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 XXXVII•

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. XXXVII]. – К. : Міленіум, 2016. – 261 с.

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

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

Редакційна колегія

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

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

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

Рекомендовано до друку Вченою радою НАКККіМ
Протокол № 5 від 29 листопада 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 94:784.6(477)“19”

Кушнарьова Марія Борисівна,
кандидат філософських наук,
доцент Міжнародного науково-технічного університету
імені академіка Юрія Бугая
mkusznariova@yahoo.com

УКРАЇНСЬКЕ СУСПІЛЬСТВО ТА УКРАЇНСЬКА ПОПУЛЯРНА ПІСНЯ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XX – НА ПОЧАТКУ XXI ст.: ПОПИТ І ПРОПОЗИЦІЯ

Метою дослідження аналіз ступеня реалізованості культурної потреби українського суспільства у вітчизняній популярній пісні у другій половині XX − на початку XXI століття, вияв особливостей перебігу цього процесу та виокремлення причин становища, що складалося упродовж цього періоду. **Методологія** полягає у застосуванні аналітичного (з акцентом на індуктивній варіації), аксіоматичного, елементарно-теоретичного методів, що використовуються у комбінації з історичним (хронологічним) методом дослідження. **Наукова новизна** полягає у систематизації матеріалу, пов’язаного з історією української популярної пісні у другій половині XX − початку XXI ст., відстеженні динаміки реалізації культурної потреби суспільства у популярній пісні, що є підставою для поглиблення знань про популярну культуру та усвідомлення її значення для майбутнього нашої держави. **Висновки.** Наприкінці 80-х – у 90-х рр. XX століття Україна втратила контроль над виробництвом власного популярного культурного продукту та його поширенням. З огляду на ступінь вкоріненості пісенної творчості в свідомості українців, для майбутнього держави домінування чи переважання в середовищі української аудиторії неукраїнської пісні є вкрай небезпечним. Потреба у піснях, які були би популярними і які могли би виконувати згадану об’єднувальну функцію, тобто, які би надавалися до аматорського виконання, є надзвичайно гострою. Цю потребу можна задовольнити, насамперед, через усвідомлення та подальшу імплементацію на державному рівні статусу пісенної галузі як вкрай важливої для підтримання та розбудови української ідентичності, відтак, такої, що потребує постійної уваги. Спільні зусилля культурологів, митців (поетів, композиторів, музикантів), керівників галузі культури, освітян з відродження української популярної пісні сприятимуть консолідації нашого суспільства та нашої держави.

Ключові слова: українська популярна культура, українська популярна пісня, культурні потреби, культурні практики, національна ідентичність.

Кушнарева Мария Борисовна, *кандидат философских наук, доцент Международного научно-технического университета имени академіка Юрия Бугая*

Украинское общество и украинская популярная песня второй половины XX – начала XXI ст.: спрос и предложение

Задачей исследования является анализ степени реализованности культурной потребности украинского общества в отечественной популярной песне во второй половине XX – начале XXI века, выявление особенности этого процесса и выделение причин положения, характерного для этого периода. **Методология** заключается в применении аналитического (с акцентом на индуктивной вариации), аксиоматического, элементарно-

© Кушнарьова М. Б., 2016

теоретического методов, используемых в сочетании с историческим (хронологическим) методом исследования. **Научная новизна** заключается в систематизации материала, связанного с историей украинской популярной песни во второй половине XX – начале XXI в., отслеживании динамики реализации культурной потребности общества в популярной песне, что является основанием для углубления знаний о популярной культуре и осознания ее значения для будущего нашего государства. **Выводы.** В конце 80-х – 90-х гг. XX века Украина утратили контроль над производством собственного популярного культурного продукта и его распространением. Учитывая степень укорененности песенного творчества в сознании украинцев, для будущего государства доминирование или подавляющее преобладание в среде украинской аудитории неукраинской песни крайне опасно. Потребность в песнях, которые были бы популярными и которые могли бы выполнять упомянутую объединительную функцию, то есть, которые бы подходили для любительского исполнения, является чрезвычайно острой. Эту потребность можно удовлетворить, в первую очередь, через осознание и дальнейшую имплементацию на государственном уровне статуса песенной отрасли как крайне важной для поддержания и развития украинской идентичности и поэтому такой, что требует постоянного внимания. Совместные усилия культурологов, композиторов, поэтов, музыкантов, руководителей культурной сферы, педагогов по возрождению украинской популярной песни будут способствовать консолидации нашего общества и нашего государства.

Ключевые слова: украинская популярная культура, украинская популярная песня, культурные потребности, культурные практики, национальная идентичность.

Kushnareva Maria, *PhD in Philosophy, Associate professor of Academician Yuriy Bugay International Scientific and Technical University*

Ukrainian society and ukrainian popular song in the late half of the XX – beginning of the XXI centuries: supply and demand

Purpose of Article. The aim of the research is to analyse the degree of realization of cultural needs of Ukrainian society in national popular song in the second half of XX - beginning of XXI century and to reveal the features of this process, to identify the causes of the situation, typical of this period. **Methodology.** The methodological approach means the using of analytical (with an emphasis on inductive variation), axiomatic, elementary and theoretical methods which are used in conjunction with historical (chronological) study. **Novelty of the research** is in the systematization of the material, related to the history of Ukrainian popular song in the second half of the XX - beginning of the XXI century. The dynamics of the implementation of the cultural needs of society in a popular song, which could be the basis for the deepening of knowledge about popular culture and awareness of its importance for the future of our state, are traced. **Conclusions.** In the late 1980's - 1990's Ukraine lost its control over the production of its own popular cultural product and its distribution. Provided to the role of singing in Ukrainians' consciousness, the dominance of the non-Ukrainian songs is potentially extremely dangerous for the future of state the Ukrainian audience. The need for songs, that can be popular and are able to unite people is extremely acute. This need can be put in practice primarily through the realization and further implementation at the national level the popular song status as very important for the maintenance and development of Ukrainian identity. The common efforts of cultural researchers, composers, poets, musicians, managers of cultural sphere, teachers on the revival of Ukrainian popular songs will contribute to the consolidation of our society and our state.

Keywords: Ukrainian popular culture, Ukrainian popular song, cultural needs, cultural practices, national identity.

Близько вісімдесяти років тому світова культурологічна думка запропонувала і почала досліджувати концепт «популярна культура». Паралельно з дослідженням тривають спроби з'ясування того, що саме слід розуміти під цим

базовим поняттям. Кількість визначень майже дорівнює кількості дослідників, але вважати, що процес наближається до закінчення все одно не можна. Тому, власне, спостерігаємо відчутну плутанину, яка, попри те, що вона є цікавою і навіть повчальною, ускладнює завдання як типологізації, так і дефініювання певних культурних явищ. З найвідоміших визначень популярної культури найадекватнішим видається варіант американського дослідника Тіма Делані: «Популярну культуру можна визначити як продукти та форми вираження та ідентичності, які часто або широко приймаються, подобаються та схвалюються і які є ознакою певного суспільства в даний період» [6]. Стрижневими у цьому визначенні є три позиції: належність до популярної культури продуктів та форм вираження, побутування цих продуктів та форм всередині широкої, пропорційно до загальної кількості членів суспільства, аудиторії, та часова і просторова обмеженість побутування цих продуктів та форм у цій широкій аудиторії. Це дозволяє розглядати пісню саме як частину популярної культури, відповідно, українську пісню XX-XXI ст. – як частину української популярної культури цього періоду.

Виходячи з цього, на явище популярної пісні можна екстраполювати зауваження згаданого вище Делані про те, що «популярна культура дозволяє великим гетерогенним масам людей ідентифікувати себе колективно. Вона виконує інклюзуючу роль у суспільстві» [6].

Актуальність теми дослідження. Популярна пісня є винятково важливим чинником і показником як ідентифікації, так і інклюзивності. На жаль, очевидно, що саме цього бракує зараз українському суспільству. Саме відсутність колективної національної ідентифікації та низький ступінь інклюзивності українського суспільства вже призвели до драматичних (з точки зору долі країни) наслідків і зараз слід докласти всіх можливих зусиль, аби ці наслідки не стали фатальними. Відповідно, слід звернути особливу увагу саме на пісню як впливовий об’єднуючий чинник.

Пісня є одним з найпоширеніших і найуживаніших жанрів популярної культури, отже, дослідження особливостей української пісні саме як прояву популярної культури набуває великого значення.

Метою дослідження є аналіз ступеню реалізованості культурної потреби українського суспільства у вітчизняній популярній пісні у другій половині XX − на початку XXI століття, виявлення динаміки цього процесу та виокремлення причин становища, що складалося упродовж цього періоду.

Українській пісні присвячена величезна кількість досліджень, але здебільшого їх автори розглядають пісню як елемент фольклору або як жанр музичного мистецтва. Досліджень сучасної української пісні в контексті популярної культури, саме досліджень, а не публіцистичних есе, більшість яких нагадує памфлети або плачі з приводу «втрати автентичності», «бездуховності», тощо, вкрай мало. Серед найпомітніших досліджень української популярної культури слід зазначити розвідки О. Гриценка, С. Філоненко, Л. Півневої, В. Солодовника, а безпосередньо українська пісня як прояв популярної культури стала об’єктом уваги О. Різника, Ю. Каганова, С. Телешман, З. Зайцевої.

Наукова новизна полягає у систематизації матеріалу, пов'язаного з історією української популярної пісні у другій половині ХХ − початку ХХІ ст., відстеженні динаміки реалізації культурної потреби суспільства у популярній пісні, що є підставою для поглиблення знань про популярну культуру та усвідомлення її значення для майбутнього нашої держави.

Викладення основного матеріалу. Музика упродовж усієї історії людства була органічною частиною способу життя – від примітивних музичних інструментів до найскладніших, від одноголосної народної пісні до симфонічних творів, від акомпанементу для танців до супроводу релігійних відправ. Музика вийшла на авансцену не тільки культурного, а навіть політичного розвитку вперше у другій половині ХІХ століття, коли формування національних варіантів оперного мистецтва супроводжувало (і підтверджувало) розквіт національних держав (Дж. Верді в Італії, Ж. Бізе у Франції, Р. Вагнер у Німеччині, композитори «Могутньої кучки» в Росії) або національних рухів (Б. Сметана, С. Монюшко). Вдруге музика привернула до себе загальну увагу наприкінці 50-х – на початку 60-х рр. ХХ ст., коли «стало очевидним, що з-поміж різних видів мистецької діяльності музика стає провідною. Вона, масова і популярна, прагне бути для нових поколінь літературою, театром, філософією й навіть більше, ніж мистецтвом. Вона тяжіє до того, щоб бути способом життя, комунікації та дії» [1]. В Європі та США це виявилося у поширенні рок-музики та похідних напрямів, тісно пов'язаної з нею культурою хіппі, тощо.

У Радянському Союзі зазначений період – це «відлига», яка в музиці, зокрема, в пісенному жанрі викликала «зворотній, компенсаторний ефект – прагнення до загального «оліричнення», внаслідок чого жанровий маятник пісенності хитнувся від маршів до вальсів та романсів, пізніше радянська лірична пісня почала насичуватися шансоново-джазовою ритмікою та гармонією, освоюючи сферу поп-музичної виразності» [4, 532] (тобто «західні» твіст і шейк), українська пісня цього періоду, навпаки, мало не демонстративно використовувала народну традицію у побудові мелодій та образність, укорінену в українському фольклорі, в текстах.

О. Різник вважає 1958-1969 роки в Україні «пісенним ренесансом» [4, 532], беручи за початок періоду дату появи «Пісні про рушник» (П. Майборода–А. Малишко), відповідно, за закінчення – «Червону руту» В. Івасюка. З цим важко не погодитися, слід хіба що лише трохи розсунути хронологічні рамки: початок – у 1956 році зі створення «Київського вальсу» (П. Майборода – А. Малишко), а закінчення – у 1970 («Водограй» В. Івасюка). За ці 14 років було створено справді майже всі відомі на цей час україномовні пісні, які можна вважати «хітами» або навіть «культовими», або простіше, які є популярними до сьогодні. Крім згаданих, це, зокрема:

1959 – «Марічка» (С. Сабадаш–М. Ткач, хоча пісня була написана у 1954 році, але всеукраїнську популярність отримала саме у 1959);

1960 – «Чорнобривці» (В. Верменич–М. Сингаївський);

1962 – «Як тебе не любити, Києве мій!» (І. Шамо–Д. Луценко);

1964 – «Два кольори» (О. Білаш–Д. Павличко);

«Очі волошкові» (С. Сабадаш–А. Драгомирецький);

1965 – «Черемшина» (В. Михайлюк–М. Юрійчук);

1969 – «Чарівна скрипка» (більш відома як «Сіла птаха» (І. Поклад–Ю. Рибчинський).

Зазначені пісні – якісь − більше, якісь – менше, – знають і продовжують співати зараз. Причин такої тривалої популярності кілька. Насамперед, те, що їх можна розглядати як приклад прояву фольклоризму, тобто напряму, що передбачав «орієнтацію композитора на стилістику і дух народної творчості. Водночас у радянському музикознавстві було запроваджено термін «нова фольклорна хвиля». Термін набув політичного забарвлення і став означати звернення радянських композиторів до джерел рідного національного мистецтва» [2, 161]. Стосовно конкретних прикладів фольклоризм проявився в орієнтації на фольклорні зразки у побудові мелодії, а у створенні текстів – на вкорінену у фольклорі літературну традицію, баладний характер, використання характерних для міфологічної свідомості архетипальних образів (річка, вода, дерево, квітка, тощо), проявів опозиційного мислення (червоне–чорне, любов–журба, тощо) та анімізму («мов до шлюбу вбралася калина», «річка сміється», тощо). Також важливими чинниками є використання елементів кіномови під час створення текстів [5, 405]. На особливу увагу заслуговує повна відсутність у текстах згаданих пісень займенників «ми», «наш», характерних для текстів радянських патріотичних пісень. Хоча влучне зауваження Ю. Каганова стосується авторської пісні, ми можемо екстраполювати його і на українську популярну пісню 60-х років: «Якщо герой радянської пісні – не одинак, а колективне радянське «МИ», в якому «розчинені і забуті всі окремі «Я», то в авторській пісні замість «МИ» гучномовців і всенародних хорів ми зустрічаємо інтимне «ТИ», «Я» [2, 162]. Зрештою, перший рядок «Червоної рути» – саме «*Ти* признайся *мені*...»

У 70-ті роки українська пісня стала заручником власної слави: «Черемшину» та «Червону руту» співав весь Радянський Союз, популярність їхня перевищувала межі очікуваного та дозволеного, а це за умов зміни суспільно-політичної атмосфери в державі йшло в розріз з генеральною лінією партії та уряду. За влучним зауваженням З. Зайцевої, «національно забарвлена популярна музика в умовах радянського тоталітарного режиму мимоволі набувала статусу опозиційного явища» [1], а з «опозиційними явищами» радянська влада боротися вміла. З іншого боку, змінилися часи, у 70-ті роки радянська популярна музика, хоч і дуже поволі, «в межах дозволеного», набуває нових рис: популярними стають інший характер інструментального супроводу (посилення ролі ударних та електроінструментів) та певні ритмічні фігури (вальсова ритміка поступово втрачає популярність на користь «рокоподібної»), змінюються вимоги до вокальних даних виконавців (оперні голоси, які, власне, й виконували згадані вище пісні (Ю. Гуляєв, Д. Гнатюк, А. Мокренко) стають на естраді неактуальними) тощо. І хоча 70-ті роки були часом появи цікавих і достатньо відомих пісень сучасних авторів («Верба» (1972, Е. Ханок–Ю. Рибчинський), причому виконував її українською мовою ансамбль «Самоцветы»; «Сонячний дощ» (1976, О. Екімян–Ю. Рибчинський), «Мій рідний край» (1979, М. Мозговий), «Стожари» (1979, П. Дворський–В. Кудрявцев), тощо), але рівня популярності хітів 60-х років вони все одно не досягали.

1980-ті роки стали часом занепаду української пісні. Композитори і поети продовжували творити, але результати їхньої творчості не виходили за межі України та навіть тут не мали помітної популярності. Причин цього явища кілька. Одна з них – «вимивання» з України талантів на користь «Москви» (сказати «Росії» – неправильно, так само як і «СРСР»). «Москва» гарантувала більшу аудиторію, відтак, більшу популярність та більші гроші. Ще одна причина – архаїчний, як вже на ті часи, характер української естрадної пісні: ті самі «ліричність» і «мелодійність», які були запорукою популярності української пісні в 60-ті роки, в контексті нових згаданих вище тенденцій популярної музики, які згодом стали домінуючими, були просто нецікавими.

Лакуна тривала майже десятиліття, аж до 1989 року, коли в Чернівцях відбувся перший фестиваль «Червона рута». Він став подією, насамперед, через дух відродження та сподівань на краще, який панував на ньому, через відкриття українською аудиторією низки оригінальних митців (В. Жданкін, Т. Чубай, «ВВ», «Брати Гадюкіни», тощо) та через появу кількох пісень, що набули навіть дещо неочікуваної популярності. Серед них на особливу увагу заслуговує «Піду, втоплюся у річці глибокій» (А. Миколайчук) та, меншою мірою, його ж «Підпільник Кіндрат». Цей фестиваль дав старт яскраво вираженому постмодерному забарвленню пізнішої української пісні, для якої є характерними всі ознаки цього напряму.

Також у 1989 році був створений єдиний «нині діючий» хіт – «Вона» (К. Москалець), хоча всеукраїнську популярність він отримав тільки у 1995 році після виходу альбому «Най буде все як є...» групи «Плач Єремії» на чолі з Тарасом Чубаєм. Ця пісня з усіма ознаками класичної рок-балади є єдиною українською піснею з «пост-Червоно-рутівських», яку зараз, через чверть століття після її створення, знає і співає вся українська молодь.

Цей перелік був би неповним, якби не один дуже цікавий, несподіваний та повчальний приклад. У 2010 році дитячий хор «Зернятко» виконав пісню «Черепаха-аха-аха» Ганни Чубач. Свідченням популярності пісеньки є майже 6 мільйонів переглядів на сьогодні на YouTube, що, зважаючи на потенційну кількість україномовних відвідувачів, є просто неймовірним, та численні захоплені відгуки дітей і, що цікаво, батьків. Засмучує той факт, що поки що це єдиний приклад оригінальної української пострадянської дитячої пісні, яка здобула справжню популярність і, до того, є придатною для виконання у дитячих виховних та освітніх закладах тощо. Враховуючи відсутність українського дитячого репертуару, оскільки потреба у музичному супроводі дитячих свят існує та існуватиме, оскільки музичні заняття у дитячих садках та уроки музики у школі ще не скасували, постільки українські діти, а також, відповідно, їхні батьки та інші родичі продовжують слухати «В траве сидел кузнечик», «От улыбки хмурый день светлей» та інші шедеври радянського пісенного мистецтва, в яких нічого поганого, безумовно, немає, але вони аж ніяк не сприяють утвердженню у свідомості молодого покоління необхідності руху у майбутнє.

Всі згадані вище пісні об’єднує те, що вони легко надаються до аматорського виконання, іншими словами, людина або кілька людей, які не мають

спеціальної музичної освіти, можуть виконати їх без попередньої підготовки. Така активна форма реалізації культурної практики, пов'язаної з музикою, безумовно, є найбажанішою, оскільки вона, передбачаючи свідоме ставлення до власної культурної діяльності на всіх її етапах, уможливлює демонстрацію людиною власних здібностей і талантів, переводячи її у такий спосіб на вищий щабель естетичного розвитку. Важливою особливістю цієї активної форми є те, що завдяки її застосуванню пісня стає частиною власного «Я», оскільки вона стає частиною повсякденного, буденного життя людини, коли пісня виконується не тільки під час святкового чи несвяткового застілля з друзями чи рідними, а також (і насамперед) «для себе» – або щоб досягти консонансу з власним емоційним станом, або просто супроводжуючи якісь більш-менш механічні дії.

На підставі викладеного вище можна зробити невтішний висновок про те, що, на жаль, українська аудиторія за останні двадцять років майже не отримала нових українських пісень, які допомогли би реалізувати цю культурну потребу. Відповідно, цю потребу реалізовують або за допомогою безпрограшного варіанту народних пісень, або – хітів 1960-х, які все-таки, з часом поступово здають позиції, або за допомогою інших, неукраїнських пісень.

Але є ще пасивна форма, яка полягає у прослуховуванні музичних творів, зокрема, пісень. Останні півтора десятиліття позначені появою помітної кількості українських пісень, які свого часу набували дуже великої популярності. Серед них треба згадати «Дикі танці» у виконанні Руслани Лижичко, «Одна калина» (Р. Квінта−В. Куровський) у виконанні Софії Ротару та творчі доробки груп «ВВ» та «Океан Ельзи». Їхній незаперечний слухацький та комерційний успіх, безумовно, є позитивною рисою, що характеризує сучасний стан української популярної культури, до того ж, творчість згаданих виконавців є потужним засобом промоції української культури за кордоном, але зазначені приклади з певних причин (складність мелодичної лінії, зависокий темп, недостатня зрозумілість і чіткість текстів, відсутність приспіву, що легко запам'ятовується (у випадку композицій «Океану Ельзи» такий приспів часто-густо зводиться до одного рядка, який зазвичай знають справді всі («Відпусти», «Я не здамся без бою», «А за вікном майже весна», «Вставай»), але це все-таки лише одна фраза чи навіть слово), надто великий вплив індивідуальної манери виконавця) не є придатними до невимушеного аматорського виконання.

З огляду на викладене, природним виглядає рейтинг улюблених українцями пісень, укладений соціологічною групою «Рейтинг» на підставі опитування 2000 респондентів віком більше 18 років, які проживають у всіх регіонах України. Респонденти, чверть з яких не змогла визначитися з улюбленою піснею, назвали 800 пісень, з яких дослідниками було виділено 30 таких, що їх згадували найчастіше. Відповідно, найулюбленішою піснею українців стала «Червона рута» (питома вага у топ-30 складає 14,3%). До першої десятки також увійшли: «Чорнобривці» (5%), «Одна калина» (4,3%), «Несе Галя воду» (4,1%), «Ой, смереко» (3,9%), «Миллион алых роз», «Хуторянка», «Пісня про рушник» та «Катюша» (по 3,6%), «Айсберг», «День Победы» (по 3,3%), «О Боже, какой

мужчина!» (3,2%), «Черемшина» та «Ой, на горі два дубки» (по 3%) [3]. Крім ще одного доказу на користь феноменального таланту Володимира Івасюка, рейтинг демонструє переконливу перемогу радянської естради, адже серед усіх згаданих 14 пісень тільки дві – «Одна калина» та «О, Боже, какой мужчина!» (створені відповідно у 2003 та 2013 рр.) належать до пострадянського періоду і в Україні і в Росії, та ностальгійних, пасеїстських настроїв. Утім, аналізуючи дані рейтингу, слід звертати увагу на те, що опитування проводилося наприкінці вересня – на початку жовтня 2013 року, тобто більш ніж два роки тому, а з огляду на радикальні зміни, що відбулися за цей час у політичному та суспільному житті нашої держави, ймовірно, результати подібного опитування, якби його провели зараз, виглядали би інакше.

З іншого боку, події останніх двох-трьох років є, до певної міри, опосередкованим наслідком цього рейтингу, в якому з 14 пісень 10 належать до радянської доби, «найстаршій» пісні – «Катюша» – взагалі майже 80 років (пісня вперше прозвучала у 1938 р.), тільки 8 (а це менше 60%) є україномовними, з яких дві – народні та лише одна (вже згадана вище «Одна калина») створена у добу незалежності. На жаль, незалежна Україна майже нічого не змогла протиставити ностальгійним настроям, які йдуть пліч-о-пліч з ідеалізацією радянського минулого носіями побутової свідомості, яка, у свою чергу, змушує згадувати доленосне «Навіки разом!». Згаданий рейтинг є доказом на користь того, що «в умовах незалежної України спостерігається роздвоєння, нашарування та симбіоз радянських культурних традицій, в т.ч. у музичній сфері, з новітніми світовими тенденціями, національною пісенною творчістю. Природній нормальності процесу спадкоємності і взаємопроникнення культур заважають ностальгійні прагнення частини населення за радянським минулим. Забуваючи про маніпулятивний характер радянської культури, населення стає зручним об’єктом новітніх маніпуляцій політичних сил» [2, 164]. Автор цієї безумовно вірної тези Ю. Каганов лише трохи переоцінює аналітичні здібності певної частини населення: воно не «забуває», воно досі просто не усвідомлює, або, можливо, відмовляється усвідомлювати «маніпулятивний характер радянської культури».

Висновки. Внаслідок відчутних економічних труднощів, складнощів початку процесу державотворення, що переживала наша держава наприкінці 80-х – у 90-х рр. минулого століття та відсутності перспективного стратегічного державного мислення, Україна втратила контроль над виробництвом власного популярного культурного продукту та його поширенням. Це стосується кінофільмів, телесеріалів, літературних творів, але, мабуть, найнебезпечнішим, з огляду на ступінь вкоріненості пісенної творчості в свідомості українців, є для майбутнього держави домінування чи переважання в середовищі української аудиторії неукраїнської пісні. Отже, потреба у піснях, які були би популярними і які могли би виконувати згадану об’єднувальну функцію, тобто які би надавалися до аматорського виконання, є надзвичайно гострою.

Цю потребу можна задовольнити насамперед через усвідомлення та подальшу імплементацію на державному рівні статусу пісенної галузі як вкрай важливої для підтримання та розбудови української ідентичності, відтак, такої,

що потребує постійної уваги. Спільні зусилля культурологів, митців, керівників галузі культури, освітян з відродження української популярної пісні та залучення до цього широкого загалу можуть подарувати українському суспільству багато нових чудових пісень, сприяючи у такий спосіб консолідації суспільства нашої держави.

Література

1. Зайцева З. Єднає українців у світі / З. Зайцева // Сторінки пам'яті Володимира Івасюка [Електронний ресурс]. – Режим доступу:http://www.ivasyuk.org.ua /articles.php?lang=uk&id=yednaye_ukrayinciv_u_sviti.

2. Каганов Ю.О. Музика як ідеологічний феномен : радянський контекст і українська версія (друга половина ХХ ст.) / Ю.О. Каганов // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету. – 2012. – Вип. XXXIII. – С.159-164.

3. Найулюбленішою піснею українців є «Червона рута», а найбільш популярним виконавцем – Софія Ротару // Моя Вінниця [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.myvin.com.ua/ua/news/culture/24879.html.

4. Різник О. Пісня / О. Різник // Нариси української популярної культури. – Київ: УЦКД, 1998. – С. 523-537.

5. Телешман С. Пісня «Марічка» як феномен національної популярної культури // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – №29. – 2014. – С.399–409.

6. Delaney T. Pop Culture: An Overview / T.Delaney // Philosophy now [On-line resource]. − Access mode: https://philosophynow.org/issues/64/Pop_Culture_An_Overview.

References

1. Zaitseva, Z. (2010). It unites Ukrainians in the world. Pages of Volodymyr Ivasiuk memory. Retrieved from http://www.ivasyuk.org.ua/articles.php?lang=uk&id=yednaye_ ukrayinciv_u_sviti [in Ukrainian].

2. Kaganov, Yu. O. (2012). Music as an ideological phenomenon: the Soviet context and Ukrainian version (the second half of XXth c.). Proceedings of the History Department of Zaporizhzhia National university, XXXIII, 159-164 [in Ukrainian].

3. The favourite song of Ukrainians is «Chervona ruta», and the most popular singer − Sofiia Rotaru (2013). My Vinnytsya. Retrieved from http://www.myvin.com.ua/ua/news /culture/24879.html [in Ukrainian].

4. Riznyk, O. (1998). Song. Essays on Ukrainian popular culture. O. A.Hrytsenko (Ed.) Kyiv: UTsKD [in Ukrainian].

5. Teleshman, S. (2014). The song «Marichka» as a phenomenon of national popular culture. Humanitarna osvita v tekhnichnykh vyshchykh navchalnykh zakladakh, 29, 399–409 [in Ukrainian].

6. Delaney, T. (2012) Pop Culture: An Overview. Philosophy now. Retrieved from https://philosophynow.org/issues/64/Pop_Culture_An_Overview [In English].

УДК 008:379.85

Шевченко Наталія Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
nataliya-ametist @ukr.net

ПОТЕНЦІАЛ ВИКОРИСТАННЯ ДРЕВНІХ КАЛЕНДАРНО-АСТРОНОМІЧНИХ ОБ'ЄКТІВ У КОНТЕКСТІ РОЗРОБКИ ТУРИСТИЧНИХ МАРШРУТІВ

Метою статті є визначення ролі та місця природних та антропогенних споруд світу у забезпеченні пріоритетності розвитку календарно-астрономічних туристичних маршрутів як окремого сегменту подієвого туризму. **Методологія** дослідження полягає в комплексному аналізі, що поєднує в собі кілька методів дослідження. Системний метод дозволяє розглядати календарно-астрономічні об'єкти як частину єдиного цілого культури, їх прояви в матеріальній, духовній та соціальній сферах життєдіяльності етносів, типологічний метод застосовується для виділення різних типів споруд на основі характерних для них особливостей. У сукупності дані, отримані за допомогою перерахованих методів, можуть наблизити нас до розуміння сутності досліджуваного явища культури. **Наукова новизна.** Автор доводить, що важливим чинником тисячолітнього існування в культурних традиціях багатьох народів мегалітичних споруд була власне календарно-астрономічних основа, на якій ґрунтувалися різні обрядодії і ритуали поклоніння небесним світилам, що не втратили свою актуальність й нині – в умовах національного відродження та зростання інтересу до інших культур. **Висновки**. Давні календарі які ґрунтувалися на сонячному чи місячному циклах, були тісно пов'язані із господарською діяльністю людей. День між сезонами означав початок нового циклу робіт. Тому у кожного народу було своє свято та природні чи рукотворні споруди, які допомагали точно визначити настання цих сезонів, а в сучасному глобалізованому світі вони мають не лише культурну значущість, а вагомий потенціал окремого сегменту подієвого туризму.

Ключові слова: календарно-астрономічні об'єкти, туристичні маршрути.

***Шевченко Наталья Александровна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Потенциал использования древних календарно-астрономических объектов в контексте разработки туристических маршрутов

Целью статьи является определение роли и места природных и антропогенных сооружений мира в обеспечении приоритетности развития календарно-астрономических туристических маршрутов как отдельного сегмента событийного туризма. **Методология исследования** заключается в комплексном анализе, сочетающий в себе несколько методов исследования. Системный метод позволяет рассматривать календарно-астрономические объекты как часть единого целого культуры, их проявления в материальной, духовной и социальной сферах жизнедеятельности этносов, типологический метод применяется для выделения различных типов сооружений на основе характерных для них особенностей. В совокупности данные, полученные с помощью перечисленных методов, могут приблизить нас к пониманию сущности исследуемого явления культуры. **Научная новизна**. Автор доказывает, что важным фактором тысячелетнего существования в культурных традициях многих народов мегалитических сооружений была собственно календарно-астрономических

© Шевченко Н. О., 2016

основа, на которой основывались различные обряды и ритуалы поклонения небесным светилам, которые не потеряли свою актуальность и сейчас – в условиях возрождения национальных традиций и рост интереса к другим культурам. **Выводы.** Древние календари которые основывались на солнечном или лунном циклах, были тесно связаны с хозяйственной деятельностью людей. День между сезонами означал начало нового цикла работ. Поэтому у каждого народа был свой праздник и природные или рукотворные сооружения, которые помогали точно определить наступление этих сезонов, а в современном глобализованном мире они имеют потенциал отдельного сегмента событийного туризма.

Ключевые слова: календарно-астрономические объекты, туристические маршруты.

***Shevchenko Nataliia**, phd in pedagogic,a ssociate professor of the art management and event-technologies, the national academy of managerial staff of culture and arts*

The potential use of the ancient calendar-astronomical objects in the context of the development of tourist routes

Purpose of Article. The purpose of the article is to define the role and place of natural and man-made structures of the world in the ensuring of the priority development calendar-astronomical tourist destinations as a separate segment of event tourism. **Methodology.** The research methodology is the complex analysis that combines several methods. The system method can consider calendar - astronomical objects as parts of a whole culture, their manifestations in the material, spiritual and social spheres of ethnic groups, the typological method is used to highlight different types of buildings on the basis of their characteristic features. Taken together, the information, obtained by these methods can bring us closer to understanding the essence of the phenomenon of culture. **Scientific novelty.** The author argues that an important factor in the thousand-year existence of the cultural traditions of many peoples megalithic structures was actually calendar - astronomical basis. Various customs and rituals of heaven worship based on them. They has not lost their relevance even today in theconditions of national traditions and the growing interest in other cultures. **Conclusions.** Ancient calendars are based on solar or lunar cycles, were closely related to the economic activities of the people. The day among seasons meant the beginning of a new cycle of work. Therefore, each nation had its own holiday and natural or man-made structures, which helped pinpoint the onset of the season and in the modern globalization world, they have the potential individual segment event tourism.

