.08:7.03

Дондик Оксана Іванівна,
заслужена артистка України,
старший викладач кафедри
академічного хорового мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
dondikoi@ukr.net

ТВОРЧЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЕСТРАДНИХ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ПАРАМЕТРІВ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

(на прикладі концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик»)

Статтю присвячено дослідженню проблеми творчого переосмислення естрадних жанрово-стильових параметрів у практиці сучасного хорового виконавства. Викладені в статті спостереження ґрунтуються на здійсненому автором публікації аналізі одного з найновіших напрямків концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик», що спрямований на художню інтерпретацію зарубіжних та вітчизняних шедеврів естрадної музики другої половини XX – початку XXI ст. Результати проведеного дослідження вказують на те, що висвітлений вектор концертно-сценічного виконавства є оригінальним феноменом національного хорового мистецтва, який відповідає сучасним естетично-світоглядним запитам українського суспільства.

Ключові слова: сучасне українське хорове виконавство, концертна діяльність Академічного камерного хору «Хрещатик», репертуарна специфіка, експериментальні аспекти естрадної жанрово-стильової мистецької актуалізації.

Дондик Оксана Ивановна, *заслуженная артистка Украины, старший преподаватель кафедры академического хорового искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Творческое переосмисление эстрадных жанрово-стилевых параметров в современном украинском хоровом исполнительстве *(на примере концертной деятельност Академического камерного хора «Хрещатик»)*

© Дондик О.І., 2016

Статья посвящена исследованию проблемы творческого переосмысления эстрадных жанрово-стилевых параметров в практике современного украинского хорового исполнительства. Изложенные в статье наблюдения основываются на осуществленном автором публикации анализе одного из новейших направлений концертной деятельности Академического камерного хора «Хрещатик», направленной на художественную интерпретацию зарубежных и отечественных шедевров эстрадной музыки второй половины XX – начала XXI вв. Результаты проведённого исследования указывают на то, что анализированный вектор концертно-сценического исполнительства является оригинальным феноменом национального хорового искусства, соответствующим современным эстетико-мировоззренческим запросам украинского общества.

Ключевые слова: современное украинское хоровое искусство, концертная деятельность Академического камерного хора «Хрещатик», репертуарная специфика, эстрадные жанрово-стилевые параметры.

Dondyk Oksana, *Honored Artist of Ukraine, senior lecturer of the academic choral art chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

The creative reinterpretation of genre and style parameters in modern ukrainian choral performance (*the concerts of the academic chamber choir «khreschatyk» are used as the example)*

The article is dedicated to the investigation of the experimental aspects of the pop, genre and stylistic art actualization in the plane of modern choral performance. The observations, which are given in the article, are based on the analysis of the newest direction of the concert activity of the Academic Chamber Choir «Khreschatyk», which has been made by the author of the publication. This direction is directed at the artistic interpretation of foreign and national pop music masterpieces of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century. The results of the implemented analysis show that elucidated vector of concert and scenic performance is an original phenomenon of national choral art, which is relevant to the modern aesthetic and world-viewed needs of Ukrainian society.

Keywords: modern Ukrainian choir performance, the concerts of the Academic Chamber Choir «Khreschatyk», repertoire specificity, experimental aspects of pop, genre and style artistic actualization.

Актуальність дослідження обумовлена потребою висвітлення недостатньо проаналізованих у науковій літературі аспектів творчого переосмислення естрадних жанрово-стильових параметрів у практиці сучасного українського хорового виконавства.

Об'єкт дослідження – сучасне українське хорове виконавство.

Предмет дослідження – творче переосмислення естрадних жанрово-стильових параметрів у площині концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик».

Мета дослідження полягає у висвітленні аспектів творчого переосмислення естрадних жанрово-стильових параметрів у площині сучасного хорового виконавства (на прикладі концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик»).

Окреслена мета передбачає вирішення наступних завдань, а саме: охарактеризувати стан досліджуваної проблематики; окреслити специфіку концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик»; проаналізувати взаємозв'язок репертуарних засад діяльності хору «Хрещатик» з мистецькими запитами сучасної аудиторії.

Методологічні засади дослідження спираються на застосування універсальних наукових методів: індукції, дедукції, аналізу, синтезу, структурного та компаративного аналізу, систематизації, узагальнення.

Джерельну базу дослідження становлять наукові напрацювання, пов'язані з різними аспектами хорознавчої проблематики, а також інформативно-допоміжні матеріали, пов'язані з концертною діяльністю Академічного камерного хору «Хрещатик» (програми концертів, хронологія концертних виступів колективу, відгуки слухачів).

Незважаючи на активний розвиток сучасного хорового виконавства в різних напрямках українського музичного мистецтва, в музикознавстві існує ще чимало прогалин у дослідженні окремих важливих виконавських явищ та пов'язаних із ними теоретико-методологічних аспектів. Це й не дивно, адже, як засвідчує досвід наукових спостережень, будь-які нові явища виконавського музичного мистецтва розвиваються через синтез-взаємодію різноманітних стильових і жанрових елементів, що комбінуються у різних структурних та композиційних взаємодіях.

Окремі з аспектів, пов'язаних зі специфікою традиційного та сучасного хорового виконавства, досліджувалися в працях О. Бенч-Шокало [1], П. Ковалика [4], А. Лащенко [5], А. Мартинюка [6], В. Михайлець [7], Т. Ткач [8].

Втім, у більшості вказаних напрацювань акцент зроблено на виявленні загальних закономірностей розвитку хорового мистецтва на різних етапах його еволюції, та висвітленні проблем, пов'язаних з особливостями хормейстерської роботи. Натомість до цього часу недостатньо простеженими залишаються питання, пов'язанні з жанровою специфікою камерного хорового виконавства, і зокрема, з його репертуарними та методологічними засадами.

Саме цим обумовлена поява цієї публікації, в якій висвітлюються експериментальні аспекти естрадної жанрово-стильової мистецької актуалізації в площині сучасного хорового виконавства.

Підґрунтям для викладених спостережень є здійснений автором статті аналіз плідної концертної діяльності видатного сучасного українського колективу Академічного камерного хору «Хрещатик», який нещодавно блискуче відсвяткував 20-річчя свого створення.

Діяльність хору «Хрещатик» поєднує відразу кілька різних напрямків творчої реалізації: це і різноманітні концерти класичного спрямування, вибудувані цілком відповідно до усталених традицій європейського музичного мистецтва, і виконавська сфера специфічно фольклорного напрямку, і різноманітні творчі прем'єри, презентації сучасних українських та зарубіжних композиторів. Натомість діапазон творчих пошуків колективу та його керівників цим далеко не вичерпується.

Останнім часом значну частину творчих відкриттів хору «Хрещатик» становить сфера експериментально-концертної діяльності, пов'язаної з освоєнням і оригінальним переосмисленням принципово нових жанрово-стильових ареалів, і зокрема сфери, пов'язаної з напрямком естрадної, джазової музики.

Висвітленню цих аспектів і присвячена дана публікація, яка має за мету, принаймні у загальних рисах, окреслити основні віхи мистецьких здобутків колективу, досягнутих у цьому спрямуванні.

Найцікавішим для дослідження в цьому контексті є, на наш погляд, мистецький проект «Шлягери», ідея створення якого визрівала в творчому колективі протягом тривалого часу. Це й не дивно, адже керівництво хору прагнуло

віднайти особливий формат шоу-продукту, який би був не лише оптимально конкурентоспроможним, але й розрахованим на широку слухацьку аудиторію і поряд із цим фінансово виправданим.

Робота над першою концертною програмою «Шлягерів» була доволі складною і хаотичною – це був справжній тернистий шлях «спроб і помилок». Необхідно було, насамперед, виробити відповідний алгоритм відбору потенційного репертуару, який передбачав би структурний розподіл відібраного нотного матеріалу за жанровими та стильовими параметрами, обумовленими основною мистецькою ідеєю проекту: програма має бути відомою і бути «на слуху» у глядачів, викликаючи в їхній уяві приємні спогади й позитивні образні асоціації.

Основу репертуару проекту склали нотні джерела з особистого архіву артистів хору, дещо було взято з інтернету, окремі аранжування зробив художній керівник хору Павло Струць.

Врешті-решт, до програми концертів першого проекту «Шлягери» увійшли такі твори:

1. «Hello, Dolly» – Jerry Herman
2. «Only you» – Elvis Presley
3. «Un homme et une femme» (soundtrack) – Francis Lai
4. «Medley» – Michael Jackson
5. «Besame mucho» – Consuelo Velazquez Torres
6. «Yesterday» – The Beatles
7. «Le Champs – Elysees» – Joe Dassin
8. «Ivan, Boris et moi» – Marie Laforet
9. «Sex Bomb» – Tom Jones
10. «The World we knew» – Frank Sinatra
11. «Let my people Go» – negro spiritual
12. «Caruso» – Lucio Dalla/arr.P/Struts
13. «O mammi blue» – ABBA/arr.P.Struts;
14. «Bohemian Rhapsody» – Freddy Freddy Mercury
15. «Все буде добре» – Океан Ельзи/app.П. Струць

Одні з найважливіших концептуальних засад, які необхідно було визначити насамперед: чи буде це виконання a cappella, чи можливо потрібно додати звучання «живих» інструментів (естрадний бенд)? Вирішили, що бенд все ж таки потрібний, а саме: ударна установка, контрабас, рояль і труба.

Не менш важливим було збагнути, якою саме мала бути ця постановка. Адже, зробити її просто як звичайний концерт було б нецікаво і банально, – вочевидь, потрібно було шоу. Тож, вирішено було запросити режисера-постановника, котрий об'єднав би розрізнені твори у цілісний художній задум, окреслений певною сюжетною лінією.

Це відповідальне завдання було доручено Ларисі Левановій, котра на той час працювала на посаді режисера оперної студії при Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського.

Здавалося б, усе було досконало продумано і прораховано заздалегідь. Втім, це не врятувало колектив від прикрих несподіванок, які, як правило, супроводжують реалізацію будь-якого нового задуму.

Перша ж постановка принесла несподівано неочікувану проблему. Вона була пов'язана з виконавською специфікою колективу. Камерний хор дуже рідко працює з мікрофонами, в основному його концертна практика ґрунтується на використанні природного звучання хорового співу, розрахованого на акустичну залу. Цю ж програму, з огляду на її естрадне спрямування та пов'язану з цим необхідність підсилення звучності, було вирішено виконувати із застосуванням системи мікрофонів. Недостатній досвід у використанні мікрофонного устаткування прогнозовано призвів до певних акустичних диспропорцій, тож перший концерт «Шлягерів» вийшов дещо неврівноваженим за акустичним балансом – інструментальний супровід у деяких епізодах практично перекривав звучання хору.

Зважаючи на цей досвід, другий концерт «Шлягерів» було вирішено виконати без використання мікрофонів із розрахунку на залу (Будинок вчених), в якій він відбувався. Це виконання було більш вдалим і виграшним.

У цілому ж постановка вийшла досить цікавою і незвичайною. На українському музичному просторі немає колективу, що рухається в цьому напрямку – хор, котрий може створити свій власний мюзикл!

«Шлягери» були гарним стартом для подальшого розвитку та спрямованості репертуарної політики колективу. Ця постановка була повторена 11 разів у різних концертних залах Києва, а також у м. Ніжині, Ірпіні та Луцьку.

Для ознайомлення подаємо хронологію концертів:

Шлягери-1 12.12.2013 р. Будинок вчителя. Прем'єра
Шлягери-1 28.08.2014 р. м. Ірпінь. Військовий госпіталь
Шлягери-1 01.11.2014 р. Будинок вчених. Збір коштів для воїнів АТО
Шлягери-1 18.12.2014 р. м. Ніжин. Школа мистецтв
Шлягери-1 19.12.2014 р. Будинок вчених
Шлягери-1 15.03.2015 р. Мала опера
Шлягери-1 22.03.2015 р. м. Луцьк. Філармонія
Шлягери-1 08.09.2015 р. Солом'янська райдержадміністрація
Шлягери-1 30.09.2015 р. Солом'янська райдержадміністрація
Шлягери-1 8.10.2015 р. ЗОШ № 169 Із нагоди святкування Дня вчителя
Шлягери-2 22.10.2015 р. Будинок вчених. Прем'єра
Шлягери-1 15.12.2015 р. Будинок вчених

Кількість і різноманітність здійснених концертів, на наш погляд, переконливо засвідчує, що проект «Шлягери» вийшов досить вдалим, тому керівництво хору під орудою генерального директора А. Воїнова та художнього керівника, заслуженого артиста України П. Струця, а також головного диригента колективу, заслуженої артистки України О. Дондик, вирішило продовжити цю ідею і створило новий проект – «Шлягери звідусіль 2».

Маючи вже неабиякий досвід, ця програма планувалася і готувалася дуже ретельно і заздалегідь. По перше, це підбір нотного матеріалу. Підхід до цього

був зовсім інший: спочатку обиралися відомі улюблені популярні світові шлягери, потім до них створювалися оригінальні хорові аранжування (кавер версії). Для аранжування композицій були запрошені професійні аранжувальники, серед яких композитор А. Бондаренко, М. Кучмет, а також кілька творів зробив художній керівник – П. Струць. Усі аранжування дуже професійні та потужні, гідні для виконання таким чудовим колективом, як хор «Хрещатик».

1. Mamma Maria, 1982 – Ricchi e Poveri (lyrics by Dario Farina, music by Cristiano Minellono)
2. Maybe I Maybe You, 2004 – Scorpions (lyrics by Anoushiravan Rohani, music by Klaus Meine)
3. Sweet Dreams (Are Made of This), 1983 – The Eurythmics (lyrics & music by Annie Lennox & Dave Stewart)
4. Senza Catene (Unchained Melody), 2004 – II Divo (lyrics by Hy Zaret, music by Alex North), аранж. Андрій Бондаренко
5. Eagle, 1977 – ABBA (lyrics & music by Benny Andersson & Björn Ulvaeus)
6. Uprising, 2009 – Muse (lyrics & music by Matthew Bellamy)
7. Hit The Road Jack, 1960 – Ray Charles (lyrics & music by Percy Mayfield)
8. Filling good, 1964 – Nina Simone (lyrics by Leslie Bricusse, music by Anthony Newley)
9. Une vie d'amour, 1981 – Charles Aznavour (lyrics by Charles Aznavour, music by Georges Garvarentz & Charles Aznavour)
10. Звездочка моя ясная, 1970 – Стас Намин (слова Ольга Фокина, музика Володимир Семенов)
11. I Wanna Be Loved By You, 1928 – Marilyn Monroe (lyrics by Bert Kalmar, music by Herbert Stothart & Harry Ruby)
12. Puttin' on the Ritz, 1929 – Taco (lyrics & music by Irving Berlin)
13. Blue Canary, 1956 – Marisa Fiordaliso & Carlo Buti (lyrics by Carlo Buti, music by Vincent Fiorino), аранж.
14. Delilah, 1968 – Tom Jones (lyrics by Barry Mason, music by Les Reed).
15. Venus, 1969 – Shocking Blue (lyrics & music by Robbie van Leeuwen)
16. Adagio, 2000 – Tomaso Albinoni (lyrics by Laura Fabian)
17. Обійми, 2013 – Океан Ельзи (слова і музика Святослав Вакарчук)
18. The show must go on, 1991 – Queen (lyrics & music by Queen)
19. The Final Countdown, 1986 – Europe (lyrics & music by Joey Tempest)

Напередодні прем'єри мистецького проекту «Шлягери звідусіль 2» було передано анонс концертних заходів на різних радіостанціях України, зокрема таких, як радіо «Культура» та радіо «Ера».

Спираючись на досвід «Шлягерів», цю програму було вирішено виконувати живим звуком без жодного акустичного підсилення. І за іронією долі, саме в цій постановці все вийшло навпаки – професійні аранжування майже в усіх творах написані для солістів та хору. Втім, естрадна стилістика солістів ішла врозріз з академічним хоровим викладом, і це поєднання двох діаметрально

протилежних музичних напрямків вносило інколи дисбаланс у загальне звучання виконуваних композицій, адже солісти потребували штучного акустичного підсилення.

Зважаючи на це, можна порівняти дві концертні програми, які, на перший погляд, ніби схожі, але, водночас, відрізняються в сутнісних засадах репертуарного підбору творів: у першій з них – превалюють суто хорові композиції, а у другій – переважають аранжування, де хор і солісти є рівноцінними.

Отже, підсумовуючи викладені спостереження, можна стверджувати, що цей великий, розгорнутий у часі проект, здійснений Академічним камерним хором «Хрещатик», є оригінальним мистецьким феноменом у сучасному національному хоровому просторі, що засвідчує якісно новий етап у розвитку та жанрово-стильовій трансформації на актуальному витку еволюції хорового мистецтва.

Відгуки у Фейсбуці глядачів, які відвідали концерти:

«Очень здорово было, нам так понравилось! Спасибо! Так интересно, каждая песня – отдельный номер-спектакль, постановка талантлива)) вобщем круто! вы все большие молодцы, получили массу удовольствия».

«Ви просто шикарні! Колектив чудовий, репертуар квітне з кожним разом все більше і більше, і кожний ваш виступ перевершує минулий, це фантастика».

«Була на концерті «Шлягери звідусіль 2», дуже сподобалося! із задоволенням ще раз побачила б, а головне – почула б цей чудовий колектив».

«Ви даєте нове життя культовим хітам і це круто! Ваші «Шлягери» – це щось неймовірне!!!»

«Живий звук, якісне виконання, чудовий колектив!»

«Волшебные голоса, чудесное исполнение. Огромное спасибо за праздник, который вы нам подарили».

Література

1. Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник / О.Г. Бенч-Шокало. – К., 2002. – 439 с.

2. Дондик О.І. Репертуарна спрямованість концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» в контексті розвитку сучасної української хорової музики (кінець 90-х років XX століття – початок XXI століття) / О.І. Дондик // Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 13-14 берез. 2014 р.). – Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2014. – С. 97-101.

3. Дондик О.І. Синтез жанрів у концертно-мистецькій діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик» / О.І. Дондик // Україна – Греція: духовна спільність, наукові контакти, культурні зв'язки: Зб.наук.пр. / [упор.: В.А. Личковах, Л.В. Терещенко-Кайдан, З.О. Босик]. – К. : НАККіМ, 2014. – С.144-150.

4. Ковалик П.А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / П.А. Ковалик. – К., 2014. – 18 с.

5. Лащенко А.П. З історії київської хорової школи / А.П. Лащенко. – К. : Муз. Україна, 2007. – 197 с.; іл.

6. Мартинюк А.К. Диригентсько-хорові школи в Україні і світі / А. Мартинюк // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. статей. – Вип. 3. – Запоріжжя : ЗДУ, 2000. – С. 106-112.

7. Михайлець В.В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти : автореф. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – музичне мистецтво / В.В. Михайлець. – Одеса, 2004. – 18 с.

8. Ткач Т.С. Деякі теоретичні аспекти музичної комунікації у сфері хорового виконавства / Т.С. Ткач // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського : зб статей.– Вип. 74: Естетика і практика сучасної мистецької освіти. – К., 2008. – С. 50-57.

References

1. Bench-Shokalo, O.G. (2002). Ukraiian choir singing: actualisation of a tradition. Kyiv. [in Ukrainian].

2. Dondyk, O.I. (2014). The repertory direction of the concert activity of the Academic Chamber Choir «Khreschatyk» in the context of modern Ukrainian choral music development (late 90s of the 20th century and the beginning of the 21st century). Proceedings of the 5th All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (pp. 97-101). Luhansk: LDAKIM [in Ukrainian].

3. Dondyk, O.I. (2014). The synthesis of genres in the concert and artistic activities of the Academic Chamber Choir «Khreschatyk». Ukraina - Gretsia: dukhovna spilnist, naukovi kontakty, kulturni zviazky. (pp. 144-150). Kyiv: NAKKIM [in Ukrainian].

4. Kovalyk, P. A. (2015). Choral performance as a phenomenon of creative interaction (experience of Kyiv choral school). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Muzyka [in Ukrainian].

5. Lashchenko, A.P. (2007). From the history of Kyiv choir school. Kyiv: Muzyka [in Ukrainian].

6. Martyniuk, A.K. (2000). Conductor and choral schools in Ukraine and in the world. Teoretychni ta praktychni pytannia kulturologii, issue 3, (pp. 106-112) [in Ukrainian].

7. Mychailec, V.V. (2004). Vocal choral basis: historical and theoretical aspects: Extended abstract of candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].

8. Tkach, T. S. (2008). Some theoretical aspects of musical communication in choral performance. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi Akademii Ukrainy im. P.I. Tchaikovskogo, issue 74, (pp. 50–57). Kyiv [in Ukrainian].

УДК 74+76/766

Зайцева Вероніка Іванівна,
викладач кафедри дизайну
Інституту мистецтв
Київського університету
ім. Бориса Грінченка

ТРАДИЦІЇ І ПОШУКИ В ГАЛУЗІ АРХІТЕКТОНІКИ УКРАЇНСЬКОГО КНИЖКОВОГО МИСТЕЦТВА

Дослідження в галузі культури створення книжки є вагомим чинником у питаннях сучасного пластичного мистецтва. Адже поняття «мистецтво книги» охоплює широку галузь художнього та видавничого професіоналізму. Будь-яке видання становить специфічну просторову систему зі своїми законами внутрішньої організації.

Поняття «архітектоніка» призначене розкривати співвідносність елементів книги у їхніх логічно-змістовних зв'язках. Пластичний стрій художнього твору – це сукупність усіх його виразних засобів, відповідно об'єднаних внутрішнім стилем, ритмом, колоритом.

Велике значення мають дослідження та аналіз співвідношення ілюстрацій і тексту у виданні. Композиційно поєднані, вони створюють у нашій уяві образ не зоровий і не словесний, а уособлений, відокремлений від обох його носіїв, сконструйований у деякому віддаленні від художньої природи та специфічних засобів мистецтва. Саме у його відносній автономії та цільності – сенс створення архітектоніки видання.

Ключові слова: дослідження, культура, книга, мистецтво, видавництво, професіоналізм, архітектоніка, стиль, ритм, колорит.

Зайцева Вероника Ивановна, *преподаватель кафедры дизайна Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченка*

Традиции и поиски в области архитектоники украинского книжного искусства

Исследования в области культуры создания книги – это важный аспект в вопросах современного пластического искусства. Ведь понятие «искусство книги» охватывает широкий аспект художественного и издательского профессионализма. Любое издание является специфической пространственной системой со своими законами внутренней организации.

Понятие «архитектоника» призвано раскрывать соотношения элементов книги в их логически-смысловых связях. Пластический строй художественного произведения – это совокупность всех его выразительных средств, соответствующе объединённых внутренним стилем, ритмом, колоритом.

Большое значение имеют исследования и анализ совокупности иллюстраций и текста в издании. Композиционно объединенные, они создают в нашем воображении образ не зрительный и не словесный, а является олицетворением обоих его носителей, сконструированный в некотором отдалении от художественной природы и специфических средств искусства. Именно в его относительной автономии и целостности – смысл создания архитектоники издания.

Ключевые слова: исследования, культура, книга, искусство, издательство, профессионализм, архитектоника, стиль, ритм, колорит.

Zaitseva Veronica, *lecturer department of design, Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University*

Traditions and seeking in the field of architectonics of ukrainian book art

Research of the book culture field is an important factor in modern plastic art. The concept of «book art» covers a big area of belles-lettres and professional publishing. Any publication is a specific spatial system with its own laws of internal organization.

© Зайцева В.І., 2016

The concept of «architectonics» reveals correlation of book elements into their logic and meaningful relations. The plastic system of a work of art is essentially the whole complex of its expressive means, united by its inner style, rhythm and colouring. In short, the plastic approach of literary images does not mean their mechanical reproduction on papers but involves the entire sophisticated system of artistic thinking in terms of images and means of expression. Therefore, the personal tastes and predilections of the graphic artist play an especially important role.

The great importance of them is research and analysis of kinship illustrations and text in the publication. Compositionally combined, they create in our imagination the image is not visual and not verbal, and embodied, separated from both its media constructed at some distance from the artistic nature and specific means of art. It is in its relative autonomy and integrity - meaning the creation of architectonics edition. The principles of composite construction steel tool organizing temporal and spatial characteristics to create a new work. It is well known that our perception of reality as well as works of art, takes place in time. We do not take large items or surfaces once and a while it gradually moves to look first and see them vividly, generally, and only then consider in detail, in parts. It is very important for composite construction elements group, symmetry, proportion, rhythm, and other organizing base.

Spread compositional requirements of balance, unity, contrast and nuance, proportion and scale, texture and color, material and design, clarity, volume-spatial relations are more confirmed as a necessity of modern scientific research.

Book composition also formed all the listed facilities. Publishing art has long been confident in their performance.

The concept of «architectonic edition» aims to reveal the relationship of elements in their publications logically meaningful communication. But the concept of «design edition» line reflects the functional and utilitarian relations. The concept of composition books logically fits into the definition of different elements into a single art form. A book art form involves parallel of the challenges figurative spatial-plastic, material, functional and decorative contents. As a result, the reader can perceive the book as a whole object from an artistic point of view and content.

Using the artistic means realizing harmonious relations elements of any composition, symmetry and asymmetry are statics and dynamics, meter and rhythm, contrast and nuance, proportion and scale, texture and colour, material and design. The term «design» line reflects the functional and utilitarian relations. That text edition is not formless content arbitrarily squeezed into the appropriate cover and real structural basis of the body edition, largely determines its dynamic rhythm and book building space. Semantic text design must receive expression in the spatial composition of the publication. From the design and structure of the publication is the first general emotional idea that appears when you view the publication to read, sets the (happy, pathetic, lyrical) mood.

Along with the signs, lines, spots, and other graphical forms, a major role in the publication of figurative elements play a row – illustration. Even through such simple means as placement and font figurative elements in the format specified proportions, the composition is capable of transmitting edition features style literary work, its emotional structure.

Illustration is not only a graphic object as integral shaped model of a certain art world. It explains not only text, but also the reader asks a rather difficult task his decoding and reading, its relation to the text turns away ambiguous.

The composition is primarily the spokesman' harmonious combination of elements in the book and cannot be abstracted from the content and functional relationships. Retreat, space, drop cap are the signal to change the rhythm; heading, footnote, header are a signal to search and orientation in the middle of the publication. In fact, all compositional elements of the book are linked and form a single functional system.

Thus, investigating and analysing of the interaction of the book composition are the coherent unity, which is the overall spatial and expressive figurative composition book ensemble.

Keywords: research, illustration, culture, images, book art, professional publishing, architectonics, style, rhythm, colouring.

Актуальність проблеми. Дослідження в галузі культури створення книжки є актуальним в сучасних умовах культурного відродження України. Слід зауважити, що сучасне мистецтво книги охоплює широку галузь художнього та видавничого професіоналізму і, без зайвих перебільшень, може називатися прогресивним у сфері оформлення книжки. Адже має служити прикладом корисного досвіду у творчій діяльності сучасних художників-дизайнерів, ілюстраторів, що безперечно, сприятиме подальшому розвитку книжкового мистецтва України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливі теоретичні положення викладені у працях А.А. Сидорова [5], В.І. Лесняка [3]; у книгах для видавців та типографських робітників В. Ляхова [4], Б. Волуєнка [1] та В. Фаворського [6] надавалися рекомендації щодо використання виражальних засобів. Проте, недостатньо були досліджені художні засоби, що реалізують гармонійні зв'язки елементів композиції видання.

Метою даної статті є обґрунтування актуальності проблематики архітектоніки українського книжкового мистецтва, дослідження розвитку сучасних напрямків у галузі культури створення книжки та формування стратегії наукового дослідження. Зібрана системна науково-дослідна, проектна база дослідження, а також освітянська робота в галузі мистецтва книги, стали надійною базою для втілення наукового дослідження. А також – аналіз традицій українського книжкового мистецтва, законів співвідношення ілюстрацій та тексту у виданні. Композиційно поєднані, вони створюють у нашій уяві образ не зоровий і не словесний, а уособлений, відокремлений від обох його носіїв, сконструйований у деякому віддаленні від художньої природи та специфічних засобів мистецтва. Саме у його відносній автономії та цільності – сенс дослідження традицій створення архітектоніки видання.

Виклад основного матеріалу. В основі композиційних закономірностей існує об'єктивна система, що історично склалася як результат відображення навколишньої реальності. Ці закономірності складалися поступово і формувалися в процесі життєдіяльності людини, що впливало на естетичне сприйняття та пізнання дійсності.

Принципи композиційних побудов стали інструментом, організуючим часові та просторові характеристики для створення нового твору. Добре відомо, що наше сприйняття навколишньої дійсності так само, як і творів образотворчого мистецтва, протікає в часі. Ми не сприймаємо великих предметів чи поверхонь одразу, а якийсь час поетапно пересуваємо по ним погляд і бачимо їх спочатку образно, узагальнено, а тільки потім розглядаємо детально, по частинам. Тому дуже важливе для композиційних побудов групування елементів, симетрія, пропорційність, ритм та інші організуючі основи [1, 64].

Як стверджують психологи, любі сигнали, що надходять через органи чуттів, стають фактором свідомості і входять в упорядкований лад наших знань. Ці сигнали підпадають логічній обробці та підносяться в сферу абстрактного мислення. Завдяки цьому чуттєве збагачується змістовним. Вони об'єднані в композиційних побудовах, які можуть бути закодованими у вигляді умовних, наприклад лінійних, схем.

Розповсюджені композиційні вимоги рівноваги, єдності, контрасту і нюансу, пропорцій і масштабу, фактурі та кольору, матеріалу і конструкції, ясності об'ємно-просторових зв'язків – усе більше підтверджуються, як необхідність, сучасними науковими дослідженнями.

Книжкова композиція, також формується всіма наведеними засобами. Книговидавниче мистецтво здавна було впевнене в їхній ефективності. Симетрія – найбільш простий з усіх існуючих засобів композиції, що найбільш широко застосовується в книзі. Наприклад, симетрія закладена вже в самій конструктивній основі видання: розвороти сторінок мають вісь згину в корінці, також симетрична (двоаркушева) конструкція оправи видання [2, 243]. Ця конструктивна побудова вважається класичною в оформленні більшості книг, починаючи з XV ст. і по наш час.

Поняття архітектоніка видання має за мету розкривати взаємозв'язок елементів видання в їхньому логічно-змістовному зв'язку. А поняття конструкція видання відображає лінію функціонально-утилітарних зв'язків. Поняття композиції книги логічно вкладається у визначення організації різнорідних елементів в єдину художню форму. А художня форма книги передбачає паралельне рішення завдань образно-змістовних, просторово-пластичних, матеріально-функціональних і декоративних. У результаті читач може сприймати книгу як цільний об'єкт з художньої точки зору і за змістом [3, 172].

«Для встановлення наукового формулювання будь-якого явища важливо встановлення елементів, із яких воно складається, і їхнього взаємозв'язку» [5, 56], – писав видатний публіцист, теоретик дизайну, дизайнер, педагог та художник А. Сидоров, розглядаючи книгу як об'єкт вивчення. Первинним елементом, атомом книги, він називає – літеру, яка, вкладаючись у рядки, а потім у полоси, складає основне друкарське поле сторінки, що гармонійно поєднується з полями сторінки набору. В її межах можуть знаходитися ілюстрації, віньєтки, ініціали, рамки, що входять в загальну зорову картину сторінки.

Основою книжкової композиції А. Сидоров пропонував вважати зв'язок літерного, зображального або декоративного елемента з простором паперового аркуша. Книжковий простір не статичний, а певним чином спрямовує зір та увагу читача на ньому. Будь-який друкований або рисований елемент, розміщений на білому аркуші, починає існувати у композиційному просторі і повинен бути з ними співвіднесеним. Тобто завдяки композиційним закономірностям цей елемент вступає у тісний зв'язок з простором сторінкового розвороту як невід'ємна частка композиції.