Keywords: calendar astronomical objects, hiking trails

Виклад основного матеріалу. Древні календарно-астрономічні об’єкти привертали увагу багатьох дослідників. Серед них насамперед варто згадати зарубіжних дослідників мегалітів Джозефа Нормана Лок’єра, Л. Кшивського, Н. Торпа, Н. Н. Биструшкіна, М. И. Кудіна. Міфологічні перекази, пов’язані із астрономічною інтерпретацією окремих давніх споруд світу вивчали У. Салліван, М. Стінгл, В. Н. Топоров, В. Кузьмищев, календарну символіку археологічних пам’яток України тривалий час досліджував Ю. А. Шилов, але вони розглядали ці питання в окремих аспектах, не приділяючи уваги туристичному використанню календарно-астрономічних об’єктів в цілому. Завданнями статті є висвітлення можливості використання календарно-астрономічних об’єктів в туристичній сфері, надання пропозицій щодо їх популяризації, на основі прикладів окреслення напрямків розробки туристичних маршрутів.

Головним об’єктом космології і найбільшою цінністю Всесвіту в епоху виникнення найдавніших цивілізацій визнавалось, безсумнівно, Сонце. Древні люди жили в орієнтованому світі, який дозволяв визначати своє місцеположення по відношенню до сторони, де піднімається Сонце, а пізніше – до всіх сторін світу. Сторони світу визначалися за обсерваторними азимутами, тобто за точ-

ками сходу і заходу Сонця у рівнодення, які розташовувалися по лінії схід-захід. Особливе відношення древніх людей до лінії горизонту обумовлене також і тим, що саме там знаходились «зоряні ворота» – шлях людської душі на небо [1].

Важливими датами річного руху Сонця були дні літнього (найвище положення Сонця на небі) і зимового (найнижче положення Сонця на небі) сонцестояння, які утворювали символічні Священну Гору і печеру. Допоміжне значення мають також спостереження під час ранкової і вечірньої зорі – спостереження геліактичних сходів зір і планет. До древніх практик неоліту відносяться геліактичні сходи Сиріуса, добре відомі завдяки культурі Древнього Єгипту та цикл Венери, зафіксовані у шумерських записах та календарях Мезоамерики.

Пов'язуючи мертвих, живих і богів, космологія древніх в цілому, являла собою шкалу особливого ґатунку, шкалу організації Всесвіту, складовими елементами якої були астрономія, математика і календар. Астрономічно-календарний елемент шкали був пов'язаний з тим, як цілі системи на всіх рівнях переходять із одного стану рівноваги в інший та узгоджують свої рухи. Всі низькі земні точки – печери, джерела, підніжжя гір – являли точку дотику з потойбіччям – небесний аналог якого знаходиться в точці зимового сонцестояння, а підвищені місця були втіленням положення Сонця в період літнього сонцестояння.

Замкнутий внутрішній світ печери уявлявся місцем народження предків і повернення до своїх витоків. Печери ставали місцями скельного живопису і виконання обрядів на міфологічні теми. Час відповідно до символу «печери» теж був замкнутий, історія текла в ньому циклічно, ніби обертаючись всередині заданого кола. Звідси переконання в фатальності того, що відбувається в історії, пошуки існування містичних зв'язків сьогодення з минулим і майбутнім, у можливість за допомогою священного календаря розкрити минуле і пророкувати майбутнє.

Космічна священна гора фігурує серед образів, що символізують зв'язок Неба і Землі, рух Сонця, Місяця, планет, зірок та інших небесних тіл над «Центром Світу». Справді, в численних культурах згадуються такі гори, міфічні або реальні, розташовані в Центрі Світу: Меру в Індії, міфічна «Гора Країн» в Месопотамії, Герізім в Палестині, яка згодом була названа «Пупом землі». Тому Священна Гора – це вісь світу, що зв'язує Землю і Небо; вона торкається неба і позначає найвищу точку Світу (буквально світла Сонця). З цього випливає, що прилегла до гори територія розцінюється як місцевість, розташована найближче до неба [11, 64].

В індоєвропейських міфах вершини були місцем, де перебували боги – громовержці, головною зброєю яких була сокира. Реальні географічні об'єкти часто не лише обожнювались і зіставлялись із певним божеством або духом-покровителем, але й дублювали «Світову гору» в її функції моделювання Всесвіту. Культ гір поєднувався із культом каменів, із побудовою вівтарів, святилищ. Оскільки гора була медіатором між світом людей і світом богів і духів, то на горах і пагорбах робили релігійні зібрання, приносили жертви [12]. Створеними

людиною священними пагорбами були зіккурати Месопотамії і легендарна Вавилонська вежа, єгипетські піраміди і храми в Мезоамериці. У них втілилося одвічне прагнення людини прокласти дорогу до неба, з'єднати небо і землю.

Не можна не відмітити співпадіння у трактуванні символіки піраміди і храмів в усьому світі. Піраміда, у віруваннях багатьох народів є архетипом Священної гори чи найвищого місця Бога. Всі піраміди мають чітку просторову орієнтацію, а храми вівтарями чи входами спрямовані на схід – в сторону, де сходить божественне світло Сонця. Отже, точне орієнтування пірамід за сторонами світу передбачає наявність особливих методів, що ґрунтуються на спостереженні небесних світил та ведення календаря.

Піраміди Американського континенту в основному орієнтовані на сторони світу і положення зір. Ще в XVII-XVIII століттях європейці відмічали, що плем'я натчезів, що проживало на території сучасного штату Міссісіпі, поклонялося Сонцю, а їх вождь, який мав необмежену владу теж носив ім'я Велике Сонце. Верховний правитель Велике Сонце жив на вершині платформенної піраміди в адміністративній та релігійній столиці племені – в Смарагдовому Маунді. Його великий дім був споруджений на високому, штучно насипаному пагорбі, звідки він кожен ранок приносив вдячність Сонцю за його схід і милість до плем'я і видував тютюновий дим у напрямі чотирьох сторін світу.

Згідно міфології ацтеків, які називали дві свої найбільші піраміди іменами Сонця і Місяця, саме у їх священному місті Теотіуакані були створені два небесних світила. Піраміда Сонця розташована над природною печерою – можливо, як символ того, що люди з'явилися із-під землі, як в одному із поширених міфів Мезоамерики [9, 10-14]. Одна із найдавніших пірамід Мексики – піраміда Кукулькана (Пернатого Змія) знаходиться в Чічен-Іца. До вершини піраміди ведуть чотири широких крутих підйоми, зорієнтованих за сторонами світу. Кожні східці складаються із 91 щаблин, які разом із верхньою платформою утворюють 365 сходинок – днів у році. Ці цифри – зовсім не випадковий збіг. Дослідники піраміди зробили висновок, що в основу її побудови був покладений календарно – астрономічний принцип.

Сходи, що розташовані на північному боці піраміди, внизу по краях закінчуються зміїними головами, які є символом бога Кукулькана. Два рази на рік у дні весняного й осіннього рівнодення, на піраміді можна спостерігати унікальний візуальний ефект – появу Пернатого Змія. Тінь ступінчастих ребер піраміди падає на камені балюстради сходів. При цьому створюється враження, що Пернатий Змій оживає і повзе, у березні вгору, а в вересні вниз.

А відбувається це так: 17 година 15 хвилин на балюстрадах піраміди починається гра сонячного світла – з'являється зображення семи трикутників світла. Через 15 хвилин зображення, утворене тінню, яка відкидається північно-західним кутом піраміди, стає виразним, повністю обкреслюючи сім вигинів величезної змії. Її хвіст – на верхній платформі піраміди, а тіло тягнеться вниз вздовж сходів, де біля самої землі закінчується скульптурою зміїної голови із роззявленою пащею. Таке «звивання» у дні рівнодення триває 3 години 22 хвилини. В дні зимового і літнього сонцестояння піраміда ділиться світлом і тінню порівну: 21 грудня – північна і східна сторона піраміди в тіні, а західна і пів-

денна – повністю освітлені сонце, а 21 червня – навпаки. Зображення семи рівнобедрених трикутників на піраміді Кукулькана утворює тіло 37 метрової змії.

Крім сонячного року у 365 днів, втіленого у будові піраміди, тольтеки відобразили ще й 52-літній цикл. Цю календарну одиницю будівничі піраміди вписали в стіни святилища. Кожну із них прикрашають рівно 52 кам'яних рельєфи. В товщі головного приміщення приховується ще одна дев'ятиступінчаста піраміда менших розмірів [10, 134]. Існує ряд астрономічних дат, в які візуальний ефект проявляється дещо по-іншому: 6 вересня в 17.00-17.30 з'являються 9 трикутників світла; 9 жовтня в 16.00-16.30 з'являється 6 трикутників світла; 5 березня в 16.00-16.30 – знову 6 трикутників світла; 6 квітня в 17.00-17.30 з'являється 9 трикутників світла. Щорічно десятки тисяч туристів відвідують Чічен-Іца, щоб полюбуватися сходом Сонця в ці дні та ще раз переконатися, що у древніх народів цього регіону існувала добре розвинена геодезія і астрономія. Якби піраміда була повернута хоча б на один градус в сторону, дивовижна гра світла і тіні ніколи би не проявилась. Деякі дослідники вважають, що в ранній історії людства релігія і календар були в нерозривному зв'язку, та що піраміди й храми були одночасно і обсерваторіями, і святилищами.

Щоб пересвідчитись в точності астрономічних розрахунків майя, достатньо поглянути на схему – план споруд Вашактуна, які виконували роль чудових візирів. Щоб точно фіксувати дні рівнодень та сонцестоянь і відповідно, корегувати свій календар, були збудовані цілі комплекси із храмів, палаців і кам'яних стел. Їх по справедливості називають обсерваторіями древніх майя, за допомогою яких жерці з абсолютною точністю щорічно визначали день початку посівів (12 травня), своєчасно розсилаючи гінців з наказом розпочинати сів [4].

Від 12 до 18 подібних обсерваторій було знайдено в різних містах області майя, серед них згаданий вище великий астрономічний і релігійний центр – Теотіуакан. Піраміда Сонця в Теотіуакані орієнтована на день весняного рівнодення – 21 березня, коли Сонце проходить зеніт, тінь від піраміди зникає на одну хвилину. Величезні сходи Піраміди Сонця спрямовані фасадом на західну точку горизонту, прямо над якою заходить сузір'я Плеяд.

У космогонічних міфах єгиптян пагорб фігурує як основа світотворення і, власне, на пагорбі, який з'являється із первозданного океану – хаосу, народжуються боги [8, 422]. Оскільки у створеному богами світі панував порядок, правильна геометрична форма піраміди якнайкраще відповідала зазначеній світобудівній моделі. За твердженням Лок'єра (видатного англійського астронома) єгиптянам вдалося досягнути досконалості лише в одній піраміді – Хеопса, розташованій безпосередньо на 30-й паралелі, де ранкові і після полуденні тіні створюють цілу серію абсолютно прямих ліній [6]. Двічі на рік в дні рівнодень піраміда Хеопса не відкидає тіні і є, таким чином, надійним сонячним календарем. Ця ж функція притаманна і Сфінксу, який дивиться на схід у дні весняного і осіннього рівнодення і фіксує сузір'я, на фоні яких сходить Сонце уже багато тисячоліть. Лок'єр відмічає, що інші піраміди зорієнтовані не на чітку північ, а на схід Сонця у момент сонцестояння, тобто відхилені на північний схід для вказівки на літнє сонцестояння та на південний захід, щоб відмітити схід Сонця під час зимового сонцестояння.

На думку Л. Кшівського, гігантське зосередження сил і цінностей для будівлі пірамід було викликане до життя безмежною релігійної потребою, як головної в системі культури стародавнього Єгипту. Всі церемонії, які стосуються сонячного культу в релігії стародавніх єгиптян, були підготовкою для вступу фараона в нову вічне життя в якості сина головного бога Сонця Ра [5]. Цікаво, що в пізніші часи, коли поховання відбувалися, наприклад, в Долині Царів за відсутності пірамід, символізм бога Ра полягав у тому, що над долиною панував природний пагорб у вигляді піраміди**.** Вибір місця з горою такої форми є не випадковим. Стародавні сонячні культи у вигляді пірамід із-за яких сходило Сонце в «особливі» дні, таким чином, зберігалися в їх календарному значенні.

Давня традиція наділяти окремі місця божественною силою властива всім культурам. Саме на таких місцях влаштовувалися святилища, проводилися важливі календарні ритуали, запалювалися великі вогнища щоб передати сигнал небезпеки. Для кельтів звичай запалювати вогонь в честь сонячного бога зародився одночасно із поклонінням особливим священним пагорбам [7, 83]. Вогонь завжди був своєрідним маркером початку літа і відліком нового циклу важливих сільськогосподарських робіт, які мали через кожен 91 день завершитися святом наступного сонячного божества.

Із сходом Сонця над горою пов’язана і масивна кам’яна гробниця поблизу містечка Нью-Грейндж (Ірландія) споруджена біля 3500 р. до н.е. Ще у XVIII столітті англійський дослідник Чарльз Валлансі назвав Нью-Грейндж, «печерою Сонця», бо за переказами місцевих кельтських легенд, протягом тисячоліть в надрах кургану, у суцільній темряві народжується світло: лоно Землі – Матері приймає в себе світло Сонця – Отця.

Кожен рік з 9:45 ранку в найкоротший день року(22 грудня) Сонце починає рух вздовж долини річки Бойн. Воно проходить над пагорбом, який місцеві жителі називають Червоною горою (назва, очевидно пов’язана із кольором ранкового Сонця в цей день). Промінь Сонця потрапляє в «світлову щілину», проникає вглиб, спускається вниз по коридору і освітлює центральну камеру на протилежній стороні гробниці. Єдине світлове вікно прорубане таким чином, що Сонце заглядає у підземелля лише в дні зимового сонцестояння. Подібні орієнтування і пристосування для проникнення сонячного світла є й в інших курганних гробницях цього періоду. Нік Торп вважає, що всі ці споруди є елементами ритуальної астрономії, де важливі моменти і поворотні точки річного сонячного циклу відмічалися особливими обрядами і святами в честь померлих [13].

Українським синонімом слова «курган» є «могила». Могила стала знаком-символом українського степу, надавши йому третього виміру – висоти, дозволила установити певну систему координат-орієнтирів у просторі неосяжних степів і сформували на довгий час характерні ландшафти, так мальовничо описані багатьма письменниками. Степова курганна традиція вже на ранніх етапах виявляє тенденцію до обрядової поліфункціональності споруд, виконання ними комплексу призначень в різних культових циклах. Відомі приклади багатопланового обрядового використання одного кургану, що виступає в такому випадку, мабуть, як своєрідне «універсальне» святилище під відкритим небом. Важливо врахувати, що функції кургану проявилися в степу в основному в ре-

зультаті інтеграції різних обрядових призначень, серед яких були і астрономічно-календарні.

В 1981 році, аналізуючи результати розкопок курганів Висока Могила, археолог Ю. А. Шилов прийшов до висновку, що матеріали комплексу курганів засвідчують астрономічні знання та календарні уявлення давніх народів, які проживали у межиріччі Дніпра та Інгульця бронзового віку. Деталі курганів та поховання орієнтовані по сторонах світу, що є ознакою астрономічних спостережень за рухом Сонця в точках весняного і осіннього рівнодень, адже відомо, що саме в ці дні Сонце встає прямо на сході [14].

Великий інтерес для досліджень астрономічних уявлень древніх представляють дольмени з кромлехами, оскільки багато з них є найдавнішими календарями. Особливістю будови кромлехів є те, що північний схід їх тупого кінця має «щілину-розкол», як і протилежний – гострий кінець. Ритуал «розколювання» був приурочений до заходу сонця в день зимового і до сходу в день літнього сонцестояння, що поділяють рік на зиму-весну і літо-осінь. Таким чином небіжчики мали допомогти народитися Сонцю, що гарантувало врожаї і достаток в новому році.

Дослідник кавказьких дольменів М. І. Кудін, посилаючись на розшифрування каргопольського жіночого вишитого календаря, здійсненого академіком Б. А. Рибаковим, проводить аналогію між особливостями конструкції дольменів і календаря, спрямованих на зимове сонцестояння [3]. Можливий зв’язок каргопольського календаря з мегалітичною культурою відмічає В. Г. Власов [2, 56]. Те, що кромлехи символізують річний цикл Сонця і оточений горизонтом простір Всесвіту науці відомо давно, тому кожен раз як археологи виявляють кромлехи, вони досліджують їх орієнтацію відносно сторін світу.

Висновки. Піраміди й кургани, дольмени з кромлехами як праобрази Світової гори і печери відігравали роль своєрідних обсерваторій і календарів, сакральна символіка яких відзначає відродження Сонця, життя і всього сущого. Можна припустити, що практично всі вони мають календарно-астрономічне значення, оскільки відзначали в конструкціях такі астрономічно значущі дати, як сонцестояння і рівнодення та можуть використовуватися в туристичних маршрутах.

Література

1. Быструшкин Н. Н. Феномен Аркаима: Космологическая архитектура и историческая геодезия / Н. Н. Быструшкин. – М. : Белые альвы 2003. – 272 с.

2. Власов В. Г. Пути розшифровки каргопольского календаря – вышивки / В. Г. Власов // Советская этнография. – 1990. – № 2. – С. 46–63.

3. Кудин М. И. Археоастрономия и дольмены [Електронний ресурс] / М. И. Кудин. – Електронні дані. – Академия мудрости. – Режим доступу: http://академиямудрости.рф /Akademi/ЭЗОТЕР /ДОЛМЕН/ Археоастрономия%20и%20дольмены.htm. – Назва з екрана.

4. Кузьмищев В. Тайна жрецов майя / В. Кузьмищев. – М. : Молодая гвардия, 1968. – 368 с.

5. Кшивский Л. Символика степенчатых пирамид. На рубежах познания Вселенной (историко-астрономические исследования, XXII) / Л. Кшивский; под. ред. А. А. Гурштейна. – М. : Наука, 1990. – С. 203–206.

6. Локьер Джозеф Норман. Рассвет астрономии. Планеты и звезды в мифах древних народов / Джозеф Норман Локьер. – М. : ЗАО Центрполиграф, 2013. – 445 с.

7. Предание и мифы средневековой Ирландии / пер. С. В. Шкунаева; отв. ред. Г. К. Косиков. – М. : Московский університет, 1991. – 284 с.

8. Рубинштейн Р. И. Египетская мифология / Р. И. Рубинштейн // Мифы народов мира : энциклопедия. Т. 1. – М., 1980. – С. 420–427.

9. Салливан У. Тайны инков: Мифология, Астрономия и Война со Временем / У. Салливан; пер. Н. Марчук. – М. : Вече, 2000. – 512 с. – («Тайны древних цивилизаций»).

10. Стингл М. Индейцы без томагавков / М. Стингл; пер. с чешского В. А. Каменской, О. М. Малевича; под ред. Р. В. Кинжалова, В. А. Каменская, О. М. Малевич. – М. : Прогресс, 1984. – 325 с.

11. Темкин Е. Н. Мифы древней Индии / Э.Н. Темкин, В. Г. Эрман. – М. : Наука, 1982. – 272 с.

12. Топоров В. Н. Гора / В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энциклопедия. Т. 1. – М., 1987. – С. 311–315.

13. Торп Н. Тайны древних цивилизаций / Н. Торп, П. Джеймс. – М. : Эксмо, 2007. – 864 с.

14. Шилов Ю. А. Календарная символика и хронология кеми-обинских погребений из кургана у с. Староселье / Ю. А. Шилов // Материалы по хронологии археологических памятников Украины. – К., 1982. – С. 29–38.

References

1. Bystrushkin, N. N. (2003). Phenomenon Arkaima: Cosmological architecture and historical geodesic. Moscow: Belye al'vy [in Russian].

2. Vlasov, V. G. (1990). The ways of the decoding of the Kargopol calendar of the sewing. Sovetskaya ehtnografiya [in Russian].

3. Kudin, M. I. (2000). Archer-Astronomy and dolmens. http://vsedolmeny.ru /arheoastronomiya-i-dolmeny.html [in Russian].

4. Kuzmishhev, V. (1968).Secret of Maia priests. Moscow: Molodaya gvardiya [in Russian].

5. Kshivskij, L. (1990). Symbols stair pyramids. XXII Historical-Astronomy research « At the range of the knowledge of Universe». A. A. Gurshtejn (Eds.). Moscow: Nauka [in Russian].

6. Loker, D.-N. (2013). Rising of Astronomy. Planets and stars in the myths of the ancient peoples. Moscow: ZAO TSentrpoligraf, [in Russian].

7. Shkunaeva, S. V. (Eds.). (1991). Tales and myths in the Medieval Ireland. Moscow:Moskovskij universitet [in Russian].

8. Rubinshtejn, P. I. (1980). Egypt mythology. Myths of the people of the world. Moscow [in Russian].

9. Sallivan, U. (2000). Secrets of the Inks: Mythology, Astronomy and War against Time. (N. Marchuk,Trans). Moscow:Veche [in Russian].

10. Stingl, M. (1984). Indians without tomahawk . (V. A. Kamenskoj, O. M. Malevicha, Trans). Moscow: Progress [in Russian].

11. Temkin, E. N., & Ehrman, V. G. (1982). Myth of ancient India. Moscow: Nauka, [in Russian].

12. Toporov, V. N. (1987). Gora. Myths of the peoples of the world. (Vol.1). Moscow [in Russian].

13. Torp, N. (2007). Mysteries of the ancient civilisations. Moscow: EHksmo, [in Russian].

14. Shilov, Y. U. (1982). Calendar symbols and chronology kemi-obinskikh tombs of the hill. Starosel'e. Materials on the chronology of archaeological monuments of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 78.01:78.03

Борисенко Тетяна Вікторівна,
викладач предметної комісії
камерного ансамблю Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра,
аспірант кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
tetyana.borisenko@yandex.ru

ГЕНЕЗИС ФЕНОМЕНУ «ПЕРПЕТУУМ МОБІЛЕ»

Мета роботи. Дослідження присвячене ґенезі «Перпетуум мобіле», його особливостям у техніці, музиці та інших видах творчості з акцентом на «Perpetuum mobile naturae» – природний вічний рух та «perpetuum mobile artificae» – штучний вічний рух. **Методологія** дослідження включає в себе порівняльний культурно-історичний метод, за допомогою якого аналізується виникнення символу «Перпетуум мобіле». На основі компаративного методу розглядаються його наукові, технічні та художньо-образні конотації в філософії, науці, техніці та музиці. **Наукова новизна.** Вивчення феномену «Перпетуум мобіле» в музичній теорії не мало послідовного та узагальнюючого характеру, не було спроб систематизувати образні конотації «Перпетуум мобіле» та порівняти їх із втіленнями в інших науках та техніці. Тому новизна роботи полягає у виявленні наскрізних зв'язків між втіленнями «Перпетуум мобіле» в трансісторичному дослідженні розвитку та взаємовпливу різнобічних зразків даного феномена. **Висновки**. На основі дослідження генезису «Перпетуум мобіле» виявлено когезію та наскрізність цього символу в різних галузях технічної та художньої творчості, яка проявляється, насамперед, у втіленні загальних форм (коло, спіраль) а також виявляє спільну тенденцію науково-технічних та художньо-образних конотацій, що дає можливість глибшого осмислення ролі «Перпетуум мобіле» в загальному розвитку європейської культури XIX-XXI століть.

Ключові слова: перпетуум мобіле, когезія, конотація, генезис, символ.

Борисенко Татьяна Викторовна, *преподаватель предметной комисии камерного ансамбля Киевского института музики им. Р. М. Глиэра, аспирант кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Генезис феномена «Перпетуум мобиле»

Цель работы. Данное исследование посвящено генезису «Перпетуум мобиле», его особенностям в технике, музыке и других видах творчества с акцентом на «Perpetuum mobile naturae» – природное вечное движение и «perpetuum mobile artificae» – искусственное вечное движение. **Методология** исследования включает сравнительный культурно-исторический метод, с помощью которого анализируется возникновения символа «Перпетуум мобиле». На основе сравнительного метода рассмотрены его научные, технические и художественно-образные коннотации в философии, науке, технике и музыке. **Научная новизна**. Изучение феномена «Перпетуум мобиле» в музыкальной теории не имело последовательного и обобщающего характера, не было попыток систематизировать образные коннотации «Перпетуум мобиле» и сравнить их с воплощениями в других науках и технике. Поэтому **новизна работы** заключается в выявлении сквозных связей между воплощениями «Перпетуум мобиле»в трансисторическом анализе развития и взаимовлияния разносторонних образцов данного феномена. **Выводы**. На основе исследования генезиса «Перпетуум мобиле» выявлено когезию и сквозной характер этого символа в различных отраслях технического и художественного творчества, которая проявляется, прежде всего, в воплощении общих форм (круг, спираль), а также выявляет общую тенденцию научно-

© Борисенко Н. О., 2016

технических и художественно-образных коннотаций, что дает возможность более глубокого осмысления роли П.М. в общем развитии Европейской культуры XIX-XXI веков.

Ключевые слова: перпетуум мобиле, когезия, коннотация, генезис, символ.

***Borysenko Tetjana**, lecturer of the subject commission, R. Glier Kyiv Institute of Music, postgraduate of The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The genesis of the phenomenon of «perpetuum mobile»

Purpose of Article. «Perpetuum mobile» has numerous incarnations in the art human culture throughout its development. This research focuses on the genesis of «perpetual mobile», it features in the art, music and other kinds of creativity with the accent on «Rerpetuum mobile naturae» (natural perpetual motion) and « та «perpetuum mobile artificae» (artificial perpetual motion). **Methodology.** The research methodology includes comparative cultural-historical method, which allows us to analyse the emergence of PM symbol. Based on the comparative method, the scientific, technical, artistic and imaginative connotations in philosophy, science, art and music are considered. **Scientific novelty**. The PM phenomenon in the music theory study has not been constant and general. There was no attempt to systematise PM's imaginative connotations and compare them to other embodiments of the PM in the sciences and techniques. Therefore, the scientific novelty is to identify the cross-cutting links among PM's different incarnations and to analyse the development and interaction of diverse samples of this phenomenon transhistorically. **Conclusions**. Based on the PM genesis study, the author underlines the cohesion and cross-cutting nature of this symbol, which gets different forms in various branches of technical and artistic creativity. It is manifested primarily in the incarnation of common shapes (circle, spiral), and identifies the general trend of scientific, technical and artistic-figurative connotations that give an ability to deeper understanding of the PM's role in general development of the European culture in XIX-XXI centuries.

Keywords: «Perpetuum mobile», cohesion, the connotation, the genesis of the symbol.

Актуальність дослідження. Ідея «Перпетуум мобіле» (вічний рух, надалі – П.М.) і її втілення в механіці, фізиці та інших науках пов'язані з пошуками альтернативних джерел енергії у всі часи. Ця актуальна тема для людства обумовлена необхідністю збереження природних запасів Землі, які постійно знищуються. Магнітні П.М., винаходи Н. Тесла, праці В. Вернадського шукають практичну можливість існування П.М. Дискусії з цього питання та експерименти проводяться дотепер і є актуальними. Символічне значення ідеї П.М. знаходимо в філософії та різних видах мистецтв. Протягом розвитку культури відбувалися певні зміни в розумінні та втіленнях цього феномена, тому є необхідність вивчення інтерпретацій цієї ідеї в різних видах творчості в загальнокультурному та трансісторичному аспекті.

Мета дослідження – визначити генезис «Перпетуум мобіле», його особливості втілення в музиці, техніці та інших видах творчості як «Perpetuum mobile naturae» або природного вічного руху в «perpetuum mobile artificae» – штучному вічному русі. Виявити спільне в конотаціях П.М. в різних галузях технічної та художньо-образної творчості.

Викладення основного матеріалу. Феномен «Перпетуум мобіле» та його втілення в механіці, фізиці та інших науках та мистецтвах дає можливість узагальнення погляду на даний феномен. Окрім прямого значення П.М. як механізму, пристрою, створеного людиною, що може рухатися або працювати сам по собі необмежену кількість часу, існує символічне розуміння цієї ідеї. Мається на увазі рух як явище космічного масштабу, колообіг в природі. У давньому тракта-

ті великого індійського математика і астронома Бхаскара Ачар'я «Сідханта-сіромані» («Вінець науки» біля 1150 р.) цей символ розуміється у двох смислах:

– «perpetuum mobile naturae» – «природний вічний рух» той, що існує об'єктивно, незалежно від бажання людини, створений Природою, або Творцем (залежно від релігійного або філософського погляду). Колесо (або «мандала», тобто коло в перекладі з санскриту) вважалось універсальним символом цільності, гармонії та безкінечного перетворення, тобто символом природного вічного руху;

– «perpetuum mobile artificae» – «штучний вічний рух», або такий, що створений людьми. Вважалось, що завдяки існуванню «perpetuum mobile naturae», його можна штучно відтворити. Щодо техніки, зрозуміло, що будь-який пристрій не вічний, він врешті-решт прийде в занепад. Тож цей рух вже не може бути справді «безкінечним», радше «постійно діючим». Але поки двигун існує, він постійно має діяти. «Perpetuum mobile (з лат. Вічний рух) – уявна безперервно діюча машина, яка, будучи раз пущена в хід, робила б роботу необмежено довгий час без отримання енергії ззовні» [1, 4]. Але в даному дослідженні нас цікавить не тільки і не стільки значення П.М. як технічного пристрою, скільки його символічний, загальнокультурний аспект в символічному та архетипічному смислах.

З прадавніх часів різні види зображень – пласкі у вигляді малюнків (живописних, графіки або орнаментики), об'ємні (як скульптурні або архітектурні) об'єкти ставали знаковими та символічними кодами. Застосування їх було різне – від культово-обрядового до комунікативного. «Будь-який виразний жест, звук, предмет, подія може перетворитися на знак» [5, 4]. Наприклад, у музиці швидкі пасажі або повторювані арпеджіо стають семантичними ознаками руху як такого.

Що співпадає з визначенням знаку, який «вказує на інше поза самого себе, але він не причетний до тієї реальності, на яку вказує. Знаки створюють люди і можуть їх довільно змінювати, і цим вони відрізняються від символів, які органічні, причетні до духовної реальності і не винаходяться людьми, а народжуються з глибин їх духовного життя. П. Тілліх зазначав, що «знаки жодним чином не беруть участі в реальності і силі того, на що вони вказують. Символи, хоча і відмінні від того, що вони символізують, беруть участь в його розумінні і силі знаки жодним чином не беруть участі в реальності і силі того, на що вони вказують. Символи, хоча і відмінні від того, що вони символізують, беруть участь в його розумінні і силі» [6, 267]. Символи також і не взаємозамінні, вони народжуються і вмирають. «Грецьке Symbolon – знак, пізнавальна прикмета; symballo – з'єдную, стикаються, порівнюю – в широкому розумінні поняття, що фіксує здатність матеріальних речей, подій, чуттєвих образів виражати ідеальний зміст, відмінний від їх безпосереднього чуттєво-тілесного буття. Символ має знакову природу» [7, 572].

Перш за все, згадаємо давній символ Уроборос (з давньогрецької «хвіст» – «їжа») – змій, що згорнувся в кільце, та кусає себе за хвіст. Є одним з найдавніших символів, відомих людству, точне походження якого, історичний період і конкретну культуру встановити неможливо. Незважаючи на те, що символ має безліч різних значень, найбільш поширене трактування описує його як вічність і нескінченність циклічної природи життя: чергування життя і смерті, постійно-

го перероджeння і загибелі» [7, 190]. Деякі історики вважають, що в Давню Грецію він потрапив з Давнього Єгипту, де його одні з перших зображень датуються між 1600 та 1100 роками до н. е. Саме в Греції він став використовуватися для означення процесів, що не мають початку і кінця.

Серед семантичних ознак руху в музиці виділяються швидкі пасажі, особливо повторювані арпеджіо, які дуже часто як графічно, так і символічно, утворюють образ колеса. І недарма ще до н.е у давньому Китаї існував певний образ – колесо колісниці із тридцятьма спицями за подобою сонця і місяця. У трактаті філософа-засновника даосизму Лао Цзи (нар. у 604 р. до н.е.) зустрічається опис стародавніх колісниць. Так само, як у місяці тридцять днів, колеса мали тридцять спиць. «Невтомний рух небесного світила мав відображення в земному безупинному русі колісниць» (вірш 11, коментарі та переклад І. Лісевича) [3]. В коментарях перекладач пише: «лише недавно під час розкопок околиць надгробового кургану першого китайського імператора Цинь Шихуана була зроблена воістину унікальна знахідка: бронзова модель закритої колісниці самого Сина Неба: рівно тридцять спиць одна в одну сходилося в маточинах обох її коліс» [3]. Друге свідоцтво – письмове – знаходимо серед збережених фрагментів в розділі «Записки про ремесла» в конфуціанській «Книзі ритуалу», де зазначається: «тридцять спиць в колісничному колесі – по образу сонця і місяця (переклад І. Лисевича) – «Образ світу, що рухається в часі, образ колообігу буття – це сакральне колесо у Лао-Цзи. І не тільки у нього. Згадаємо буддійський образ «колеса закону», і ще більш ранній індуїстський образ «колеса перероджень». Згадаємо образ часу – сонця, яке символізувало колесо європейських народів, від давних римлян до давних слов'ян» [3]. Музичні рухи, які відображують коло та безупинність часу, частіше всього були пов'язані з побутовими або ритуальними танцями по колу, хороводами і т.ін., не дивлячись на те, що кожному народу притаманні свої музичні інтонації та танцювальні рухи.