«До художніх засобів, що реалізують гармонійні зв'язки елементів будь-якої композиції, належать симетрія та асиметрія, динаміка та статика, метр та ритм, контраст та нюанс, пропорції та масштаб, фактура та колір, матеріал та конструкція. Деякі з них, наприклад, пропорції, симетрія, виражають просторово-декоративні відношення. Інші – метр та ритм – просторово-часові» [3, 219].

«А поняття «конструкція» відображає лінію функціонально-утилітарних зв'язків. Тобто текст видання – це не безформний вміст, довільно втиснутий у відповідну обкладинку, а реальна структурна основа самого тіла видання, більшою мірою визначає його динамічний ритм та побудову книжкового простору» [3, 221].

Конструктивна побудова тексту повинна мати своє вираження у цілісній композиції видання. Перше загальне враження, що виникає при перегляді видання, складається з його структури та оформлення і створює певний настрій (ліричний, сумний, радісний, патетичний).

Особливе враження справляють розміщені у тексті ілюстрації. Поряд з іншими графічними формами, вони відіграють у виданні велику роль і стають виразниками логічно-смислового підпорядкування всіх частин літературного твору. Активно включаючись у загальну просторову структуру книги, ілюстрації при цьому мають власні особливі просторові якості і є відображенням на площині сюжетної лінії літературного твору. І це потрібно співвіднести з усталеними якостями незображального книжкового простору, створюючи композиційний верх та низ, вертикаль та горизонталь, а також масштаб.

«Зображення – необов'язковий елемент видання, але присутність ілюстрацій накладає значний відбиток на сприйняття тексту, тобто текст та ілюстрації вступають у різноманітні, дуже складні відношення, часто антагоністичні…» [4, 67].

Текстовий набір людиною завжди сприймається динамічно, а малюнку, як правило, притаманна статика. Це закладено в самій природі зображення: тим більш статичне, чим більше часу потребує його розглядання, що зумовлено композиційною будовою та змістом. Але ця статичність відносна: при включенні в текст ілюстрація не тільки затримує рух, а й задіяна у ньому.

Колажування фрагментів однієї ілюстрації дає можливість перетворити статичне зображення на динамічний ряд, схожий на кадри кінофільму. Зображення, що в композиції відокремлені шпальтами тексту, або розміщені на середині розвороту, залишаються зв'язаними однією дією. Безперечно, серія сюжетних зображень відтворює композицію літературного твору, вирішує складні завдання архітектоніки видання. Композиція в такому випадку здатна передавати стиль літературного твору, його емоційну складову.

Розмір ілюстрації визначає її масштабне відношення до тексту та інших декоративних елементів. Ту чи іншу композиційну будову дозволяють створити положення та розмір ілюстрацій у тексті. Залежно від цього, змінюється швидкість переключення уваги читача з ілюстрації на текст і навпаки. Багатофігурне або крупне зображення мають різне співвідношення до тексту, а відтворення в ілюстраціях навколишнього світу дають можливість впізнання існуючого у природі об'ємного образу.

Текст зовсім не обов'язково буде первісним, основним, а зображення – вторинним. Існує немало прикладів, коли текст був написаний за готовими малюнками, гравюрами.

Ілюстрації та текст, що об'єднані спільним сюжетом, можуть розкривати інший бік проблеми, або доповнювати літературний твір власними подробицями. Ілюстрація наочно розкриває зміст тексту, допомагає передати сюжетну лінію, відкрити філософські проблеми твору цілі, ідеї. Постійне, одночасне існування тексту та зображення не призводить до єдності предмета. Зображення та текст сприймаються як дві різні форми оповідання про один і той самий сюжет, предмет, або явище. Це дає можливість читачу не однозначно сприйняти позицію автора.

Ілюстрація стає цілісною образною моделлю певного художнього світу, а не тільки графічним об'єктом. Вона задає читачеві досить складне завдання свого прочитання та розшифрування, а не лише пояснює текст.

Існують два основні способи розміщення зображення у виданні. У першому випадку ілюстраційне поле з чітко визначеною границею, і це відокремлює ілюстрацію від інших елементів сторінки. Але й таке зображення може бути незамкненим та створювати враження переходу за межі аркуша або розвороту. Принцип такого ілюстративного ряду відповідає принципам станкових самостійних зображень.

В іншому випадку малюнок втрачає межі і може бути вільно розміщеним на білому аркуші, поряд із полосою набору або врозріз неї. При цьому текстові та зображальні зони книжкової композиції, немовби, перетікають одна в одну, при цьому залишаючись істотно різними у багатьох відношеннях.

Відкриті композиції мають вигляд більш тісно пов'язаних із текстом, влитими в нього та передбачають паралельне, майже одночасне прочитання тексту та зображення. Завдяки цьому відкриті ілюстрації справляють враження більш активних і динамічних у виданні, ніж закриті. Незамкнена ілюстрація більш повно розкриває образ у просторі видання, тому що її простір не розірваний рамкою, вона відкрита і це – не формальний момент, а засіб зв'язку зображення із цілісним книжковим середовищем.

У всій композиційній структурі важлива й організація простору, свобода, або завершеність композиції зображення. Порушити замкненість ілюстрації можна, використовуючи різного роду перетини, або відкривши рамки, що дозволить зберегти глибину зображального простору і дати виходи з нього в єдиний динамічний простір білого аркуша. Фаворський відчував «увігнутою» поверхню паперового аркуша, межа якого – обрамлення, а по центру – глибина [6, 136].

Розмір глибини, вважав він, повинен бути визначений художником. У цьому – ще одне композиційне завдання організації простору. Оборочна ілюстрація (заставка), що винесена на спускове поле, також стає елементом вирішення архітектонічного завдання. Вона допомагає читачу увійти у дію твору, надає процесу сприйняття емоційності, відмежує один розділ тексту від іншого, вказує на їхню рівнозначність. Також, заставка потребує умовності зображення, уваги з питань масштабності.

Композиція, в першу чергу, є виразником гармонічного поєднання елементів у книзі і не може бути абстрагована від змістовних та функціональних зв'язків. Відступ, пробіл, буквиця – сигнал про змінення ритму; рубрика, зноска, колонтитул – сигнал для пошуку та орієнтації в середині видання. Фактично всі композиційні елементи книги пов'язані між собою і становлять єдину функціональну систему.

Висновки дослідження й перспективи подальших розвідок. Таким чином, досліджуючи та аналізуючи процес взаємодії всіх композиційних систем книги, можемо зазначити, що їхня сумарна, цілісна єдність становить загальну просторово-виразну композицію образного книжкового ансамблю. Тільки тоді книга являє собою єдиний цілісний комплекс таких різноманітних елементів, як оправа, ілюстрації, титул, форзац, шрифт. Таке складне явище, як композиція книги, створюється художником за умови, що він усвідомлено оперує засобами композиційної будови у відповідності з логікою основних композиційних закономірностей, логікою організації композиційного простору видання.

Сутність композиції не тільки у фізичних засобах мистецтва, завдання сучасного художника-дизайнера максимально відтворити літературний зміст книги в процесі втілення творчого рішення оформлення.

Література

1. Валуєнко Б.В. Архітектура книги / Б.В. Валуєнко. – К. : Мистецтво, 1976. – 344 с.
2. Гиленсон П. Г. Справочник технического редактора / П.Г. Гиленсон. – К., 1988. – 526 с.
3. Лесняк В.И. Графический дизайн (основы профессии) / В.И. Лесняк. – К. : Биос Дизайн Бук, 2009. – 416 с.
4. Ляхов В.Н. Очерки теории искусства книги / В.Н. Ляхов. – М., 1971. – 81 с.
5. Сидоров А.А. Книга как объект изучения / А.А. Сидоров. – М. : Книга в России, 1924.
6. Фаворский В.А. Рассказы художника-гравера / В.А. Фаворский. – М., 1976.

References

1. Valyenko, B. W. (1976). Architecture of a book. Kyiv: Mistectvo [in Ukrainian].
2. Gilenson, P. G. (1988). Reference book of a technical editor tehnicheskogo redaktora. K. [in Russian].
3. Lesniak, V. I. (2009). Graphic design (basis of profession) [in Russian].
4. Liahov, V. N. (1971). Notes of the theory of the history of book art. M. [in Russian].
5. Sidorov, A. A. (1924). A book as the subject of the research Book in Russia. Moscow. [in Russian].
6. Favorski, V. A. (1976). Stories of the graphic artist. M. [in Russian].

УДК 784.6(477)

Богатирьова Юлія Миколаївна,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
starstep@ukr.net

ДИТЯЧА МУЗИКА ЯК СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ ЕСТРАДИ

У статті розкриваються особливості дитячої музики як складової української пісенної естради. Розглядається природа дитячої пісні, наводяться властивості дитячої музичної творчості у порівнянні з музичним матеріалом масової культури, аналізуються причини вибору дітьми продуктів популярної музичної культури, їхня зацікавленість пісенною естрадою.

Ключові слова: культура, музична культура, дитяча музика, популярна музична культура, пісня, українська пісенна естрада.

Богатырёва Юлия Николаевна*, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Детская музыка как составляющая украинской песенной эстрады

В статье раскрываются особенности детской музыки как составляющей украинской песенной эстрады. Рассматривается природа детской песни, приводятся свойства детского музыкального творчества

© Богатирьова Ю.М., 2016

в сравнении с музыкальным материалом массовой культуры, анализируются причины выбора детьми продуктов популярной музыкальной культуры, их заинтересованность песенной эстрадой.

Ключевые слова: культура, музыкальная культура, детская музыка, популярная музыкальная культура, песня, украинская песенная эстрада.

***Bogatyryova Yulia**, postgraduate of The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Children's music as a component of the ukrainian song variety

The article reveals the peculiarities of the children's music as a component of the Ukrainian song variety. The nature of the children's song is considered, the properties of the children's musical creativity in the comparison with the musical material of the popular culture are identified. The author analyses the reasons for the choosing by children the products of the popular musical culture, their interest in the song variety.

Traditionally every person as a child is collaborating with the magical world of the music which is simple, understandable for a child songs of the various genres from the lullabies up to the play, but obligatory with the harmonious combination of the sounds. The songs and instrumental specific – for age purpose, content and imagery systems, the way of the presentation – refer to the concept of children's music. Dating back to its roots in the ancient times, the children's music serves as a original way of the knowing the world around.

The musical culture largely is obliged of their city, industrial and post-industrial massovization ways of the vital functions of the society and the standardization of its social and cultural stereotypes. The specified genre organically is intertwined with the high culture or at least "feeds" at the expense of the latter. The same thing happens with children's pop culture with the relevant in the connection with the consequences.

The works of the mass culture are created with the mostly professionals, deliberately adapting the complex texts in the poorly educated audience, particularly available for the children or adolescent public. Those simplified valuable contents that they mass culture broadcast through the specific reason, are formed under the laws of the traditional culture.

Thus, the staying of the today's children in the space of the mass musical culture ensures that the children as you grow older tend to their preferences to the music popular culture, variety texts of which attract the children with its dynamic, rhythmic patterns, easy rhyme. It is given that the interest of the adolescents in the musical culture about the modern electronic equipment and which are under the guidance of the qualified teachers. The variety music is an essential component of the Ukrainian music culture, but it should reflect on its role not only in the society but also in the formation of the worldview and behaviours in the child psychology. This problem we try to cover in the next article.

Keywords: culture, music culture, children's music, popular music culture, song, the Ukrainian song variety.

Традиційно кожна людина у дитинстві долучається до чарівного світу музики: простих, зрозумілих для дитини пісень різних жанрів, від колискових до ігрових, але обов'язково з гармонійним поєднанням звуків. Під дитячу музику підпадають твори, як пісенні, так і інструментальні, специфічні – за віковим призначенням, тематичною та образною системами, способом подачі аудиторії. Сягаючи своїм корінням у глибину віків, дитяча музика виступає як своєрідний спосіб пізнання навколишнього світу.

Масовізацією музична культура значною мірою зобов'язана міському, індустріальному та постіндустріальному способам життєдіяльності суспільства та стандартизації його соціокультурних стереотипів. Зазначений жанр де-далі органічніше переплітається з високою культурою або, принаймні, «підгодовується» за рахунок останньої. Те саме відбувається і з дитячою естрадною культурою з відповідними у зв'язку з цим наслідками.

Представлена тема завжди є актуальною, адже виконання дітьми пісень на естраді впливає на формування їхніх художніх смаків, оціночних орієнтацій, світоглядних пріоритетів, поведінкових стереотипів.

У публікаціях українських учених виявлено певний інтерес до зазначеної проблематики Означену тему побіжно розглядають дослідники: М. Алейніков, О. Грисюк, Н. Ізуграфова, Г. Лазаренко, В. Откидач та ін., які аналізують в основному питання дитячого вокального виконавства: постановка голосу, його гігієна, специфіка профілактики дитячого голосу та перспективи роботи з ним, практично спеціально не розглядаючи особливості дитячої музики як складової української пісенної естради.

Стаття В. Откидача «Творча особистість виконавця: шляхи становлення (частина перша)» присвячена музиці як виду творчості, з її впливом на дитину. Дослідник виділяє фольклорну пісенну спадщину як перше невичерпне джерело пізнання дітьми музичного мистецтва. Класичну музику він вважає другим джерелом у пізнанні підлітком музичного мистецтва, завдяки якому формується культура співацького звука в дітей, їхні музичні здібності та мислення, художній смак. Третім джерелом пізнання дітьми музичного мистецтва В. Откидач вважає естрадні пісні, зазначаючи, що сучасна естрада не формує особистісно-суб'єктивне в людині, а спрямовує її вокальні здібності до усередненого шаблону комерційного формату [4, 54].

У дисертації О. Грисюк «Формування музичної культури молодших школярів в умовах взаємодії загальноосвітньої і дитячої музичної шкіл» порушуються питання сутності музичної культури дитини, ефективності впливу загальноосвітньої та дитячої музичної школи на музичний розвиток дітей. Ці навчальні заклади, констатує автор, за спільної мети, але за різною дидактичною наповненістю, реалізують музичне навчання відокремлено, поза врахуванням потенційних спроможностей один одного [1, 3].

У дисертації Г. Лазаренко «Формування художньо-естетичного смаку у дітей старшого дошкільного віку засобами музичного мистецтва» розкриваються поняття, виховний потенціал різних жанрів музичного мистецтва і форм виконавства, специфіка методичних підходів у навчанні. При вихованні художнього смаку у зазначеній віковій групі дітей автор вважає за необхідне цілеспрямоване використання серед жанрів музичного мистецтва дитячої класичної музики народного фольклору, сучасної музики. Використання вказаних музичних жанрів у вихованні естетики смаку дітей сприяє їхньому ознайомленню з історією музики минулого та сучасності, з універсальними законами музичного світового та вітчизняного мистецтва, опануванню знань про специфіку музичних професій тощо [3].

Мета статті – розкрити особливості дитячої музики як складової української пісенної естради.

Дитячу музику словниковий досвід тлумачить як музику, призначену для дітей і виконувану самими дітьми. Для неї характерні простий сюжет з яскравими поетичними образами, зрозумілими для дитячого сприйняття, чітка форма подачі музичної або словесної тканини тексту. Творити музику для дітей – справа нелегка. Музичні твори для дітей пишуться з урахуванням розвитку дитячої

емоційної сфери та виконавських можливостей дитини. Тому при написанні вокальних творів враховують діапазон голосу дітей, специфіку звуковидобування та особливості дикції у дітей відповідного віку, їхню хорову підготовку. При написанні інструментальних п'єс техніку їхнього виконання теж узгоджують з відповідним віком дітей. Слід зазначити, що обсяг музичних творів, зрозумілих для дітей і доступних для виконання, є значно ширшим за обсягом власне дитячої музики. Народна творчість надає дітям для їхнього розвитку багатий цікавий матеріал, до якого входять хороводні пісні, примовки, ігрові лічилки тощо. Репертуар з класичних дитячих музичних творів у дитячих музичних школах постійно поповнюється п'єсами П. Чайковського («Баба-Яга», «Марш олов'яних солдатиків»); Р. Шумана («Вальс», «Веселий селянин», «Мисливська пісенька», «Солдатський марш»); М. Глінки («Первинна полька»); дитячими п'єсами Ф. Мендельсона; фортепіанними п'єсами І. Баха («Нотний зошит Ганни Магдалини Бах»); дитячими народними піснями І. Брамса; В. Косенка («Дощик») та ін.