Перпетуум мобіле (perpetuum mobile) є філософським символом індійського походження. Бхавачакра або Колесо буття та перевтілень зображує сансару (тобто перебування в невіданні про свою душу) як безперервний процес народження, невідання та страждань. Тобто Уроборос, про який згадувалося раніше («opus circulare» або «opus circularium»), – колооберт життя та Бхавачакра в буддизмі – це ідентичні символи.

Одна з перших згадок про «perpetuum mobile artificae» зустрічається у трактаті Бхаскара Ачар'я. Проект Бхаскара являє собою зменшену копію індуїстської картини світу. В якості основного елемента конструкції використано колесо.

У книзі «Сіддханта-сіромани» Бхаскара Ачар'я оповідається про колесо, яке має спеціальні порожнини, заповнені ртуттю. Стверджувалося, що якщо таке колесо закріпити на осі і надати йому початкове обертання, то воно надалі буде обертатися вічно. За давньоіндійською філософією, події, що постійно повторюються, які складаються в уявний колооберт, мають колосальне значення для людини, є символом вічності.

У Європі ідея вічного руху набуває дещо іншого світоглядного обґрунтування. Християнська картина Всесвіту істотно відрізняється від індійської та

китайської. В ідеї вічного руху вже неявно міститься припущення, що в природі щось може виникнути само собою, без будь-якого спонукального зовнішнього імпульсу, на зразок створення світу Господом з нічого. Намагаючись дослідити, що є спільного в китайській, індійській та європейській філософії, як ідея П.М. дісталась із Сходу на Захід, звернемося до роботи філософа К. Ясперса «Смисл і призначення історії». Досліджуючи смисл та взаємозв'язок між історичними подіями різних часів, філософ відмічає: «Людство має єдині витоки та єдину ціль». «Вісь світового часу» треба розуміти як період в історії людства, який дав могутній поштовх всьому подальшому розвитку історії людства, в який сформувалися релігії та філософські течії, що й досі існують. «Вісь світового часу слід віднести, мабуть, до часів біля 500 років до н.е. Тоді відбувся різкий поворот в історії. З' явилася людина такого типу, яка існує й донині» [8, 31]. Це і є «вісь світового часу». Далі Ясперс пише: «виникли Упанішади, жив Будда». «В цей час, коли жили Конфуцій та Лао-Цзи, виникли всі напрямки китайської філософії». «В Ірані Заратустра вчив про світ, де іде боротьба добра зі злом» [8, 32].

В цей же час виникають великі багатонаціональні держави, які підтримують певні регіональні цивілізації у відносно нормальному сталому функціонуванні (в – Індії імперія Мауріїв, в Китаї – династії Чжоу, Цинь, Хань, Римська імперія), з'являється індивідуальна форма власності, обумовлюючись індивідуальною трудовою діяльністю людини.

Таким чином, можна припустити, що символ вічного руху з'явився в період, названий К. Ясперсом «віссю світового часу», або виник раніше та отримав в цей час розповсюдження в різних релігійних та філософських течіях Сходу, а згодом потрапляє й до Європи.

Різниця цивілізацій, а відтак і філософії Сходу та Заходу, які сформувались в осьовий час, випливає з попередньої історії та давніх культур.

Східні держави сформувались значно раніше, ніж західна, тобто європейська. Вони розвивались більш замкнено, мали станово-кастові суспільні відносини, систему суспільного рабства. В Європі натомість зароджувались основи аристократії та демократії, хоча рабство мало більше значення в виробництві (рабами були тільки іноземці). Треба відмітити деякі відмінності між східною та західною філософією. Східна філософія тісно пов'язана з релігією, де одна і та сама течія може бути водночас і тим, і іншим (індуїзм, буддизм та ін.) Вона сконцентрована на проблемі людини і її внутрішнього вдосконалення. Методи пізнання переважно емпіричні, чуттєві, медитативні. Категорії в східній філософії в багатьох випадках перейшли з міфології. Натомість західна філософія більше спрямована на наукову методологію, має не тільки теологічні, а й атеїстичні тенденції. Вона звертається до людини, пропонує загальні принципи пізнання, зокрема, раціональне, логічне, оперує категоріями традиційно філософськими.

Таким чином, можна зробити висновок, що східна філософія має інтровертне спрямування, направлена на вдосконалення внутрішнього світу людини. Західна філософія екстраверта, більше направлена на пізнання та перетворення навколишнього світу, суспільних відносин і т. ін. Зрозуміло, що ці відмінності викладені схематично, і є досить умовними але вони допомагають дослідити, як і чому ідея П.М. має зовсім інше втілення та розуміння в Європі. Європейські

мислителі та вчені працюють над тим, щоб знайти практичне втілення П.М. А в музикуванні цього часу П.М. має втілення в побутово-танцювальних жанрах.

В середньовіччі музика в системі теоретичних знань вважалася однією з точних наук. Вона входила до семи «вільних мистецтв» з яких «trivium» –граматика, риторика, логіка; «quadrivium» – арифметика, геометрія, астрономія, музика. Класифікація римського філософа, математика, теоретика музики Северина Боеція (біля 480-524 рр н.е.), який «намагався виправдати християнські догмати розумом» [4, 67], викладена ним в «Настановах до музики» розрізняє три напрямки музики mundana (світова), humana (людська), instrurnentalis (інструментальна). Перша – найважливіша, за думкою Боеція, реалізується в русі небесних сфер, взаємодії елементів та зв'язку пір року. На сьогоднішній час можна сказати, що це П.М. мікро та макрокосмосу. Естетика Боеція панувала на протязі десяти століть аж до епохи Відродження, була втіленням античних традицій, беззаперечною парадигмою та відкрила шлях новим музичним дослідникам середньовіччя. Нові естетичні концепції з'являються паралельно з розвитком творчої практики.

У XIII столітті в світській музиці набуває широкого розповсюдження одна з форм побутової поліфонії, яка стала називатися рондель, рота, ру (колесо). Це – один з проявів народного гумору, викладений в формі канону. Він був відомий іще середньовічним шпільманам. У такій якості він досягнув значного рівня майстерності наприкінці XIII століття, а в XIV став основою таких образотворчо-поліфонічних жанрів, як шас (chasse) у Франції та качча (сассіа) в Італії, що означає «полювання». Конструкція ронделю в музиці нагадує колесо, аналогічне проекту Бхаскара, яке було описано в астрономічному кодексі короля Кастилії Альфонса Великого, що відноситься до 1272 року. Також в арабському рукопису 1200 року, що був написаний Фахр ад дін Рідвана бен Мухаммедом, викладено три різних конструкції вічних двигунів.

В середньовіччі починається процес розвитку музики Арс нова. Останній трувер та видатний представник музики Арс нова Гійом де Машо залишив по собі прекрасні поетично-музичні твори, написані в формі рондо, яка сама по собі є втіленням безкінечного кола. В середньовіччі ідея П.М. була дуже популярною в Європі. Численні вчені та винахідники шукали способів втілення П.М. як апарата, машини. В XII-XIII ст. почалися хрестові походи, відбувалося швидке зростання кількості міст, європейське суспільство набуває нової мобільності. Розвиваються ремесла, утворюються нові пристрої та механізми (водяні колеса, або ті, які рухали тварини, що ходили по колу). Ідея створення більш дешевої енергії, яка б допомагала приводити в рух механізми, ставала все більш актуальною. Якщо енергія береться з нічого, вона й не має вартості. Одним з перших передбачив майбутнє техніки середньовічний монах Роджер Бекон (біля 1214-1292 рр.), якого називали doctor mirabilis (чудесний доктор). У своїх книгах він передбачає створення літальних машин, підйомних кранів, субмарин тощо. Монах наполягав на науковому дослідженні природи, зробив багато відкриттів, зокрема збільшувальні лінзи. Він писав свої роботи, спираючись на науковий досвід, який накопичився вже в ті часи та керувався актуальними думками суспільства про створення універсального двигуна. За легендою, за свої погляди був ув'язнений церковниками на 14 років. Бекон також сформулював нову класифікацію музики, яка заперечує існування

музики mundana С. Боеція, має безпосередній зв'язок з традиціями народного музикування, включає в музичне виконання спів і танець.

Перший проект П.М. в Європі залишив видатний французький архітектор та інженер XIII ст. Віллар д'Оннекур. В його «Книгу малюнків» (альбом з кресленнями) ввійшов малюнок та опис першого з відомих проектів П.М. (біля 1235-1240 рр.). Тепер «Книга малюнків» зберігається в Паризькій Національній бібліотеці. Колесо з непарною кількістю молоточків або ртуттю пропонувалась ним в якості П.М. Д'Оннекур не вказує, чи він є автором цієї ідеї, чи вона запозичена у когось.

Також одним з перших винахідників в Європі намагався створити проект П.М. П' єр де Марікур. В роботі «Послання про магніт» (1269 р.), що була ним написана при осаді міста Люгера, він дає схему perpetuum mobile, який «виявляється більш схожим скоріш на принципіальну схему вічного космічного руху, ніж на «реальний» вічний двигун» [1, 27].

В XVI-XVII століттях, в епоху переходу до машинного виробництва, кількість відомих проектів П.М. вже перебільшила тисячу. Між тим, далекоглядні натуралісти, такі як Леонардо да Вінчі, Джіроламо Кардано, Симон Стевін, Галілео Галілей сформулювали принцип: «Створити вічний двигун неможливо». Симон Стевін був першим, хто на основі цього принципу вивів закон рівноваги сил на похилій площині, що привело його врешті-решт до відкриття закону складання сил за правилом трикутника (додавання векторів). До середини XVIII ст., після багатовікових спроб створити вічний двигун, більшість вчених стали вважати, що зробити це неможливо. Це був просто експериментальний факт. З 1775 року Французька академія наук відмовилася розглядати проекти вічного двигуна, хоча і в цей час у французьких академіків не було твердих наукових підстав принципово заперечувати можливість черпати енергію з нічого. Неможливість отримання додаткової роботи з нічого була твердо обґрунтована лише зі створенням і затвердженням як загального і одного з найбільш фундаментальних законів природи «закону збереження енергії».

Спочатку Г. Лейбніц у 1686 р. сформулював закон збереження механічної енергії. А закон збереження енергії як загальний закон природи сформулювали незалежно М. Ломоносов (1748), Ю. Майер (1845), Дж. Джоуль (1843-1850) і Г. Гельмгольц (1847). Лікар Майер і фізіолог Гельмгольц зробили останній важливий крок. Вони встановили, що закон збереження енергії справедливий для тварин і рослин. До цього існувало поняття «жива сила» і вважалося, що для тварин і рослин закони фізики можуть не виконуватися. Таким чином, закон збереження енергії був першим принципом, встановленим для всього пізнаного Всесвіту.

Філософ Р. Декарт зі своєї теологічної точки зору заперечував можливість створення вічного двигуна: «Оскільки Бог є єдиною причиною руху, то це означає, що він зберігає його однакову кількість в світі» [2, 142].

Спеціальна теорія відносності А. Ейнштейна (1905 р.) стала останньою крапкою над «і» в узагальненні закону збереження енергії. Він показав, що закон збереження маси (був такий закон) – частина закону збереження енергії.

Так ми спостерігаємо когезію та взаємовплив між ідеями втілення П.М. в символах, техніці та художніми образами в музиці та інших мистецтвах.

У XVIII ст. в музиці з'являються одні з перших зразків П.М в творах Й. Гайдна, Л. ван Бетховена та інших композиторів. Жанрова основа цих творів частіше всього – побутово-танцювальна. Цікавість до втілення П.М. як механізму за допомогою суто музичних засобів виразності з'явиться згодом, в середині XVIII ст.

В цей час широкого поширення набули парові машини і механізми. Частина фізики, яка намагалася пояснити їх роботу і побудувати загальні закономірності створення теплових машин, стала називатися термодинамікою. Закон збереження енергії стали також називати першим законом термодинаміки. Вічні двигуни, принципи роботи яких суперечили першому закону термодинаміки, стали називати вічними двигунами першого роду.

Звичайно, музика – це рух і ідея П.М. актуальна для неї через її природу. Тож ідея створення П.М. не могла залишити осторонь талановитих композиторів. Втілення «perpetuum mobile artificae» ми зустрічаємо вже в середині XVIII століття в творчості Ш. В. Алькана.

Загальна ідея вічного двигуна, що не суперечила б закону збереження енергії, існувала. Було відомо, що робота в двигунах відбувається, коли гаряче тіло віддає тепло газу або пару і пар здійснює роботу, наприклад, рухаючи поршень. Величезна теплова енергія зосереджена, припустимо, в океані. Якщо відбирати у океану енергію за рахунок зниження його температури, то цієї енергії вистачить на те, щоб, наприклад, підтримувати роботу корабельного двигуна або створювати в морі електростанції.

Однак виявилося, що ніяк не вдається зробити так, щоб енергія від більш холодного тіла перейшла до більш гарячого. Але ж для створення вічного двигуна необхідно, щоб при цьому ще й відбувалася робота.

В результаті розвитку термодинаміки, ґрунтуючись на роботах С. Карно, Р. Клаузіус довів неможливість процесу, при якому теплота переходила б мимовільно від тіл більш холодних до тіл більш нагрітих. При цьому неможливий не тільки безпосередній перехід – його нереально здійснити і за допомогою машин або приладів без того, щоб в природі не сталося ще яких-небудь змін.

В. Томсон (лорд Кельвін) сформулював принцип неможливості вічного двигуна другого роду (1851 р.), оскільки в природі неможливі процеси, єдиним наслідком яких була б механічна робота, вироблена за рахунок охолодження теплового резервуара.

Коли була створена статистична термодинаміка, яка ґрунтувалася на молекулярних уявленнях, друге правило термодинаміки знайшло своє пояснення. Виявилося, що перехід тепла від холодного тіла до більш гарячого в принципі можливий, але це нищівно малоймовірна подія. А в природі реалізуються найбільш вірогідні випадки.

На відміну від механіки, де неможливі порушення правил термодинаміки, в мистецтві діють зовсім інші закони. Наприклад, в музиці повторювані механістичні рухи використовуються для накопичення та емоціонального вибуху в одних випадках, або навпаки, круговий обертальний рух побутових приладів (наприклад прялки або веретена) створює атмосферу нудьги та нескінченної тяжкої рутинної роботи (наприклад, романс Ф. Шуберта «Маргарита за прялкою»).

Наприкінці XX століття в престижному серед фізиків журналі «Physical Review Letters» публікуються результати, отримані незалежно, в різних країнах, в різних сферах фізики (квантова термодинаміка, молекулярна фізика). Їх об'єднує те, що згідно цих результатів другий закон термодинаміки може порушуватися в деяких квантових системах, а це дає теоретичну надію на можливість втілення П.М.

Висновки. Розглянувши деякі наукові, технічні та художньо-образні конотації П.М. в філософії, науці, техніці та музиці, ми виявили когезію та наскрізність цього символу в різних галузях знань та творчості, яка проявляється, насамперед, у втіленні загальної форми (коло, спіраль) а також виявляє спільну тенденцію – прагнення науковців і митців як до реалізації ідеї «perpetuum mobile naturae» в «perpetuum mobile artificae», так і до різноманітних втілень «perpetuum mobile naturae» через художню образність в різних видах мистецтва.

Наукова новизна. Дослідження та аналіз окремих втілень символу «Perpetuum mobile naturae», або природного вічного руху в «perpetuum mobile artificae» – штучному вічному русі в музиці, техніці та інших видах творчості дозволили виявити наскрізні зв'язки між конотаціями П.М. Їх трансісторичне дослідження дає змогу ширше розглянути розвиток різнобічних втілень даного феномена та можливості для створення цілісної концепції інтерпретацій цієї ідеї.

Література

1. Бродянський В. М. Вечный двигатель – прежде и тепер / В. М. Бродянський. – М., Энергоатомиздат, 1989. – 254 с.

2. Декарт Р. Избранные произведения / Рене Декарт. – М. : Политиздат, 1950. –142-715 с.

3. Лао-Цзы. Книга пути и благодати (перевод-Лисевич И.С.) // Режим доступу: http: www.universalinternetlibrary.ru

4. Новейший философский словарь / А. А. Грицанов. – Мн., Книжный Дом 2003. – 1280 с.

5. Теплицын В. Л. Символы, знаки, эмблемы. Энциклопедия / Теплицын В. Л., Багдасарян И. Б., Орлов И. Б. – М. : Локид-Пресс, Рипол классик, 2005. – 490 с.

6. Тиллих П. Теология культуры / П. Тиллих. – М. : Юрист, 1995. – 479 с.

7. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл. – М. : Крон-пресс, 1996. – 656 с.

8. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – М. : Республика, 1994. – 527 с.

References

1. Brodyansky, V. M. (1989). Perpetual motion – Before and Now. Moscow: Energoatomisdat [in Russian].

2. Dekart, R. (1950) Selected Works. Moscow: Politizdat [in Russian].

3. Lao Tzu. The book and the way of grace. (I.S. Lisevich, Trans). Retrieved from http: www.universalinternetlibrary.ru [in Russian].

4. Gritsanov, A. A. (2003). The Newest Philosophical dictionary. Minsk: Book House [in Russian].

5. Teplitsyn, V. L, Baghdasaryan, I. B, Orlov, I. B. (2005). Symbols, signs, emblemy. Encyclopedia. Moscow: Lokid Press, Ripol Klassik [in Russian].

6. Tillih, II. (1995). Theology of Culture. Moscow:Yurist [in Russian].

7. Holl, J. (1996). Dictionary of subjects and symbols in art. Moscow: Kron-Press[in Russian].

8. Jaspers, K. (1994). The meaning and purpose of history. Moscow: Respublika [in Russian].

УДК 7.072.2(477)

Батрак Марина Григорівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, викладач ДШМ при КВНЗ Ніжинське училище культури і мистецтв імені М. Заньковецької
marina.batrak@rambler.ru

РЕГІОНАЛІСТИКА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

Мета статті – висвітлення стану наукової розробки регіоналістики у працях сучасних мистецтвознавців. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні системного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити напрями регіональних досліджень України, простежити ступінь вивченості культурно-мистецького життя окремих її регіонів. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні уявлень про місце і роль регіоналістики в сучасному українському мистецтвознавстві. **Висновки**. Сучасний етап розвитку українського мистецтвознавства активізував інтерес до вивчення культури різних регіонів як складових загальнонаціональної культури. Тематика наукових досліджень охоплює окремі види мистецтва, а також особливості культурного та духовного життя регіонів загалом.

Ключові слова: регіон, регіоналістика, краєзнавство, міждисциплінарний підхід.

Батрак Марина Григорьевна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, преподаватель ДШИ при КВУЗ Нежинское училище культуры и искусств имени М. Заньковецкой*

Регионалистика в контексте современного украинского искусствоведения

Цель статьи – освещение состояния научной разработки регионалистики в трудах современных искусствоведов. **Методология** исследования заключается в применении системного, историко-логического методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть направления региональных исследований Украины, проследить степень изученности культурной жизни отдельных ее регионов. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о месте и роли регионалистики в современном украинском искусствоведении. **Выводы**. Современный этап развития украинского искусствоведения активизировал интерес к изучению культуры разных регионов, как составляющих общенациональной культуры. Тематика научных исследований охватывает отдельные виды искусства, а также особенности культурной и духовной жизни регионов в целом.

Ключевые слова: регион, регионалистика, краеведение, междисциплинарный подход.

Batrak Marina *postgraduate of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, lecturer at Children's school of Arts in Nezhin*

Regionalism in the context of the modern ukrainian art studies history

Purpose of Article. The purpose of the article is to highlight the state of scientific development of regions in the works of modern art**. Methodology.** The research methodology includes systematic, historical and logical methods. The above methodological approach allows us to uncover areas of regional studies of Ukraine; the degree of scrutiny gives an opportunity to trace the cultural and artistic life of its individual regions. **Scientific novelty.** Scientific novelty consists in expanding

© Батрак М.Г., 2016

notions of place and role of regionalism in the modern Ukrainian Art studies.**Conclusions.** The current stage of development of Ukrainian art studies has intensified interest in studying the culture of different regions, as components of the Ukrainian culture. The topic of the researches covers the kinds of art, and especially the cultural and spiritual life of the region.

Keywords: region, regionalism, local history, interdisciplinary approach.

Актуальність теми. На сучасному етапі розвитку культури незалежної України одним із пріоритетних завдань є утвердження національної самосвідомості та національного відродження української нації. Провідна роль у процесі оновлення українського суспільства належить вивченню культурної спадщини регіонів, як самостійних соціокультурних одиниць. Після проголошення державної незалежності України (1991 р.) відбулося переосмислення ролі територіального фактору, що стало поштовхом до детального вивчення регіонів країни. Неможливо розглядати національну культуру народу як цілісне і унікальне явище в світовому контексті без детального вивчення та аналізу окремих її регіональних складових.

Необхідність осмислення стану української регіоналістики особливо відчутна нині, в контексті воєнних дій на сході України, а також реформуванні системи державного управління. Такі зміни в устрої громадянського суспільства доводять той факт, що етнічна специфіка регіонів, їх традиції та напрямки професійної діяльності є фундаментом духовної єдності української нації загалом.

Мета дослідження: висвітлення стану наукової розробки регіоналістики у сучасних мистецтвознавчих працях. В контексті зазначеної мети аналіз наукових джерел та їх специфіки постає головним завданням даної статті.

Виклад основного матеріалу. Тільки небайдуже та відповідальне ставлення до регіональних особливостей, зокрема традицій, звичаїв, обрядів, які передаючись з покоління в покоління, на певній території, допоможе здійснити перехід від системи «утримування» регіонів до перетворення їх на культурноактивних і фінансово самодостатніх суб'єктів держави [3, 34].

Говорячи про стан української регіоналістики на сьогодні, можна помітити, що вона вийшла на новий етап свого розвитку. Відкриття у 1993 році в Інституті Історії НАН України відділу регіональних проблем історії України стало поштовхом до початку досліджень регіональної проблематики країни.

Залучення все більшої кількості професійних вчених-істориків з їх методологічною базою, застосування комплексного підходу у дослідженнях культури регіонів України, нові уявлення про політичний та культурний розвиток держави під кутом «центр-регіони», а також невдоволення традиційною моделлю регіону, який сприймався «центром» як провінція виробничої інфраструктури – все це слугувало мотивом для подальших досліджень [6]. На думку Я. Верменич, для українців осмислення взаємин в системі «центр-регіони» надзвичайно важливе, адже наша країна не так давно сама була регіоном Радянського союзу [1].

Тенденція зростання зацікавленістю проблемами історії регіонів, на думку Т. Попової, співпадає зі світовим рухом у історіографії кінця XX століття, де акцентується увага на дослідженнях не лише регіональних культур, а і їх взаємовпливу, розглядаються природно-географічні, соціоетнічні, історико-

культурні та геополітичні чинники як першоджерела даного процесу [6]. Серед вагомих праць присвячених теоретико-методологічному обґрунтуванню завдань і функцій нового наукового напряму – історичній регіоналістиці, варто відзначити монографію Я. В. Верменич. Аналізуючи історичні факти про регіони України, а також дослідивши діяльність регіональних наукових осередків, автор простежує доробок вчених географів та істориків у створенні критеріїв та схем районування. Вона акцентує свою увагу на формуванні наукового апарату історичної регіоналістики та її місця в системі дисциплін соціогуманітарного напрямку. Я. Верменич вкладає в поняття «регіоналізм» принципи територіальної організації держав, параметри культурної специфіки регіонів, різні прояви транскордонного співробітництва.

Важливого методологічного значення набуває думка А. Литвиненко, яка трактує «регіоналістику» як дисциплінарний синонімом краєзнавства, мета якого – всебічне вивчення історії, культури, економіки, природи певної території (місто чи інше поселення, місцевість, край, країна). Дослідниця подає своє розуміння регіоналістики, порівнюючи її з краєзнавством як змістовно подібним поняттям. Але визначаючи мету регіоналістики як дослідження історично сформованих регіонів, їх відмінностей та особливостей з метою з'ясування їх функцій і значення в історико-культурній, економічній чи соціальній системі країни, континенту тощо, А. Литвиненко відзначає, що до краєзнавчих інтересів входить ширше коло об'єктів дослідження, ніж до регіоналістики, натомість остання спрямована на їх глибший аналіз з погляду соціальної значущості [2, 8].

Серед провідних науковців, дослідження яких розкривають теоретичні аспекти регіоналізму, варто відзначити культурологів: В. Г. Чернеця, В. Н. Леонтієву, В. А. Личковаха, істориків: П. Т. Тронька, С. В. Киселицю, М. М. Водзинського. Вчені розглядають регіоналізм з позиції історичних, соціально-політичних, економічних та культурних процесів. В. А. Личковах наголошує про необхідність створення інституту регіональної культури для дослідження її історії та стану в сучасні часи, розвитку регіоніки в галузі мистецтва та літератури. На його думку діяльність закладу такого типу, об'єднала б істориків та культурологів, етнографів та мистецтвознавців, журналістів та літераторів. Новий заклад став би науково-методичною базою в галузі культурної політики в регіоні. Його широка просвітницька діяльність, дала б поштовх у розвитку регіоніки, краєзнавства і туризму [4, 81]. Діяльність такого закладу, на нашу думку, сприяла б активізації процесу розвитку національної культури, в тому числі мистецтвознавства у площині культурно-мистецького життя регіонів України.

Зростання значущості регіональної культури в сучасному Українському мистецтвознавстві стверджують праці багатьох дослідників, які присвячені Києву (О. Лисюк, О. Зінькевич, М. Кузьмін, , К. Шамаєва), Харкову (Н. Пирогова, О. Кононова, Й. Миклашевський), Одесі (В. Малішевський), Івано-Франківську (Л. Романюк), Яворову, Перемишлю (Б. Фільц), Катеринославу (В. Мітлицька), Коломиї (Л. Коссак-Баб'юк), Стрийщині (О. Миронова), а також Східній Галичині (Й. Волинський, Ю. Булка, Л. Кияновська, Т. Мазепа, М. Загайкевич, Н. Костюк, М. Черепанин, Л. Мазепа, та ін.), Закарпаттю (Л. Микуланинець, Т. Росул), Волині (Л. Ігнатова, П. Шиманський), Буковині (Л. Глібовицький

К. Демочко), Сумщині (Г. Локощенко), Полтавщині (А. Литвиненко), Чернігівщині (О. Васюта, Л. Дорохіна, Т. Ляшенко, О. Кавунник, О. Бадалов), Північному Приазов'ю (Т. Мартинюк), Донеччині (О. Шаповалова, Т. Гердова) тощо.

Тематика регіональних наукових досліджень охоплює як особливості культурного та духовного життя регіонів загалом, так і проблеми розвитку окремих видів мистецтва – інструментального і хорового виконавства, сценічної хореографії, образотворчого, театрального мистецтва, архітектури, музичної педагогіки та освіти, фольклору.

Серед напрямів регіональних досліджень сучасного українського мистецтвознавства, які найбільше цікавлять науковців, можна виокремити наступні: розвиток культури регіонів певного періоду; встановлення історично зумовлених зв'язків між соціально-політичними і культурними процесами; дослідження особливостей культурного розвитку певного регіону, включення до категоріально-понятійного апарату культурологічних та мистецтвознавчих нових понять; становлення та розвиток музичного мистецтва в історичному контексті; аналіз впливу мистецької освіти та культурно-освітніх осередків на на культурний розвиток регіонів; розвиток українського театрального та образотворчого мистецтва; регіональний розвиток українського телебачення; динаміка сучасного музичного фестивально-конкурсного руху; дослідження регіональних феноменів пострадянського суспільства; вивчення етапів культурного розвитку, або навпаки, занепаду досліджуваного регіону; внесення здобутків окремих культурно-мистецьких осередків до загальнонаціональної державної культури; вплив культури регіону на життя певного етносу; аналіз культурно мистецького внеску окремого регіону в загальнонаціональну культурну спадщину України.

Кінець XX – початок XXI ст. характеризується продуктивністю наукових досліджень з регіональної проблематики. Захищено ряд мистецтвознавчих дисертацій регіонального спрямування, серед них і праці про музичне життя регіонів, областей України. Зокрема: «Музичне життя на Чернігівщині у XVШ-XIX ст.» (О. П. Васюта, 1997 р.); «Музыкальная жизнь Сумщины: середина XVIII – 80-е гг. XX века» (Г. Д. Локощенко, 1991 р.); «Музична культура Західної України 20-30-х років XX століття: ідеї поступу та розвиток національних традицій» (Н. О. Костюк, 1998 р.); «Музичне життя Волині» (П. І. Шиманський, 1999 р.); «Музичне життя Катеринославщини сер. XIX – поч. XX ст.» (В. А. Мітлицька, 2000 р.); «Музична культура Галичини (II пол. XIX – перша XX ст.)» (М. В.Черепанін, 1997 р.); «Музичний професіоналізм північного Приазов'я XIX-XX ст.» (Т. В. Мартинюк, 2003 р.), «Музична культура Полтавщини XIX – поч. XX ст. в аспектах регіонального джерелознавства 2006 р.» (А. І. Литвиненко, 2006 р.); «Музична культура Харкова кінця XVШ – початку XX ст.» (О. В. Кононова, 2004 р.); «Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст.» (Л. Кияновська, 2000 р.); «Музична культура Галичини на зламі XIX-XX ст.» (Б. І. Забута, 2003 р.), «Тенденції розвитку музичної культури Волині кінця XX – поч. XXI ст.» (Л. П. Ігнатова, 2006 р.), «Музичне життя Закарпаття 20-30-х років XX ст.» (Т. І. Росул, 2004 р.), «Хорова культура Чернігівщини в соціокультурному просторі України кінця XX початку XXI століть» (О. П. Бадалов, 2014 р.).

Огляд вищезазначених дисертацій музичного життя регіонів України, веде нас до висновку, що найбільш масштабно вивчена регіональна культура західної України, а саме: Прикарпаття, Закарпаття, Галичини, Волині та Західного Поділля. Недостатньо висвітленими залишаються північний і частково східний регіони: Донеччина та Луганщина. Є прогалини у досліджені особливостей музичної культури північні (Сумщина), півдня (Миколаївщина) та центральної України (Черкащина). Отже, дані регіони України варті уваги сучасних науковців, так як і їх культурно-мистецькі надбання є складовою загальнонаціонального культурного спадку.

«Регіоніка», як новітній напрям культурології, взаємодіючи із суміжними науками соціально-гуманітарного напрямку, досліджує культуру окремих регіонів країни, як складових загальнонаціональної культури. В цьому процесі відбувається формування її особистого методологічного підґрунтя на засадах методів історичного, етнологічного, соціологічного, філософського та культурологічного походження. Завдяки методологічній базі регіоніки, науковці мають можливість комплексно дослідити предмет їх розвідок у відповідності до поставлених цілей і завдань.

Вищесказане має важливий науковий і методичний зміст, який підводить нас до міждисциплінарного підходу у регіональних дослідженнях. І. Студеників під міждисциплінарним характером досліджень розуміє таку форму науково-дослідної діяльності, яка цілеспрямована на вивчення певного об’єкту різними галузями науки і спеціальностями, які об’єднані спільними завданнями і цілями, поставленими перед ними. Для досягнення результатів створюються науково-дослідні інститути та центри, зі своїми підрозділами, а також окремі наукові програми та проекти. Іншими словами, на думку І. Студеникова, узагальнення результатів науково-дослідної роботи представників різних дисциплінарних напрямків під час вивчення певного об’єкту і є міждисциплінарним підходом [9, 71].

Актуального значення набуває думка Б. Могильницького, який заперечує єдину модель міждисциплінарного синтезу, а також підбору окремих дисциплін, що приймають в ньому участь. Цей процес повністю залежить від предмету та мети дослідження, а також його масштабності [9, 72]. Це зауваження, на нашу думку, цілком слушне, якщо йдеться про використання міждисциплінарного підходу в регіональних дослідженнях мистецтвознавчого та культурологічного спрямування, комплексний характер яких передбачає широке коло досліджуваних проблем і багаторівневу структуру дослідницького процесу, найвищим щаблем якого є синтез науково-дослідної роботи представників різних наукових галузей з метою комплексного відображення досліджуваного об’єкту.

Варта уваги думка естонського дослідника А. Уйбо, який розуміє під міждисциплінарністю методологічний принцип сучасних наукових розвідок, використання якого широко застосовується незалежно від їх дисциплінарної приналежності, а також являє собою методологічне оформлення синтезу наукових здобутків різних дисциплін в масштабних наукових дослідженнях і проектах [9, 73].

Отже, можемо зробити висновок, що міждисциплінарний підхід в регіоналістиці, зокрема мистецтвознавчого спрямування, відіграє провідну роль се-

ред методологічного інструментарію. Завдяки ньому відбувається синтез результатів науково-дослідної діяльності різних наукових галузей, а результатом стає комплексне відображення об'єкту дослідження. Але варто зазначити, у будь-якому випадку ця комплексність буде відносною, адже вона обумовлена наступними чинниками: доступність і повнота інформації дослідження; коло завдань та цілей, які ставить перед собою дослідник або коло дослідників; динамізм об'єкту дослідження, на який впливають тенденції його власного розвитку, а також залучення нових джерел інформації.

Специфіка досліджень саме регіональної культури полягає в тому, що вони в більшій мірі межують з історико-краєзнавчими, акцентуючи свою увагу на культурних традиціях окремих народів чи груп населення. Враховуючи значимість такого дослідження виявляється актуальним розгляд генезису культури, структури функціонування, логіки її розвитку, що дають уяву про закономірності існування даного феномену в контексті сучасного українського мистецтвознавства.

Висновки. Культура будь-якого регіону унікальна. Своєрідність її регіональних традицій складається з географічних, економічних і соціальних особливостей території. В регіональній культурі відображається соціально-історичний досвід, проживаючого на ній населення, представників різних соціальних груп, національностей, віросповідань. Зрозуміти особливості різних регіональних культурних процесів неможливо без аналізу культурних явищ території в динаміці з урахуванням конкретних історичних подій. Протягом багатьох століть на регіональному рівні йде процес взаємного впливу, взаємозбагачення, але не злиття різних субкультур.

Таким чином, сучасний етап розвитку мистецтвознавства активізував інтерес до вивчення культури різних регіонів нашої країни. Регіоналістика посідає чільне місце у дослідженнях українського мистецтвознавства, співпрацюючи із спорідненими науками (історія, етнологія, соціологія, філософія, культурологія, педагогіка тощо). Завдяки цій співпраці формується нова методологічна наукова база, яка вбираючи засади суміжних наук, має вплив на розвиток традиційного мистецтвознавства та культурології, а також на появу нових напрямів. На рубежі XX-XXI століть в Україні створюються сприятливі історико-соціальні умови для дослідження регіональної культури, розвитку міжрегіонального культурного діалогу науковців – представників Півдня, Півночі, Сходу і Заходу України. Традиційними стають проведення наукових конференцій із проблем історії, культури, мистецтва окремих регіонів України, створюються осередки регіональних досліджень, діяльність яких спрямована на формування методологічних засад, а також розробку і впровадження в освітніх установах різного фахового спрямування навчальних курсів з вивчення історії, культури і мистецтва рідного краю.

В подальшому перспективними, на нашу думку, можуть стати наукові розвідки, в яких буде розглянуто і проаналізовано хорове мистецтво Чернігово-Сіверщини – духовної колиски Київської Русі; виявлено сутність «діалогу» в історичних культуро утворюючих процесах, а також його значення у становленні хорової культури краю.

Література

1. Верменич Я. В. Теоретико-методологічні проблеми історичної регіоналістики в Україні / Я.В. Верменич. – К.: Ін-т історії України НАН України, 2003. – С. 3 – 4.

2. Литвиненко А. І. Історичні шляхи становлення регіоналістики в українській культурі й музикознавстві / А. І. Литвиненко // Студії мистецтвознавчі / Національна академія наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – К. : ІМФЕ, 2012. – № 6. – С. 7–14.

3. Личковах В. А. Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка / В.А. Личковах. – Чернігів / Видавець Лозовий В. – М., 2011. – 168 с.

4. Личковах В. А. Слов'янський Sacrum – скарбниця Європи: Наукові та публіцистичні праці із славістики, україністики, культурологічної регіоніки / В. А. Личковах. – Чернігів: Чернігівський національний педагогічний університет імені Т. Г. Шевченка, 2010. – 144 с.

5. Мартинюк Т. В. Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників в явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я XIX-XX століть) дис. д-ра мистецтвознавства 17.00.01 / Мартинюк Тетяна Володимирівна. – К., 2004. – 512 с.

6. Пономарьов А. Регіональні барви України й українців // Українці: Історико-етнографічна монографія: у 2 кн. / А. Пономарьов. – Опішне : Українське Народознавство, 1999. – 205 с.

7. Попова Т. Н. Проблемы категориального аппарата историко-региональных исследований в современной российской историографии // Записки історичного факультету. – Вип. 11. – Одеса, 2001. – С. 22.

8. Розенберг Р. М. Регионика как составная часть истории музыки / Р.М. Розенберг // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. – Одеса : Друкарський дім, 2000. – Вип. 1. – С. 150-155.

9. Студенніков І. Регіоналістика і регіонознавство: проблеми методології та категоріального апарату / І. Студенніков // Регіональна історія України. Збірник наукових статей. – Випуск 1. – К. : Інститут історії України НАН України, 2007. – 67 – 78 с.

References

1. Vermenych, Y.V. (2003). Theoretical and methodological problems in Ukraine Historical Regional. Kyiv: Insty'tut istoriyi Ukrayiny' NAN Ukrayiny [in Ukrainian].

2. Litvinenko, A.I. (2012). Historical ways of formation of regions in Ukrainian culture and musicology. Kyiv: Studiyi my'stecztvoznavchi. Nacional'na akademiya nauk Ukrayiny'; Insty'tut my'stecztvoznavstva, fol'klory'sty'ky' ta etnologiyi im. M.T. Ry'l's'kogo, 6 [in Ukrainian].

3. Lychkovah, V.A. (2011). Chernigov-Seversk cultural rehionika. Chernihiv: Vy'davecz' Lozovy'j V. [in Ukrainian].

4. Lychkovah, V.A. (2011). Slave Sacrum - Treasury Europe: Naukovi ta publicy'sty'chni praci iz slavisty'ky', ukrayinisty'ky', kul'turologichnoyi regioniky'. Chernihiv: Chernihiv Taras Shevchenko National Pedagogical University, 144 [in Ukrainian].

5. Martyniuk, T. V. (2004). Historical and theoretical aspects of interrelations of the geographical social and cultural factors in the phenomenon of regional musical culture (for example, Northern Azov nineteenth and twentieth centuries). Kyiv: Doctor of Arts thesis 17.00.01, 512 [in Ukrainian].

6. Ponomarev, A. (1999). Regional colors of Ukraine and Ukrainian. Historical and ethnographic monograph: in 2 books. Opishne: Ukrayins'ke Narodoznavstvo, 205 [in Ukrainian].

7. Popova, T.N. (2001). Problems categorical apparatus historical and regional studies in modern Russian historiography. Zapy'sky' istory'chnogo fakul'tetu. Odessa: 11, 22 [in Ukrainian].

8. Rosenberg, R.M. (2000). Region studies as a part of the history of music. Muzy'chne my'stecztvo i kul'tura. Naukovy'j visny'k. Odessa: Drukars'ky'j dim. [in Ukrainian].

9. Studennikov, I. (2007). Regionalistics and Regional studies: problems of methodology and categorical apparatus. Regional'na istoriya Ukrayiny'. Zbirny'k naukovy'x statej. Kyiv: Insty'tut istoriyi Ukrayiny' NAN Ukrayiny [in Ukrainian].

УДК 75.01+78.01(477):39(477)

Мезіна Світлана Сергіївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
svitmez18@yandex.ua

УКРАЇНСЬКЕ «ШІСТДЕСЯТНИЦТВО» У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ XX СТОЛІТТЯ

Мета даної статті полягає у визначенні історичного значення діяльності та творчості вітчизняних митців-шістдесятників у контексті національного відродження XX століття. **Методологія дослідження** базується на застосуванні порівняльно-історичного методу, що дозволяє встановити значення мистецтва 1960-х рр. у національному відродженні XX століття. **Наукова новизна** статті полягає у розкритті генетичних основ національної традиції в мистецтві представників українського «шістдесятництва» та його значення у вітчизняній культурі минулого століття. **Висновки**. Основні ознаки національного відродження періоду 1960-х років (творча і суспільна активність митців; збудження інтересу до власної історії, мови, культури, національної традиції; прагнення до свободи художнього мислення; розвиток у нових суспільно-політичних умовах революційних ідей Т. Г. Шевченка; реабілітація постраждалих представників «Розстріляного відродження» та їх мистецьких ідей; активне відображення звичаїв, характеру, почуттів українців; символізм образів, що розкривають дух, самоусвідомлення народу, прагнення втілити національну ідею; монументальність та поліжанровість мистецтва; поєднання європейських сучасних мистецьких технік із елементами українського фольклору) доводять, що рух українського «шістдесятництва» виступає потужною зв'язуючою фазою у відродженні та розвитку національної традиції у вітчизняній культурі XX століття.

Ключові слова: українське «шістдесятництво», національна ідея, національна традиція, національне відродження, українське бароко, «Розстріляне відродження»

***Мезина Светлана Сергеевна**, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Украинское «шестидесятничество» в контексте национального возрождения XX века

Целью данной статьи является раскрытие значения деятельности и творчества отечественных художников 1960-х годов в возрождении национальных традиций. **Методология исследования** базируется на применении сравнительно-исторического метода, что позволяет определить значение искусства 1960-х гг. в национальном возрождении XX столетия. **Научная новизна** публикации заключается в раскрытии генетических основ национальной традиции в искусстве представителей украинского «шестидесятничества» и его значения в отечественной культуре прошлого столетия. **Выводы**. Основные признаки национального возрождения периода 1960-х годов (творческая и общественная активность художников; возбуждение интереса к истории, языку культуре, национальной традиции; стремление к свободе художественного мышления; развитие в новых общественно-политических условиях революционных идей Т. Г. Шевченко; реабилитация пострадавших представителей «Расстрелянного возрождения» и их художественных идей; активное отражение обычаев, характера, чувств украинцев; символизм образов, раскрывающих дух, самосознание народа, стремление воплотить национальную идею; монументальность и полижанровость искусства; соединение европейских современных техник искусства с элементами украинского фольклора) дают возможность утверждать, что движение украинского «шестидесятничества» выступило мощным связующим звеном в процессах возрождения национальной традиции в XX столетии.

© Мезіна С.С., 2016

Ключевые слова: украинское «шестидесятничество», национальная идея, национальная традиция, национальное возрождение, украинское барокко, «Расстрелянное возрождение».

Mezina Svitlana, *postgraduate student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Ukrainian «Sixties» in the national revival of the twentieth century context

Purpose of Article. The purpose of this article is to reveal the value and creativity of local artists of the 1960s in the revival of national traditions. **Methodology.** The research methodology is based on the application of the comparative-historical method, which allows us to determine the value of art in the 1960s, the national revival of the twentieth century. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the publication is to highlight the genetic basis of national tradition in the art of Ukrainian representatives of «the sixties» and its importance in the national culture of the last century. **Conclusions.** The main features of the national revival period of the 1960s (creative and social activity of artists, arousal of interest in the history, language, culture, national traditions, the desire for freedom of artistic thinking, the development of new social and political conditions of the revolutionary ideas of Taras Shevchenko; rehabilitation of the affected representatives of the «Executed Renaissance» and their artistic ideas; active reflection of the customs, character, feelings of Ukrainians; the symbolism of images, revealing the spirit, self-consciousness of the people, the desire to realize the national idea; monumentality and polizhanrovost art; The European modern art techniques with elements of Ukrainian folklore) make it possible to assert that the Ukrainian movement «sixties» acted as a powerful link in the process of revival of national traditions in the twentieth century.

Keywords: Ukrainian «Sixties» national idea, national tradition, national revival, Ukrainian Baroque, «Executed Renaissance».

Постановка проблеми. На сучасному етапі все більш вагомою у наукових колах стає думка про постійну відкритість історії в майбутнє. Зокрема, це стосується однієї із провідних суспільних сфер життєдіяльності українців – культури, розвиток якої характеризується періодичною повторюваністю, циклічністю. Кожен культурний цикл, з моменту свого виникнення, несе в собі «генетичний код» для народження наступного і відрізняється від попередніх інтенсивністю та тривалістю культурно-історичних фаз. Відповідно, сформовані на національній основі художні явища, течії, стилі, народження кращих здобутків вітчизняного мистецтва – є складовими культурно-історичних фаз.

Безумовно, закономірність циклічного розвитку вітчизняної культури торкається й XX століття: історики виокремлюють три хвилі національного відродження – в період 1920–30-х, 1960-х та 1990-х років, коли мистецький процес набирав колосальних зрушень [4; 11].

Сьогодні, з піднесенням національної свідомості українців, набуває актуалізації питання значущості у процесах національного відродження минулого століття руху українського «шістдесятництва».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українській культурі 60-х років XX століття присвячено достатню кількість публікацій – як наукових, так і публіцистичних.

Об’єктивне уявлення про художній процес 1960-х років (без «закам’янілих масок» соцреалізму), внесок у вітчизняну культуру кожного із активістів дають опубліковані есе, літературно-критичні статті, виступи «бунтарів»-шістдесятників, спогади їхніх друзів, знайомих і родичів, епістолярна спадщина

(зокрема, А. Горської [1], О. Заливахи [22], В. Зарецького [23], М. Коцюбинської [10], Л. Танюка [18] та ін.).

Питання ідейних засад «шістдесятництва» в історико-культурному контексті висвітлено у публікаціях Н. Краснянської [11], Р. Корогодського [9], інших науковців. Національна тематика у живописі 1960-х років частково розкривається у монографії М. Криволапова [12]; ідейних засад творчості режисерів-шістдесятників торкаються О. Мусієнко [15] А. Пащенко [16] та ін. Дослідженням музичного авангарду 60-х років ХХ століття займалися музикознавці О. Городецька [3], О. Зінькевич [6], М. Копиця [7], Б. Сюта [8], інші вчені.

В той же час проблема розвитку національної традиції у творчості митців-шістдесятників у контексті національного відродження ХХ століття не знайшла до тепер належного наукового осмислення, що і зумовлює наукову новизну даної публікації.

Мета даної статті полягає у визначенні історичного значення діяльності та творчості вітчизняних митців-шістдесятників у контексті національного відродження ХХ століття. Для досягнення мети поставлені наступні завдання: 1) окреслити першооснови мистецького «прориву» 60-х років ХХ століття; 2) визначити основні ознаки національного відродження у мистецтві 1960-х років.

Виклад основного матеріалу. Кожному народу, як і будь-якому суспільному явищу, притаманна національна ідея, в якій, за словами В. Солдатенка, «<…> концентруються відповіді на найскладніші питання: задля чого живе нація, як вона реалізує себе в оточенні інших спільнот?» [20, 4]. Погляд з історичної дистанції на становлення українців як нації дає підстави стверджувати, що українська національна ідея полягає у відстоюванні прав та свобод, мови, традицій, суверенітету, соборності, одним словом – незалежності України, яка постійно відображається у вітчизняній художній культурі і таким чином передається з покоління в покоління.

Згідно з тезою доктора психологічних наук А. Фурмана про національну ідею, що «<…> культурно визріває в *доглибинних пластах народного руху,* національної культури, отримуючи вітальну визначеність у діяльності *національної еліти* і практичне втілення у *досвіді виховання, освіти, пропаганди*» [21, 32. Курсив автора. – С. М.], вважаємо логічним шукати коріння української ідеї у часи великого піднесення національної свідомості, духу, зумовленого Руїною, знищенням Запорізької Січі, національно-визвольною війною під проводом Богдана Хмельницького.

Патріотична атмосфера сприяла виникненню нового мистецького стилю – українського бароко. Основні його ознаки (химерність, пишність, декоративність, монументальність, символічність, алегоричність, міфологічність), що обумовлені яскравими виявами національних рис та впливів світового бароко, виступають втіленням глибоких духовних особливостей, які пов’язані з національним менталітетом, характером, ідеєю.

А. Макаров, зокрема, відзначає: «Козацькі думи, козацькі пісні, козацькі танці, козацькі літописи, ікони, козацькі собори – все це не порожні слова. За ними – величезний духовний досвід XVII – XVIII століть, значну частину якого пощастило втілити у своїй художній діяльності саме козацтву» [14, 187].

Культуролог не дарма називає мистецьку творчість зазначеного періоду саме «козацькою»: козацтво було не лише провідною військовою та суспільно-політичною силою, яка боролася за свої свободи та права, а й виступало на захист православної віри та утверджувало принципи християнської моралі. Знані у всьому світі архітектурні споруди, іконопис, портретний живопис, художнє литво, народні пісні, думи, танці періоду українського бароко – центри духовного очищення, що втілюють козацьку звитягу та непохитний дух.

Події кінця XVIII – XIX століть (ліквідація автономії української держави, розділення її земель між імперіями, кріпосне право, русифікація, національне гноблення) могли б спровокувати повне знищення вітчизняної культури та більше того, надію на самостійну державність. Проте, несприятлива фаза розвитку українського суспільства стала, навпаки, поштовхом до національно-визвольного руху, першим яскравим проявом якого була таємна громадсько-політична організація представників культурної еліти – Кирило-Мефодіївське братство (кінець 1845 – початок 1847 рр.).

Учасники таємного угрупування (В. Білозерський, М. Гулак, М. Костомаров, П. Куліш, Т. Шевченко та ін.) розробили політичну програму, в основі якої було скасування кріпацтва, повалення самодержавства, визволення слов'ян від іноземного поневолення. У способі досягнення поставленої мети інтелігентські думки розділилися на прибічників мирного правового способу (культурно-просвітницьким шляхом) (М. Костомаров) та революційного методу, що спонукав до народного повстання (Т. Шевченко).

Під час ліквідації товариства за свої переконання поплатився Т. Г. Шевченко – геній української культури, письменник, філософ та художник, який, за словами літературознавця, шістдесятника Івана Дзюби, став для України «<…> символом національного порятунку й гарантом національного існування» [5, 208]. Тематика визволення українців переконливо звучала у його творчості та набула свого втілення в процесах національного відродження наступних століть.

Суспільно-політичні умови початку XX століття, що позначені революціями, війною, голодом, розпадом Російської та Австро-Угорської імперій, ознаменували різкий «прорив» національної тематики у вітчизняній літературі, живописі, музиці, театрі та кінематографі 1920–30-х років. Сьогодні ми поділяємо митців того часу на тих, що творили у традиційній манері та тих, що шукали кардинальних змін, нових методів творення, рішуче експериментували, проявили радикальність творчого мислення і, в результаті, стали представниками першої хвилі українського авангарду.

Приміром, художники-живописці цього часу, які пізніше набули світової слави як «бойчукісти» (М. Бойчук, О. Павленко, І. Падалка, В. Седляр та ін.), розвивали революційні шевченківські ідеї шляхом відродження образотворчої фольклорної традиції. У їх творчості помітне наслідування принципів візантійської художньої системи (символічність, плоскість силуетів, іконографія) найновішими засобами виразності та можливостями художньої форми, якими збагатилося тогочасне європейське мистецтво. Саме у творчості «бойчукістів» високого рівня сягнув розвиток монументально-декоративного мистецтва.

Другу лінію живопису представляли авангардисти (О. Архипенко, О. Богомазов, Д. Бурлюк, О. Екстер, К. Малевич, В. Меллер, А. Петрицький, В. Татлін, О. Хвостенко-Хвостов та ін.), що поділились на прибічників супрематизму, абстракціонізму, сюрреалізму, кубізму та інших течій.

Набравши активних обертів, національне відродження 1920–30-х років зазнало нищівної поразки: «<…> дедалі збільшувався тиск з боку держави щодо невідповідності певних мистецьких проявів вимогам суспільного життя <…> заперечувалася сама можливість впливів «класово чужої», «занепадницької» зарубіжної культури» [17, 234]. Більшовики розуміли, що у відродженні національних традицій «закодовано» відродження української нації як такої. Як наслідок, наприкінці 30-х років більшість представників молодої інтелігенції – прихильників національної традиції у мистецтві – було знищено або (у кращому випадку!) засуджено владою до ув'язнення за «український шовінізм» та «буржуазний націоналізм». Достатньо пригадати трагічні долі художника М. Бойчука, театрального діяча Л. Курбаса, письменника М. Куліша, інших яскравих представників української інтелігенції першої третини XX століття.

Таким чином, у 1930-х роках хвиля національного відродження була остаточно «придавлена» апогеєм масових репресій і знищенням духовних та матеріальних культурних досягнень – не випадково цей період в історії знаний як «Розстріляне відродження». Але потенціал подальшого втілення національної традиції у мистецтві не зник – навпаки, дав поштовх до виникнення більш прогресивної фази національного відродження, яка припала на період 60-х років XX століття.

Незважаючи на відносне «потепління» в суспільно-політичному та культурному житті, що наступило після смерті Й. Сталіна та з приходом до влади М. Хрущова, говорити про втілення національної ідеї було досить небезпечно. Доказом цього є доля учасників організованої у 1959 році Української робітничо-селянської спілки – Л. Лук'яненка, І. Кандиби, В. Луцьківа та інших. Основним завданням підпільної організації було здобуття незалежності України мирним правовим шляхом. Після її викриття у 1961 році членів УРСС заарештували, а Левка Лук'яненка засудили до страти (пізніше вирок було замінено на 15 років ув'язнення).

Але «відлига», все ж таки, зробила свою справу – збудила інтерес до забутої української історії, національної культури, традицій, і, таким чином, сприяла встановленню єднальної лінії між духовним відродженням 20–30-х і 90-х років XX століття. Приміром, саме у 1960-х роках утворилося та почало свою роботу Українське товариство охорони пам'яток історії та культури, яке сприяло збереженню, реставрації, вивченню, пропаганди історичних культурних пам'яток, які й досі презентують вітчизняну духовну скарбницю на світовому рівні.

Яскравий та динамічний характер мистецтва 1960-х років пояснюється тим, що «<…> всіх (шістдесятників – С. М.) єднала спільність мети і чуття єдиного ворога... Інтуїтивно ми відчували, що новій хвилі відродження відпущено обмаль часу, набагато менше, як у двадцяті-тридцяті, коли ще була жива інерція революційного прискорення» [18, 24], – зауважує Лесь Танюк, яскравий представник покоління шістдесятників. Тому «інакомислячі», відчувши свободу творчості, почали реалізувати своє прагнення «виговоритися» про несправедливість довгих

років утисків, принижень українського народу, «“докричатися”, “догукатися”» [19, 124] до кожного українця, і цим виховати національну самосвідомість, дух та представити себе на світовому рівні – не «меншим братом», а як вільну й самодостатню націю.

Шістдесятники спрямували свою діяльність на відродження і пропаганду української мови, фольклору, спадщини шевченківської школи та «Розстріляного відродження». На початку 1960-х років молодих, чесних, сміливих інтелігентів, митців різних видів мистецтв з різних міст України об’єднав Клуб творчої молоді «Сучасник» у Києві. У рамках мистецького осередку проводилися творчі вечори, лекції, мистецькі виставки, популяризація забороненого раніше художнього спадку митців початку XX століття.

Важливою умовою для здійснення мистецького «прориву», після довгих літ обмеження, стали творчі контакти із митцями західного світу, «поглинання» їхніх творчих здобутків та представлення своїх. Це сприяло відходу від застарілого, закам’янілого радянського диктату «як творити» і сприяло великому «кроку» вітчизняної культури вперед. Підтвердженням є слова академіка Національної академії мистецтв України Ю. Богуцького: «<…> найбільш динамічний, прогресивний і поступальний розвиток соціуму настає у той час, коли його інтегративні й дезінтегративні чинники перебувають у відносній рівновазі» [2, 6].

Композитор В. Сильвестров зазначав: для його покоління «60-ті роки були, висловлюючись метафорично, часом «відкриття Європи та Америки», що можна порівняти з відкриттями нових континентів в самому мистецтві. Адже до того ми були, по суті, відгороджені від усього світу протягом більш як двадцяти років (починаючи з 30-х років) і відчували інформаційний голод» [7, 71]. Як наслідок, у всіх видах мистецтва простежується відтворення національної традиції тогочасною мистецькою «модою», новими західноєвропейськими художніми засобами.

Проте, далеко не всі митці віддавали перевагу радикальним творчим пошукам та експериментам; реакція на нонконформізм та нові «віяння» із Заходу була різна. Шістдесятниця М. Коцюбинська пригадує: «Одні захоплювалися новаторством, проривами у світовий поетичний контекст, шуканням нових поетичних обріїв – інші брали все на кпини, інстинктивно оберігаючи звичні, безпечніші, «насиджені» позиції. І від цього <…> розкол та поляризація дедалі поглиблювалися. В одних «випростування» тривало, і вони невдовзі опинилися у стані «неблагонадійних», другі балансували на грані дозволеного, сподіваючись якось перемовчати й «перекліпати», а треті поступово утверджувалися на позиції охоронців режиму і штатних критиків інакодумців» [10, 38].

«Неблагонадійними» виявились А. Горська, Л. Грабовський, І. Драч, В. Загорцев, О. Заливаха, В. Зарецький, Л. Костенко, І. Миколайчук, С. Параджанов, В. Симоненко, В. Чорновіл та ін., яким і судилося здійснити значний культурно-мистецький «прорив». У житті кожного активіста одне із головних місць посідала тема України, її традицій та звичаїв. Безумовно, це захоплення відбилося на творчості у зверненні до джерела національних художніх традицій – фольклору (казок, переказів, інтонаційного словника народних пісень, танців тощо), з його символічністю та міфопоетичністю. Відтворення митцями побуту українців, їх душевних

переживань, розкриття значення природи у житті людини, надихало кожного слухача, читача, глядача замислитись над своїми національними витоками.

На арену «інакомислення» першими вийшли письменники, поети, літературні критики І. Дзюба, Л. Костенко, Є. Сверстюк, І. Світличний, В. Симоненко та ін. Вони усіма способами пропагували українську мову. Велику вагу в процесі просування мовної ідеї мали «самвидави», постановки театральних п'єс українських письменників, проведення авторських поетичних вечорів, вечорів пам'яті Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Куліша.

Основною ознакою руху українського «шістдесятництва» вважається монументальність, яка відображала дух епохи – настільки цей рух був масовим, яка велика кількість людей долучилася до становлення незалежної України. У живописі того періоду монументальне мистецтво (яке представляли А. Горська, О. Заливаха, В. Зарецький, Г. Зубченко, В. Кушнір, Г. Севрук, Л. Семикіна та ін.) сягає чи не найвищого рівня.

Мистецька молодь продовжувала традиції М. Бойчука, про що писав Опанас Заливаха у своєму листі до «душі українського шістдесятництва» [1] – Алли Горської: «Я вважаю, що підвалини новітнього українського мистецтва, зокрема монументального, заклав Бойчук. Його принцип вирішення тем – через людські постаті, через образ людини. Головна домінанта – людина» [23, 7]. Тому, головним чином, посиленню етнічної свідомості українців сприяли зображення національного побуту, мальовничих краєвидів та українця з його особливим характером, настроями, емоціями.

На початку 1960-х років важливою подією було відзначення 150-ї річниці від дня народження Т. Шевченка. Скориставшись такою нагодою, художники А. Горська, О. Заливаха, Г. Зубченко та інші створили у Київському університеті вітраж «Шевченко. Мати». Втіливши основні революційні ідеї українського Кобзаря у зображенні його ж образу, митці намагались пробудити в українців національний дух, свідомість та стремління до отримання незалежності української держави. Представники тоталітарної влади не могли допустити підняття українського патріотизму, який привів би до розвалення Радянського Союзу, тому в 1964 році за указом партійного керівництва вітраж розгромили. Бюро по Київській області при правлінні Спілки художників УРСР пояснювало ситуацію так: «Вітраж дає грубо викривлений, архаїзований в дусі середньовічної ікони, образ Т. Г. Шевченка, який нічого спільного не має з образом великого революціонера-демократа, палко любимого радянським народом і народом усього світу. В такому ж іконописному дусі витримано в ескізі образ Катерини, який є нічим іншим, як стилізованим зображенням богоматері. <…> художники створили твір глибоко чужий принципам соціалістичного реалізму. Такий твір викликав справедливе обурення громадськості Університету, і вітраж був демонтований» [22, 1].

Українську музику епохи 1960-х насамперед презентує творчість композиторів (В. Годзяцький, Л. Дичко, В. Загорцев, І. Карабиць, Л. Колодуб, М. Скорик, Є. Станкович та ін.), устремління яких були спрямовані на синтезування фольклорних ритмоінтонацій та сучасних технік композиції. На генетичному рівні багато з них продовжували мистецькі ідеї Б. Лятошинського, М. Лисенка, чиє мистецтво опиралось на український фольклор. Музиканти

покоління 60-х років XX століття звертались до інтонацій старовинних билинних наспівів, кобзарських награвань, плачів, історичних пісень, кантів, календарно-обрядових пісень, українських танців та інших жанрів народної музики (приміром, кантата «Червона калина» Л. Дичко, «Чотири українські пісні» для симфонічного оркестру Л. Грабовського, «Сад божественних пісень» І. Карабиця, «Лісова пісня» В. Кирейка, «Украдене щастя» Ю. Мейтуса та ін.).

Особливістю музичних творів періоду «шістдесятництва» стала поліжанровість, що, на нашу думку, втілює величність та неоднозначність руху опору 60-х років XX століття. Композитори-шістдесятники вправно поєднували інструментальні та вокальні жанри, вносили елементи інших видів мистецтва, що стало основою для розвитку сучасного музичного мистецтва.

Кінематограф 1960-х спрямований на відродження традицій О. Довженка й «обертається» навколо поетичного кіно. Режисери С. Параджанов, Ю. Іллєнко, Л. Осика відтворювали у своїх стрічках національні звичаї, обряди, життя простих українців-селян, зверталися до краси гуцульського краю, його пісень, танців, використовували українську мову, демонстрували національний одяг, музичні інструменти (дримба, трембіта, литаври, народні цимбали та ін.).

Особистістю, без якої поетичне кіно (зокрема, стрічки «Захар Беркут», «Камінний хрест», «Білий птах з чорною ознакою», «Пропала грамота», «Сон», «Тінях забутих предків») не уявляється та не мислиться, є неперевершений Іван Миколайчук – актор, режисер, сценарист. Митець неперевершено передавав внутрішній стан своїх героїв, їхні почуття, переживання та емоції. Своєю індивідуальністю, впевненістю гри, переконливістю І. Миколайчук спонукав до співпереживання глядачів і тим самим виховував у них усвідомлення народом себе як нації, саме тому його творчість стала надзвичайно важливим підґрунтям для досягнення національної ідеї – незалежної і соборної України.

У 1965 році, відчувши втрату контролю над діяльністю шістдесятників, які не підкорялися тоталітарному режиму, представники влади вдалися до репресій. Утиски набирали все більших обертів: «інакодумців» засудили до ув'язнення (зокрема, Я. Геврича, Б. Гориня, М. Горинь, П. Заливаха, М. Заричевська, Д. Іващенко та ін.), змушували покаятись, не давали змоги влаштуватись на роботу. Це була перша хвиля арештів українських патріотів-шістдесятників. Під час прем'єри (4 вересня 1965 р.) стрічки «Тіні забутих предків» С. Параджанова у київському кінотеатрі «Україна» відбувся протест проти арештів української інтелігенції. З цього часу шістдесятники свідомо активізуються в напрямку політичного опору тоталітарному режиму.

Не побоявшись виступити проти влади, журналіст, літературний критик В'ячеслав Чорновіл у 1967 році уклав збірку «Лихо з розуму (Портрети двадцяти «злочинців»)». У виданні вміщені листування, клопотання, виступи, заяви, вірші двадцятьох винуватців у «<…> антирадянській-націоналістичній пропаганді та агітації» [13, 14], їхні біографії та документи, що представлялись на судовому засіданні 1966 року.

Як бачимо, на відміну від представників «Розстріляного відродження», шістдесятники відстоювали свої позиції шляхом оприлюднення інформації про таємні арешти, написання скарг, заяв, петицій до представників чинної влади.

Прикладом слугують листи-протести художниці-шістдесятниці Алли Горської та її сучасників, нещодавно опубліковані в укладеній Л. Огнєвою збірці «Алла Горська. Душа українського шістдесятництва» [1]. Національно-культурний опір переріс у правозахисний рух політичного характеру – дисидентський рух, що сприяв зміцненню національної самосвідомості, відіграв важливу роль у розпаді СРСР та отриманні Україною у 1991 році державної незалежності.