Свідоме знайомство дитини з музикою відбувається під час вивчення фольклорних пісень у контексті участі дітей у календарних святах і обрядах. Фольклорна спадщина у вигляді календарно-обрядових та трудових пісень тісно пов'язана з землеробською працею селянської родини і вагомо позначилася на духовному розвиткові особистості дитини. Дослідники і сьогодні констатують відчутний інтерес дітей особливо до виконання обрядових пісень у новорічні та різдвяні свята, що пояснюється не лише задоволенням естетичного характеру, але й прагматичними потребами дитини отримати у цей період матеріальний зиск.

Основна особливість танцювально-пісенного фольклору міститься у виконанні співу під час танцювання. При цьому відбувається єднання слова, музики й танцювального руху, останній є основним об'єднуючим елементом у побутовому танці, який з'явився значно пізніше весняних, русальних або купальських танків. За літописами, в Київській Русі в обрядово-магічній культурі язичництва з'явилися побутові танцювально-пісенні елементи, створивши згодом ліричну основу у фольклорній танцювально-пісенній творчості. Суттєвий внесок у розвиток необрядової танцювально-пісенної творчості східних слов'ян зробили скоморохи. Як підтверджується літописами IX-XIV ст., скоморохи поєднували у собі одночасно талант музикантів, співаків і танцюристів. Їхня пісенно-танцювальна творчість народжувалася й розвивалася у палацах вельмож та на народних святах, поступово стаючи складовою «сміхової культури».

Використання класичної спадщини є обов'язковою умовою гармонійного розвитку дитячого голосу, його успішного виховання. Для досягнення цієї мети одним з вирішальних завдань має бути правильний вибір вокального репертуару, який, як підтверджує досвід, складається з класичних мініатюр, народних і сучасних наспівних пісень, за стилем близьких до творів класичної музики, і вокалізів. Зазначений матеріал класифікують за ступенем вокально-технічних складностей змісту, відповідності можливостям роботи з дитячим голосом і завданням для кожного етапу розвитку дитячого голосу. У дитячому вокальному репертуарі мають бути й естрадні пісні. Адже кожен музикант, з дитинства

опановуючи музичні тексти різних жанрів, напрямів і стилів, має добре знати і цей вид музичної творчості [4, 53].

Радянська естрада завжди користувалася любов'ю народу, доставляючи йому, навіть у найсуворіші часи, радість і насолоду. Тому несправедливо називати породженням тоталітарного режиму патріотичні пісні О. Білаша, І. Дунаєвського, О. Пахмутової, Д. Тухманова, І. Шамо й інших авторів. Це стосується й улюблених дитячих естрадних мелодій, зокрема В. Шаїнського: «Пусть бегут неуклюже», «Вместе весело шагать», «Кузнечик», «Антошка» та ін. Професійно досконалі, написані щиро й без жодної душевної фальші, вони є і залишаться справжньою класикою у розвитку вітчизняного пісенного мистецтва, взірцем для наслідування нових поколінь композиторів.

Наприкінці XX – на початку XXI ст. спостерігається значне посилення інтересу до дитячих вокальних виступів. Про зростаючу зацікавленість менеджерів від мистецтва дитячим сольним співом свідчить організація різноманітних вокальних дитячих конкурсів і фестивалів, які регулярно охоплюють різні країни. У музичних школах та різних закладах музично-естетичного виховання відкриваються вокальні відділення для підготовки дитячих співаків. Активізуються менеджери з дитячого співу та шоу-бізнесу. Аматори теж виявляють певний інтерес до дитячого співу, його становлення і розвитку, методики формування вокального голосу.

Багато дитячих пісень призначені для естрадного виконання. Кінець 1990-х рр. позначився проведенням цілої низки дитячих фестивалів попмузики, серед них «Фант-лото Надія», «Веселад», «Зірки «Утренней звезды», «Крок до зірок», які з успіхом пройшли на території України. М. Поплавський, як засновник Міжнародного благодійного фонду «Обдаровані діти України», його президент і генеральний продюсер Всеукраїнського телевізійного проекту «Крок до зірок», його ведучий, відомий своїми найпотужнішими конкурсними проектами в дитячій музичній естраді. Перемога 13-річної киянки А. Трінчер у фіналі національного відбору виступів реалізувала шанс юної співачки представити Україну на Міжнародному Дитячому Євробаченні-2015. Столиця Болгарії Софія 21 листопада за виконання пісні «Почни з себе» презентувала Анну Трінчер найбільшою кількістю голосів телеглядачів і найвищим балом від конкурсного журі.

Твори масової культури створюють здебільшого професіонали, навмисно адаптуючи складні тексти під певну малоосвічену аудиторію, зокрема, доступні дитячій або підлітковій публіці. Ті ціннісні спрощені змісти, які через специфічні причини транслює масова культура, формуються за законами розвитку традиційної культури.

Для сучасної молоді характерна невпевнена орієнтація серед музичних стилів. Вони не знають, як створюється естрадна пісня, які способи її популяризації. Вони чули лише імена її виконавців, а автори і композитори естрадних пісень ані учням, ані часто учителям взагалі невідомі. Малими знаннями стосовно особливостей професійної діяльності популярних українських або зарубіжних естрадних виконавців, специфіки їхніх стильових напрямів володіють і самі викладачі музики українських загальноосвітніх шкіл [2, 253]. В

музично-педагогічній діяльності слід постійно враховувати особливості процесів та явищ у сучасному мистецтві життя у контексті зацікавленості ними шкільної молоді. Досвідчений педагог має завжди шукати внутрішній зв'язок навчального матеріалу з музичними смаками своїх вихованців, знати естетичні уподобання своєї навчальної аудиторії, щоб бути здатним допомагати їй правильно орієнтуватися у творах естрадної музики, окреслювати історичні паралелі з виявлення тематичних і жанрових зв'язків між народною, академічною, популярною музикою та сучасним естрадним мистецтвом.

Психологічні особливості дітей, що навчаються у музичних навчальних закладах, характеризуються схильністю до активної творчості, дослідницьких кроків, намаганням виробити власне бачення звучання того чи іншого твору або життєвого явища. Гармонійність і синкретизм дитячого світосприйняття емоційно виражається у дитячій творчості, особливо музичній. Тому на початковому етапі навчання музики доцільно комбінувати з навчанням малюванню, ліпленню, читанню тощо. На жаль, з віком інтерес дітей до творчості досить часто згасає. І причиною цьому багато дослідників вважають засилля стандартизованих зразків масової музики, що заважає виробленню власних звукових концепцій, правильному розвитку музичного мислення і художнього смаку.

Дитячій творчості властива цільність, яка передбачає нероздільність музичного тексту на естетичні складники. Гармонійна природність творів класичного мистецтва сприймається не на користь агресивно ритмізованої масової музики. Музичний простір останнього – це нервова контрастність музичного матеріалу, яка посилюється кострубуватим використанням академічних стандартів формування музичної тканини тексту. Наявність подібних обставин у творчості дитини потребує захисту її майбутнього розвитку у напрямку подальшого вдосконалення її професійної музичної компетентності. Зазначена проблема вже давно дискутується на сторінках науково-теоретичних праць, відображаючи нагальні потреби музичної практики. А практика ґрунтується на дитячому сприйнятті мистецтва як цільного, неподільного на окремі види жанри та види явища.

Провідною рисою сучасної системи музичного виховання є прагнення залучати учнів до імпровізації у процесі вивчення практичної гармонії та виконання завдань з композиції. До останніх належать, зокрема, вправи на гармонізацію, доскладання, гра у різних типах фактури та ін. Звичка до гармонізації навіть найпростіших мелодій привчає учнів до творчості, імпровізації, виконання навчальних завдань і вправ не лише в межах, пропонованих педагогом, а з їхнім розширенням. У цьому сенсі варто використовувати і значний інтерес, який проявляють підлітки до естрадної музики, зокрема пісенного естрадного жанру. Наприклад, педагоги не повинні уникати можливості формувати музичний смак учнів на зразках справді мистецьких творів естради, наприклад тих, що пережили десятиліття і зараз продовжують перебувати на вершині слухацької уваги. Крім того, це дасть змогу удосконалювати виконавські здібності учнів, стимулювати їхню творчу активність, здатність до самостійних творчих дій у процесі розкриття образів музичного твору, потребу вивчення музики інших жанрів (джаз, рок, фольклор, електронна музика тощо).

Таким чином, перебування сучасних дітей у просторі масової музичної культури сприяє тому, що діти мірою свого дорослішання схиляються у своїх перевагах до музичної популярної культури, естрадні тексти якої приваблюють їх своєю динамічністю, ритмічним малюнком, легкою римою. Зважаючи на зацікавленість дітей підліткового віку продуктами масової музичної культури, їх слід залучати до співпраці з естрадними колективами, що мають сучасне електронне устаткування та перебувають під керівництвом кваліфікованих педагогів. Естрадна музика є суттєвою складовою музичної культури українців, але при цьому слід замислюватися над її роллю не лише в суспільстві, але й у формуванні світоглядних і поведінкових стереотипів у дитячій психології. Цю проблему ми спробуємо висвітлити у наступній статті.

Література

1. Грисюк О.М. Формування музичної культури молодших школярів в умовах взаємодії загальноосвітньої і дитячої музичної шкіл : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.07 «Теорія і методика виховання» / О.М. Грисюк ; Ін-т пробл. виховання АПН України. – К., 2000. – 18 с.

2. Корнієнко В.Р. Позитивний або негативний вплив масової культури на український шоу-бізнес / В. Р. Корнієнко; Харківська державна академія культури // Молодий вчений. – № 11 (14). – листопад, 2014 р. – С. 252-256.

3. Лазаренко Г.А. Формування художньо-естетичного смаку у дітей старшого дошкільного віку засобами музичного мистецтва : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.07 – теорія і методика виховання / Г.А. Лазаренко ; Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди. – Харків, 2015. – 17 с.

4. Откидач М.В. Творча особистість виконавця: шляхи становлення / М.В. Откидач // Культура України. – 2015. – Вип. 50. – С. 47-56.

References

1. Grysyuk, O.M. (2000). The formation of the musical culture of the younger schoolboys in the conditions of the interaction between the education and children's music schools. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Instytut problem vyhovannya APN Ukrayiny [in Ukrainian].

2. Kornienko,V. P. (2014). Positive or negative impact of the popular culture on the Ukrainian show business. The young scientist,11 (14), 252-256 [in Ukrainian].

3. Lazarenko, G.A. (2015). The formation of the artistic and aesthetic taste in the preschool children by means of the music art. Extended abstract of candidate's thesis.: Harkivs'kyj nacional'nyj pedagogichnyj universitet imeni G. S. Skovorody [in Ukrainian].

4. Otkydach, M.V. (2015). The creative personality of the performer: ways of the formation. The culture of the Ukraine. (Vol. 50), (pp. 47-56) [in Ukrainian].

УДК 71:94(477)"21а"

Голуб Ірина Леонідівна,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА ІКОНОПИСУ

Стаття присвячена детальному вивченню поняття художньо-естетичні особливості українського образотворчого мистецтва та мистецтва іконопису. Розвиток художнього стилю православного іконопису неможливий без вивчення специфіки втілення символів та володіння визначеною гамою кольорів. Розвиток української національної культури неможливий без дослідження умов росту художньої самобутності образотворчого мистецтва та православного іконопису, сакрального мистецтва, яке активно розвивається в Україні з початку 90-х рр. XX ст.

Ключові слова: образотворче мистецтво, художні засоби вираження, іконопис, принципи образотворення.

Голуб Ирина Леонидовна, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Художественно-эстетические особенности развития украинского изобразительного искусства и иконописи

Статья посвящена необходимости более детального изучения художественно-эстетических особенностей украинского изобразительного искусства и искусства иконописи. Развитие художественного стиля православной иконографии невозможно без изучения специфики воплощения символов и владением определенной цветовой гаммой. Развитие украинской национальной культуры невозможно без исследования условий роста художественной самобытности изобразительного искусства и православной иконографии, сакрального искусства, которое активно развивается в Украине с начала 90-х гг. XX ст.

Ключевые слова: изобразительное искусство, художественные средства выражения, иконопись, принципы изображения.

Golub Irina, *PhD-candidate of The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Art-aethetical features of development of ukrainian art and iconography

The article is devoted to the need for more detailed study of the artistic and aesthetic features of Ukrainian fine art and the art of icon painting. Development of the artistic style of Orthodox iconography is impossible without studying the specific incarnation of characters and possession of certain colours. The development of the Ukrainian national culture is impossible without research conditions of the growth of the artistic identity of fine art and Orthodox iconography, sacred art, which has been actively developing in Ukraine since the beginning of 90s of XX century.

The most valuable source of spiritual restoration is art that fills the space of contemporary artistic culture with new ideas about the aesthetics of the world. There is an important matter of studying art features Ukrainian art and iconography, awareness of the patterns of development of methods and styles of Ukrainian art, which is part of the contemporary artistic scene. Existing scientific data on the characteristics of the art of iconography, as a system of religious outlook is of particular importance. Its development based on the synthesis of fine arts achievements is a prerequisite for the development of philosophical and artistic thinking, social awareness. Development of the above named issues in science is crucial, because the means of artistic reproduction features help to better reveal the characteristics of symbolic significance of contemporary Ukrainian art style and iconography. For thousands of years in the Ukrainian art underwent a process of historic development and

© Голуб І.Л., 2016

its types, styles, based on the synthesis heritage artistic heritage. The influence of Byzantine culture following the introduction of Christianity in Kievan Rus allowed to create a unique styled iconography and methods.

Ukrainian iconography of the late twentieth early twenty-first centuries is a complicated process, which is characterized by the search for new methods and forms and means of expression required use of tools expressive activity that will optimize the process of forming a unique style of Ukrainian art and help to understand the art of icon painting.

Direct contact with the Byzantine artistic culture manifested in Ukrainian medieval iconography. Ukrainian iconography is not a strict analogy with the art of Byzantium. Themes and forms of Byzantine iconography were adopted, converted to Ukrainian art. Ukrainian icons saved the general principles of Byzantine art style combined with rich decorative forms Ukrainian folk art. The concept of «style» in art is ambiguous using its various science. The structure of the individual style of art known as Ukrainian artists fine art and iconography is complex and multilayered. Models of modern art style iconography reflect unity of content and system image art form that has developed specific socio-historical conditions and inherent in different periods of art; aggregate principal artistic features in the works of artists who appear as themes, ideas, symbols, and art and features distinctly.

Features of the artistic process in the works of famous artists iconography show the complexity of the structure of the artwork and its stylistic layers increase and differences and shared with other cultural phenomena now. Fine art and iconography identifies the specific style of fiction that can find their implementation specific means of art: color, selection of methods, equipment images.

The main types of color symbolism and color Byzantine painting, palette richness and depth of imagery became the basis of the content of sacred expression in Kievan Rus. Although Ukrainian Byzantine art had motivated not to lose its identity because of the clash of two cultures emphasized the preservation of spiritual foundations of each. Artistic features of the Ukrainian icon painting have the unique colours and symbolism.

Artistic features iconography includes originality and symbolism of the color palette, technique image. Colors, spatial construction, volume and perspective – each item icon has its own symbolic meaning, its language and style.

Another important aspect of the Ukrainian icon painting tradition that has a particular specificity is konstantnist′ used sacral symbols and images. This is an important aspect of the Ukrainian icon painting tradition which has a certain specificity. The original principles of image and symbolism were inherent artistic peculiarities of Ukrainian religious art that changed in the course of their development.