Таким чином, прогресивні представники українського «шістдесятництва», звільнившись у своїй творчості від насаджених принципів соцреалізму, багато в чому змогли передбачити, якою буде наступна «сходинка» в історії вітчизняної культури. Після пережитого періоду «застою» 1970-х – початку 1980-х років, на хвилі чергового національного піднесення, у незалежній Україні виникає інтерес до тих, на кому, за словами Павла Мовчана, «Україна визріла». Велику цінність складає діяльність започаткованого у 2012 році Музею шістдесятництва (м. Київ). Дослідження науковців починають активно розкривати духовну, ідеологічну спадщину шістдесятників, мету та значення для незалежної України руху опору 1960-х. Це питання постійно обговорюється на регіональних, всеукраїнських, міжнародних конференціях; у наукових виданнях, журнальних публікаціях вміщуються аналітичні та мемуарні матеріали про митців-шістдесятників. Відбувається все більше художніх виставок, виходять в ефір теле- та радіопередачі, присвячені тому без перебільшення визначальному періоду розвитку українського суспільства. У національні музеї, архівні фонди передаються документи, рукописи та особисті речі митців, з'являється реальна перспектива дослідження їхньої творчості та феномену «шістдесятництва» в цілому. Невід'ємною складовою сучасної культури є проведення лекцій, авторських концертів митців 1960-х років, які «перенесли», «передали» дух 1960-х років незалежній Україні, що свідчить про активну позицію шістдесятників у духовному житті українців.

Висновки. Отже, молода інтелігенція 1960-х років на основі традицій, закладених у творчості митців 1920–30-х років та періоду українського бароко, здійснила мистецький «прорив» (у якому викристалізувався ідейний та творчий фундамент чергової хвилі національного відродження 1990-х років), основні ознаки якого визначено наступними позиціями:

- творчою і суспільною активністю митців;
- збудженням інтересу до власної історії, мови, культури, національної традиції;
- свободою художнього мислення, яку породила атмосфера лібералізації суспільно-політичного середовища в період хрущовської «відлиги»;
- розвитком у нових суспільно-політичних умовах революційних ідей Т. Г. Шевченка;
- реабілітацією репресованих, засланих до таборів представників «Розстріляного відродження», відродження та продовження їх мистецьких ідей;
- активним відображенням звичаїв, характеру, почуттів українців;
- символізмом образів, що розкривають дух, самоусвідомлення народу, прагнення втілити національну ідею;
- монументальністю та поліжанровістю мистецтва;

- поєднанням європейських сучасних мистецьких технік із елементами українського фольклору.

Таким чином, рух українського «шістдесятництва» виступає потужною зв'язуючою фазою у відродженні та розвитку національної традиції в українській культурі XX століття.

Література

1. Алла Горська. Душа українського шістдесятництва / Упор. Людмила Огнєва. – К. : Смолоскип, 2015. – 712 с.
2. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX – XXI століть: монографія / Олена Берегова. – К. : Інститут культурології НАМ України, 2013. – 232 с.
3. Городецька О. В. Українська музика 60-х років XX століття у контексті цілісності епохи: дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Оксана Валентинівна Городецька. – К., 2008. – 207 с.
4. Дещинський Л. Є. Українська та зарубіжна культура: Навч. посібник / Л. Є. Дещинський, Я. Я. Денісов та ін. – Львів : Вид. «Бескид Біт», 2005. – 304 с.
5. Дзюба І. Між культурою і політикою / Іван Дзюба. – К. : Сфера, 1998. – 373 с.
6. Зинькевич Е. Украинский авангард: зигзаги истории / Елена Зинькевич // Сто лет русского авангарда: сб. статей / ред.-сост. М. И. Катунян. – М. : Научно-издат. центр «Московская консерватория», 2013. – С. 385–398.
7. Копица М. Мы из 60-х / М. Копица // Музыкальная академия. – 1992. – № 2. – С. 71–73.
8. Корній Л. Українська музична культура. Погляд крізь віки / Лідія Корній, Богдан Сюта. – К. : Музична Україна, 2014. – 592 с.
9. Корогодський Р. Драма шестидесятників // Образотворче мистецтво. – 1991. – № 1. – С. 1–4.
10. Коцюбинська М. Книга споминів / Михайлина Коцюбинська. – Харків : Акта, 2006. – 288 с.
11. Краснянська Н. Д. Значення руху шістдесятників у справі відродження державності України / Н. Д. Краснянська // Інтелігенція і влада : зб. наук. статей. – Одеса, 2006. – С. 88–96.
12. Криволапов М. О. Українське мистецтво XX століття в художній критиці. Практика. Теорія. Історія / Михайло Криволапов. – К. : КИТ, 2006. – 796 с.
13. Лихо з розуму: (Портрети двадцяти «злочинців») / укл. В. Чорновіл. – Париж : [б.в.], 1967. – 335 с.
14. Макаров А. М. Світло українського бароко / А. М. Макаров. – К. : Мистецтво, 1994. – 288 с.
15. Мусієнко О. С. Українське кіно: тексти і контекст / Оксана Мусієнко. – К. : Глобус-Прес, 2009. – 432 с.
16. Пащенко А. Своєрідність українського поетичного кіно / Анастасія Пащенко // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання: Зб. статей. – К. : Задруга, 2010. – С. 21–39.
17. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи: Монографія / Майя Ржевська. – К. : Автограф, 2005. – 352 с.
18. Танюк Л. Парастас: Іван Світличний, Алла Горська, Володимир Глухий, Мар'ян Крушельницький: художньо-публіцистичний твір / Лесь Танюк. – К. : Сфера, 1998. – 146 с.
19. Тарнашинська Л. Українське шістдестництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетикальний аспекти) / Людмила Тарнашинська. – К. : Смолоскип, 2010. – 632 с.
20. Українська ідея: історичний нарис / В. Ф. Солдатенко [та ін.]; НАН України, ін-т нац. відносин і політології – К. : Наукова думка, 1995. – 131 с.

21. Фурман А. Психокультура української ментальності / Анатолій Фурман. – Тернопіль : Економічна думка, 2002. – 132 с.

22. ЦДАМЛМУ. – Архів Опанаса Івановича Заливахи. – Ф. 1151. – Оп. 1. – Спр. 33. – 2 арк.

23. ЦДАМЛМУ. – Архів Віктора Івановича Зарецького. – Ф. 1205. – Оп. 1. – Спр. 106. – 7 арк.

References

1. Ognyeva, L. (Eds.). (2015). Alla Gorska. Ukrainian Sixties Soul. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].

2. Beregova, O. (2013). Integrative processes in Ukraine musical culture of the XX - XXI century: Monograph. Kyiv: Instytut kulturologiyi NAM Ukrayiny [in Ukrainian].

3. Gorodetska, O.V. (2008). Ukrainian music 60-s of the twentieth century in the context of the era of integrity. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

4. Deschynskyy, L.Ye., Denisov, Ya.Ya et al. (2005). Ukrainian and foreign culture. (Edition 4). Lviv: Vyd. «Beskyd Bit» [in Ukrainian].

5. Dzyuba, I. (1998). Between culture and politics. Kyiv: Sfera [in Ukrainian].

6. Zinkevich, E. (2013). Ukrainian avant-garde: the zigzags of history. One hundred years of Russian avant-garde. (pp. 385–398). M.: Nauchno-yzdatelskyy tsentr moskovskaya konservatoryya [in Russian].

7. Kopytsa, M. (1992). We are from the 60s. Muzychna academia, 2 [in Russian].

8. Korniy, L. & Syuta, B. (2014). Ukrainian music culture. A look through the Ages. Kyiv: Muzychna Ukrayi [in Ukrainian].

9. Korogodskyy, R. (1991). The drama Sixties. Obrazotvorche mystetstvo, 1 [in Ukrainian].

10. Kotsyubynska, M. (2006). The book of memories. Kharkov: Akta [in Ukrainian].

11. Krasnyanska, N. D. (2006). The value of the movement of the sixties in the revival statehood of Ukraine. Intellectuals and power. (pp. 88–96). Odessa [in Ukrainian].

12. Kryvolapov, M. O. (2006). Ukrainian art of the twentieth century in art criticism. Practice. Theory. History. Kyiv: КУТ [in Ukrainian].

13. Chornovil, V. (Eds.). (1967). Woe from wit: (Twenty portraits of «criminals»). Paryzh: [b.v.] [in Ukrainian].

14. Makarov, A. M. (1994). Light Ukrainian Baroque. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

15. Musiyenko, O. S. (2009). Ukrainian cinema: text and context. Kyiv: Globus-Pres [in Ukrainian].

16. Paschenko, A. (2010). The originality of Ukrainian poetic cinema. Ukrainian cinema from the 1960-s until today. The problem of survival. (pp. 21–39). Kyiv: Zadruga [in Ukrainian].

17. Rzhevska, M. (2005). At the turn of time. Music Dnieper Ukraine first third of the twentieth century social and cultural context of the era: Monograph. Kyiv: Avtograf [in Ukrainian].

18. Tanyuk, L. (1998). Parastas: Ivan Svitlychny, Alla Horska, Volodymyr Glukhyy, Marian Krushelnytskyi: artistic and journalistic work. Kyiv: Sfera [in Ukrainian].

19. Tarnashynska, L. (2010). Ukrainian sixties: profiles on the background generation: (historical literary and poetic aspects). Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].

20. Soldatenko, V. F. (Ed.). (1995). Ukrainian idea: historical sketch. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

21. Furman, A. (2002). Psyhokultura Ukrainian mentality. Ternopil: Ekonomichna dumka [in Ukrainian].

22. TsDAMLMU. Archive of Opanas Ivanovich Zalyvakha. Fund, 1151. Description, 1. Affair, 33 [in Ukrainian].

23. TsDAMLMU. Archive of Victor Ivanovich Zaretsky. Fund, 1205. Description, 1. Affair, 106 [in Ukrainian].

Розділ ІІ. Проблеми культурології: історичні та сучасні розвідки

УДК 398.2 (477)+008

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

СМІХОВА ОСНОВА ІНТЕРНЕТ-ФОЛЬКЛОРУ В РЕАЛІЗАЦІЇ ЙОГО КОМУНІКАТИВНОГО ПОТЕНЦІАЛУ

Метою роботи є дослідження сміхової основи інтернет-фольклору як засобу реалізації його комунікативного потенціалу. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, аналітичного, культурологічного та структурно-семантичного методів у дослідженні сміхової основи творів інтернет-фольклору, за допомоги якої є можливим реалізація їх комунікативного потенціалу. **Наукова новизна** роботи полягає у визначенні ролі гумористично-сміхового компоненту як засадничого принципу створення текстів інтернет-фольклору та реалізації їх комунікативного потенціалу як повідомлень що містять оціночні судження та актуальну соціальну значиму інформацію. **Висновки.** В результаті дослідження встановлено, що переважна більшість текстів інтернет-фольклору мають в своїй основі гумористично-сміховий компонент, що відповідає принципам мережевої комунікації – анонімності, карнавальності, ігровому характеру. Сміхова культура, маючи свої традиції функціонування на різних історичних періодах та опосередковуючись домінуючими соціальними та культурними чинниками, завжди належала до «позаофіційного» контексту, будучи виразником архаїчних пластів людської психіки і свідомості. Сміхова культура соціально спрямована та визначається конкретним соціокультурним середовищем, яке й постулює свої цінності й ідеали, долаючи тим самим соціальний деструктив, розбіжності, суперечності реалій буття. Тексти інтернет-фольклору, що постають в процесі творчо-комунікативної діяльності, виступають водночас певними повідомленнями, що репрезентують в сміховій формі актуальну інформацію для комунікантів, та містять оціночні судження, спрямовані на викриття неприваблівої суспільної дійсності, подолання суперечностей задля гармонізації буття й реалізації кращих суспільних ідеалів.

Ключові слова: інтернет-фольклор, сміхова культура, комічне, карнавальність, комунікація.

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

Смеховая основа интернет-фольклора в реализации его коммуникативного потенциала

Целью работы является исследование смеховой основы интернет-фольклора как сред ства реализации его коммуникативного потенциала. **Методология исследования** заключается

© Денисюк Ж.З., 2016

в применении общего научного принципа объективности, аналитического, культурологического и структурно-семантического методов в исследовании смеховой основы произведений интернет-фольклора, с помощью которой возможна реализация их коммуникативного потенциала. **Научная новизна работы** заключается в определении роли юмористическо-смехового компонента как основополагающего принципа создания текстов интернет-фольклора и реализации их коммуникативного потенциала в качестве сообщений, содержащих оценочные суждения и актуальную социально значимую информацию. **Выводы.** В результате исследования установлено, что подавляющее большинство текстов интернет-фольклора имеют в своей основе юмористическо-смеховой компонент, отвечающий принципам сетевой коммуникации - анонимности, карнавализованости, игровому характеру. Смеховая культура, имея свои традиции функционирования в разные исторические периоды и опосредствуясь доминирующими социальными и культурными факторами, всегда принадлежала к «внеофициальному» контексту, будучи выразителем архаических пластов человеческой психики и сознания. Смеховая культура всегда социально ориентирована, определяется конкретной социокультурной средой, и постулирует свои ценности и идеалы, преодолевая тем самым социальный деструктив, разногласия, противоречия реалий бытия. Тексты интернет-фольклора, которые возникают в процессе творческо-коммуникативной деятельности, выступают одновременно определенными сообщениями, которые представляют в смеховой форме актуальную информацию для коммуникантов и содержат оценочные суждения, направленные на разоблачение неприглядной общественной действительности, преодоление противоречий для гармонизации бытия и реализации лучших общественных идеалов.

Ключевые слова: интернет-фольклор, смеховая культура, комическое, карнавализация, коммуникация.

Denysyuk Zhanna, *PhD in Cultural Studies, Head of research and publishing activity department, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The humor foundation of the internet folklore in the implementation of its communicative potential

Purpose of Article. The aim of the article is to study the foundations of Internet humor folklore as a means of implementing its communicative potential. **Methodology.** The methodology of the study is to apply the general principle of scientific objectivity, analytical, cultural, structural and semantic methods in the researching of the humor based on the works of Internet folklore. Due to it we can realize their communicative potential. **Scientific novelty.** The scientific novelty of this work is to determine the role of humorous comic-component as a fundamental principle of the creation of the Internet folklore texts and realization of their potential as communicative messages that contain value judgments and actual socially significant information. **Conclusions**. It was proved the fact that the majority of Internet folklore texts are based on the humorous comic-component corresponding to the principles of network communication - anonymity carnival, game character. The culture of laughter, with its tradition of functioning in different historical periods and mediating the dominant social and cultural factors, has always belonged to the « privately» context, as the spokesman of the archaic layers of the human psyche and consciousness. The culture of laughter is always socially oriented, determined by the specific socio-cultural environment, and posits his/her values and ideals whereas overcoming the destructive social, differences and contradictions of realities. Internet folklore texts, appeared in the process of creative and communicative activity, have social orientation and define messages in comic forms, presenting the information for communicators, which contains value judgments about the ugly social reality, overcoming the contradictions to harmonize life and implementation of best social ideals.

Keywords: Internet folklore, culture of humor, comic, carnivalization, communication.

Актуальність теми дослідження. Інтернет-мережа, яка на сьогодні є найпрогресивнішим засобом комунікації, створила не лише безпрецедентне середовище комунікації, але й певний віртуальний соціокультурний простір, який,

розширюючи межі культурної взаємодії, утворює особливі умови для самореалізації індивідів. Сам принцип комунікації, що позначається онлайновою доступністю, зворотним принципом дії для комунікантів, анонімністю, карнавалізовано-ігровим характером та певною вседозволеністю, яка виходить за рамки офіціозу і буденності, накладає відбиток на утворювані артефакти, тексти інтернет-мережі та загалом культурні практики. Особливий сегмент інтернет-фольклору, який об'єднує тексти/твори, що постають в мережі завдяки як технологічним можливостям, так і творчо-комунікативній діяльності користувачів, належить типологічно до постфольклору, що опосередковується комунікативними практиками. Власне, можливість користувачам створювати та поширювати твори такого характеру сформувала своєрідний тип міжособистісної комунікації (та й, власне, самопрезентації), що в переважній більшості ґрунтується на гумористично-сміховій основі. Це дає можливість надзвичайно ємного світоглядно-оціночного висловлення щодо актуальних питань/подій сьогодення, репрезентуючи цінності й ідеали соціуму. Загалом твори інтернет-фольклору містять закодовані в сміхових та гумористично-комічних текстах повідомлення, соціальну інформацію, що є реакцією на будь-які зміни в соціокультурному просторі. Відтак твори інтернет-фольклору постають своєрідним типом комунікації, що виражає світоглядно-ціннісні домінанти соціуму.

Аналіз досліджень і публікацій. Зважаючи на ряд досліджень в гуманітарному дискурсі, які присвячувалися вивченню феномену сміху, комічного та гумору загалом (С. Аверінцев, М. Бахтін, А. Бергсон, Ю. Борев, Б. Дземидок, Д. Лихачов, Ю. Лотман, В. Пропп), все ж більшою мірою зосередимо свою увагу на тих роботах, в яких означена проблематика розглядалася в контексті інформаційного простору, комунікативних зв'язків і стратегій та сучасної соціокультурної ситуації: в даному напрямі працювали вітчизняні дослідники – А. Голозубов. О. Гудзенко, І. Кобякова, Н. Козирєва, О. Колісник, Л. Кузнєцова, К. Ломоносова, О. Мальцева, І. Мацишина, О. Ненько, Л. Панкова, Н. Прокопенко, В. Самохіна, К. Серажим, В. Сиротенко; та ближнього зарубіжжя: А. Дмитрієв, В. Карасик, Л. Карасьов, Є. Курганов, О. Леонтович, О. Месропова, М. Мінський, А. Морозова, Т. Рюміна, А. Сичов.

Окремі дослідники вивчали «інтернет-жанри» в аспекті приналежності до гумористично-сміхового дискурсу, проте не визначаючи їх безпосередньо як постфольклорні (інтернет-фольклорні), хоча за типологічними ознаками вони цілком можуть до них відноситися: Ю. Данько, Ю. Єрофеєв, Г. Коробка, І. Мариненко, Ю. Щуріна.

Метою роботи є дослідження сміхової основи інтернет-фольклору як засобу реалізації його комунікативного потенціалу.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи тексти інтернет-фольклору, які змістово майже всі функціонують в контексті гумористично-сміхового дискурсу, варто найперше звернутися до феномену сміхової культури, що на сьогодні значною мірою визначається сучасними комунікативними практиками та соціокультурним контекстом загалом. Сміхова культура, маючи свої традиції функціонування на різних історичних періодах та опосередковуючись домінуючими соціальними та культурними чинниками, завжди належала до

«позаофіційного» контексту, будучи виразником архаїчних пластів людської психіки і свідомості. Саме через сміх і карнавальність проступали інші сторони буття, де суперечності й неприйнятні ситуації і явища набували інших, «протилежно обернених» значень, гармонізуючи тим самим середовище та зміщуючи полюси негативу. В сучасних умовах, окрім такого своєрідного соціально-комунікативного регулятора, сміхова культура, як зазначає О. Колісник, виступає модулятором свідомості і самосвідомості суспільства, виразником його ціннісних орієнтацій, слугуючи, водночас, оперативним засобом передачі спеціальної, особистої чи публічної інформації [3, 58]. Сміхова культура завжди соціально спрямована та визначається конкретним соціокультурним середовищем, яке й постулює свої цінності та ідеали, долаючи тим самим соціальний деструктив, розбіжності, суперечності реалій буття. Про те, що сміхова культура є живим середовищем, яке миттєво реагує на значущі зміни у соціокультурному просторі, наголошувала Л. Панкова [6, 3].

Варто зазначити, що в категоріальному відношенні теоретичного осмислення сміхова культура (вперше окреслена М. Бахтіним), на думку дослідників, є тим загальним, що об'єднує різнорідні прояви смішного й комічного. Поняття гумору, яке у вузькому сенсі є одним з видів комічного, в широкому розумінні фактично являється здатністю людини або соціальної групи сприймати комічне в усьому його розмаїтті [9, 76]. Дослідниця О. Ненько під поняттям гумору розуміє спосіб сприйняття соціальних явищ та їх інтерпретації як смішних, що пов'язується із вмінням соціального суб'єкту розкривати протиріччя в оточуючій дійсності та формувати щодо них відсторонене «гумористичне» ставлення. До того ж однією з головних ознак гумору є його соціальність, оскільки він є контекстуальним та таким, що залежить від ідентифікації соціального суб'єкту та створюється в гумористичній комунікації [5, 10].

Будучи антропологічними явищами, і гумористичне, і комічне має своїм підґрунтям соціальні протиріччя, що обігруються в незвичних ситуаціях та з незвичних точок зору, шляхом лінгвістичної, семантичної гри. Як слушно зазначає І. Кобякова, загалом гумор корелюється з такими компонентами, як сміх (незвичайне, смішне сприйняття), іронія (висміювання), комічне (гра словом, жарт, сміх, сатира), гротеск (образне, привабливе, бурлескне, комічне, критичне), гег (ефект жарту, трюк), сатира (моралізаторська критика, глузування), забавне (естетичне, емоційне, звернене до інтелекту, веселе, контрастне, привабливе) [2, 37].

Повністю змінився ракурс буття сміхової культури в добу постмодерну, з огляду на загальну трансформацію культурологічної парадигми. Постмодерн пропонує свої варіанти сенсовизначень, відмінною рисою яких є полісемантика значень, вони часто обігруються та опосередковуються медіа-засобами та у віртуальному просторі, надаючи реципієнтам можливість власної інтерпретації відповідно до власних поглядів і уподобань, вільно та подекуди неоднозначно трактуючи усталені норми і цінності. О. Гудзенко слушно зазначає, що «під час переходу до постіндустріального суспільства – в плані технічності, так і переходу до постмодерновості у рамках культурних традицій, сформува-

лися та стали актуальними процеси, які є основними у прояві гумору як реакції на ризиковані ситуації» [1, 164].

Постмодерна іронія з її принципами нівелювання будь-яких серйозних сенсів, вільне ними жонглювання за допомоги гумору і комічності та загальна спрямованість на карнавалізацію всього соціального багато в чому визначила самі модуси сміхової культури за нових умов. Сміхові принципи постмодерну передбачають іронічне й гумористичне переосмислення минулого та всього важливого в цивілізаційному набутку людства, створюючи своєрідну гру без правил. Відтак помітно зміщеними стали й акценти сміхового та його формати, змінюючи, водночас свої суспільні ролі та функціональність. Принцип карнавалізації, як пише Л. Панкова, в системі суспільних відносин виступає механізмом примирення та подолання суперечностей суспільного буття людини, оскільки людський розум з його логікою мислення потребує механізму узгодження суперечностей існування та піднесення над недосконалістю буття задля того, щоб зробити світ зрозумілим та придатним до життя в ньому [6, 12].

Особливої актуальності і суспільної запитуваності сміхова культура набуває в часи, позначені суспільними трансформаціями, ціннісною аномією, невизначеністю буття людини в соціумі та окресленням свого майбутнього. Відтак сміхова культура і її рефлексії щодо різноманітних соціальних та інших катаклізмів, неузгодженості стає виразником суспільної свідомості.

Середовищем найповнішої реалізації постмодерно-карнавалізованої комунікації та загалом форматів сміхової культури, що знайшли втілення в текстах постфольклору, стала інтернет-мережа з її гіпертекстуальністю, анонімністю та ігровим характером. З огляду на подвійні закладені сенси, що містять твори сміхової культури, доречно говорити про безпосередньо сміхову комунікацію, оскільки «сміх, як код повідомлення, впливає не тільки на саме повідомлення, а й виступає механізмом соціальної інженерії» [4, 251]. Така комунікація несе не лише ціннісно-смислові навантаження, але й змінює звичну ситуацію на протилежну, тим самим змінюючи кут погляду на об’єктивну дійсність, явище чи ситуацію, що часто виходить за межі раціонально-логічного розуміння.

Сміхове й комічне в якості комунікативної практики, на думку І. Мацишиної, володіє такими функціональними властивостями, як пізнавальна, де за допомоги сміхового начала переосмислюється те чи інше явище, що призводить до його іншого розуміння. Захисна функція сміху виступає як регулятором соціальних нормативів, так і певним інструментом протистояння в суспільно-політичному аспекті. І в значенні сміхового як здійснення комунікативної стратегії важливим є наявність видовищності як способу об’єднання учасників комунікації [4, 256].

Тексти постфольклору, які функціонують в інтернет-мережі або ж інтернет-фольклор, що безпосередньо створюється користувачами-комунікантами, завдяки своїй гумористично-сміховій основі є найбільш дієвим і оперативним способом реагування на події, винесення власної позиції на загал та висловлення оціночних суджень. Закладена в них інформація та сенси опосередковуються відповідним соціокультурним середовищем, яке є однаково зрозумілим усім

учасникам комунікації. Для осіб, однаково включених в поле спільної знаково-семантичної культури, «прочитання» всіх ціннісних та смислових значень, які репрезентуються текстами інтернет-фольклору, буде відбуватися шляхом осягнення цих значень задля прийняття та символічного єднання в розумінні вищого сенсу, спроектованого сміхом.

Карнавалізація як засадничий принцип інтернет-комунікації знаходить особливий прояв в міжособистісному спілкуванні, що позначається як на осмисленні в зазначеному аспекті всієї соціокультурної дійсності, так і на творенні різноманітних текстів, які, як вже зазначалося, складають сегмент постфольклорної творчості в інтернет-мережі.

Специфіка інтернет-комунікації обумовила породженням нових форматів сміхової культури, в яких досить лаконічно, з притаманною смисловою компресією переосмислюються політичні та соціокультурні реалії буття та вибудовуються нові моделі взаємовідносин та ціннісні ідеали. Актуальними постають так звані малі гумористичні форми, в яких сконцентровано як національно-специфічні особливості, так і сучасна динаміка соціокультурних процесів. Н. Прокопенко визначає ці тексти як такі, що «характеризуються контекстуальністю, змістовою, комунікативною і структурною цілісністю, тематичною визначеністю, завершеністю, семантичною самодостатністю, модальністю і особливою прагматичною функціональністю» [7, 56]. Крім цього, на думку дослідниці, малі гумористичні текстові форми характеризуються мінімальною довжиною фраз, асоціативною домисленістю, діалогізованим мовленням, екстрагуючими цікавими заголовками, стилістично забарвленою лексикою, конструкціями експресивного синтаксису тощо. При цьому варто зазначити, що в межах малих текстових форм чітко прослідковуються соціокультурні, ментальні стереотипи, відкрите ставлення автора до інформаційного наповнення з метою комунікативного впливу на адресата [7, 56-57]. До того ж в рамках інтернет-спілкування такі лаконічні жанрові форми постфольклору перетворюються на своєрідну комунікативну гру, що завдяки лінгвістично-семантичними елементам виражають позицію автора як оціночне судження та формують ситуацію комічного, що може обігруватися в процесі подальшої комунікації. За довільними схемами вибудовуються гумористично-сміхові тексти вербального інтернет-фольклору, дещо схематично клішованими і такими, що підпорядковані певному візуальному взірцю і алгоритму розташування є креолізовані тести (або полімодальні, що складаються з різнорідних знакових систем, як правило, візуальної (аудіовізуальної) та вербальної, змістово поєднаних в одне ціле). Загалом важливим є той факт, що в процесі комунікації та вільного творчого самовираження утворювані тексти інтернет-фольклору можуть тут же змінюватися, доповнюватися, коментуватися, варіюватися численну кількість разів, набуваючи нових смислів, прочитань, контекстних відношень і значень в зіставленні з іншими текстами. Це лише підтверджує діалогічність, в процесі якої такі тексти постфольклору вдосконалюються і шліфуються, набуваючи згодом популярності і поширення. В цілому ж вони стають певним повідомленням, слугуючи маркером вираження активної позиції, та підтримкою/долученням різних спільнот до них. На думку

Н. Прокопенко, в процесі комунікації діалогічність посилює комічний ефект, оскільки спонукає співрозмовників до пошуків можливих спрогнозованих мовленнєвих дій і реакцій на комічні ситуації. Це, в свою чергу, передбачає знання побудови відповідних жанрів, оскільки комунікант виступає носієм певного статусу і комічної ролі, формує правила комічної гри, а реакція адресата спричиняється спільністю стереотипів поведінки, що підтверджує соціокультурний аспект комунікативних взаємодій [7, 57].

В структурі гумористично-сміхової комунікації В. Самохіна в якості одиничного компоненту виокремлює жарт, що становить собою єдність текстового, жанрового та комунікативного аспектів та є «ситуативно-вербальною одиницею несерйозного модусу комунікації і засобом мовленнєвого впливу на комунікативну поведінку учасників спілкування». У комунікативному плані, на думку дослідниці, жарт є фрагментом жартівливої комунікації (у динаміці); у текстовому ракурсі жарт являє собою статичний результат жартівливої комунікації (актуальний текст); у жанровому аспекті жарт становить собою мовленнєвий жанр (абстрактна форма) [8, 170]. Таким чином, ця структурна одиниця, що й складає основу сміхової комунікації, по-різному втілюється в текстах інтернет-фольклору, проте містить зрозумілі для користувачів образи, алюзії, ігрові маніпуляції, прецедентні феномени, що передають актуальну інформацію, та за допомоги завершеного тексту слугує ланкою зв’язку між користувачами. Інтернет-жарти, які в переважній більшості належать до малих гумористичних форм, в своїй основі є досить динамічними структурами, які створюють комічні ситуації, спонукаючи до світосприйняття оточуючої реальності крізь гумористично-сміхову призму. Така ситуація, на думку О. Гудзенко, є свідченням того, що сміхова культура виступає соціальним контролем, методи якої полягають у ненасильницькій формі опору соціальній системі; з іншої сторони, впровадження гумористичного контенту навіть у сфери, які не повинні бути висміяними, формують феномен баналізації зла, що в підсумку сприяє зняттю соціокультурної напруженості [1, 165].

Висновок. Підсумовуючи наведене, зазначимо, що переважна більшість текстів інтернет-фольклору мають в своїй основі гумористично-сміховий компонент, що відповідає принципам мережевої комунікації – анонімності, карнавалізованості, ігровому характеру. Тексти інтернет-фольклору, що постають в процесі творчо-комунікативної діяльності та мають соціальну спрямованість, виступають водночас певними повідомленнями, що репрезентують в сміховій формі актуальну інформацію для комунікантів та містять оціночні судження, спрямовані на викриття непривабливої суспільної дійсності, подолання суперечностей задля гармонізації буття й реалізації кращих суспільних ідеалів.

Література

1. Гудзенко О. З. Сміхова культура як модус соціокультурних трансформацій українського суспільства / О. З. Гудзенко // Грані. – 2014. – № 12. – С.162–166.

2. Кобякова І. К. Концептуалізація та категорізація гумору / І. К. Кобякова // Вісник СумДУ. – 2006. – № 11(95). – Т.1. – С.35–39.

3. Колісник О. В. Феномен сміху в соціально-інформаційному просторі сьогодення / О. В. Колісник // Актуальні проблеми філософії та соціології. – 2015. – Вип.5. – С. 57– 61.

4. Мацышина И. В. Смеховая коммуникация / И. В. Мацышина // Філософія і політологія в контексті сучасної культури. – 2012. – №4 (2). – С.251– 257.

5. Ненько О. Є. Соціологічна концептуалізація гумористичного дискурсу як прояву політичної свідомості: автореф. дис. ... канд. соціол. наук : 22.00.01 / О. Є. Ненько ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2011. – 18 с.

6. Панкова Л. О. Сміхова культура України в контексті сучасних трансформаційних процесів: автореф. дис... канд. філософ. наук: 09.00.03 / Л. О. Панкова ; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2008. – 19 с.

7. Прокопенко Н. М. Малі текстові форми гумористичного дискурсу / Н. М. Прокопенко // Філологічні трактати. – 2016. – Том 8. – № 1. – С. 54–61.

8. Самохіна В. О. Гумористична комунікація як компонент ігрової діяльності / В. О. Самохіна // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. – 2014. – № 8. – Том 1. – С.170–174.

9. Сычев А. А. Природа смеха или Философия комического / А.А. Сычев, науч. ред. д-р филос. наук Р. И. Александрова. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2003. – 176 с.

References

1. Gudzenko, O.Z. (2014). Comic culture as a mode of social and cultural transformations of Ukrainian society. Grani, 12, 162–166 [in Ukrainian].

2. Kobyakova, I.K. (2006). Conceptualization and categorization of humor. Visnyk SumDU, 11(95), vol. 1, 35–39 [in Ukrainian].

3. Kolesnik, A.V. (2015). Phenomenon of laughter in the social-media space today. Aktualni problemy filosofii ta sotsiolohii, 5, 57– 61 [in Ukrainian].

4. Matsyshina, I.V. (2012). Laugh communication. Filosofiia i politolohiia v konteksti suchasnoi kultury, 4 (2), 251– 257 [in Ukrainian].

5. Nenko, O. J. (2011). Sociological Conceptualization humorous discourse as a manifestation of political consciousness. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

6. Pankova, L.O. (2008). Humorous culture of Ukraine in the context of modern transformation processes. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

7. Prokopenko, N.M. (2016). Small text form humorous discourse. Filolohichni traktaty, vol. 8 (1), 54–61 [in Ukrainian].

8. Samokhina, V. A. (2014). The Humorous communication as part of a game. Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia, 8, vol.1, 170–174 [in Ukrainian].