In fine arts of the originality of the system of artistic means appeared in the unity of the composition-iconographic solution using a decorative painting, features solar-light symbols, distinctive colour harmony and individuality of the choice of these tools toolbar (backward perspective, theory of light, volume, line, color, color). Selection of these vehicles was due to the long tradition of Ukrainian fine art (solemnity, decorative, symbolism), and was created by technology of the Byzantine Canon, the principle similarities and copy in the strict hierarchy of images.

Keywords: fine art, artistic means of expression, icon-painting, principles of image.

На сучасному етапі актуальними є дослідження художньо-естетичних особливостей, які своєрідно проявляються в образотворчому та релігійному мистецтві. Художні особливості справедливо вважають квінтесенцією мистецького стилю епохи, тому їхнє вивчення, стилістичний аналіз елементів може бути більш результативним, ніж аналіз іконографії та стилю. Багата палітра особливостей українського образотворчого мистецтва та мистецтва іконопису є однією з найяскравіших рис художнього образу ікони. В мистецтвознавчій літературі на цьому наголошувалося неодноразово, проте, комплексні аналітичні дослідження художніх особливостей українського іконопису ще тільки починаються. Через загальну невивченість характеру особливостей, першим етапом студій у даній царині повинна стати типологічна класифікація художніх засобів створення сучасної української ікони. Другою стадією має бути класи-

фікація варіантів стилістичної інтерпретації виділених засобів та ролі поняття індивідуальності митця в українському образотворчому мистецтві. Ця тема розкрита лише частково і тому потребує подальшої розробки з точки зору розкриття своєрідних рис індивідуального стилю українського мистецтва.

Розробка вищеозначеного питання в науці є надзвичайно важливою, адже особливості засобів художнього відтворення допоможуть краще розкрити характерні риси, символічне значення сучасного українського мистецтва і стилю іконопису. Протягом тисячоліть в українському образотворчому мистецтві відбувався процес історичного розвитку його видів, жанрів і стилів на основі синтезу надбання мистецької спадщини. Вплив візантійської культури після введення християнства у Київській Русі дозволив створити неповторний художній стиль іконопису, нові творчі засоби, котрими користуються художники заради вираження своєї індивідуальності. На сучасному етапі розвитку актуальне формування національної самосвідомості засобами відтворення образотворчого мистецтва та визначенням ролі індивідуальності митця в процесі розвитку мистецтва та культури.

Метою нашої роботи є висвітлення художньо-естетичних особливостей прояву індивідуальності митця в українській образотворчій діяльності та мистецтві іконопису в процесі розвитку. Для досягнення цієї мети треба вирішити такі завдання: виявити специфіку втілення символів та застосування знакової системи, володіння визначеною гамою кольорів; композиційно-іконографічного розв'язання, технології написання та застосування принципів подібності та копіювання. Особливості використання цих принципів різні, залежно від матеріалів та інструментів образотворчої діяльності.

Художня мова мистецтва іконопису складна й охоплює не лише об'єкт, але і композиційний склад, і техніку зображення, тому в колі традиційних проблем розвитку сучасного образотворчого мистецтва одне з центральних місць посідає дослідження засобів, за допомогою яких створюється художній образ. Кольори, просторова побудова, об'єм і перспектива – кожен елемент ікони має власне символічне значення, свою мову і стиль. Дослідженням стилетворення у мистецтві займалися такі вчені, як: О. Богомазов, М. Жук, О. Кульчицька, І. Мясоєдов. І. Жукліна вивчала особливості впливу візантійського канону, принципу подібності та символіки кольорів визначеною за своєю емоційною сутністю, яка позначилась на розвитку українського іконопису. Ми хотіли вирізнити передусім те, що образотворча діяльність креативна за характером діяльності; за роллю особистості (експресивна, самовиражальна); продуктом (художній образ). У словнику найбільш вживаних термінів образотворчого мистецтва С. Щербинко і О. Волошенко звертається увага на художній образ, що створюється засобами притаманними тому чи іншому виду мистецтва. У мистецтві іконопису створюють зображення Бога (Ісуса Христа), Богородиці та інших святих, сцен зі Святого писання. Термін ікона походить від давньогрецького слова εἰκών, що в перекладі означає образ. Типологія української ікони була емоційно виразною за формою, яка підкреслювалася кольором. Вона створювалася символічною мовою мистецтва, художніми засобами, зазначає Д. Степовик, що зробили добру внесок у справі поширення українського пра-

вославного іконопису, та увійшли у коло українського простолюддя [10]. Своєрідність створених художніх образів та індивідуальний творчий стиль митця в українському мистецтві є проявом людської індивідуальності, що характеризує твори мистецтва.

Процес формування української іконописної традиції відбувався протягом століть за допомогою вирішення проблем розвитку художніх особливостей та різних засобів творення ікони. Він розвивався у тісному взаємозв'язку між Україною та країнами християнського світу Візантії та Балкан і мав великий вплив на формування та розвиток естетики сакрального простору в духовній культурі України. О. Матицін вперше звернув увагу на те, що цей зв'язок надавав поштовх для художніх стилістичних пошуків. Вони проявлялись у певній специфіці художніх особливостей символів, колористиці, композиції, технології написання ікони. Д. Степовик зауважив, що українські малярі, користуючись відносною свободою, внесли в класичний візантизм вибіркові риси сучасних їм стилів готики, ренесансу та бароко. На відміну від готики, вихід українського малярства на ренесансний та бароковий рівень був успішний і поширився на всю Україну та за її межами [9]. С. Хохун-Політова та В. Бескорса висвітлювали процеси формування національних традицій та символізму в художніх особливостях як основи становлення стилю українського образотворчого мистецтва від ренесансу до українського бароко. Вони дійшли висновку, що процес розвитку українського стилю як художнього феномена, ґрунтується на філософсько-естетичній виразності стилю та символічних особливостях (від першої половини XVII до другої половини XVIII ст.). На їхню думку, метафорична мова образотворчого мистецтва та мистецтва іконопису складна й охоплює художні особливості ікони. Витоки цієї мови можливо знайти у візантійській традиції, в руслі якої власно і сталося зародження іконописної школи Київської Русі.

У першу чергу майстри української іконографії мали справу з таким засобом створення образу як колір. Візантійське мистецтво передбачало застосування необхідних виразних символічних художніх засобів (кольорової палітри від червоного пурпуру до синього кольору) та володіння певною технологією. І. Жукліна звертає увагу, що характерні особливості давньоукраїнського іконопису XII ст.: тональна пригаслість, гармонійне поєднання неяскравих кольорів за змістом ікони та витонченість контуру [4]. Серед колористики іконографії особливе місце належить золотому кольору як символу божественного світла, Небесного царства та дії Святого Духа. Він використовується майстрами з часів хрещення Русі. Колір у іконі передусім символічний. Золотий блиск навколо фігури Христа Спасителя, одягу Діви Марії і ангелів є виразом святості і миру вічних цінностей. Починаючи з XIV ст., українська ікона вирізняється ускладненням кольорової гами. Коли символічно-алегорійна образність у церковному мистецтві переважала антропоморфну, зазначав Д. Степовик, золотий, білий, зелений кольори становили у церковному мистецтві домінуючу триєдність [8].

Отже, класична українська ікона завжди є радісною перемогою. Вибір художніх засобів був обумовлений давніми традиціями українського образотворчого мистецтва (урочистість, театральність, декоративність, символізм). Золо-

тий, білий, зелений кольори становили у церковному мистецтві домінуючу триєдність. Художні особливості засобів староукраїнської культури проявляються у своєрідній гармонії кольорів, характерно театральній символіці жестів, у композиційному та сюжетному зображенні урочистих постатей святих образів, світлотіньових ефектах, створенні певного тону та ліній драпірування одягу тощо.

Іншим важливим аспектом української іконописної традиції, що має певну специфіку, є константність використовуваних сакральних символів та образів. Це важливий аспект української іконописної традиції і має певну специфіку. Своєрідні принципи образотворення та символізму були притаманні художнім особливостям українського релігійного мистецтва, які змінювались у процесі їхнього розвитку: риба, корабель, виноградна лоза і т. ін. Ці символи та знаки (коло, трикутник) були своєрідними символами християнства. Українське образотворче мистецтво також використовувало ці символічні знаки, доповнюючи художніми засобами інші символи, втілені у художній формі (голуб, орел, півень, вівця) та висловлюючи принципи християнської віри та богослов'я. Н. Кравченко розглядає принципи образотворення православного іконопису. Кожний художній елемент ікони, на думку Н. Кравченко, мав символічний зміст і сакраментальне значення, які проявляються різноманітністю художніх засобів. Серед художніх особливостей українського іконопису, які проявляли індивідуальність митця, відмічено фронтальність лику, що в зображенні є осереддям духовної виразності, статичність центральної постаті як символу Божественного явлення [6]. Аналізуючи характерні особливості іконопису, можливо виділити символічний характер жесту, прийом різномасштабності постатей і динамічне зображення природи, принцип зворотної перспективи у зображенні простору і часу, символіку кольорів і систему прийомів зображення світла як вираження Божественної енергії. Український філософ С. Кримський вважає, що світ символів української національної культури містить сонячно-світлову символіку, символи серця та книги (знання), які поєднані в уявленнях про духовний розум [7, 110]. Вираженням української ментальності, світобачення був і рослинний орнамент. Образ рослини (колосу пшениці) був втіленням животворної сили буття.

Специфіка художніх засобів символічності української ікони полягає в особливості життєдіяльності, в якій існувала філософська концепція софійності світу, що представлена в інтелекті та втілена в предметному бутті. Український іконопис має особливий, специфічно-символічний спосіб представлення іконічних образів (паралельна і зворотна перспектива, двовимірність зображень, просторово-часові накладення, відсутність світлотіньового моделювання тощо).

Школи іконопису в Київській Русі з'явилися під впливом зміни стилів образотворчого мистецтва України, які відбувалися поступово – візантійство, ренесанс, бароко, романтизм і класицизм. Особливості прийняття православної мистецької традиції і становлення власної школи іконопису в Київській Русі (середина XI – XIII ст.) і були результатом успадкування особливостей візантійського мистецтва, традиціоналізму і канонічності. У художньому житті Києва, кінця XVII – початку XIX ст., зазначає дослідниця О. Рижова, серед живописних майстерень головна роль належала іконописній школі

Києво-Печерської лаври. Ця школа іконопису дотримувалася візантійського іконографічного канону (статичність та видовженість постатей образів святих, принцип зворотної перспективи, своєрідна кольорова гама). Відомо, що в мистецтві іконопису цієї школи (Аліпій Печерський) широко використовували мову жестів. У своєму тлумаченні жест теж є символом. Адже він передає духовний імпульс благословення (жест Спасителя). І. Дудняк зазначає, що важливим є предмет у руках зображеного святого як ознака його ролі, або прославлення [2, 471].

Українське бароко було важливим етапом художнього розвитку мистецтва. Особливості художніх рішень і композиційного розв'язання українського бароко висвітлені у дослідженнях таких учених, як: Г. Логвин, Ф. Уманцев, П. Жолтовський, Л. Міляєва. До вивчення проблематики українського іконопису XVII-XVIII ст. звертався також П. Білецький. У монографії «Українське мистецтво другої половини XVII – початку XVIII ст.» він розглядає розписи лаврської школи як прояв барокового стилю [1]. Стиль Лаврської школи іконопису проявлявся в емоційному звучанні релігійних сюжетів, домінуючими були кольори у палітрі живопису кіновар, а золоті німби висвітлювали характерні особливості ікон, створених за візантійськими зразками. Композиційні акорди ікони створювали символи-площини, символи-кольору, символи-випромінення за допомогою техніки копіювання та підбору кольорів.

Отже, єдність композиційно-іконографічного розв'язання українського іконопису створювалася за допомогою декоративного розпису. В ньому існувало змагання традиційних засобів суцільного заповнення щільно зіставленими образами та вільного розпису з використанням ілюзорно-перспективних ефектів та композиційних акордів.

Написання ікони за візантійським зразком було пов'язане також із певною технологією і включало в себе певні етапи, які відповідають накладанням кольору (від темного до світлого) за допомогою розчинення фарб (енкаустика, яєчна темпера, олія, акрил тощо) та зображення образу на дошці. Наприклад, принцип художньоготворення ікони за технологією візантійського канону здійснювався такими етапами: спочатку санкір (темно-оливково-зелений), потім вохріння (перехід від темного до світлого), і, нарешті, пробіла. Дотримання порядку в зображенні було важливим, тому що ікона, як все творіння, мала строгу ієрархію та принципи зображення. Святий образ в іконі найголовніше. Але спочатку малювався фон-пейзаж, архітектура, одяг.

На основі досліджень Д. Степовика, С. Гординського, І. Свенціїського ми доходимо висновку, що існують художні засоби створення образу, які найбільш е передаються та допомагають кольору, об'єму, перспективи. Співвідношенням цих засобів здійснюється варіювання кольорової гами малюнку, особливість просторового і композиційного вирішення, вибір техніки малюнка та його сюжетної втіленості, змісту і форми. Сучасна ікона оновлена найважливішими особливостями, якими є вибір кола святих та засобів їхнього зображення, певній стилістиці та богословській основі. Це оновлення художніх засобів простежив Дмитро Степовик у іконах XX ст. В. Боровиковського, І.І жакевича, М. Мурашка. Він зазначає, що особливість та ступінь вибору, зміни засобів

сучасного мистецтва іконопису здійснювались у процесі розвитку (наприклад, декоративність пейзажу в композиції стилю бароко змінилася золотим тлом ренесансного та класичного стилю іконопису).

Перехід від візантійського стилю з темними відтінками до просвітлених кольорів Київської Русі підготував наступні зміни художніх особливостей іконопису. Більш м'яка палітра ренесансного періоду досягалась заміною локальних кольорів на змішані, які з часом проявляються яскравими барвами стилю бароко. Через принципи образотворення та кольори, майстри висловлювали: червоний колір уособлення земного, а синій передає Божественну таємницю. І тільки, модернізм сучасного іконопису, робить ці кольори експресивними, змінюючи форму та традиційність кольорової гами.

Можна дійти висновку, що в українській образотворчій діяльності своєрідність системи художніх засобів проявлялася в єдності композиційно-іконографічного розв'язання за допомогою декоративного розпису, особливостях сонячно-світлової символіки, своєрідній кольоровій гармонії. С. Гординський, Д. Степовик, І. Свенціцький, О. Матицін довели, що вибір цих художніх засобів був обумовлений давніми традиціями українського образотворчого мистецтва (урочистість, декоративність, символізм) і створювався за технологією візантійського канону, принципом подібності та копіювання у строгій ієрархії зображення. Але головне, на що ми хотіли звернути увагу, на відміну від попередників, це те, що особливості акценту кольорової гами українського іконопису були сконцентровані на значенні святого образу. Індивідуальність митця іконопису проявлялись у відточенні іконописної форми за допомогою колориту (загальне поєднання барв) та своєрідній символіці.

Отже, митці українського образотворчого мистецтва працювали в основному в національному варіанті європейських стилів ренесансу, бароко, класичному і часто використовували червоний та жовтий кольори. Усі зміни художніх особливостей українського іконопису, що становлять її стиль: іконографія та її символізм, кольорова палітра, композиція, декоративні елементи та техніка виконання – не порушують основних правил першоджерельних зразків і можуть бути стилістично інтерпретовані. Своєрідність створених художніх образів та індивідуальний творчий стиль митця в українському мистецтві (певна структура та архаїчна символіка) є проявом людської індивідуальності, що характеризує мистецькі твори як складову національної культури.