9. Sychev, A.A. (2003). Nature of laughter or philosophy comic. Saransk: Yzd-vo Mordov. un-ta [in Russian].

УДК 008

Барандій Артем Юрійович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
armjot@i.ua

ЗОВНІШНІ ФАКТОРИ У ФОРМУВАННІ УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ НА ТЕРЕНАХ ГАЛИЧИНИ

Мета роботи. Дослідження присвячене осягненню основних детермінант формування загальноукраїнської ідентичності в Галичині, а саме: впливу зовнішніх факторів конфесійного характеру на процес ідентифікації галичан, які перебували на роздоріжжі між москвофільством, полофільством, австро-русизмом та українофільством. **Методологія** полягає у застосуванні компаративного та аксіологічного методів. Дослідження змін у культурі в результаті міжкультурних контактів та пізнання цінностей певної культурної спільноти у їх зв'язку з предметною реальністю. **Наукова новизна** роботи полягає в узагальненні з точки зору культурології основних причин перемоги української ідентичності серед галичан, як результату міжкультурної взаємодії, в даному випадку російської експансії у вигляді православної ідентифікації. **Висновки.** Головним зовнішнім фактором впливу на формування української модерної ідентичності в Галичині була антагоністична обстановка у Європі і намагання Російської імперії розхитати Австро-Угорщину, використовуючи як знаряддя конфесійну приналежність галичан. Здійснити задумане не вдалося, в силу трансформації свідомості європейського суспільства в епоху модерну, коли етнорелігійна ідентифікація відходить на другий план і утверджується національна. Для утвердження української ідентичності в Галичині це мало вагомі наслідки, про що свідчить подальша діяльність греко-католицького митрополита Андрея Шептицького.

Ключові слова: Греко-католицька церква, Австро-Угорщина, Російська імперія, Галичина, національна ідентичність

Барандий Артем Юрьевич, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Внешние факторы в формировании украинской модерной идентичности на территории Галичины

Цель работы. Исследование посвящено постижению основных детерминант формирования всеукраинской идентичности в Галичине, а именно: влияния внешних факторов конфессионального характера на процесс идентификации галичан, которые находились на перепутье между москвофильством, полофильством, австро- русизмом и украинофильством. **Методология** заключается в применении сравнительного и аксиологического методов. Исследование изменений в культуре в результате межкультурных контактов и познания ценностей определенной культурной общности в их связи с предметной реальностью. **Научная новизна** работы заключается в обобщении с точки зрения культурологии основных причин победы украинской идентичности среди галичан, как результата межкультурного взаимодействия, в данном случае российской экспансии в виде православной идентификации. **Выводы.** Главным внешним фактором влияния на формирование украинской современной идентичности в Галичине была антагонистическое обстановка в Европе и попытки Российской империи расшатать Австро-Венгрию, используя в качестве орудия конфессиональную принадлежность галичан. Осуществить задуманное не удалось, в силу трансформации сознания европейского общества в эпоху модерна, когда этнорелигиозная идентификация отходит

© Барандій А.Ю., 2016

на второй план и утверждается национальная. Для утверждения украинской идентичности в Галичине это имело весомые последствия, о чем свидетельствует дальнейшая деятельность греко-католического митрополита Андрея Шептицкого.

Ключевые слова: Греко-католическая церковь, Австро-Венгрия, Российская империя, Галичина, национальная идентичность

Barandiy Artem, *postgraduate of the National Academy of Culture and the Arts*

Internal factors in the formation of ukrainian modern identity in Galicia

Purpose of Article. The study focuses on understanding the main determinants of the formation of Ukrainian identity in Galicia. Namely, the influence of external factors of a denominational nature in the process of identifying the Galicians, who were at a crossroads among Russophilism, Poloniaphilism, Austro - Russism and Ukrainophilism**. Methodology.** The methodology includes using of comparative and axiological methods. The studying of changes in culture as the results of intercultural contacts and knowledge of the values of a certain cultural community in their connection with an objective reality are analysed by the author. **Scientific novelty.** Scientific novelty of work consists in generalization from the point of view of Cultural studies the main reasons for the victory of the Ukrainian identity amongst Galicians, as a result of intercultural interaction, in this case Russian expansion in the form of the Orthodox identification. **Conclusions.** The main external factor influencing the formation of modern Ukrainian identity in Galicia was antagonistic situation in Europe and the attempts of the Russian Empire to undermine Austria-Hungary using as a weapon, religious affiliation of the Galicians. Its implementation failed owing to transformation of consciousness of European society in the modern era when religious identity became secondary and was approved by the national one. For approval of Ukrainian identity in Galicia it had significant consequences, as evidenced by the further activity of the Greek Catholic Metropolitan Andrey Sheptytsky.

Keywords: Greek Catholic Church, Austro-Hungary, Russian Empire, Galicia, national identity.

Актуальність теми дослідження. Окреслення основних детермінант перемоги українського варіанту ідентичності серед австрійських галичан в добу модерну є важливим завданням, з огляду на сучасну соціокультурну ситуацію в Україні, для вибудовування адекватної культурної політики на регіональному та національному рівнях.

Мета статті – визначити зовнішні фактори впливу на формування української модерної ідентичності на теренах Галичини.

Питання формування та утвердження української національної ідентичності на Галичині даного періоду торкались ще такі дослідники, як М. Грушевський, К. Левицький, В. Липинський, Н. Шлемкевич і до сучасників О. Мазура, А. Стародуба. Але зовнішній фактор впливу на формування ідентичності галичан висвітлений недостатньо.

Виклад основного матеріалу. Основною потребою індивіда та суспільства в цілому для свого виживання, повноцінної життєдіяльності стає самоідентифікація, завдяки якій визначається історична індивідуальність. І тут, перш за все, ідентичність пов’язана з процесами смислотворення, пошуком внутрішніх зв’язків і глибинного розуміння свого «я» за допомогою власної культури. Різноманітність суб’єктності передбачає відповідь на питання: «Хто я?» «Хто ми такі?» [4].

Українське населення Галичини разом з усією Європою на при кінці XIX поч. XX століть перебувало у пізно-індустріальній стадії розвитку, тобто, періодом руйнування традиційної общинної моделі мислення і переходу до загально національного рівня усвідомлення як свого особистісного. Традиційної етнорелі-

гійної ідентифікації вже було не достатньо, розпочався процес визрівання нації. В цей час боротьба «за голови» на Галичині точилась між Австро-Угорщиною, Російської імперією та польською елітою, яка прагнула відновити Річ Посполиту, що відіграло вирішальний фактор у завершенні само ідентифікації галичан.

Вираз «нація народжується у боротьбі» як найкраще доречний для тих соціокультурних процесів у яких перебувало українське населення. Ключовим зовнішнім фактором впливу на формування національної ідентичності галичан була сусідня Російська імперія. У цій державі, до дарування «свободи совісті» 1905 року, головним ідентифікаційним критерієм була конфесіональна приналежність, тобто конфесіональна ідентичність [1]. «По суті справи, у Росії не склався громадянський устрій, при якому усе населення об'єднувалося однаковими правами та обов'язками, і конфесії являлись одним з головних факторів роз'єднання суспільства на відокремлені компоненти» [1].

Навіть і після 1905 року Російська імперія не здавала своїх прерогатив у якості верховного арбітра з питання конфесіонального статусу, і, відповідно, залишалось глибоко задіяною у релігійні справи підданих [1]. Більше того, конфесійна приналежність була головним критерієм приналежності до певного стану суспільства, статусу та місця у суспільній ієрархії. Так право укладення шлюбів, варіювалися в залежності від конфесійної приналежності підданих, і деякі міжконфесійні шлюби були взагалі заборонені згідно вимог церковних канонів. Існували правові та адміністративні обмеження, особливо у відношенні місця проживання і доступу до освіти і ряду занять, накладались на євреїв, тоді як «особи польського походження» – під якими зазвичай мались на увазі католики (як правило з вищих станів) – були обмежені у праві купувати землю у західних провінціях імперії [1]. Тому логічно, що внутрішня політика імперії Романових визначала і зовнішню – головною метою було поширення свого впливу за допомогою розповсюдження держаної релігії, а відтак експансія російської ідентичності.

Процес формування національної ідентичності та розвитку національного руху галицьких русинів не лише проходив через послідовні етапи у XIX столітті, але й включав кілька різних взаємовиключних національно-політичних орієнтацій (полонофільську, русофільську, українофільську, австро-русинську), співвідношення між якими постійно змінювалось [2]. Тобто Російська імперія мала змогу опиратись на «дружній» громадсько-політичний рух, який без сумніву був знаряддям для внутрішнього підриву Австро-Угорщини.

Поряд з цим, ще в першій декаді XIX століття, Галичина несподівано проявила, іменоване О. Турієм, українофільство. Основні ідеї «Руської трійці» знайшли своє концентроване відображення у статті Якова Головацького «Становище русинів у Галичині», яка була по-суті першою національно-політичною програмою галицьких українців. Основною засадою програми було ствердження самого факту існування єдиного «руського народу», розділеного між двома імперіями, відмінного від поляків і росіян своєю мовою, культурою, історичним минулим [2]. Однак керівництво греко-католицької церкви та більшість духовенства аж до «Весни народів» 1848-1849-их років аж ніяк не поділяли ідей «Руської трійці», а молоді «галицькі будителі» зазнали переслідувань і поневі-

рянь не так від австрійської адміністрації чи польських діячів, як від власної митрополичої консисторії [2].

Релігійний чинник, без сумніву, мав важливе значення для національного відмежування галицьких русинів від поляків. Оригінальність і унікальність Греко-католицької церкви полягала у тому, що її священнослужителі й вірні одночасно виступали в двох іпостасях і, залежно від обставин, могли акцентувати на своєму «православному походженні», або ж не менш переконливо доводити свою «католицьку приналежність». Звичайно, коли йшлося про статус «Руської Церкви» (а з часом – і «руської народності») в системі державного управління чи суспільних відносин, то греко-католицька ієрархія апелювала до гарантованої владою «рівності усіх католицьких обрядів». Однак коли справа торкалася національно-політичних проблем – то навпаки акцентувалося на особливостях своєї «руської» («восточної» або й часто «православної») церковної традиції [2].

Таким чином, у середовищі греко-католицького духовенства щодо розуміння внутрішньої сутності й перспектив розвитку церкви існувало дві полярні точки зору, які відображали відповідні взаємовиключні тенденції: 1) до тіснішої інтеграції із західнохристиянським світом і латинських запозичень; 2) до возвеличення східної традиції й відновлення «первісної чистоти греко-слов'янського обряду». Кожна із вказаних тенденцій мала свої межі: перша – повну латинізацію, що за тих умов означала б і полонізацію; друга – перехід у православ'я, що несло загрозу русифікації [2].

А. Стародуб підкреслює, що російська інформаційна експансія крім громадського москвофільського руху взяла на озброєння релігійну ідентичність. Підтримуване Російською Православною Церквою православне місіонерство на Галичині було втручанням у чужу церковну область, адже ця територія перебувала під юрисдикцією Вселенського Патріарха. Щоправда, не зважаючи на перепідпорядкування у 1686 році Київської Митрополії Московському патріархові, митрополити Київські продовжували вважатися екзархами Вселенського Патріарха для Галичини. Але ці функції ними не виконувалися, по-перше – з огляду на те, що Галичина не входила до складу Російської імперії, по-друге – там до початку XX століття фактично не було православних парафій. Архіпастирську опіку над православними здійснював Чернівецький митрополит, йому і був підпорядкований єдиний діючий православний храм – так завна Волоська церква у Львові. Задум архієпископа Антонія полягав у тому, щоб перебрати права екзарха особисто для себе, уникнувши розгляду двох принципових моментів: ніким не скасованих прерогатив Київських митрополитів та більшої доцільності надання подібних повноважень православному єпископові, чия кафедра знаходиться на території Австро-Угорщини. Йому вдалося переконати Патріарха Іоакима III у необхідності саме такого рішення і 1910 року Храповицький отримав з Константинополя Патріаршу Грамоту, згідно з якою став екзархом Вселенського Патріарха для Галичини. Повноваження екзарха дозволяли архієпископу на свій розсуд призначати священиків у ті села Галичини та Закарпаття, де громади виявляли бажання приєднатися до Православної церкви [5, 3].

Таким чином, напередодні Першої світової війни російський уряд та вища церковна влада здійснили низку заходів, важливість яких у випадку військового

конфлікту важко переоцінити. По-перше, було підтримано розгортання православного руху в Галичині та Закарпатті. По-друге – вдалося створити відповідний міжнародний резонанс навколо репресивних дій австро-угорських властей стосовно визнавців Православ'я. По-третє – закладені основи для канонічного підпорядкування Галичини російській церковній владі [5, 3].

О. Турій у роботі «Греко-католицька церква та українська національна ідентичність в Галичині» доходить висновку, що провідна роль греко-католицького духовенства у національно-політичному житті Галичини була не лише об'єктивно обумовлена, але й історично обмежена, а тому воно рано чи пізно змушена була поступитися місцем іншим суспільним силам. Як не парадоксально, але якраз своєю турботою про виховання світської інтелігенції (зокрема, й у власних родинах) та справді подвижницькою працею серед народу: поширенням освіти і культури, заснуванням читалень, пропагандою тверезості й створенням різних господарських і фінансових об'єднань, священики власноручно дійшли до засад, на яких ґрунтувалася ця провідна роль церкви, і підштовхнули галицьке суспільство до вироблення нових політичних ідей та формування нових національно-політичних структур. Парадокс полягав у тому, що втрата Греко-католицькою церквою своєї провідної ролі у національному русі співпала з остаточною перемогою української національної ідентичності у масовій самосвідомості галицьких греко-католиків, і саме соціальний чинник відіграв у цій перемозі вирішальну роль [2].

У дисертації «Греко-Католицька Церква в суспільно-політичному житті Галичини в 1848 – 1867 роках» той же О. Турій зазначає: «Щоправда ці ж самі чинники (польське культурне, економічне і суспільно-політичне домінування) вплинули водночас і на посилення проросійських симпатій, які після поразки революції 1848-1849 років і майже до кінця XIX століття були переважаючими в середовищі греко-католицької духовної та світської інтелігенції Галичини. Перехід на русофільські позиції багатьох відомих і впливових діячів (зокрема й священиків), поблажлива індеферентність чи навіть приховане сприяння поширенню русофільських ідей у пресі, літературі, шкільництві, обрядово-літургійній практиці з боку представників вищої церковної ієрархії не могли не позначитися на політичному становищі й суспільному авторитеті греко-католицької церкви. Постійні підозри й звинувачення у «відступництві» з боку латинського кліру та польської верхівки, яка у 1860-их роках перебрала до своїх руки всю повноту влади в Галичині, байдужість австрійського уряду до долі своїх «тірольців Сходу», постійні коливання між лояльністю до Австрії та симпатіями до Росії, внутрішня боротьба різних національно-політичних течій привели греко-католицьку церкву до глибокої кризи. Ця криза, з одного боку, проявилася у хаотичному обрядовському русі 1860-их років, масовій еміґрації священиків до Росії, активній ролі галицьких русофілів у ліквідації унії на Холмщині (1876) й, нарешті, переході на православ'я галицької парафії Гнилички у (1882). Отже, можна говорити не стільки про вплив греко-католицької конфесійної ідентичності на формування й утвердження української національної ідентичності в Галичині, як радше навпаки: про вплив українського національного руху та його ідеологію на переосмислення еклезіальної ідентичності та суспільно-політичної заанґажованості греко-католицького духовенства» [3].

Це було тільки одним з аспектів підготовки до можливого військового конфлікту між Російською та Австро-Угорською імперіями. А. Сародуб підтверджує ці твердження, відзначаючи, що планування відповідних церковно-адміністративних змін на тих територіях, анексію яких кожна зі сторін вважала неодмінним наслідком військових перемог. У разі здійснення російських прагнень до набуття «спадщини князів Романа та Данила» на галицьких землях мало запанувати Православ'я, а за вступом австрійської армії до підросійської України послідувало б виведення (у тій чи іншій формі) українських православних єпархій з підпорядкування Санкт-Петербурзького Св. Синоду. Проте, попри зовнішню подібність задумів, російська державна й церковна влада надавали даній проблемі набагато більшої ваги, а також здійснили неспівмірно більше попередніх приготувань до «оправославлення» Галичини та Закарпаття [5, 1].

Серед кроків у цьому напрямку слід відзначити фінансування представників галицького москвофільського руху, зокрема – й з числа духовенства греко-католицької церкви, та виділення коштів на підготовку православних місіонерів – уродженців краю. Можна констатувати, що діяльність найбільш активних з них – ієромонаха Алексія (Кабалюка) та священика Максима Сандовича (обидва зараз канонізовані Православною церквою) мала доволі відчутні наслідки. Незважаючи на протидію австрійських та угорських чиновників, на Православ'я перейшло декілька сіл (головним чином – на Закарпатті). Кримінальне переслідування новонавернених за звинуваченням у державній зраді не могло звести даний рух нанівець, а сам його факт активно використовувався російською пропагандою для ілюстрації «страждань братів по вірі», котрі перебувають під владою Габсбургів. Найбільш гучні з цих процесів – суд над Бендасюком (у Львові) та два т.зв. Мармарош-Сигетські процеси перебували в центрі уваги російської преси, а у якості свідків захисту нерідко виступали російські піддані [5, 1-2].

Зокрема, у другому Мармарош-Сигетському процесі (липень 1913 – березень 1914) брав участь граф Володимир Бобринський – один з активних інспіраторів москвофільства, чиїми стараннями не в останню чергу й був підготований ґрунт для переходу закарпатських селян на Православ'я. Але на суді він стверджував, що православні місіонери не отримували жодної матеріальної підтримки з боку Росії. Це було неправдою, оскільки всі священики, котрі потрапили під суд, здобули освіту в російських духовних семінаріях, були рукопокладені Холмським або Волинським архієпископами Російської Православної церкви, а також отримали необхідні для своєї діяльності кошти. Звичайно, звинувачення у шпигунстві цих осіб на користь Росії було необґрунтованим, проте їхня діяльність, за російськими розрахунками, мала посприяти майбутньому «воссоединению Галицкой Руси с Русью Державной». Як слушно відзначив Сергій Єфремов: «Незважаючи на надзвичайно тенденційне освітлення, як це буває у всіх подібних процесах, [вони] все ж досить виразно показали, чия таємна рука накерувала і мармароських затурканих селян, і львівських інтелігентів з москвофільського табору» [5, 2].

Перед греко-католицькою церквою постала необхідність оновлення, чи радше, віднайдення властивого їй як духовній інституції місця у суспільному житті. Це важливе завдання стало основним змістом архієрейського служіння

митрополита Андрея Шептицького (1901-1944). Наполеглива душпастирська праця, турбота про освіту і культуру, захист національних і соціальних прав народу, харитативна діяльність, екуменічні зусилля зробили Шептицького беззаперечним провідником і моральним авторитетом української спільноти, а саму церкву – широко розгалуженою та впливовою інституцією Галичини, яка хоч і втратила свою функцію головного індикатора національної ідентичності, все ж була важливим консолідаційним чинником і духовною опорою у змаганнях за українську державність [2].

З огляду на вище наведе доцільно розглядати релігійний конфлікт на Галичині даного періоду як інформаційну війну Російської імперії проти населення даної провінції Австро-Угорщини з метою підриву авторитету останньої. Українці Галичини в даному випадку розглядались з позиції саме етнорелігійної ідентифікації, тобто слов'яни православні, тому цей проект був приречений на поразку. У модерній ідентичності національна приналежність важливіша за релігійну, чи етнічну сторону, що підтверджує безліч фактів. Хоча б наприклад, виступ православної Болгарії проти православної Росії у Першу світову війну та багато іншого.

Разом з тим, зовнішній фактор зіграв консолідуючу роль для галичанської інтелігенції, яка вирішила навіть сама відповісти російському уряду на втручання у релігійні справи Галичини. Так, австрійський уряд не зробив адекватних кроків у відповідь на російські дії. Переслідування селян не могли стати на заваді розгортанню православного руху, навпаки – покарання за релігійні переконання лише підсилювало його. Самі процеси, на яких не вдалося підтвердити звинувачення підсудних у державній зраді, виставляли імперію Габсбургів у невигідному світлі на міжнародній арені. Окрім того, на відміну від ситуації в Росії, де дії державної і церковної влади доволі чітко координувалися, місіонерські плани митрополита Андрея Шептицького були його приватною ініціативою, котра узгоджувалася з Ватиканом, а не з Віденським урядом [5, 3].

Канонічною підставою для своєї діяльності на території Російської імперії Шептицький вважав те, що неіснуюча de facto Кам'янець-Подільська грекокатолицька єпархія ніколи не скасовувалася de jure. Ця єпархія підпорядковувалася Львівській архієпископії та Галицькій митрополії, а отже, митрополит Андрей мав формальні підстави для розповсюдження юрисдикції на всіх католиків східного обряду – російських підданих. У 1907 році і 1908 роках Папа Пій X підтвердив ці повноваження митрополита, надавши йому також право самостійно, без попереднього повідомлення Ватикану, висвячувати єпископів для новонавернених. Наслідком зусиль Шептицького (у лютому 1908 році він навіть здійснив таємну поїздку до Росії) було утворення декількох громад російських греко-католиків – Москві, Саратові, Санкт-Петербурзі. Однак власне в Наддніпрянській Україні посланцям митрополита не вдалося досягнути жодних успіхів. Місіонерський запал окремих із них був без захоплення сприйнятий і діячами українського руху [5, 4].

Наукова новизна роботи полягає в узагальненні з точки зору культурології основних детермінант утвердження в свідомості галичан української ідентичності, як результату міжкультурної взаємодії, в даному випадку російської

культурної експансії в австрійській Галичині у вигляді продержавної православної ідентичності.

Висновки. Головним зовнішнім фактором впливу на формування української модерної ідентичності була антагоністична обстановка в Європі і намагання Російської імперії поширити свій вплив у багатонаціональній Австро-Угорщині використовуючи, як знаряддя, конфесійну приналежність галичан. Втім, цей задум був приречений на поразку, адже опирався на «старі рейки» етнорелігійності, що в епоху модерну втрачали актуальність. Внутрішній стабільності Австро-Угорщини не було завдано великої шкоди, а от для утвердження української ідентифікації на Галичині це мало вагоміші наслідки. Про що свідчить подальша діяльність греко-католицького митрополита Андрея Шептицького, який перетворив Греко-католицьку церкву з «дружньої» інституції, чи не на головного ворога російської експансії на Галичині.

Література

1. Верт П. Праволавие, инославие,иноверие: Очерки по истории религиозногоразнообразия Росийской империи / Верт Пол. – М. : Новое литературное обозрение, 2014 – (Серия «HISTORIA ROSSICA»).

2. Турій О. Греко-католицька церква та українська національна ідентичність у Галичині / О. Турій // Людина і світ: Щомісячний науково-популярний релігієзнавчий журнал. – 2001. – N10. – С.21-26.

3. Турій О. Греко-католицька церква у суспільно-політичному житті Галичини (1848-1867): Автореф. канд. дис. / О. Турій. – Львів,1994. –24 с.

4. Шаов А. А. Этническая и религиозная идентичность: специфика взаимодействия / А. А. Шаов // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. – 2009. – Вып. 3 (50). – С. 140-147.

5. Стародуб А. Церковна політика Росії в Галичині під час Першої світової війни: експансія «воєнного православ'я» / А. Стародуб // Міжнародна конференція «Насилля влади проти свободи сумління: репресивна політика Радянської влади щодо християнських Церков та віруючих (ідейні засади, механізми реалізації, історичні наслідки)». Київ, 3-5.03.2006 [Електронний ресурс].– Режим доступу: http://ruh.znaimo.com. ua / index-5229.html 20.

References

1. Pol, Vert (2014). Orthodoxy, heterodoxy, heterodoxy: Essays on the history of religious diversity of the Russian Empire. Moscow: novoe literaturnoe obozrenie[in Russian].

2. Turij, O. (2001). The Greek Catholic Church and Ukrainian national identity in Galicia. Lyudina i svit: shhomisyachnij naukovo-populyarnij religiєznavchij zhurnal. 10. 21-26[in Ukrainian].

3. Turij, O. (1994). The Greek Catholic Church in the political life of Galicia (1848-1867). Extended abstract of candidate's thesis. Lviv, [in Ukrainian].

4. Shaov, A. A. (2009) Ethnic and religious identity: the specificity of the interaction. Vestnik adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. ser.: regionovedenie: filosofiya, istoriya, sociologiya, yurisprudenciya, politologiya, kulturologiya, 3 (50), 140-147[in Russian].

5. Starodub Andrij (2006) Church policy of in Galicia during the First World War: the expansion of «war orthodoxy». Violence of the authority against freedom of soul: repressive policy of the Soviet authority on the Christian Churches and believers (ideas, mechanism of its implementation, historical consequences). Proceedings of the International Conference. Kyiv. Retrieved from: http://ruh.znaimo.com. ua / index-5229.html 20. [in Ukrainian].

УДК 17.002.1

Гуренко Людмила Олександрівна,
аспірантка кафедри культурології та
культурно-мистецьких проектів
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ЕСХАТОЛОГІЧНІ ФІЛОСОФІЯ ТА РЕЛІГІЯ ДУХУ НОВОЇ ДРАМИ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МИКОЛИ ВОРОНОГО

Мета роботи – розгляд та аналіз есхатологічної філософії та релігії духу нової драми в українсько-європейській театральній системі кінця XIX – початку XX століть на основі статей відомого театрального критика Миколи Вороного «Драма живих символів», «В путах брехні» та «Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги)». **Методологія дослідження** полягає у використані біографічного методу, методу культурологічного коментаря, що дозволяє висвітлити ситуативний стан та соціально-культурні фактори духовного буття тогочасних митців щодо їхнього пошуку себе та намаганням подолати власний спотворений світогляд; а також історично-логічний, що розкриває причинно-наслідкові зв'язки появи нової драми внаслідок філософсько-світоглядних перетворень. **Наукова новизна** дослідження полягає в теоретичному концептуальному осмисленні витоків есхатологічної філософії та релігії духу нової драми в інтерпретації М. Вороного. **Висновки.** Кожний новий історичний цикл неминучих катастроф і катаклізмів, які, безперечно, являють собою чергові попередження і спроби хоча б елементарного вдосконалення людської свідомості, спричиняє апокаліптичні настрої. За великим рахунком, локальний духовний колапс має переживати кожна людина, усвідомлюючи свій черговий, нехай навіть і найслабший, кругообіг у життєвому колі. Драма як один із трьох основних родів художньої літератури має суто іманентний релігійний концепт, проте тисячоліть перманентно змінювалася її духовно-емпірична концентрація, що, як наслідок, на межі XIX-XX століть спровокувало появу так званої нової драми.

Ключові слова: нова драма, есхатологія, філософія та релігія духа, трансцендентно-іманентний концепт.

Гуренко Людмила Александровна, *аспирантка кафедры культурологии и культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Эсхатологические философия и религия духа новой драмы в интерпретации Николая Вороного

Цель работы – рассмотрение и анализ эсхатологической философии и религии духа новой драмы в украинской и европейской театральной системе конца XIX – начала XX веков на основе статей известного театрального критика Николая Вороного «Драма живых символов», «В сетях лжи» и «Театральное искусство и украинский театр (Мысли и внимание)». **Методология исследования** заключается в использовании биографического метода, метода культурологического комментария, что позволяет осветить ситуативное состояние и социально-культурные факторы духовного бытия тогдашних художников с их поиском себя и попыткой преодолеть собственное искаженное мировоззрение; а также историко-логический, что раскрывает причинно-следственные связи возникновения новой драмы вследствие философско-мировоззренческих преобразований. **Научная новизна** исследования заключается в

© Гуренко Л.О., 2016

теоретическом концептуальном осмыслении истоков эсхатологической философии и религии духа новой драмы в интерпретации Н. Вороного. **Выводы.** Каждый новый исторический цикл неизбежных катастроф и катаклизмов, которые, несомненно, представляют собой очередные предупреждения и попытки хотя бы элементарного совершенствования человеческого сознания, вызывает апокалиптические настроения. По большому счету, локальный духовный коллапс должен переживать каждый человек, осознавая свой очередной, пусть даже и самый слабый, круговорот в жизненном кругу. Драма как один из трех основных родов художественной литературы имеет чисто имманентный религиозный концепт, однако на протяжении тысячелетий перманентно менялась ее духовно-эмпирическая концентрация, что, как следствие, на рубеже XIX-XX веков спровоцировало появление так называемой новой драмы.

Ключевые слова: новая драма, эсхатология, философия и религия духа, трансцендентно-имманентное *концепт.*

Hurenko Lyudmyla, *Postgraduate of the Culturology and Cultural-Art Projects chair, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Eschatological philosophy and religion of the spirit of the new drama in the interpretation of Nicholas Voronoi

Purpose of Article. The purpose of the article is to analyse of the eschatological philosophy and the religion of spirit of the new drama in Ukrainian European theatrical system of the end of XIX century and the beginning of the XX century on the basis of M. Voronyi's articles – «Drama of alive symbols», «In the nets of lie» and «Theatrical art and Ukrainian theatre (Thoughts and notes)». **Methodology.** The research methodology includes biographical and cultural commentary that allow highlight the state of situational and socio-cultural factors of the spiritual life of the artists in their searching of themselves and trying to overcome their own distorted worldview. The historical and logical method reveals the causal relationship of a new drama due to philosophical and ideological transformations. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the research is the understanding of the origins of the theoretical concept of the eschatological philosophy and religion of spirit of the new drama in M. Voronyi interpretation. **Conclusions**. Each new historical cycle of inevitable catastrophes and disasters, which are warning and attempts to improve the human consciousness, leads to the apocalyptic moods. In general, each person should overcome the local spiritual collapse. Drama as one of three main sorts of fiction has its immanent religious concept, which had been transforming for ages. That process led to the appearance of the new so-called drama in the XIX-XX centuries.

Keywords: new drama, eschatology, philosophy and religion of spirit, transcendent-immanent concept.

Нині беззаперечним є факт, що драма як один із трьох основних родів художньої літератури має суто іманентний релігійний концепт. Інша річ, що протягом тисячоліть перманентно змінювалася її духовно-емпірична концентрація. І, вочевидь, на межі XIX-XX століть, коли через «різке погіршення людської якості» [3; 8], «християнство обміліло», [14; 11] це спровокувало появу так званої нової драми.

У своїй фундаментальній розвідці «Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги)» знаний реформатор українського національного театру Микола Вороний (1872-1938) зазначає: «Коли признати вірною думку Шопенгауера, що «мета драми взагалі – показати на окремім прикладі, що таке буття і сутність людини» [7, 333-334], а надто «нової драми» (або як ще кажуть «драми живих символів») – це синтез розкиданих у світі дрібниць, з яких складаються окремі моменти життя <…># [7, 283]. Адже «драма має своїм об'єктом не людей, а людину <…> це складний лабіринт з тисячами різних хідників, закапел-

ків, куточків. <…> Тому до сфери драма належить у рівній мірі як змалювання вчинків, що виявляються зовнішнім робом, так і вчинків внутрішніх, дій духовних» [7, 333].

Відомо ж бо, що кожний новий історичний цикл неминучих катастроф і катаклізмів, які, безперечно, являють собою чергові попередження і спроби хоча б елементарного вдосконалення людської свідомості, спричиняє апокаліптичні настрої. За великим рахунком, локальний духовний колапс має переживати кожна людина, усвідомлюючи свій черговий, нехай навіть і найслабший, кругообіг у життєвому пекельному колі. Тому й не дивно, що за умов «найвитонченішої епохи в історії російської культури <…> коли не лише Росія, але й увесь світ набував рідкого стану» [4, 164-165], есхатологія з релігійного вчення перетворилася на ідею фікс цілого покоління так званої нової людської особистості. Отже, не лише церковні діячі, а й, зокрема, інтелігенція, прагнули істинного, а не номінального релігійного відродження. Тож нова драма, а точніше – інтимна драма духу, змальовуючи «основне тло людської психіки» [7, 332] і дотримуючись «закону внутрішньої неминучості» [7, 333], стала своєчасним мистецьким продуктом, де драматургами-психологами ставилися, а іноді й розв'язувалися глибинні завдання не лише психології, а й, що найважливіше, релігії, тоді як найгеніальніші філософи зупинялися лише на припущеннях, які часто не мали й підтвердження [14, 105]. Взагалі, релігійний примат був основою щодо вирішення будь-яких культурних і суспільно-політичних проблем початку XX сторіччя. Процес свідомої дегуманізації суспільства, коли сповідувалася філософія насильницької ідеології, а ортодоксальне християнство планувалося замінити «релігією помірної міщанської ситості» [11, 19;], по волі чи по неволі спрямовував індивідуум до всесвітньої есхатології. А оскільки есхатологічні часи тривають іще від з'явлення на землі Ісуса Христа, то будь-який шлях до Бога за часів патологічно-фарисейського спустошення – певне закономірне повернення людини до природної абсолютної свободи – богоподібності, бо ж «російський народ <…> найапокаліпсичніший з усіх народів» [11, 69]. До того ж, видатний російський філософ і публіцист Микола Бердяєв (1874-1948) акцентує на трагічному конфлікті християнства та історії, «адже вся християнська есхатологія пов'язана з цим конфліктом» [3, 590], а також наполягає на тому, що «справжня історія уривається від часів візантизму. Російська історія є <…> відпадіння, спокуси, єретичні ухили. Справжнього православ'я в Росії ніколи не було» [3, 592]. Тож стає цілком зрозуміло, чому з такою легкістю завдяки позитивізму «Бог був остаточно вийнятий з буття людини і світу і посунутий за межі всякої досяжності» [1, 609-610]. А невідворотним наслідком цього є порожнеча людського модуля, тобто особистість спроможна існувати лише сама в собі, що апріорі є неможливою умовою її життєвого простору. Починаються болісні пошуки виходу з цього становища, таке собі самоеволюціонування. Проте лише божественне втручання може відновити виборювання індивідуальності, для якої не існує перспективи, адже вона втратила об'єктивну здатність до усвідомлення себе. А загал, так званий світовий колектив, не здатен подолати самотність індивідууму. Тож людина несвідомо утворює проект об'єктивної брехні, за який тримається і яким живе. Цілком логічно, що харак-

тери символічна драма замінила на «силуети, бліді тіні, майже позбавлені руху і поставлені в рамки абстрактної дійсності, без певних ознак часу і місця дії <…> вона хоче виявити те трагічне, що існує в щоденнім житті, що можна відчути, але нелегко показати, тому що основа трагізму тут не матеріальна; вона стає на шлях філософічного і релігійного пізнання, намагається відгадати містичні таємниці потойбічного існування, недосяжного позитивному знанню. Вона мусить, таким робом, віддалятись від реальної дійсності і заглиблюватись у сфери туманного і незрозумілого» [7, 334].

Отже, позитивізм не визнає філософію як самостійну науку, тобто заперечує природне шукання істини. Але ж не можна заперечити сенс життя. І філософія – це, насамперед, динамічна дія, що вимагає виконання її імперативів. Саме тому вона є однією з похідних релігійних догматичних концепцій. І хоча наприкінці XIX століття мислителі в інтелігентських колах були ще не втратили інтерес до позитивізму, зокрема, у 1889 році у «Московському психологічному товаристві» почав виходити друком журнал «Питання філософії та психології», а 1898 року при Петроградському університеті – «Петроградське філософське товариство» тощо. Тобто еволюціонування філософських систем і освіти, сказати б, повертало індивідуума до релігійних роздумів. Отже, божественне першоджерело, безперечно, за жодних умов неможливо викорінити. Протягом свого існування людство ставить над собою цілком безглуздий експеримент щодо боротьби людського і божественного духу, наївно не розуміючи, що втрачена Адамом духовна цілісність – це вирок, який був лише тимчасово відмінений земним Богоявленням Ісуса Христа, тож ніякі сурогатно-ілюзорні замінники не повернуть першопочаткового розуміння життєвих позицій. Ми – бранці власної зради і боговідступництва. Ідеал є недосяжним. Здавалося б, чого ж прагнути? Але ж наше існування, ба навіть натяк на нього чи найменший духовний дотик до Нього – це безперечний доказ здійснення Його волі в нас. Тож будь-які примітивно-логічні припущення позитивізму не зможуть перекреслити вічність. Отже, саме «проблема часу, парадокс часу, лежить в основі есхатологічної філософії історії. <…> Суд Божий не схожий на суд людський. Це суд самого підсудного, жах від власної темряви внаслідок бачення світла і після цього перетворення світлом» [2, 304-305].

Яскравою ілюстрацією цього є одна з концепцій нової драми. У статті «Драма живих символів» Микола Вороний констатує: «Нова драма малює боротьбу індивідуума з самим собою, це драма почувань, пречувань, докорів сумління, драма непокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого бойовища в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється на психологічній концепції» [6, 252].

А тепер спробуємо довести, що нова людина (іманентний концепт) у новій драмі повертається до своєї природної божественної сутності (трансцендентний концепт). Варто звернутися до одного з типів соціокультурної регуляції поведінки особистості, а саме – до так званої культури вини. У цьому випадку інтровертність особистості набуває пріоритетного значення у її формуванні. Людина прагне відповідальності насамперед перед собою. Варто згадати, що саме цей фактор спричинив у VII-VI сторіччях до н. е. моральний переворот у

Греції. Стався певний дуалізм, розподіл між унормуванням поведінки та її реального відповідника. А під час грецьких змагальних ігор визначали не того, хто був кращим за фактичними даними, а «осяяного божественною милістю» [12, 117, 119]. Тобто перевага віддавалася саме моральним якостям людини. А порушення природної гармонії та нехтування своєю особистістю ставали невідворотним шляхом до трагічних наслідків. Цим особам загрожував внутрішній самоостракізм – вигнання у самих себе, що спричиняло апатію, депресивний стан, тобто особа, що називається, герметизувалася й усвідомлювала себе як окремий організм. А повернути людині її індивідуальність здатен лише Господь. Це ригористична аксіома. Відомо ж бо, що лише покаяння та смирення у конгломераті з усвідомленням власної гріховності, а до того ж її мученицьке спокутування мають породити у людині віру, яка стане першим кроком до спасіння. Проте «віра й усвідомлення віри не одне й те саме. Не всі, хто думають вірити, – вірять; і не всі, хто думають не вірити, – не вірять. У російської інтелігенції немає ще релігійної свідомості, сповідування, але є вже велике і дедалі більше зростаюче релігійне прагнення» [11, 38]. До того не кожна людина здатна до глибинного самозасудження. Проте кожен, хто засуджує себе, ухвалює вирок історичному минулому. Тож культура вини передбачає постійну боротьбу індивідууму з собою в історичному часі. Постає запитання: чи завжди існуватиме історія, чи завжди триватиме протистояння людини з історією людства? Оскільки Бог – вічний, то й історія, створена Ним, має бути вічною. Отже, у людства у кожному разі є шанс вилікувати свої душу та свідомість. Людина, не знаючи достеменно, що таке пекло, уявляє його за тими переказами-припущеннями святих догматичних джерел, кожен із яких пропонує свою версію. Хоча жодна відповідь не є прямою – дякувати Богові, що левова частка трансцендентної інформації залишається для нас таємною. Здається, що Бог і без того занадто багато доручив людству, але воно брутально знехтувало Його довірою. Можливо, Федір Достоєвський мав рацію, коли припускав, що свідомість є породженням страждання. А преподобний Лаврентій Чернігівський, зокрема, був наділений даром бачити потойбічні страждання. Звісно, він не розповідав усе в деталях, але казав, що якби людство хоча б побачило їх, воно б ніколи навіть подумки не грішило, не кажучи вже про фізичний гріх, породжений помислами. Також під час розмови автора цих рядків з одним із панотців було зрозуміло, що справжнє пекло, яке чекає на грішників – це жахлива гнітюча самотність, яку навіть Там неможливо подолати, не покаявшись. Отже, і на Тому Світі нам, можливо, дадуть цей шанс.

У статті «Драма живих символів» М. Вороний наводить слова польського представника модернізму С. Пшибишевського (1868-1927): «За тісним колом відомих вже переживань нашого «я» є внутрішній океан, море таємниць і загадок, де бушують скажені бурі, є тайники Сезама, повні безкінечних скарбів і невимовних чудес. Але рідко-рідко відкривається глибина перед зором людським, і ми совгаємось по тонкій корі льоду, під яким лежить містичне море тьми...» Тут власне прийшов на поміч «живий символ». Виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту – і вже має дві сильні поста-

ті, що раз у раз впливають одна на другу. Ця друга постать, будучи символом, є разом і реальністю, є приятелем чи другом, невідомою і укритою на дні душі силою, що уявляється нам в мріях-снах, уяві й пречуттях або ж страшним гостем, що загніздився в серці людини; ця постать, з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна тратить враження таємничості або якогось скритого і глибокого значення» [6, 253-254].

Що ж спричиняє цю духовну фрустрацію людини саме на початку ХХ століття? Насамперед, варто згадати, що, на думку Гегеля, дійсність породжує власне наша уява. То хто ж може завадити людині вчиняти природно, тобто так, як вчинив би Бог? Тільки вона сама – першогріх Адама. Адже є внутрішній конфлікт особистості між її прагненнями та негативом об'єктивних чинників, який створює вона сама, а потім іще й виступає проти них. Отже, так званий живий символ можна розглядати як психопатологічне явище; особа може, так би мовити, утворити з себе аж тринадцять внутрішніх модулів. (Тут хоча б із другим розібратися!) Хоча такі випадки може спричиняти патологія пам'яті. Проте контекст розгляду нашої проблеми лежить в іншій площині. Адже проблеми духу – не медичні. Вони визначають самосвідомість і волю людини (мікрокосму), що у кожному разі залежать від Бога. Почнімо з того, що «християнство є персоналізм. <…> Тільки християнське розуміння спрямоване на всю людину, на образ особистості. <…> Душа людини є дорожчою за царства світу, доля особистості — передусім» [2, 298, 303].

Тепер саме на часі згадати статтю М. Вороного «В путах брехні» («Брехня», п'єса В. Винниченка), а саме той момент, коли критик, аналізуючи вищезгаданий твір, зокрема, зазначає: «Входить Іван Стратонович, він рве вексель і кладе перед нею [Наталією Павлівною] нечитані листи. «Тепер ти безпечна. Сила на твоєму боці», – каже він. «Я завжди в твоїх руках і без листів», – каже на цей раз правду Наталя Павлівна, бо почуває своє банкротство, почуває, що та внутрішня сила, яка з нею боролась, перемогла її» [5, 265]. Звернімо увагу на вищезазначені ключові словосполучення – «нечитані листи» та «внутрішня сила». Людина завжди перебуває під тиском морального закону – Бога – якого рано чи пізно аж ніяк неможливо не дотриматися, бо ж наслідком цього є розрив цілісності особистості. І далі митець продовжує: «Ми почуваємо себе моральними істотами: в цім і міститься основний факт всіх етичних і релігійних систем» [5, 269]. Цей іманентно-трансцендентно-ідентифікаційний зв'язок людина – Бог і є наріжним каменем в духовній побудові-концепції нової драми. Людина початку ХХ століття, яка ввібрала в себе «запах динаміту, змішаний з апокаліпсичним ладаном» [9, 126], «безвладна, безвільна <…> наслідок давно пануючих умовин життя, несе сама в собі свій прокляття, бачить сама своє безталання і не може здобути з себе хоч краплю розумної, здорової волі. Це трагедія немала» [13, 347]. Її серце шматував метафізичний дуалізм: з одного боку – штучно утворені язичницьке та ідеологічне ідолопоклонства та найлютіший ворог – освіченість, що спонукала людину до самопізнання, а з другого боку стояв і мовчки, терпляче спостерігав за тим, що ж оберуть Його створіння, Він: істинного Бога чи «"нового бога" – колектив – найлютішого з усіх самодержавств» [10, 156]. Зрозуміло, що людина, коли її свідомість паралізує страх, не може приймати адекватні рішення.

А якщо цей стан триває роками чи навіть десятиліттями? Тож нове есхалотологічне християнство дало можливість так званій новій людині хоча б відчинити двері у нове майбуття. Виявляється, що, на думку філософа М. Федорова (1828-1903), апокаліптичні пророцтва – умовні, тож людство, дотримуючись християнських аксіом, може уникнути Страшного суду, тобто змінити Божий задум. Йому вторить і Микола Бердяєв, переконуючи нас у тому, що людина сама повинна приготувати Друге пришестя Христа. Тож есхатологічна мораль свідчить не про покарання, а про звільнення й перетворення людської сутності. Саме це ми й спостерігаємо у психологічній концепції нової драми. Людині, яка еволюціонує, «соромно стає перед самою собою <…> думки про смерть опановують нею цілковито <…> смерть для неї єдиний і неминучий вихід з її становища» [5, 263-264]. Таж цей другий голос закликає не до смерті фізичної (що ми й спостерігаємо у переважній більшості творів нової драматургії), а до смерті-народження людської сутності в самій собі. Тобто гріховно-іманентний концепт якісно перетворюється на трансцендентний. Моральні тортури стають есхатологічною свідомістю. Людина аж занадто змучена через власну нелюдськість. Тож повернення людського образу є черговим, хотілося б вірити, що остаточним відродженням Бога в наших серцях і душах. Адже блаженний Августин стверджував, що «Бог у мені глибше за мене самого» [2, 312].

Література

1. Бердяев Н. А. Возрождение православия / Н. А. Бердяев // Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого – М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат. – 2011. – 639, [1] с.].

2. Бердяев Н. Моя окончательная философия. Исповедание веры. Мир эсхатологии. Время и вечость / Н. Бердяев // Самопознание (Опыт философской автобиографии). – М.: «Книга». – 1991. – 448 с.]

3. Бердяев Н. Ортодоксия и человечность / Н. Бердяев // Экзистенциальная діалектика божественного и человеческого. – М.: АСТ: Астрель: Полиграфиздат. – 2011. – 639, [1] с.].

4. Бердяев Н. Русский культурный ренессанс начала XX века. Встречи с людьми / Н. Бердяев // Самопознание (Опыт философской автобиографии). – М.: «Книга». – 1991. – 448 с.

5. 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.

6. 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.

7. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги) / 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.

8. Мережковский Д. Больная Россия / Д. Мережковский – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1991. – 272 с. (История российской культуры).

9. Мережковский Д. Больная Россия. Конь бледный / Д. Мережковский // «Больная Россия» – Л.: Издательство Ленинградского университета. – 1991. – 272 с. (История российской культуры).

10. Мережковский Д. Больная Россия. Сердце человеческое и сердце звериное / Д. Мережковский // «Больная Россия». – Л.: Издательство Ленинградского университета. – 1991. – 272 с. (История российской культуры).

11. Мережковский Д. Грядущий хам: Избранные статьи / Д. Мережковский // «Больная Россия» – Л.: Издательство Ленинградского университета. – 1991. – 272 с. (История российской культуры).

12. Согомонов А. Ю. Феноменология зависти в Древней Греции. «Зависть богов» / А. Ю. Согомонов; редкол.: А. А. Гусейнов и др. // Этическая мысль: Науч.-публицист. чтения. – М.: Политиздат. – 1990. – 480 с.

13. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки) / Л. Старицька-Черняхівська; Д. Антонович та інш.; підготовка текстів, редагування і передмова докторів філологічних наук Г. Ф. Семенюка та Л. С. Дем'янівської // Триста років українського театру. 1619-1919 та інші праці. – К.: "ВІП". – 2003. – 418 с.

14. Юркевич П. Д. Из науки о человеческом духе / П. Д. Юркевич // Философские произведения. – М.: Издательство «Правда». – 1990. – 672 с.

References

1. Berdyaev, N. A. (2011). Renascence of Orthodox Church. Existential dialectics of God and human. Moscow: AST: Astrel': Poligrafizdat [in Russian].

2. Berdyaev, N. (1991). My final philosophy. Confession of belief. World of Eschatology. Time and Infinity. Experience of philosophical autobiography. Moscow: «Kniga» [in Russian].

3. Berdyayev, N. (2011). Orthodoxy and Humanity. Existential dialectics of God and human. Moscow: AST: Astrel': Poligrafizdat [in Russian].

4. Berdyaev, N. (1991). Russian cultural Renascence of the beginning of the XX century. Meetings with people. Experience of philosophical autobiography. Moscow: «Kniga» [in Russian].

5. Voronyi, M. (1996). In the nets of lie. Poetry. Translations. Criticism. Publicistic writing. T. I. Hundorova (Ed.). Kyiv: Nauk. Dumka [in Ukrainian].

6. Voronyi, M. (1996). Drama of the life symbols. Poetry. Translations. Criticism. Publicistic writing. T. I. Hundorova (Ed.). Kyiv: Nauk. Dumka [in Ukrainian].

7. Voronyi, M. (1996). Theatrical art and Ukrainian theatre. Poetry. Translations. Criticism. Publicistic writing. T. I. Hundorova (Ed.). Kyiv: Nauk. Dumka [in Ukrainian].

8. Merezhkovskiy, D. (1991). Ill Russia. Leningrad: Izdatelstvo Leningradskogo universiteta [in Russian].

9. Merezhkovskiy, D. (1991). Ill Russia. A pale horse. Ill Russia. Leningrad: Izdatelstvo Leningradskogo universiteta [in Russian].

10. Merezhkovskiy, D. (1991). Ill Russia. Human heart and animal heart. Ill Russia. Leningrad: Izdatelstvo Leningradskogo universiteta [in Russian].

11. Merezhkovskiy, D. (1991). Coming Ham: selected articles. Ill Russia. Leningrad: Izdatelstvo Leningradskogo universiteta [in Russian].

12. Sogomonov, A. Yu. (1990). Phenomenology of envy in ancient Greece. «Envy of Gods». Ethical thought: Scientific publicist readings. A. A. Huseynov (Ed.). Moscow: Politizdat [in Russian].

13. Starycka-Chernyahivska, L. & Antonovych, D. (2003). Twenty five years of Ukrainian theatre (Memories and thoughts). Three hundreds years of Ukrainian theatre 1619-1919 and other works. G. F. Semenyuka, L. S. Dem'yanivskoi (Eds.). Kyiv: "VIP" [in Ukrainian].

14. Yurkevich, P. D. (1990). From science of human spirit. Philosophical works. Moscow: Pravda [in Russian].

УДК 379.828:004.9

Малюк Євген Олександрович,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв
jd0uchu@meta.ua

ОСОБЛИВОСТІ ВІДЕОГРИ ЯК МЕДІА

Мета роботи – проаналізувати наведені сучасними дослідниками особливості відеогри як медіа та скомпілювати ідеї щодо цього з різноманітних сфер наукової думки, адже більшість з авторитетних сучасних досліджень медіа не представляє відеогру в якості повноцінного об'єкту досліджень, обмежуючись лише згадкою при перерахуванні відомих видів медіа. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, аналітичного та синтетичного методів. Даний підхід дозволяє відокремити основні ідеї щодо особливостей відеогри у різних дослідників, порівняти та зрозуміти місце гри серед інших медіа. **Наукова новизна** даної роботи полягає у комплексному аналізі відеогри як складного явища, яке завдяки великій кількості новацій, не притаманних іншим видам медіа, вимагає переглянути можливості самих медіа. **Висновки.** Певна оптика щодо характеру медіа дозволяє зробити припущення, що не кожна гра є медіа, однак, з іншого боку, відеогра є найбільш інноваційним видом «нових медіа», адже за допомогою інтерактивної віртуальності відеоігри розширюють можливості «нових медіа».

Ключові слова: відеогра, медіа, «нові медіа», інтерактивність, віртуальність.

***Малюк Евгений Александрович**, аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Особенности видеоигры как медиа

Цель работы – проанализировать выделенные современными исследователями особенности видеоигры как медиа и скомпилировать идеи по данной теме из разнообразных сфер научной мысли, ведь большинство из авторитетных современных исследований медиа не представляют видеоигру в качестве полноценного объекта исследований, ограничиваясь лишь упоминанием при перечислении известных видов медиа. **Методология** исследования состоит в использовании компаративного, аналитического и синтетического методов. Подобный подход позволяет отделить основные идеи, касающиеся особенностей видеоигры у разных исследователей, сравнить и понять, какое место занимает игра среди других видов медиа. **Научная новизна** данной работы состоит в новом комплексном анализе видеоигры как сложного явления, которое благодаря большому количеству новаций, не свойственных другим видам медиа, требует пересмотреть возможности самих медиа. **Выводы.** Определенная оптика по отношению к характеру медиа позволяет сделать предположение, что не каждая игра является медиа, но, с другой стороны, видеоигра является наиболее инновационным видом «новых медиа», ведь с помощью интерактивной виртуальности они расширяют возможности «новых медиа».

Ключевые слова: видеоигра, медиа, «новые медиа», интерактивность, виртуальность.

***Malyuk Yevhen,** postgraduate, kyiv national university of culture and artse-mail*

The characteristics of videogames as media

Purpose of article. The aim of the study is to analyse the particular features of videogames as media and compile ideas about this subject from reputable "New Media" studies that not examine

© Малюк Є.О., 2016

videogame as full-fledged object of research. **Methodology.** The research methodology is the using of comparative, analytical and synthetic methods. This methodology allows the author separating features of videogames and comparing it to understand the place of the game among the other kinds of media. **Scientific novelty.** The scientific novelty of this work is a new comprehensive analysis of videogames as a complex phenomenon that reconsiders the possibilities of the media. **Conclusions.** In conclusion, some researchers don't consider videogames as media, but on the other hand video-games are the most innovative type of "new media" because they can provide interactive virtual experience.

Keywords: videogame, media, 'new media', interactivity, virtuality

Відеоігри стали невід'ємною частиною людської культур і сьогодні дуже важко знайти людину, яка не чула про них. Відеоігри є логічним розвитком традиційних ігор, однак не тотожні їм, оскільки відеогра, крім безпосередньо залучення до процесу гри, створює для її учасника особливі умови, які створюються за допомогою можливостей мультимедіа. Тобто відеогра є принципово новим елементом культури, який містить у собі елементи різних видів медіа. У сучасних дослідженнях «медіум» (від лат. medium – середовище, середина, посередник) означає окремий засіб передавання інформації, а «медіа» – середовище для її передачі та обміну.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що, незважаючи на значну кількість досліджень сучасних медіа, жодне з них не представляє відеогру в якості повноцінного об'єкта дослідження, хоча й часто висвітлює окремі питання, які їх стосуються. Мета дослідження – проаналізувати виділені дослідниками особливості відеоігор як медіа та визначити значення цих особливостей.

Виклад основного матеріалу**.** Традиційні ігри та вплив їх на культуру досліджували Й. Гейзінга, Р. Кайуа. Основні проблеми сучасного стану досліджень відеоігор як окремої дисципліни, що називається «game studies» (з англ. – дослідження відеоігор), дану тематику висвітлюють Я. Богост, Ф. Майра, Г. Фраска, Е. Аарсет, Й. Юл. Як і в роботах К. Сален та Е. Циммермана, Дж. Шелл, М. Фленеган, С. Роджерса, які присвячені ігровому дизайну (тобто процесу проектування змісту та правил гри), автори здебільшого обмежуються лише згадуванням того факту, що відеогра відноситься до цифрових медіа. У книзі «Rules of play – game design fundamentals» К. Сален та Е. Циммермана здійснено спробу виділити ігри з-поміж інших видів медіа на тій підставі, що наявність правил відрізняє ігри від інших медіа [11]. Схожої думки дотримується Д. Майєрс, який досліджує відеоігри з погляду семіотики, підкреслюючи, що правила гри є важливішими та «реальними» для гри, ніж зображені в ній фізичні об'єкти, що мають відповідники в реальності [9].

Дослідженнями медіа, зокрема і «новими», займалися в своїх роботах Б. Потятиник, А. Керр, Л. Манович, М. Маклюен, О. Соколов, Дж. Фіск, С. Холл, Р. Сільверстоун. Так, у книзі американського дослідника Л. Мановича «The language of new media» розуміння «нових медіа» виводиться із медіума, яким є комп'ютер, причому комп'ютер в широкому сенсі, як машина, що оперує цифровими даними і є свого роду результатом розвитку двох історичних процесів – розвитку медіа та розвитку технологій математичного розрахунку.

В статті шведських дослідників Т. Уілсона та П. Закаріассона «Marshall McLuhan, Video Games and “The Secret Life of Walter Mitty”«наведена класифікація ігрових віртуальних світів, яка добре розкриває багатогранність гри як медіа, розділяючи віртуальні світи в них на «світи розширення» (extension) та «світи затримання» (detention). Головним фактором такого розподілення є кількість елементів фізичного світу, які потрапляють до світу віртуального [13].

«Світи затримання» зроблені для огородження учасника у віртуальному світі, який відокремлений від фізичного світу. Ідея в тому, що віртуальний світ, де проходить гра, є унікальним. Взаємодія з реальним світом є небажаною, оскільки гравець глибоко занурюється в світ гри. Аналогом подібних світів у відеоіграх є онлайнові рольові ігри (MMORPG). Серед ігор для одного користувача яскравим прикладом «світів затримання» є серія The Elder Scrolls, де гравець виконує роль героя в якісно проробленому, відкритому для досліджування світу, який існує за своїми правилами.

«Світи розширення», в свою чергу, зроблені для розширення фізичного світу у віртуальні світи – прикладом таких ігор є серія Dance Dance Revolution, ігровий процес якої полягає у натисненні на зображені на екрані кнопки спеціально спроектованої для подібних проектів танцювальної платформи.

Т. Уілсон та П. Закаріассон пропонують також третій вид віртуальних світів, в яких має місце торгівля, яка проходить між віртуальним та фізичним світом. Ця торгівля доступна завдяки віртуальним валютам в грі, які можна обміняти на фізичну валюту фізичного світу [15]. Приклад – онлайнові ігри типу Second Life, в яких віртуальне майно продається за реальні гроші і навпаки – існує можливість це майно за реальні гроші продавати.

Однією з найважливіших змін «нових медіа», за думкою групи іспанських дослідників А. Роча, Г. Сан Корнеліо, Е. Ардеволь, П. Альсіни та Р. Пагес, є розмиття процесу між традиційними сферами створення та споживання. Ми більше не можемо представляти споживачів аудіовізуальних медіа лише як «глядачів» або «отримувачів». Акт бачення не задовольняє опису того, як споживач взаємодіє з новими медіа. Тому різні дослідники намагаються описати ці практики як продуктивні та виділити суб’єкт «нових медіа» за допомогою різних термінів [11]. П.Д. Маршал пропонує називати пасивних користувачів нових медіа «браузерами» (від англ. browse – «переглядати»), активних же – «гравцями», який підтверджує інтенсивність досвіду, що пов’язаний глибокою прив’язаністю у використанні «нових медіа», оскільки ті різними способами залучають користувача до продуктивних практик. За іншим науковцем, Д. Гаррісом, новий вид користувача називається viewser (від поєднання двох англійських слів – user, тобто користувач, та viewer – глядач). Це споживачі, які знаходять задоволення в різнопланових видах діяльності, які мають місце на їхніх комп’ютерах та телевізійних екранах [10]. І в цьому відеоігри заходять далі, ніж будь-яка з існуючих медіа, оскільки відеогра за своєю формою є продуктом для користувача, тоді як для того, хто дивиться кіно або слухає музику подібна активність не є обов’язковою. Більше того, у деяких відеоіграх сильніша креативна функція – тобто звичне для «нових медіа» поєднання споживача та користувача відеогра в певних випадках доповнює функцією творця. Причо-

му існування інструментарію для модифікації відеоігор дозволяє докорінно змінювати правила гри та її зовнішній вигляд.

Якщо в системах комунікацій традиційних медіа ми можемо допустити, що смисли створюються, коли текст опиняється в полі зору читача, і застосувати до них дворівневу модель С. Холла, що полягає в кодуванні та декодуванні інформації, то в нових медіа, особливо у відеоіграх, ми можемо ідентифікувати «третій рівень між кодуванням та декодуванням, а саме фізичне вираження індивідуальних виборів користувача... Специфічні задоволення нових медіа можуть бути ідентифіковані простіше по відношенню до суб'єктивного досвіду, який є неможливим за допомогою традиційного тексту» [4].

Стає все більше практик «нових медіа», які наповнені ігровою суб'єктивністю, сліди якої можуть бути знайдені, наприклад,і в блогах, продуктах явища fan-fiction (тобто написання фанатських історій «за мотивами») та, ясна річ, в практиках модифікування самої гри, прикладом якої можна вважати «машиніму» – анімаційні кліпи, що генеровані комп'ютером та які використовують віртуальне тривимірне середовище відеогри за допомогою маніпуляцій з ігровим движком. Це яскравий приклад сходження ігрових практик та аудіовізуальних наративів, який потребує окремих досліджень.

Ігри репрезентують найбільш повний на сьогоднішній день симбіоз людини та комп'ютера, матеріального та психологічного досвіду. Деякі консолі, як, наприклад, Nintendo Wii, Xbox з використанням Kinect або PlayStation з використанням PlayStation Move вводять тіло як ядро ігрового процесу (концепція «світів розширення»). Зі збільшенням популярності та здешевлення виробництва наше тіло зможуть використовувати проекти «віртуальної реальності», які на сьогодні знаходяться в тренді серед розробників програмного забезпечення.

На відміну від інших видів медіа, відеогра має три риторичних рівня, про які пише Я. Богост у своїй роботі «Persuasive games. The Expressive Power»: крім вербальної риторики, тобто переконанням за допомогою слів, поширеної практики традиційних медіа; візуальної риторики, також розповсюдженим в традиційних медіа способом, відеоігри можуть користуватися процедурною риторикою, під якою розуміється переконання за допомогою ігрового процесу. Відомим прикладом є гра Ґ. Фраски «12 вересня», де в умовному іракському місті ми повинні вбивати бомбами терористів. Але бомби мають великий радіус дії та вбивають мирних жителів. Чим більше мирних жителів вбито, тим більше терористів. Напевно, єдиною адекватною реакцією на подібну ситуацію є завершення гри. Крізь ігровий процес гра дає певний інтерактивний досвід та соціальний коментар щодо політики США в Іраку на межі XX і XXI століть.

Іншої думки щодо відеоігор як медіа дотримується американський дослідник Френк Лантц. На відміну від багатьох науковців, він ставить під сумнів той факт, що відеоігри є медіа. У статті «Games are not media» автор звертається до основних припущень, що використовуються при дослідженні відеоігор як медіа та критично оцінює їх. В якійсь мірі заяви Ф. Лантца є провокацією, запрошенням до переоцінки старих підходів, які ставляться до медіа як просто до чогось, про передає будь-яку інформацію. Ф. Лантца цікавить інше питання – наскільки ігри здатні передавати смисли, і це для нього є головним критерієм

«медійності». На його думку, існують такі чотири припущення класичних досліджень відеоігор, що потребують переоцінки:

- Відеоігри називають принципово новим явищем.

Слово «медіа» в контексті, в якому воно обговорюється в сучасній науці, пов'язано з телекомунікаційними технологіями 20 ст. «Це створює велику прогалину між цифровими іграми та іграми, що передували ним. Коли кажуть про молодість ігор, мають на увазі їхній стан як медіа». Але якщо дивитися на питання ширше, стверджує Ф. Лантц, то людська культура та ігри взагалі йдуть разом ще з давніх-давен [7]. Варто зауважити, що характер ігор з появою додаткових електронних медіумів все ж змінився, і експериментальні ігри, як, наприклад, Fatale (Tale of Tales, 2010), змушують переглянути підхід дослідників до ігор; стосовно ж більшості класичних відеоігор думка автора є слушною.

- Ігри йдуть на комп'ютерах.

За словами Ф. Лантца, «дослідники вважають відеоігри медіа, тому що в них можна пограти на комп'ютері чи іншому комп'ютероподібному пристрої. Вони в прямому сенсі є «комп'ютерними медіа»« [7]. Але автор статті стверджує, що застосування певного виду діяльності до технічного засобу, який за визначенням є посередником, медіумом, не робить саму діяльність медіа, тобто середовищем для передачі смислів.

– Ігри – це контент.

Ідея про те, що ігри – це медіа посилила ідею про те, що гра - це форма контенту, який споживає користувач. Багато відеоігор підходять під таку характеристику, але очевидно, що багато з них – ні. Існує багато ігор, які менше схожі на контент, який гравці споживають, і більше схожі на хобі, якими вони займаються, мови, які вони вивчають, дисципліни, які вони вивчають та співтовариства, до яких вони приєднуються» [7]. Проводиться аналогія з футболом - це також масова глобальна індустрія, але її ніхто не покупає. Вона не має контенту та її не споживають. Футбол за всіма ознаками є грою, однак зовсім не є медіа.

- «Меседжна» модель смислу по відношенню до ігор.

Автор стверджує, що існує багато сучасних досліджень, які цікавляться питанням чи є відеоігри носіями смислу чи ні, і якщо є, то яким чином це робиться. «Меседжна» модель смислу означає, що ігри можуть утворювати смисл за допомогою історій, вони є видом висловлювання. Багато комунікацій проходить в грі, і більшість з них це не комунікація від відправника одержувачу. Гравці, на його думку, не є аудиторією повідомлення розробників. На відміну від повідомлень, які передають смисли, ігри схожі на машини смислу або смислові мережі. Смисли гри з'являються з процесів, в яких творець гри є одним з учасників, що конструює простір можливостей нашого потрапляння до неї. Гравці є учасниками, що досліджують систему та відповідають на її запроси, однак і система сама по собі є чимось на кшталт учасника, яка впливає на ігровий процес [7].