Художні особливості українського іконопису змінювалися в процесі розвитку та зміни стилів від темних кольорів візантизму до яскравого колориту барокового стилю, від декоративності бароко до переходу на золоте тло ренесансу та спокійної гармонії в палітрі класичного періоду. Візантійська основа українського релігійного мистецтва залишилася незмінною. Але кожний художній елемент української ікони мав свій символічний зміст, сакраментальне значення і був частиною духовних форм вираження. Художня творчість сакрального мистецтва українського народу продовжує існувати та розвиватися в сучасному світі за допомогою нових художньо-естетичних засобів зображення. Схожість сучасних засобів мистецтва іконопису з художніми особливостями засобів староукраїнської культури проявляється у своєрідній гармонії кольорів, характерно

театральній символіці жестів, у композиційному та сюжетному зображенні урочистих постатей святих образів, світлотіньових ефектах, створенні певного тону та ліній тощо. Однак, серед багатьох факторів, які зумовили активізацію інтересу до формулювання характерних рис українського національного стилю та художніх особливостей, були не лише національні, а й явища загальноєвропейського художнього життя. Найбільш поширені варіанти синтезу світових стилів та стилів українського образотворчого мистецтва: візантійно-ренесансна, ренесансно-барокова, візантійно-класицистична ікона. Українське образотворче мистецтво іконопису має візантійські витоки, але сучасній українській іконі конче потрібні оновлення, піднесення молитовного впливу засобами, що таїть особа святого, та сучасними засобами і художніми особливостями образотворчого мистецтва.

Література

1. Білецький П.О. Українське мистецтво другої половини XVII – початку XVIII століть / П.О. Білецький // Нариси з історії українського мистецтва. – К. : Мистецтво, 1981. – 159 с.

2. Дундяк І.М. Процесійні ікони Західної України XVII – XIX ст. (походження, іконографічні та художні особливості) : автореферат дисертації по мистецтвознавству / І.М. Дундяк. – Львів : Львівська Академія мистецтв, 2003. – 18 с.

3. Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII-XVIII століть / П.М. Жолтовський. – К. : Інститут рукопису, 1988. – 159 с.

4. Жукліна І. Символіка кольору в українській іконі / І. Жукліна. – К. : Дивен світ, 2011.

5. Дундяк І.М. Вплив глобалізацій них прцесів на вітчизняне релігійне мистецтво й на культуру сьогодення / І.М. Дундяк. – Прикарпаття : Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2011. – С. 12-15.

6. Кравченко Н.І. Секуляризація релігійного живопису в Україні другої половини XVII – XIX ст. : автореф. дис. / Н.І Кравченко. – Львів : Львівська національна академія мистецтва, 2007.

7. Кримський С.Б. Ранкові роздуми : зб. ст. / С.Б. Кримський. – К. : Майстерня Білецьких, 2009. – 120 с.

8. Степовик Д.В. Історія української ікони X-XX століть / Д.В. Степовик. – К. : Либідь, 1996. – 436 с.

9. Степовик Д.В. Стильовий синкретизм в іконописі / Д.В. Степовик. – К. : Образотворче мистецтво, 1992. – С. 7-10.

10. Степовик Д.В. Іконологія й іконографія / Д.В. Степовик. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2003.

References

1. Biletskyy, P.A. (1981). Ukrainian artis secundi dimidium XVII — Early XVIII saeculis. Kyiv: series «Essays on the history of Ukrainian art. Art [in Ukrainian].

2. Dundyak, I.M. (2003). Processio iconem Western Ucraina XVII-XIX ct. (Originis, iconographic et artis features): Thesis in Art Criticism. Lviv: Lviv Academia Artium [in Ukrainian].

3. Zholtovsky, P.M. (1988). Monumenta pictura in Ucraina-XVII XVIII ct. Kyiv: Institute manuscript [in Ukrainian].

4. Zhuklina, I. (2011). The aenigmate coloris in Ucraina icon. / I. Zhuklina. — Kyiv : Diven mundo [in Ukrainian].

5. Dundyak, I.M. (2011). Labefactum viribus propriis globalizationis postulatur domesticis prtsesiv ars religiosa et hodiernae culturae. Est in Carpathio Neptuni : Est in Carpathio Neptuni Institute of Arts Vasyl Stefanyk Subcarpathian National University [in Ukrainian].

6. Kravchenko, N.I. (2007). Saeculo religiosorum pictura medium Ucraina — XIX centurias. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: Lviv National Academiae Arts [in Ukrainian].

7. Crimean, S.B. (2007). Matutina meditatio Coll. Art. Kyiv: Workshop Beletsky [in Ukrainian].

8. Stepovyk, D.V. (1996). History of Ukrainian icons X-XX centuries. Kiev: Lybid [in Ukrainian].

9. Stepovyk, D.V. (1992). The style syncretismo in iconographia. Kiev: Visual Arts [in Ukrainian].

10. Stepovyk, D.V. (2003). Iconology et iconography. Ivano- Frankivsk: New Aurora [in Ukrainian].

УДК 78.067.26 (477)(09)

Шеремет Віта Василівна,
здобувач Київського національного університету
культури і мистецтв,
старший викладач кафедри музичного мистецтва
відокремленого підрозділу «Миколаївська філія
Київського національного університету культури і мистецтв»
vita_vl@ukr.net

НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ПІВНІЧНО-ПРИЧОРНОМОРСЬКОГО КРАЮ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ТА КРАЄЗНАВЧИХ ДЖЕРЕЛАХ

У статті здійснено аналітичний огляд джерел, які презентують народно-інструментальне мистецтво Північного Причорномор'я. Цей жанр музичного мистецтва у регіоні комплексно не досліджувався, тому метою статті є визначення стану розробки проблеми та окреслення тенденцій розвитку жанру. Автор підсумовує: дослідження народного-інструментального мистецтва у регіоні мають несистемний характер, не мають теоретичних узагальнень; традиційне музикування набуває рис фольклоризму та втрачає форми активного побутування; самодіяльна форма народно-інструментального мистецтва тяжіє до професіоналізації або набуває рис фольклоризму. Основними рисами розвитку академічної гілки жанру у Північному Причорномор'ї протягом XX – початку XXI ст. виступають безперервна професіоналізація та інноваційність. Актуальним залишається з'ясування ролі народно-інструментального мистецтва у розвитку культури регіону.

Ключові слова: Північне Причорномор'я, культурний простір, народно-інструментальне мистецтво, народні інструменти, традиційне мистецтво, фольклорно-музичні традиції, професійне мистецтво.

© Шеремет В.В., 2016

Шеремет Вита Васильевна, *соискатель Киевского национального университета культуры и искусств, старший преподаватель кафедры музыкального искусства обособленного подразделения «Николаевского филиала Киевского национального университета культуры и искусств*

Народно-инструментальное искусство северного причерноморья в источниковедческом аспекте

В статье осуществлен аналитический обзор источников, которые представляют народно-инструментальное искусство Северного Причерноморья. Данный жанр музыкального искусства в регионе комплексно не исследовался, поэтому целью статьи является определение степени разработанности проблемы и тенденций развития жанра. Автор приходит к выводу: исследования народного инструментального искусства в регионе носят несистемный характер, не имеют теоретических обобщений; традиционное музицирование приобретает черты фольклоризма и теряет формы активного бытования; самодеятельная форма народно-инструментального искусства тяготеет к профессионализации или приобретает черты фольклоризма. Основными чертами развития академической ветви жанра в Северном Причерноморье в XX – в начале XXI века, являются непрерывная профессионализация и инновационность. Актуальным остаётся определение роли народно-инструментального искусства в развитии культуры региона.

Ключевые слова: Северное Причерноморье, культурное пространство, народно-инструментальное искусство, народные инструменты, традиционное искусство, фольклорно-музыкальные традиции, профессиональное искусство.

Sheremet Vita, *PhD-candidate, senior Lecturer of the Department ofmusicalartofSeparate Division «Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts»*

Folk-instrumental art of the northern black sea region in the aspect of research of the sources

This article deals with an analytical overview of sources that present folk instrumental art of the northern littoral of the Black sea. This genre of music art in the region is not studied comprehensively, so the author defines the state of development of the issues and trends in the genre by analyzing the available sources.

Northern Black Sea coast of Ukraine is a complex multi-ethnic space. In such circumstances, folk instrumental art acquired various forms, absorbed traditions of multi-ethnic population and accumulated achievements of world music and performing instrumentalism and today serves as the actual subject of research.

The study reviews the historical period of the twentieth century – beginning of the XXI century. But sources covering the period of the late nineteenth century are also examined to understand the prerequisites of genre formation in the region.

The analysis of scientific literature, archives, local history materials, periodicals, manuscripts showed that uncovered sources can be grouped into two directions. The first one combines sources that mostly contextually touch folklore and musical traditions of littoral of the Black Sea. The second one comprises the publications that present the academic aspects of instrumental folk art in the region.

In the late XIX – early XX centuries the folk culture of Ukraine including the Black Sea region was opened to the public by the ethnographer, folklorist and historian P. Kulish and the composer, public figure M. Arkas .

Art critics V. Ivanov, O. Makarenko, I. Matsiyevskyy made a significant contribution to the study of folk music traditions of the northern Black Sea littoral in the twentieth century.

O. Makarenko researches traditional musical culture of ethnic communities of the northern littoral of the Black sea comprehensively, indicates functioning features of ethnic instrumental traditions in the context of inter-ethnic contacts.

In the article «Folk instrumental music of Southern Bulgarians», V. Ivanov describes the Bulgarian instrumental music and instruments. A scientist analyses genres and tonal structure of instrumental melodies, indicates factors, which influenced on a Bulgarian instrumental folklore transformation.

The analysis of researches of historians V. Kushnir, F. Samoylov, T. Pryharina helps to conclude that folk instruments and music has an important role in a traditional society, which mostly takes place at the community and family levels.

Expeditions of Ukrainian, Russian, Belarusian and Kherson researchers-folklorists in 1990-1992, 1997-2004 made a great contribution to the study of music and folkloric traditions of the northern littoral of the Black sea. An achievement of these expeditions was the collection of essays in I. Macievskiy streamlining. Moreover, The Folk Foundation of Kherson regional center of folk art was created.

Publications of teachers of specialized music educational institutions present the history and activities of folk music colleges departments and culture colleges of Kherson, Mykolaiv, and Odessa. In addition, these publications reveal the musician's and teacher's role in the development of folk instrumental art of the region.

Odessa National Academy of Music plays a prominent role in the evolution of academic folk instrumental art of the northern littoral of the Black sea region, in particular, the folk instruments department. V. Vlasov and V. Evdokimov'spublications represent the historical perspective of the development of folk instrumental art of the region. V. Murza, I. Ergiev, and A. Chernoivanenko's articles have theoretical art-critical direction. It their articles, authors analyze works in academic folk instrumental music of famous composers of Odessa.

The particular attention is paid to the performing and scientific activity of I. Ergiev – the professor of ONMA and accordionist-innovator. He was the first Ukrainian musician, who introduced the concept of the modern-accordion.

The author concludes that researches of the folk instrumental art in the region are non-systemic and fragmented without theoretical generalizations. The traditional music acquires the features of folklore and loses the active form of existence. The amateur form of folk instrumental art develops in two directions: professional or folkloric.

The continuous professionalization and innovativeness are main features of the development of the academic folk instrumental art of the northern littoral of the Black sea during XX - early XXI centuries. Besides, the innovativeness is a determining characteristic feature of the operation of the Odessa school of folk instrumental art.

Keywords: the northern littoral of the Black sea, cultural space, folk instrumental music, folk instruments, traditional art, folklore and musical traditions, professional art.

Народно-інструментальне мистецтво в Україні, що сягає своїм корінням традицій народно-побутового музикування, як сфера культурної діяльності людей, віддзеркалює історію, стан та загальні тенденції розвитку національної музичної культури та мистецтва. Але кожен регіон України має специфічні риси розвитку цього жанру, зумовлені історією та традиціями населення конкретних територій. Не є винятком і Північне Причорномор'я України, що являє собою складний культурний простір, в умовах якого, народно-інструментальне мистецтво набуло різних форм, увібрало виконавські традиції багатоетнічного населення та акумулювало у собі здобутки національного та світового музичного інструменталізму.

Проте, дотепер, розвиток народно-інструментального мистецтва у регіоні комплексно не досліджувався, не вивчалася історія його становлення та функціонування, тому, метою статті, у рамках наукового дослідження «Розвиток народно-інструментального мистецтва Північного Причорномор'я (XX – початок XXI століття)», є показ стану розробки проблеми, що передбачає виконання таких завдань, як: огляд віднайдених джерел, визначення основних напрямків дослідження жанру та тенденцій його розвитку в регіоні протягом зазначеного періоду.

До розгляду в дослідженні виокремлюється історичний період XX ст. – початок XXI ст., але для розуміння передумов становлення народно-інструментального мистецтва в регіоні, було відібрано і такі джерела, що висвітлюють період кінця XIX ст. Аналіз наукової, методичної літератури, архівних, краєзнавчих матеріалів, періодики, рукописів показав, що віднайдені джерела можна згрупувати у два напрями: перші, здебільшого контекстуально, торкаються фольклорно-музичних традицій Причорномор'я та самодіяльного мистецтва, другі – розкривають певні аспекти розвитку академічного напрямку досліджуваного жанру.

Найяскравіші постаті з тих, чиї пошуки та діяльність відкривали широкому загалу народну культуру України, зокрема Причорномор'я, наприкінці XIX – на початку XX ст. – етнограф, фольклорист Пантелеймон Куліш («Записки о Южной Руси») та історик, фольклорист і композитор, громадський діяч Микола Аркас.

Вихід у світ «Записок о Южной Руси» П. Куліша (1856-1857 рр.) заклав підґрунтя для розвитку методологічних основ майбутніх досліджень народно-поетичної та музичної творчості, привернув увагу суспільства до важливості збирання фольклору [2, 6-9]. П. Куліш високо підніс роль статусу козака-бандуриста у тогочасному народному бутті, як пропагандиста національних духовних надбань, народної мудрості.

Постать М. Аркаса увійшла в історію Північного Причорномор'я як організатора відділення товариства «Просвіта» у м. Миколаєві (1907 р.) та пропагандиста кобзарського мистецтва на теренах регіону. Запрошені у різні часи, з усієї України, кобзарі і бандуристи, бували у Миколаєві, в домі М. Аркаса, який записував їхні твори. Тривалий час М. Аркас мав листування та зустрічався з відомим кобзарем-бандуристом Т. Пархоменком, який 1906 р. давав концерти у Миколаєві. Успіхом у жителів міста користувалися «Пісня про Саву Чалого», «Пісня про Морозенка» [6, 41; 10, 13]. Творчі зв'язки М. Аркаса з українською культурною елітою, а саме: з Є. Чикаленком, Г. Хоткевичем, М. Лисенком, М. Кропивницьким, Лесею Українкою, залучення до культурного життя регіону кобзарів-лірників, бандуристів сприяли популяризації національної культури та, зокрема, традиційного кобзарсько-лірницького мистецтва [6, 41; 10, 13, 15].

Значний внесок у дослідження художньої культури Півдня України XX ст. зробив мистецтвознавець О. Макаренко. У посібнику «Музичні традиції та сучасність у фольклорі Південноукраїнського краю» науковець комплексно розглядає музичну культуру етносів Північного Причорномор'я та, застосовуючи порівняльно-аналітичний підхід, визначає риси функціонування етно-інструментальних традицій, у контексті міжетнічних культурних контактів. Жанри народної музики та музичні інструменти, які побутують у традиційному середовищі, висвітлені автором фрагментарно. Концептуальною є думка О. Макаренка, що культурний простір регіону – це гетерогенна система, в якій діалог фольклорних музичних традицій визначається двома тенденціями: намаганням самозбереження національних традицій, попри різнобічні впливи іноетнічних культур, та процесом взаємодії між фольклорними традиціями на художньо-

образному, вербальному, інтонаційному та інших рівнях при збереженні специфічних національно-художніх ознак [6, 28, 31, 33]. Наприклад, стосовно інструментальної музики молдаван, автор зауважує, що, не маючи словесних текстів, як стримуючого чинника, зразки молдавських мелодій завжди виступали засобом міжетнічної комунікації і увійшли до традиційного репертуару українців, росіян, білорусів, євреїв та інших етносів регіону [7, 238].

Досліджуваної проблеми торкаються історики В. Кушнір, Ф. Самойлов, які розглядають традиційну культуру етнічних груп Одещини, зокрема, свята, де народна музика супроводжує обрядове дійство. Наприклад, автори зазначають, що під час весілля у болгар, молоді одягаються обов'язково під сумну музику; на весілля у молдаван запрошували музик (дві скрипки, кобзу й барабан), улюбленим танцем залишається запальний *жок* [13, 225, 230, 231]. Науковці доходять висновку, що протягом тривалого співмешкання різних націй, відбувається взаємопроникнення елементів обрядової культури, але, кожна з етнічних спільнот, що мешкає компактно, може довго зберігати свої етнічні особливості – мову, традиційні свята, обряди тощо [5, 232].

Історик Т. Пригаріна у монографії «Функціонування традиції у святковій обрядодії (на матеріалах календарної обрядовості слов'янського населення Одещини)» визначає рівні функціонування традиції, та побіжно торкається музично-хореографічного компоненту обрядових дій українців, росіян та болгар. Автор наводить приклад Великодньої обрядодії «хоро на кюші» (танок на розі двох вулиць) у болгарських селах Одещини, за участі народних музикантів: «Приходили музики, грали на кларнеті й барабані (даул). Всі разом танцювали хоро, співали пісень» [11, 31]. Т. Пригаріна надає численні приклади участі народних музикантів у святкових обрядодіях, але, оскільки дослідження мало свою мету і завдання, ми не завжди знаходимо у автора вказівок на те, яка саме музика функціонувала (жанри, інструментарій, кількість музикантів). Аналіз матеріалів Т. Пригаріної допомагає дійти висновку про значущу роль народних інструментів та музикування у традиційному суспільстві, яке, на думку автора, здебільшого, відбувається на громадському та родинному рівнях.

О. Гриневич, А. Саказли вивчають традиційні весільні звичаї болгар Причорномор'я, серед яких – музичний супровід обрядодій. Автори вказують на участь у обрядах (від 70-х рр. XX ст.) такого інструментарію, як скрипка і гармошка (баян) або гармошка і давул (барабан), а раніше – гайду (смичковий болгарський інструмент) та кавал (різновид флейти). Основними жанрами весільних мелодій є «рученіца» («рука в руку», під час викупу нареченої) та «хоро» (танцювальна музика) [1, 226-228; 12, 141].

Уваги заслуговує стаття доктора мистецтвознавства В. Іванова «Народна інструментальна музика південноукраїнських болгар», де для характеристики болгарської інструментальної музики, автор спирається на системно-етнофонічний метод, сформульований І. Маціївським [9, 54-63], наводить інструменти, які функціонують у народному побуті (хордофони: ке[і]мінче, га[у]дулка, цигулка; аерофони: кавал, гайда(волинка)), аналізує жанри, ладотональну та метроритмічну організацію інструментальних мелодій болгар

Придунав'я (Одещина), Таврії (Херсонщина), та окремих районів Миколаївської і Одеської областей. Науковець підсумовує, що основними видами інструментальної музики, є музика до співу та до танців, представлена, у більшості, різними типами «хоро». В. Іванов зауважує, що в болгарській інструментальній музиці виникає значна кількість міжетнічних варіантів, які утворюються за рахунок включення іноетнічних інтонацій та міксування танцювальних жанрів. Помітної трансформації болгарський інструментальний фольклор зазнав унаслідок перетину з традиційними культурами молдаван та мігрантів на причорноморські землі із Західної України [4, 31-38].

Вагомий внесок у вивчення музично-фольклорних традицій Північного Причорномор'я, здійснений експедиціями науковців-фольклористів України, Росії, Білорусі на Херсонщину, у 1990-1992, 1997-2004 рр. Здобутком експедицій стала збірка рефератів «Питання дослідження та збереження музичного фольклору Херсонщини» в упорядкуванні І. Маціївського, та створення фольклорного фонду херсонського Обласного центру народної творчості, в якому зібрано понад 1500 зразків пісенного матеріалу, зафіксовано майже всі жанри народної музичної традиції [14, 12]. В ході експедиції класифіковано побутуючий інструментарій, з'ясовано форми і види інструментальної музики. Основними висновками І. Маціївського є такі: народна інструментальна музика (далі – НІМ) на Херсонщині має активну і пасивну форми побутування; НІМ поступається за інтенсивністю і багатством пісенному фольклору; інструментарій на Херсонщині репрезентує всі основні типи музичних інструментів згідно з класифікацією Горнбостеля-Закса; лише НІМ бойків тримає пріоритет однієї з багатших гілок українського інструменталізму; явище обміну репертуаром – характерне для НІМ усіх етнічних груп Херсонщини [8, 105, 111].

Ряд експедицій у 1985-1988 та 1992-1997 рр. здійснювався за ініціативою В. Кисіля – збирача фольклору, методиста Херсонського центру народної творчості, разом із студентами Київської консерваторії, на чолі із завідуючою кабінетом музичної фольклористики О. Мурзіною. Заслуга В. Кисіля у вивченні інструментального фольклору Херсонщини полягає в утворенні серії рукописних збірок із власними анотаціями та розшифровками магнітофонних записів польових досліджень. У передмові до одного з томів автор зауважує, що зафіксований матеріал – це, переважно, самодіяльна, усно-письмова культура, що набула рис фольклорного побутування. У рукописах В. Кисіля зафіксовані традиційні награвання (гармоніст О. Демиденко з с. Новопавлівки Каланчацького р-ну, скрипалі П. Бутрей, М. Славич з с. Чорнобаївки Білозерського р-ну), серед яких, найбільший масив утворює інструментальний фольклор депортованих на Херсонщину бойків, а основним інструментальним жанром виступають коломийки. В. Кисіль вказує на необхідність фіксації та збереження традицій народного музикування.

Публікації О. Макаренка відображують становлення самодіяльної творчості та академічної освіти у регіоні, у першій половині XX ст.: утворення перших приватних музичних класів, де викладалися народні інструменти, організація самодіяльних гуртків народних інструментів та видатного миколаївського

оркестру ВУОРМ під орудою Г. Манілова, який переріс рамки самодіяльності, здобувши музичну освіту в Одеській консерваторії, і став професійним виконавським колективом Одеської філармонії (1935 р.).

Інший напрямок досліджень присвячений розвитку академічного народно-інструментального мистецтва регіону і представлений у статтях П. Вакуліна, Н. Васильєвої, В. Власова, В. Євдокімова, І. Єргієва, О. Макаренка, В. Мурзи, Є. Стиркул. Автори порушують питання функціонування народних інструментів та народно-інструментального виконавства в системі спеціалізованих освітніх мистецьких закладів. Статті П. Вакуліна, Н. Васильєвої, О. Макаренка, Є. Стиркул презентують історію та діяльність народних відділів музичних училищ, училищ культури міст Херсона, Миколаєва, Одеси, розкривають роль окремих музикантів, викладачів-«народників» у розвитку народно-інструментального мистецтва регіону та України. Інший рівень вивчення академічного народно-інструментального мистецтва Північного Причорномор'я відкривають публікації науковців-практиків, викладачів кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії (далі – ОНМА) ім. А. Нежданової.

Історичний ракурс розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в регіоні представляють публікації професорів ОНМА В. Власова, В. Євдокимова. Автори здійснюють ретроспективний огляд історії та здобутків академічного народно-інструментального мистецтва на Одещині у XX ст., презентують діяльність кафедри народних інструментів ОНМА, її видатних викладачів і випускників. Теоретико-мистецтвознавчий напрямок мають статті В. Мурзи, І. Єргієва, А. Черноіваненко, в яких автори аналізують творчість видатних одеських композиторів: В. Власова, митців нової генерації – Л. Самодаєвої, К. Цепколенко, Ю. Гомельської, чия творчість включає композиції для академізованих народних інструментів, та камерних ансамблів: поєднання баяна (акордеона) із іншими академічними інструментами, в стилістиці *постмодерн, неофольк, неоавангард.*

Особливої уваги заслуговує виконавська та наукова діяльність професора ОНМА, кандидата мистецтвознавства, народного артиста України, баяніста-новатора І. Єргієва, який першим в Україні (1994 р.) висунув концепцію модерн-баяна (акордеона), започаткував український камерно-баянний жанр, став детермінантом творчості ряду композиторів-симфоністів світу, чим сприяв виникненню нового творчого співвідношення: *виконавець-детермінант (ідеї, жанру т. ін.) – композитор – твори (прем'єрні виконання) – слухачі* [3, 6, 9]. Суть феномена модерн-баяна узагальнена доктором мистецтвознавства М. Черепаніним та наведена професором, доктором мистецтвознавства М. Давидовим у вступній статті до монографії І. Єргієва «Український «модерн-баян» – феномен світового мистецтва» визначається як така, що «…полягає в еволюції акордеонного виконавства в напрямку винятково *нової* оригінальної музики, *нових* композиторів і *нових* виконавців та їхній співпраці з творцями цієї музики.., а пропаганда сучасної (*нової*) музики стала однією з визначальних рис Одеської акордеонно-баянної школи, яка заявляє себе не тільки у вузько виконавському плані, але й в основоположних аспектах професійної освіти» [3, 7].

Таким чином, вивчення джерельної бази за темою дослідження «Розвиток народно-інструментального мистецтва Північного Причорномор'я (XX – початок XXI ст.)» показало, що народно-інструментальне мистецтво регіону, як соціокультурне та мистецьке явище, ще не отримало комплексної оцінки та теоретичного узагальнення його функціонування у даний період. Віднайдені джерела віддзеркалюють розвиток аматорського традиційного та самодіяльного народно-інструментального мистецтва, здебільшого, контекстуально, фрагментарно. Проте, при застосуванні методів синхронного та діахронного аналізу фактологічного матеріалу та індуктивного підходу до вивчення джерел, формується уява про основні риси розвитку та функціонування зазначеного жанру: традиційне музикування все більше набуває рис фольклоризму та втрачає форми активного побутування, що зумовлено об'єктивними історичними, соціокультурними та іншими чинниками; самодіяльна форма народно-інструментального виконавства рухається у двох напрямках: тяжіє до академізму та професіоналізації або набуває риси фольклоризму за рахунок репертуару.

У річищі джерел з досліджуваної проблеми, питома вага належить публікаціям одеських науковців – викладачів ОНМА ім. Нежданової, що порушують глибокі теоретико-мистецтвознавчі та філософсько-естетичні питання розвитку академічного народно-інструментального мистецтва, як комплексу здобутків одеської народно-інструментальної школи, співзвучних загальносвітовим тенденціям розвитку музичного виконавського мистецтва.

Основними рисами розвитку академічного народно-інструментального мистецтва Північного Причорномор'я протягом XX – поч. XXI ст. виступають безперервна професіоналізація та інноваційність, де остання є визначальною рисою функціонування одеської школи народно-інструментального мистецтва, уособленою кафедрою народних інструментів ОНМА ім. А. Нежданової, та обґрунтованою наявністю творчої співпраці видатних виконавців-народників із потужною одеською композиторською школою. Важливим завданням залишається надання теоретичних висновків та системних узагальнень щодо ролі професійного народно-інструментального мистецтва в культурному просторі Північного Причорномор'я України. Також, відкритими для досліджень залишаються питання взаємодії традиційного та професійного народно-інструментального мистецтва причорноморського регіону, співвідношення композитор – фольклор у творчості одеських композиторів.

Література

1. Гриневич О.В. Болгарське весілля в Тернівці / О.В. Гриневич // Історія. Етнографія. Культура. Нові дослідження : VI Микол. обл. краєзн. конф. Миколаїв. – 2006. – С. 225-229.

2. Дмитренко М. Пантелеймон Куліш як дослідник народної культури України / М. Дмитренко // Народна творчість та етнографія. – 2003. – № 5-6. – С. 3-11.

3. Єргієв І.Д. Український «модерн-баян» – феномен світового мистецтва : навч. посіб. для вищих муз. навч. закладів / І.Д. Єргієв. – Одеса : Друкарський дім, 2008. – 168 с.

4. Іванов В.Ф. Народна інструментальна музика південноукраїнських болгар / В.Ф. Іванов // Фольклор Півдня України. – Миколаїв, 1997. – Вип. 1– С.31-38.

5. Кушнір В.Г. Народознавство Одещини : навч. посіб. / В.Г. Кушнір. – Одеса : Гермес, 1998. – 245 с.

6. Макаренко О.П. Музичні традиції та сучасність у фольклорі південноукраїнського краю : навч. посіб. / О.П. Макаренко. − Миколаїв : МДУ, 2007. − 172 с.

7. Макаренко О.П Фольклорні зв'язки українців та молдаван Нижнього Побужжя / О.П. Макаренко // Історія. Етнографія. Культура. Нові дослідження: VII Микол. обл. краєзн. конф. Миколаїв. – 2008. – С. 236-238.

8. Мацієвський І.В. Народна інструментальна музика на Херсонщині (за даними польових досліджень 1990 р.) / І.В. Мацієвський // Питання дослідження та збереження музичного фольклору Херсонщини : зб. рефератів Всесоюзн. наук. практ. конф. – СПб, 1991. – С. 105-112.

9. Мациевский И.В. Формирование системно-этнофонического метода в органологии / И.В. Мациевский // Методы изучения фольклора. – Л. : ЛГИТМиК, 1983. – С. 54-63.

10. Мельгерт А.В. Музичний аспект культурницької діяльності М.М. Аркаса / А.В. Мель-герт, О.В. Теренова, Л.О. Худояш // Зб. матеріалів ІІ міжвузівської студентської наук.-практ. конф. «М.М. Аркас: погляд із сьогодення» (24-25 березня 1998 року). – Миколаїв. – 1998 – С.13-16.

11. Пригаріна Т.В. Функціонування традиції у святковій обрядодії (на матеріалі календарної обрядовості слов'янського населення Одещини) / Т.В. Пригаріна. – Одеса : Астропринт, 1999. − 34 с.

12. Саказли А.Д. Болгарская свадьба южной Бессарабии в 60-70-х годах XX ст. / А.Д. Саказли // Культурний і побутовий взаємовплив національних меншин та українців Південної України; за ред. М.Ф. Димитрова. – Миколаїв : М.П. «Можливості Кіммерії», 2007. − С. 137-146.

13. Самойлов Ф.О. Історія Одещини і Одеси (ІІ половина XIX ст. – 1914 р.): навчальний посібник / О.Ф. Самойлов. – Одеса : Астропринт, 2006. − 240 с.

14. Три шляхи широкії докупи зійшлися (Пісенний фольклор Херсонщини) / упоряд. ст. В.В. Другальов. − Херсон : «Наддніпряночка», 2007. − 276 с.

References

1. Hrynevych, O.V. (2006). Bulgarian wedding in Ternivka. History. Ethnography. Culture. New research: Proceedings of the 6th Mykolaiv Regional Conference., (pp. 225 -229). Mykolaiv [in Ukrainian].

2. Dmytrenko, M. (2003). Panteleimon Kulish as a researcher of folk culture Ukraine. Narodna tvorchist ta etnografia, 5-6, 3-11 [in Ukrainian]

3. Yergiyev, I.D. (2008). Ukrainian «modern-bayan» – the phenomenon of world art. Odessa: «Drukarskii dim» [in Ukrainian].

4. Ivanov, V.F. (1997). Folk instrumental music of Southern Bulgarians. Folklore of Southern Ukraine. (Issue 1), (pp.31-38). Mykolaiv [in Ukrainian].

5. Kushnir,V.G. (1998). Ethnology of Odessa region. Odessa: Germes [in Ukrainian].

6. Makarenko, O.P. (2007). Musical tradition and modernity in the folklore of the South region. Mykolaiv: Mykolaiv SU [in Ukrainian].

7. Makarenko, O.P. (2008). Folklorecommunications of Ukrainians and Moldovans of the region Lower Bug. History. Ethnography. Culture. New research:Proceedings of the 7 th Mykolaiv Regional Conference., (pp.236-238). Mykolaiv [in Ukrainian].

8. Matsiyevskyy, I.V. (1991). Folk instrumental music in Kherson region (according to field investigations in 1990). I.V. Matsiyevskyy (Eds.), Questions of research and preservation of folk music Kherson region: Abstracts of the All-Union Scientific and Practical Conference. (pp.105-112). St. Petersburg [in Russian].

9. Matsiyevskyy, I.V. (1983). Formationof systemic of the ethnic and sound methodin the study of musical instruments.I.V. Matsiyevskyy (Eds.), Methods for the study of folklore. (pp.54-63). L .: LGITMiK [in Russian].

10. Melhert, A.V., Terenova, O.V., Hudoyash, L.O. (1998).The musical aspect of cultural activities M.M.Arkasa.: Proceedings of the 2nd Interuniversity Student Scientific and Practical Conference.«M.M.Arkas: the view from nowadays» (pp.13-16). Mykolaiv [in Ukrainian].

11. Pryharina, T.V.(1999).The functioning of tradition in the festive ceremonies (based on calendar rites of the Slavic population of Odessa region). Odessa: «Astroprint» [in Ukrainian].

12. Sakazly A.D.(2007). Bulgarian wedding of Southern Bessarabia in the 60-70-ies of XX century.M.F.Dimitrov (Eds.), The cultural and householdinterplayof ethnic minorities and Ukrainians of theSouthern Ukraine. (pp.137-146). Mykolaiv: «Mozhlivosti Kimmerii» [in Ukrainian].

13. Samoilov, F.A. (2006). History of of Odessa region and Odesa (second half of the nineteenth century. – 1914) Odessa: «Astroprint» [in Ukrainian].

14. Druhalov, V.V. (Eds.), (2007). Three broad ways came together. Song folklore of Kherson region. Kherson: «Naddnipryanochka» [in Ukrainian].

.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ

Алфьорова З.І. Повернення до нелокальності: про методологічні «зсуви» в культурології та мистецтвознавстві.....3

Мельничук О.М. Провідні тенденції модерністської культури України початку XX століття.....9

Слівінська А.Ф. Рецепція проекту «вічного миру» І. Канта в європейському соціо-культурному просторі кінця XIX – початку XX ст.....18

Сосницький Ю.О. Огляд зарубіжних концепцій екологічного проектування.....28

РОЗДІЛ ІІ. ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ РОЗВІДКИ

Денисюк Ж.З. Престижне споживання як фактор набуття статусних ідентичностей в масовій культурі.....38

Піщанська В.М. Український фольклор як етнокультурне джерело козацького бароко.....46

Терещенко-Кайдан Л.В. Паралелі та особливості розвитку духовної культури України-Греції як яскравий виразник культурного діалогу XVII–XVIII ст. 55

Гаюк І.Я. Роль вірменських колоній у розвитку південних регіонів України.....62

Линюк О.М. Жінка в українській обрядовості: рольові функції баби-повитухи в родильних обрядах.....73

Гордієнко А.І. Діяльність дитячих бібліотек України з виховання підростаючого покоління у перші повоєнні роки.....80

Путро А.О. Прибуткові будинки Києва як історичний об'єкт культурної спадщини: вул. Саксаганського.....90

Чернець М.О. Культуротворча місія ініціативи ЄС «Європейська культурна столиця».....104

Гуренко Л.О. Нова драма як культурологічний чинник українсько-європейської театральної системи.....112

Масалова К.Ю. Діти Хора: до історії вивчення образу та актуальності теми.....119

РОЗДІЛ ІІІ. МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОСТІ

Сіненко О.О. Соціалізація студентської молоді засобами аматорського хорового мистецтва.....132

Сидоровська Є.А. Ігровий вимір дозвілля: досвід опрацювання проблеми.....140

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

Побережная Г.И. Парадигмальные аспекты взаимодействия психоанализа и арт-терапии: проблема качественной классификации психотипов.....149

Афоніна О.С. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму.....161

Кравченко А.І. Значення філософії музичного аналізу у дослідженні камерно-інструментального мистецтва України.....172

Медвєдєва А.О. Жанрові та творчі особливості експлуатації маски-образу артистом естради.....183

Михальчук В.В. Комерційні банки як організатори художніх виставок в Україні в 2000-і роки.....192

Бенюк О.Б. Постмодерний мистецький експеримент через призму ідей Вольфґанґа Вельша.....201

Сьомкін В.В., Сьомкін Д.С. Ергодизайн як семантично обумовлена інтеграція дизайну і ергономіки.....209

Левко В.І. Концерт як форма репрезентації музики у соціокультурній системі Західної Європи: етапи становлення.....216

Хоролець Л.І. Художня атмосфера спектаклю.....225

Потоцька О.В. Виконавський аналіз музичного твору як необхідна складова інтерпретаторської діяльності.....235

Сапфірова Н.М. Організація виробництва й торговельної діяльності на ювелірній фірмі Й. Маршака.....245

Дондик О.І. Творче переосмислення естрадних жанрово-стильових параметрів в сучасному українському хоровому виконавстві (на прикладі концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик»).....253

Зайцева В.І. Традиції і пошуки в галузі архітектоніки українського книжкового мистецтва.....261

Богатирьова Ю.М. Дитяча музика як складова української пісенної естради.....267

Голуб І.Л. Художньо-естетичні особливості розвитку українського образотворчого мистецтва та іконопису.....274

Шеремет В.В. Народно-інструментальне мистецтво Північно-Причорноморського краю у культурологічних та краєзнавчих джерелах.....282

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА I. ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ

Алферова З.И. Возвращение к нелокальности: о методологических «сдвигах» в культурологии и искусствоведении.....3

Мельничук Е.Н. Ведущие тенденции модернистской культуры Украины начала XX века.....9

Сливинская А.Ф. Рецепция проекта «вечного мира» И. Канта в европейском социально-культурном пространстве конца XIX – начала XX столетия.....18

Сосницкий Ю.А. Обзор зарубежных концепций экологического проектирования 28

ГЛАВА II. ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ: ИСТОРИЧЕСКИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ РАЗВЕДКИ

Денисюк Ж.З. Престижное потребление как фактор приобретения статусных идентичностей в массовой культуре.....38

Пищанская В.Н. Украинский фольклор как этнокультурный источник казацкого барокко.....46

Терещенко-Кайдан Л.В. Параллелизм и особенности развития духовной культуры Украины-Греции как яркое проявление культурного диалога XVII–XVIII веков.....55

Гаюк И.Я. Роль армянских колоний в развитии южных регионов Украины.....62

Линюк Е.Н. Женщина в украинской обрядности: ролевые функции бабы-повитухи в родильных обрядах.....73

Гордиенко А.И. Деятельность детских библиотек Украины по воспитанию подрастающего поколения в первые послевоенные годы.....80

Путро А.А. Доходные дома Киева как исторический объект культурного наследия: улица Саксаганского.....90

Чернец М.А. Культуротворческая миссия инициативы ЕС «Европейская культурная столица».....104

Гуренко Л.А. Новая драма как культурологический фактор у краинско-европейской театральной системы.....112

Масалова К.Ю. Дети Хора: к истории изучения образа и актуальности темы.....119

.

ГЛАВА III. МОРАЛЬНО-ЭТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОСТИ

Синенко О.А. Социализация студенческой молодёжи средствами любительского хорового искусства.....132

Сидоровская Е.А. Игровое измерение досуга: опыт обработки проблемы.....140

ГЛАВА IV. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ОБЪЕКТ ЭСТЕТИКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Побережная Г.И. Парадигмальные аспекты взаимодействия психоанализа и арт-терапии: проблема качественной классификации психотипов.....149

Афонина Е.С. Цитирование как художественный прием «двойного кодирования» в музыкальном искусстве постмодернизма.....161

Кравченко А.И. Значение философии музыкального анализа в исследовании камерно-инструментального искусства Украины.....172

Медведева А.А. Жанровые и творческие особенности эксплуатации маски-образа артистом эстрады.....183

Михальчук В.В. Коммерческие банки как организаторы художественных выставок в Украине в 2000-е годы.....192

Бенюк О.Б. Постмодернистский художественный эксперимент через призму идей Вольфганга Вельша.....201

Сёмкин В.В., Сёмкин Д.С. Эргодизайн как семантически обусловленная интеграция дизайна и эргономики.....209

Левко В.И. Концерт как форма репрезентации музыки в социокультурной системе Западной Европы: этапы становления.....216

Хоролец Л.И. Художественная атмосфера спектакля.....225

Потоцкая Е.В. Исполнительный анализ музыкальных произведений как необходимая составляющая интерпретаторской деятельности.....235

Сапфирова Н.Н. Организация производства и торговой деятельности на ювелирной фирме И. Маршака.....245

Дондик О.И. Творческое переосмысление эстрадных жанрово-стилевых параметров в современном украинском хоровом исполнительстве (на примере концертной деятельности Академического камерного хора «Хрещатик»).....253

Зайцева В.И. Традиции и поиски в области архитектоники украинского книжного искусства.....261

Богатырёва Ю.Н. Детская музыка как составляющая украинской песенной эстрады.....267

Голуб И.Л. Художественно-эстетические особенности развития украинского изобразительного искусства и иконописи.....274

Шеремет В.В. Народно-инструментальное искусство северного Причерноморья в источниковедческом аспекте.....282

CONTENTS

CHAPTER I. GENERAL THEORY ISSUES

Alforova Z. Returning to non-locality: the methodological «shift» in cultural studies and art criticism.....3

Melnychuk O. The leading trends of modernist culture in Ukraine at the beginning of XX century.....9

Slivinska A. Reception of the Immanuel Kant's «eternal peace» project in the european sociocultural space of the late 19th – early 20th centuries.....18

Sosnitskiy Y. Review of foreign environmental design concepts.....28

CHAPTER II. PROBLEMS OF CULTURE: HISTORICAL AND CURRENT INTELLIGENCE

Denysyuk Zh. Luxury consumption as a factor of gaining status identity in mass culture.....38

Pishchanska V. Ukrainian folklore as ethno cultural source of cossack baroque.....46

Tereshchenko-Kaidan L. Parallels and features of spiritual culture of Ukraine – Greece as vivid expression of cultural dialogue of XVII-XVIII centuries.....55

Hayuk I. The role of the armenian colonies in development of southern regions of Ukraine.....62

Lyniuk O.M. Woman in ukrainian rituals: role of baba-midwife in maternity rites.....73

Gordienko A. Activity of children's libraries of Ukraine on education of the younger generation in the early postwar years.....80

Putro A. Kyiv rented apartment houses as the historical object of cultural heritage: Saksahanskoho street.....90

Chernets M. Culture-creative mission of the EU initiative «European capital of culture».....104

Gurenko L. New drama as culturological factor of the ukrainian-european theatrical system.....112

Masalova K. The children of Horus: to the topicality and the history of studies on the image of gods.....119

.

CHAPTER III. THE MORAL AND ETHICAL ISSUES OF THE DAY

Sinenko O. Socialization of student youth by means of amateur choral art.....132

Sydorovska E. Game dimension of fun: experience processing problems.....140

CHAPTER IV. ARTISTIC CREATIVITY AS A SUBJECT AESTHETIC ART ANALYSIS

Poberezchna G. Paradigm aspects of the cooperation of psychoanalysis and art-therapy.....149

Aphonina O. Citing as an artistic method of «double coding» in the musical art of postmodernism.....161

Krachenko A. Significance of philosophy of musical analysis in the researches of chamber art of Ukraine.....172

Medvedeva A. Genre and creative features of operation mask-image entertainers.....183

Mikhalchuk V. Commercial banks as organizers of art exhibitions in Ukraine in the 2000es.....192

Beniuk O. The postmodern artistic experiment s interpreted through the conceptual framework of wolfgang welsch.....201

Syomkin V., Syvomkin D. Ergodizayn semantically from integration of design and ergonomics.....209

Levko V. Concert as a form of representation in the socio-cultural system in western europe: stages of formation.....216

Khorolets L. Artistic atmosphere of performance.....225

Pototskaya Ye. Executive analysis of musical works as a necessary component interpretative activities.....235

Sapfirova N.N. Production and commercial activities organization in the jewelry company of J. Marshak.....245

Dondyk O.I. The creative reinterpretation of genre and style parameters in modern ukrainian choral performance (the concerts of the academic chamber choir «khreschatyk» are used as the example).....253

Zaitseva V. Traditions and seeking in the field of architectonics of ukrainian book art.....261

Bogatyryova J. Children's music as a component of the ukrainian song variety.....267

Golub I. Art-aethetical features of development of ukrainian art and iconography.....274

Sheremet V. Folk – instrumental art of the northern black sea region in the aspect of research of the sources.....282

ВИМОГИ ДО ПУБЛІКАЦІЙ
в наукових журналах
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До публікації в журналі приймаються статті проблемного, узагальнюючого, методичного характеру, які являють собою оригінальні наукові дослідження, що **раніше ніде не друкувались.**

Статті приймаються українською, російською або англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 «Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання»; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) «Реферат и аннотация. Общие требования»; ДСТУ 3582-97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://nakkkim.edu.ua/nauka/93-vidannya-akademiji) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 18.00) **за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 204, тел. (044) 280-21-93, e-mail: nauka@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 печаткою у кадровому підрозділі.

3. До відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. **Правила цитування:**

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- посилання на власні публікації допускається лише в разі нагальної потреби;
- вторинне цитування не дозволяється;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. **Індекс УДК.**

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*.

3. **Контактна інформація**: номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською)

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат,** і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи**, **методологія**, **наукова новизна**, **висновки.**

«Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому» *(Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).*

Наприклад:

Антропологічна компонента природи держави

В.В.Хміль, Т.В. Хміль

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів обґрунтування етичних моральних норм як основи для громадянського втручання в життя держави. Криза певних соціальних теорій та моделей розвитку суспільств не завжди враховує місце та роль держави в соціальних, політичних та духовних перетворень.**Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі стосовно антропологічної компоненти в соціальних відносинах, що надаються певними типами державних утворень з метою знайти динамічний погляд на майбутнє людини, нові виміри її самореалізації. **Наукова новизна** роботи полягає в розширення уявлень про еволюцію свободи людини в різних історичних типах держав. Порівняльний аналіз розвитку держав та місця в них свободи людини надає можливість глибше усвідомити антропологічну детермінанту, яка поступово підпорядковує та бере під свій контроль державні інституції, що необхідні для гуманізації зовнішніх умов буття людини, а також виявити напрямки розбудови держави та простір для самодіяльності людини як "від чого" так і "для чого" необхідна свобода особистості. **Висновки.** Осмислення розвитку парадигмальних систем, що засновані на моральній складовій держави дає нову точку відліку для реформаторської діяльності, в напрямку зближення держави з загальнолюдськими цінностями. Держава, розбудовуючи себе на моральних загальнолюдських принципах просувається до свого самознищення, як силового поля влади.

Ключові слова: парадигма антропологічності; держава; громадянське суспільство етика; мораль; постлібералізм

6. **Вимоги до основного тексту:**

– «постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

.

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку» (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження**. **Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ – К., Дніпропетровськ – Д., Харків – Х., Одеса – О., Донецьк – Дн., Москва – М., Санкт-Петербург – СПб., Ленінград – Л., Мінськ – Мн.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту **APA (American Psychological Association (APA) Style)**. Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

- для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (http://translit.kh.ua/#passport);

для транслітерації російського тексту латиницею – систему Держдепартаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнового автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book)

http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual

Зразок детального оформлення транслітерованого латиницею списку використаних джерел див. на сайті академії: http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf

.

Технічне оформлення

1. Обсяг – до 13 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Лапки: «...»; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: «“...”».
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.

Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83×105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*

9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.
8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв’язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією…

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Наукове видання

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ, ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

TOPICAL PROBLEMS OF HISTORY, THEORY AND PRACTICE OF ARTISTIC CULTURE

Збірник наукових праць

Journal

Випуск XXXVI

Редактор	***О. В. Годз***
Редагування англомовних анотацій і транслітерації	***Т. С. Рева***
Комп'ютерна верстка	***Т. В. Кравченко***

Адреса редакції
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204; тел.: (044) 280-21-93,
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Підписано до друку 31.05.2016. Формат 60x84 $^{1}/_{16}$.
Папір др. апарат. Друк офсетний. Ум.-друк. арк. 24,87.
Облік.-вид. арк 28,92. Наклад 300 прим.

Видавництво «Міленіум»
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготовлювачів,
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК№ 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в, тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.ua