Це не значить, що ігри не мають смислу і не можуть його утворювати. Також це не значить, що ті, хто створюють ігри, повинні ігнорувати експресивні виміри своєї гри або що вони не можуть використовувати ігри для риторич-

них цілей. «Та це значить, що ми потребуємо нові моделі для роздумів про те, який смисл ігор, що відходить від ідеї «аудиторії, яка споживає медіаоб'єкт». Наприклад, EVE Online не була грою про тероризм, але група гравців почала робити «джихад», нападаючи на мирні шахтні кораблі. Розробники були вимушені змінити правила, які б враховували існування подібних груп» [7]. Можна додати, що подібна теорія повинна стосуватись не тільки онлайнових ігор, як EVE Online, де внутрішні ігрові наративи генеруються людьми, що спілкуються один з одним, але й тих, що мають лише одного гравця. Подібний ігровий процес англійською називається «emergent gameplay». Він характеризується неочікуваним та не передбаченим розробниками гри результатом взаємодії різних ігрових систем. Можна погодитися з автором, але треба мати на увазі, що сучасна трактовка терміну «медіа» іде від М. Маклюена, який визнавав право бути медіа для речей, які передають *будь-яку* інформацію. В такому разі навіть відома гра Тетріс при відсутності наративу все ж буде медіа в силу своєї інтерактивності, а недетермінованість смислів, які передаються грою, не заважають проводити саму операцію комунікації.

Коментарем до тексту Ф. Лантца є стаття бельгійського розробника ігор М. Саміна, яка називається «Video games as media». Незважаючи на різницю в назвах, М. Самін погоджується з Ф. Лантцем, але уточнює та конкретизує положення його статті, кристалізуючи основні ідеї. М. Самін стверджує, що він згодний з думкою Ф. Лантца про те, що ігри не є медіа. Смисл ігор з'являється в процесі гри та створюється або виділяється самими гравцями, і в цьому сучасні ігри схожі на традиційні. Однак, зауважує автор, все ж є досить принципова відмінність в тому, що в сучасну цифрову гру частіше грають наодинці, в той час як традиційна гра надавала перевагу груповій взаємодії. Далі йдеться мова про те, що відеоігри – це медіум, який не схожий ні на що із того, що було раніше. Центральна роль гравця та його можливість взаємодіяти та змінювати події робить відеоігри доволі незручними для експресивного та інформативного мистецтва, ніж зазвичай асоціюють з медіа. Але автор пропонує подивитися на цю схильність відеогри до змін як на можливість, а не як обмеження.

Він робить наступний висновок: гарна гра не є медіумом (в звичному смислі – Super Mario Bros., Tetris і т.п.), але їм є гарна не-гра (на кшталт ігор від Tale of Tales, студії М. Саміна). Особливістю не-ігор є створення цифрових розваг без використання такого елементу ігрової структури як, наприклад, наявність цілі. Автор стверджує, що необхідно дати гравцеві можливість пережити досвід персонажів. «Не варто створювати якусь подобу історії, щоб тільки вона виправдовувала існування ігрової механіки; треба винаходити нові форми взаємодії, які підтримують нові форми взаємодії та розширюють досвід від ігрового вимислу... Відеогра – медіум, що зможе звернутися до складностей сучасного життя в формі, яка буде збагачувати її в такій же мірі, як і приносити задоволення» [12].

Отже, відеогра є унікальним медіа, що запроваджує принципово нові способи взаємодії, в яких смисл не завжди закладений безпосередньо в текст чи в образний ряд гри і які діють за складнішими схемами, ніж класична «відправ-

ник – одержувач». Гра створює новий вид споживача медіа, який виділяється активним залученням до процесу.

Наукова новизна даної роботи полягає у критичному ставленні до положення відеогри як медіа та включення даної думки до загального контексту досліджень; також у даній роботі враховані врахована поява нових експериментальних ігор, які часто розширюють медійні можливості гри.

Висновки. Відеогра є комплексним явищем, що розкриває нові можливості медіа завдяки своїй інтерактивності та віртуальності. За думкою деяких дослідників, деякі відеоігри можуть і не бути медіа, оскільки мають особливості, що зовсім не співпадають з тим, що розуміється як медіа. Проте ця думка є некоректною, якщо розглядати медіа в широкому сенсі – як середовище, яке утворюється за допомогою різних медіумів. Основні положення досліджень про медіа необхідно переглянути у зв'язку з появою відеоігор, адже жодне з них так наочно та різноманітно не експлуатує віртуальність. Перспективним напрямком досліджень відеоігор як медіа найближчим часом повинен стати феномен «віртуальної реальності», який перейшов з метафоричного виміру (як відношення до взаємодії людини та відеоігор) до конкретної реалізації у вигляді доступних шоломів віртуальної реальності та нових проектів для нього, що, безумовно, будуть вносити свої корективи, розширюючи можливості відеогри як медіа.

Література

1. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Наталья Кириллова. – М.: Академический проект, 2005. – 448 с.

2. Маклюэн М. Понимание медиа / Маршалл Маклюэн; перевод с англ. В.Г. Николаев. – М.: Канон-пресс-Ц, 2003. – 464 с.

3. Хейзинга Й. Homo ludens; Статьи по истории культуры / Йохан Хёйзинга; перевод с гол. Д.В. Сильвестрова. – М.: Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.

4. Bogost I. Persuasive games / Ian Bogost. – Cambridge, MA and London: MIT Press, 2007. – 450 pp.

5. Hall, S. Encoding and Decoding in the Television Discourse [Електронний ресурс]/Stuart Hall// Режим доступу: http://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/1to8and11to24and38to48/SOP07.pdf

6. Kerr A., Brereton P., Kücklich J., (2006). New Media – New Pleasures? [Електронний ресурс] /Aphra Kerr, Pat Brereton, Julian Kücklich // Режим доступу: http://ics.sagepub.com/content/9/1/63.full.pdf

7. Lantz F. Games are not media [Електронний ресурс] /Frank Lantz. – Game design advance.//Режим доступу: http://gamedesignadvance.com/?p=1567

8. Manovich L. The language of new media/Lev Manovich – MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001. – с. 358.

9. F. An Introduction to Game Studies / Frans Mäyrä. – London: SAGE Publications Ltd, 2008. – 196 pp.

10. Roig A., San Cornelio G., Ardèvol E., Alsina P. Pagès R. Videogame as Media Practice. An Exploration of the Intersections Between Play and Audiovisual Culture[Електронний ресурс] / A.Roig, San Cornelio G., Ardevol E., Alsina P., Pages R. // Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies – Режим доступу: http://con.sagepub.com /cgi/content/abstract/15/1/89

11. Salen, K., Zimmerman, E. Rules of Play. Game Design Fundamentals / Katie Salen, Eric Zimmerman. – Cambridge, MA and London: MIT Press, 2003. – 688 pp.

12. Samyn M. Video Games as Media [Електронний ресурс] / Michael Samyn. – Gamasutra // Режим доступу: http://www.gamasutra.com/view/feature/134657/video_games_as_media.php

13. Zackariasson P., Wilson T. L. Marshall McLuhan, video games and the secret life of Walter Mitty.[Електронний ресурс] / Peter Zackariasson, Timothy L.Wilson // Режим доступу: http://www.academia.edu/958956/Marshall_McLuhan_Video_Games_and_the_Secret_Life_of_Walter_Mitty

References

1. Kirillova, N. (2005). Mediaculture: from Modern to Postmodern. Moscow: Akademicheskiy proekt [in Russian].

2. McLuhan, M. (2003). Understanding Media. (V.Nikolaev, Trans). Moscow: Kanon-press-TS [in Russian].

3. Huizinga, J. (1997). Homo ludens; Articles about History of Culture. (D.Silvestrov, Trans). Moscow: Progress-Traditsiya [in Russian].

4. Bogost, I. (2007). Persuasive games. Cambridge, MA and London: MIT Press [in English].

5. Hall, S. (1973). Encoding and Decoding in the Television Discourse. Retrieved from http://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/history/cccs/stencilled-occasional-papers/1to8and11to24and38to48/SOP07.pdf [in English].

6. Kerr, A., Kuklich, J., & Brereton, P. (2006). New media - new pleasures [Abstract]. International Journal of Cultural Studies, 2(1), 63-82. Retrieved from http://ics.sagepub.com/content/9/1/63.full.pdf [in English].

7. Lantz, F. (2009, August 30). Games are not media. Retrieved from http://gamedesignadvance.com/?p=1567 [in English].

8. Manovich, L. (2001). The language of new media. Cambridge, Massachusetts: MIT Press [in English].

9. Mäyrä, F. (2008). An Introduction to Game Studies. London: SAGE Publications [in English].

10. Roig, A., San Cornelio, G., Ardèvol, E., Alsina, P., & Pagès R. (2009). Videogame as Media Practice. An Exploration of the Intersections Between Play and Audiovisual Culture. International Journal of Research into New Media Technologies 15(1), 89-103. Retrieved from http://con.sagepub.com/content/ 15/1/89.full.pdf+html [in English].

11. Salen, K., & Zimmerman, E. (2003). Rules of Play. Cambridge, MA: MIT Press [in English].

12. Samyn, M. (2011). Video Games as Media. Retrieved May 24, 2016, from http://www.gamasutra.com/view/feature/134657/video_games_as_media.php [in English].

13. Zackariasson, P., & Wilson, T. (n.d.) Marshall McLuhan, video games and the secret life of Walter Mitty. Retrieved from http://www.academia.edu/958956/ Marshall_McLuhan_Video_Games_and_the_Secret_Life_of_Walter_Mitty [in English].

УДК [140.8+39:008+821.161.2+94](477)

Файзулліна Ганна Станіславівна,
аспірантка кафедри культурології
та культурно-мистецьких проектів
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
anjyta_fayzullina@mail.ru

ЕТНОКУЛЬТУРНІ МОТИВИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ «ШІСТДЕСЯТНИКІВ»

Мета роботи. У статті проаналізовані основні світоглядно-філософські ідеї та етнокультурні мотиви українського «шістдесятництва» в умовах самовизначення нації та держави. Досліджена художня програма «шістдесятництва», що ґрунтується на відродженні національних і загальнолюдських цінностей. **Методологія.** Дослідження побудовано на міждисциплінарному інтегруванні провідних методів сучасної культурології, філософії, літературознавства, естетики та мистецтвознавства. У контексті поліметодології використані такі методи культурологічного дослідження, як історико-культурний, текстологічний, герменевтичний, компаративний, що сприяло виявленню етнокультурних мотивів у творчості українських «шістдесятників». **Наукова новизна** визначається етнокультурним та естетичним впливом феномену «шістдесятництва» на розбудову нової етнокультурної концепції творчого світогляду молодої генерації українських митців та взагалі на сучасний український літературний процес**. Висновки.** Розкрита маніфестація основних архетипових принципів української культурної ментальності в творчості письменників-шістдесятників з позиції філософії етнокультури, як-то антеїзм, софійність, дивовижність, кордоцентризм, «сонячність», химерність.

Ключові слова: культурологія, етнокультура, «шістдесятництво», українська ментальність, архетипові принципи, антеїзм, софійність, кордоцентризм, «химерна проза», етнокультурні мотиви.

Файзуллина Анна Станиславовна, *аспирантка кафедры культурологии и культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Этнокультурные мотивы в творчестве украинских «шестидесятников»

Цель работы. В статье проанализированы основные мировоззренчески-философские идеи и этнокультурные мотивы украинских «шестидесятников» в условиях самоопределения нации и государства. Исследована художественная программа «шестидесятников», основанная на возрождении национальных и общечеловеческих ценностей. **Методология.** Исследование построено на междисциплинарном интегрировании ведущих методов современной культурологии, философии, литературоведения, эстетики и искусствоведения. В контексте полиметодологии использованы такие методы культурологического исследования, как историко-культурный, текстологический, герменевтический, компаративный, что способствовало выявлению этнокультурных мотивов в творчестве украинских «шестидесятников». **Научная новизна** определяется этнокультурным и эстетическим воздействием феномена «шестидесятников» на развитие новой этнокультурной концепции творческого мировоззрения молодого поколения украинских художников и вообще на современный украинский литературный процесс. **Выводы.** Раскрыта манифестация основных архетипических принципов украинской культурной ментальности в творчестве писателей- шестидесятников с позиции

© Файзулліна Г.С., 2016

философии этнокультуры таких, как антеизм, софийность, странность, кордоцентризм, «солнечность», вычурность.

Ключевые слова: культурология, этнокультура, «шестидесятництво», украинская ментальность, архетипные принципы, антеизм, софийность, кордоцентризм, «химерная проза», этнокультурные мотивы.

Faizullina Hanna, *postdraduate of the Culturology and cultural-art projects chair, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Ethno-cultural motives in works of ukrainian «sixties»

Purpose of Article. The purpose of the paper is to show artistic and ethno-cultural value of works of «Sixties». The art program of the «Sixties», based on the revival of national and universal values is investigated. **Methodology.** The study is based on the interdisciplinary integration of the leading methods of modern Cultural studies, Philosophy, Literature, Art studies and Aesthetics. In the context of methodology, the author used such methods of Cultural studies as historical and cultural, textual, hermeneutic, comparative ones, which contributed to the identification of ethnic and cultural motifs in the works of Ukrainian «Sixties». **Scientific novelty.** Scientific novelty is determined by ethno-cultural and aesthetic impact of «the sixties» phenomenon in the development of a new ethno-cultural concept of the creative world of the young generation of Ukrainian artists and the modern Ukrainian literary process. **Conclusions.** The demonstration of basic archetypal principles of Ukrainian cultural mentality in the works of writers of the sixties with the position of ethnic culture philosophy such as anteizm, sophianic, strangeness, cordocentrism, «sunshine», pretentiousness are highlighted.

Keywords: Culturology, ethnic culture, «Sixties», Ukrainian mentality, archetypal principles, anteizm, sophian, cordocentrism, «chimeric prose», ethno-cultural motives.

Постановка проблеми. На сьогодні вагоме місце у міждисциплінарній сфері українознавства посідають дослідження етнокультурної ідентичності, аналіз культурних архетипів української етноментальності. Етнокультура пов’язана зі сферою національно-специфічного, яка поруч із загальнолюдським відіграє важливу роль у відродженні історичної пам’яті українського народу, тим самим сприяє самозбереженню українського етносу за умов всесвітніх глобалізаційних процесів.

Звернення до проблем етнокультури почастішали зараз в усіх гуманітарних науках – від історії до філософії, в т. ч. і в культурології. Вся історія української культури, мистецтва, естетики слугує підґрунтям вивчення етнокультурних засад і мотивів сучасної україністики [див., напр., 7]. Не є виключенням і феномен українського «шістдесятництва», який аналізував цю проблематику і створив ідейно-світоглядний і художньо-естетичний потенціал розвитку сучасної етнокультурології.

Українське «шістдесятництво» – це культурно-мистецький рух, який з’явився на початку 60-х років в УРСР. Об’єктом художньої творчості та культурологічних пошуків «шістдесятників» була людина на складних перехрестях національної історії, провідним ідеалом – ідеал борця за соціальну, національну і творчу свободу, за відродження традиційних етнокультурних, духовних цінностей. Актуальним як ніколи стає дослідження саме етнокультурних мотивів творчості «шістдесятників» крізь призму їх світоглядно-філософських ідей в умовах самовизначення нації та держави.

Аналіз досліджень і публікацій. Значний внесок у розробку методологічних аспектів аналізу етнокультурологічних процесів зробили С. Кримський [6], В. Личковах [7], А. Бичко, В. Лісовий, В.Андрущенко та ін. «Шістдесятництво» в українській культурі, зокрема в мистецтві та літературі досліджували Є. Сверстюк, Д. Дроздовський, Л. Медвідь [8], О. Пахльовська [10], Р. Корогодський, Б. Кравців, О. Зарецький [3] та ін.

Мета дослідження – показати художню й етнокультурну цінність творчості «шістдесятників»; проаналізувати художню програму цього літературно-мистецького «покоління», що ґрунтується на відродженні національних і загальнолюдських цінностей.

Виклад основного матеріалу**.** Світогляд «шістдесятників» позначений, прагненням свободи соціально-політичного життя, творчої праці, духовного саморозвитку, утвердженням етнонаціональної культури та загальнолюдських цінностей. Формуванням своїх світоглядно-філософських позицій і неповторної стилістики «шістдесятники» завдячують трьом потужним джерелам соціокультурних та ідейно-художніх вимірів.

Перше джерело – вплив зарубіжної культури з-поза т.зв. «залізної завіси». Шістдесятники стали чи не першим після неокласиків поколінням митців-інтелектуалів, ґрунтовно обізнаних з художніми скарбами світового мистецтва, у тому числі модерністичного: новітня західноєвропейська й американська поезія (В. Вітмен, Г. Аполлінер, П. Елюар, Г. Лорка, П. Неруда) й інтелектуально насичена й емоційно напружена проза ХХ ст. (Дж. Джойс, Е. Гемінгвей, Е.-М. Ремарк, Г. Белль та ін.).

Другий культурний вплив – художні надбання реабілітованих українських письменників, переважно представників «розстріляного відродження» (поети В. Чумак, Є. Плужник, М. Зеров, М. Драй-Хмара, прозаїки О. Слісаренко, Г. Косинка та ін.). Третє, вже етнокультурне, джерело шістдесятництва – народна творчість, що надихала молодих письменників того часу на художні пошуки у сфері духовних традицій етнокультури (передусім пісенна, народна творчість, тісно пов’язана з мовою, ментальністю, обрядовістю), а також прадавня українська міфологія з її сакральністю, «дивосвітом» наїву народних художниць Ганни Собачко-Шостак, Марії Приймаченко, Катерини Білокур.

Культурницькі й художньо-естетичні ідеї «шістдесятників» були натхненними також новітніми здобутками НТР: розщеплення атома, з’ясування молекулярної структури ДНК й особливо – космічні польоти в міжпланетний простір. Тезаурус науково-технічної революції значно поповнив лексичний запас літератури, наповнивши художню мову шістдесятництва новими термінами, – техніцизмами, виробничою лексикою, прозаїзмами, навіть вульгаризмами та оказіоналізмами. Незвичні в ліричному контексті кенотипи – атом, ракета, супутник сусідять в поетиці з традиційними, ще з фольклору успадкованими архетипними образами серця, сонця, вогню, хліба, хати, колодязя, дерева, крила, птаха (напр., «синхрофазотрони ридають, як леви» – експресивний образ поеми І. Драча «Сльози Пікассо»).

Українські митці 1960-х рр., спираючись на фольклорні традиції української етнокультури, ламали ритміку вірша, наближуючи її до розмовних інто-

націй, залучаючи діалектизми (в прозі – В. Дрозд). Уперше широко зазвучали художні модерністичні прийоми «потоку свідомості», що на українському ґрунті стали викликом прозі соцреалістичного зразка (поема у формі оповідання «Запах кропу» Євгена Гуцала). Популярними літературними жанрами стають верлібр, новелети, пастелі, акварелі, скерцо, рондо й інші формотворчі новації, що несли найнесподіваніші спроби стилістичної організації сюжетного матеріалу. Напрям модерністичних експериментів «шістдесятників» суттєво позначився на подальшому мистецькому житті України.

З точки зору етнокультурології у творчості шістдесятників нові світоглядно-філософські ідеї та етнокультурні мотиви виявились на засадах маніфестації основних архетипових принципів української культурної ментальності, а саме:

- Антеїзм як принцип світоглядного й екзистенціального зв'язку з землею розкриває «вкоріненість» у природу, довкілля, обійстя, в рідний ґрунт. Цей етнокультурний мотив можна простежити за романом-епопеєю В. Дрозда «Листя землі» (1989). Вже у назву епопеї винесено дві архетипові лексеми – «листя» і «земля», – які перебувають у залежності, де «листя» підпорядковане «землі». Тобто, романні жителі Краю, що у дилогії мають метафоричне позначення «листя», – є породженням Землі-Матері. Як і міфологічний Антей, який завжди був міцно пов'язаним з Матінкою-Землею, так і жителі романного села Пакуль прив'язані до власного ґрунту, довкілля, обійстя, – до природного і родового середовища свого рідного Краю. Тому для Кузьми, сина селянина Семирозума, «найкращою молитвою Богові є робота на землі» [2, 251].

Рідного національного колориту набувають у поетичному доробку шістдесятників образи рослинного і тваринного світу, етноментально пов'язані з Батьківщиною та рідною землею, – верба, калина, смерека, сосна, тополя, черешня, вишня, ластівка, сокіл, лелека: «І якщо впадеш ти на чужому полі, / Прийдуть з України верби і тополі» (В. Симоненко); «Та знаю: мене колисала калина / В краю калиновім тонкими руками, / І кров калинова, як пісня єдина, / Горить в моїм серці гіркими зірками» (І. Драч); «Біла черешня в небі / Над селом проплива, / Ніби заснулий лебідь, / Під крилом – голова» (Д. Павличко); «Там повен двір любистку, цвітуть такі жоржини, / і вишні чорноокі стоять до холодів. / Хитаються патлашки уздовж всії стежини, / і стомлений лелека спускається на хлів» (Л. Костенко). Отже, тема Батьківщини, Неньки-України є перманентним ідейним стрижнем символьних позначень та етнокультурних позначень шістдесятників у літературі й малярстві.

- Софійність. Софія, що втілює в бутті «Божественну Премудрість» й означає собою породжуюче начало світу і життя, є жіночим первенем української ментальності та етнокультури. Водночас софійність як принцип сакрального і соборного людського світовідношення безпосередньо пов'язана з архетипом «Храму». У цьому етнокультурному контексті в романі Павла Загребельного «Диво» (1968) архетип «Храму» як маніфестація сакрального простору родового життя є носієм «душі» етнонаціональної культури. Образ Софії Київської в романі постає реальною історичною пам'яткою й художнім символом, що, пройшовши через віки, зберіг в собі весь волелюбний, сильний дух народу, його невмирущість та нескореність, втілив собою його софійну Мудрість та духовність.

- Дивовижність. Українська етнокультура просякнута мотивом «святовідношення» як тяжінням до дива, прагненням до «естетики дивовижності» [див. 6]. У романі П. Загребельного найбільшим дивом є сама людина. Усі (князь Ярослав Мудрий, Сивоок, учений Гордій Отава та ін.), хто будували, захищали, плекали Софію в своїх серцях, творять історію своєї землі, несуть у собі той дивовижний світ, український «Космос – Психо – Логос» (Г. Гачев), що його ніколи не зруйнувати, як і Софію Київську, де «Непорушна стіна» з Богородицею-Орантою. Недарма для С. Кримського Софія Київська означає «захист від демонічних сил, непорушну стіну святості та духу» [6, 329].

Філософська й етнокультурна ідея «Храму душі» – ключова і в романі Олеся Гончара «Собор» (1967). Якщо у романі П. Загребельного бачимо реальну архітектурну пам'ятку – Софію Київську, то у О. Гончара це узагальнений «Храм» як символ історичної пам'яті народу. Він образно втілює ідеї духовності, краси, гармонії, виступаючи як критерій гідності людського життя, зв'язку поколінь, вищості сакральних цінностей над матеріальними інтересами людини. Собор О. Гончара – це софійний символ етноментальності й культури українського народу, образ самої «соборної» України. І тому для письменника-шістдесятника питання про зруйнування собору – це не просто питання про якусь окрему церковну будівлю, а питання про духовне буття людини і нації загалом, про збереження традицій етнокультури і духовності. Крім того, софійне збереження Собору як архітектурної споруди і як «собору душ» для творчості «шістдесятників» є нерозривним з налагодженням гармонії з природою (мотив екофільності), патріотичною любов'ю до рідної землі та релігійними почуттями.

В аспекті сучасного «етнофутуризму» образною антиципацією сьогодення була «Балада про кібернетичний собор» Івана Драча, в якій прозвучали пророчі пересторогі щодо загрози використання найвищих досягнень генетики, кібернетики, ядерної енергетики, яка може призвести до занепаду духовності й «соборної» Мудрості людства. У баладі знайшов художню трансформацію реальний історичний факт: в одному із соборів колишньої резиденції буковинського митрополита на початку 60-х років було встановлено електронно-обчислювальну машину. Разюче «постмодерне» поєднання: культова споруда, з якої майже повністю викинуто її колишній духовний зміст, – і велетенський спрут кібермашини. Тому рядки балади «…Де з ляку повісився / Серед гілляк / Мій ніжний, мій сніжний / Собор-переляк...» [див. цит. за 11] передчувають агресивний наступ техногенної цивілізації, що загрожує руйнації соборності духу нації, а відтак – і її софійності та естезису.

- Кордоцентризм як принцип домінанти «серця» в українській етноментальності виявляється в перевазі емоційно-вольового начала над раціональним через примат «серця» над «головою». В українському національному характері та мистецтві кордоцентризм пов'язаний з їх насиченою емоційністю, чутливістю, ліризмом, романтизмом, сентименталізмом. Звідси й походить перманентна українська поетичність та пісенність [7]. Глибоким ліризмом пронизана поема Ліни Костенко «Маруся Чурай» (1979), бо цей образ є втіленням солов'їного голосу, таланту народної душі та моральної краси, адже «її пісні –

як перло многоцінне, / Як дивен скарб серед земних марнот… / Таку співачку показать на горю, / Та це ж нещо, а пісню задушить…» [5, 35].

Мотиви кордоцентризму, невідривно пов'язані із «святовідношенням» і панестетизмом «української душі», яскраво відбилися у надзвичайній поетичній чутливості, ліризмі, романтичній спрямованості поезії шістдесятників. Широко представлені у віршах архетипні образи «серця» та Матері: «І думаєш про матір. Це вона / Була для нього долею святою» (І. Драч); «Мати вірить не дуже / професорським викладам: / Ще ж нема од серця / точнішого приладу» (Б. Олійник); «В серці плавають лебеді. Сонно пахне весло» (І. Драч) «І тому світ завжди благословляє / І сонце, що встає, і серце, що кохає» (В. Симоненко).

- «Сонячність». Праукраїнці здавна відчували себе «дітьми Сонця», а дохристиянською вірою було поклоніння Дажбогу, Сварогу, Ярилу, Семарглу, Перуну, Стрибогу, Хорсу. Кожна з цих іпостасей єдиного «Сонця» (Світла, Роду, Лада, Дия) виконувала свої функції в «організації» складної системи космічного буття: Нав-Прав-Яв. В літературі 60-х – 80-х років послідовником великого українського «сонцепоклонника» М. Коцюбинського став шістдесятник Іван Драч. Солярні мотиви проймають усю його творчість – від першої збірки «Соняшник» до почорнобильської «Храм сонця». «Протуберанці сонця» (1965) – так І. Драч називає свою поетичну збірку, ідейним центром якої стає однойменний вірш, де перекинуто асоціативний місток від «серця» до «сонця» («Так б'ють з сердець протуберанці – Повстанці сонця...» [1]).

У «Баладі про соняшник» Івана Драча сонце символізує вічне духовне джерело життя, а соняшник – це митець, який поєднує в собі два прагнення: порив у височінь, до сонця й закоріненість у рідну землю. Для поета-шістдесятника образи сонця і соняшника виявляють в баладі функцію прихованого паралелізму: як соняшник постійно повертає свою голову за сонцем, так і ліричний герой повертає свої помисли до поезії, невідривно зв'язаний з нею, що нагадує ідеї «Іліотропіона» свт. Іоана Максимовича.

У контексті поеми І. Драча «Ніж у сонці» сонце, за словами Бориса Олійника, «не стільки небесне світило, джерело енергії нашої галактики. Це те вище, облагороджуюче, до чого має прагнути кожен, якщо він хоче називатися людиною…» [9, 140].

- Химерність. Саме на 60-ті роки припадає зародження «химерної» течії в українській літературі на зразок латиноамериканського «магічного реалізму». Письменники-шістдесятники не пройшли осторонь цієї модерної стильової течії, трансформувавши її ближче до етноментальності українця, використавши неповторний український колорит та народну творчість («Козацькому роду нема переводу, або Мамай і Чужа Молодиця. Український химерний роман з народних уст» О. Ільченка (1958), «Білий кінь Шептало» (1965) «Ирій», (1974), «Листя землі» В. Дрозда (1989), «Лебедина зграя» В. Земляка (1971), «Сіроманець» М. Вінграновського (1975), «Левине серце» П. Загребельного (1978), «Позичений чоловік...» Є. Гуцала (1981), «Дім на горі» В. Шевчука (1983р.) та ін.). «Химерну прозу» розглядають переважно як різновид філософського роману, де реальне поєднується з фантастичним, умовним; для неї характерні засоби іронії, гротеску, театральності, елементи фольклору та міфопоетики з виразною націо-

нальною своєрідністю. Основою «химерності» течії становлять мотиви бароковості (необароко), що стало неодмінним атрибутом українського ментальності й художнього мислення.

Етнокультурними джерелами сучасної «химерної прози» є «Енеїда» І. Котляревського, «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка, «Марко у пеклі» О. Стороженка, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, «Вечори на хуторі біля Диканьки» М. Гоголя. Для «химерної прози» характерний синтез набутків народної творчості з літературними прийомами, в осмисленні фольклорного світобачення [13].

Висновки. Отже, з появою «шістдесятників» в Україні на початку 60-х років формується нова етнокультурна й естетична концепція творчого світогляду молодої генерації українських митців. Художня програма «шістдесятництва» ґрунтується на відродженні національних і загальнолюдських цінностей, затьмарених комуністичними імперативами, у мистецтві відбувається інтеграція вітчизняного та зарубіжного художньо-мистецького досвіду. Справедливо О. Пахльовська назвала «шістдесятників» поколінням «каторжників і смертників», яке «зуміло стати поколінням естетів» [10, 66].

Як зазначає Л. Медвідь: «Шістдесятники, хоч і не змогли довести свою «культурну революцію» до кінця, все ж передали наступним творчим поколінням ідеї, новаторські форми, без яких подальша еволюція була б неможлива» [8, 110]. Як свого часу українська література після І. Котляревського отримала стимул активно розвиватися в майбутньому, так і «постшістдесятницьке» мистецтво здобуло поштовх руху в новому світоглядному та етнокультурному напрямку. Подальший зв'язок покоління «шістдесятників» із так званими «дев'ятдесятниками», або «дев'яностниками» (І. Андрусяк, Ю. Андрухович, І. Бондар-Терещенко, Ю. Винничук, С. Жадан, Б. Жолдак, О. Забужко, Д. Іванов, Ю. Іздрик, В. Махно, В. Медвідь, О. Пахльовська, Є. Пашковський, Т. Прохасько, С. Процюк, О. Ульяненко та ін.) став вагомим етапом спадкового розвитку історії вітчизняного письменства та культурологічної думки.

Крім того, «шістдесятництво» вплинуло на появу нових жанрів в мистецтві та літературі, як то постмодерний роман («Рекреації» Ю. Андруховича (1992), філософський роман («Музей покинутих секретів» О. Забужко (2009), «Переддень Доби Водолієвої» А. Федя (2013), роман-антиутопія («Рівне / Ровно (Стіна)» О. Ірванця (2002), альтернативна історія («Дефіляда в Москві» В. Кожелянка (2000). Естетика та культурологія сучасної української літератури здебільшого відрізняється від радянської епатажним трактуванням колись «заборонених тем», повним відходом від канонів соцреалізму і відродженням етнонаціональних традицій в авангардистських формах (т.зв. «етнофутуризм» [12]).

Література

1. Драч І. Протуберанці серця [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.ukrlit.vn.ua/lib/drach/2k8do.html

2. Дрозд В. Листя землі : [роман] / Володимир Дрозд. – К.: Укр. письменник, 1992. – 559 с.

3. Зарецький О. Українські шістдесятники і хрущовська відлига в етнокультурному просторі СРСР / О. Зарецький // Сучасність. – 1995. – № 4. – С. 113-125.

4. Історія української естетичної думки: монографія / за ред. проф. В. Личковаха. – К.: ЦУЛ, 2013. – 388 с.

5. Костенко Л. Маруся Чурай: Історичний роман у віршах / Ліна Костенко. – К.: Веселка, 1990.

6. Кримський С. Під сигнатурою Софії / С.І. Кримський. – К.: Києво-Могилянська академія, 2008. – 720 с.

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

8. Медвідь Л. Шістдесятництво: філософія та естетика опору / Л. Медвідь // Молода нація. Альманах. – 2000. – №3. – С. 103 – 124.

9. Олійник Б. До глибини джерел / Б. Олійник // Дніпро. – 1973. – №10. – С.137-143

10. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / О. Пахльовська // Сучасність. – 2000. — № 4. – С.65-85.

11. Ткаченко А. Комп'ютер і собор: реалії і візії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.filolog.in.ua/index.php?index_php?view=article&id=58&tmpl=component&print=1&task=printblog&option=com_myblog&Itemid=91

12. Файзулліна Г. «Етнофутуризм» української літературної антиутопії (на прикладі роману О. Ірванця «Рівне / Ровно (стіна)») / Г.С. Файзулліна // Взаємозв'язок курсів естетики і художньої культури з викладанням літератури, музики і образотворчого мистецтва в школі: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. 21-22 березня 2013 р., м. Чернігів / Наук. редактор В.А. Личковах. – Чернігів: Вид-во «Ієрогліф», 2013. – С. 124-129.

13. Чайковська В.Т. Українська химерна проза: історія народження терміна [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://studentam.net.ua/content/view/8711/97/

References

1. Drach, I. Prominences of heart. Retrieved from http://www.ukrlit.vn.ua/lib/drach /2k8do.html [in Ukrainian].

2. Drozd, V. (1992). Leaves of the land: [novel]. Kyiv: Ukr. pysmennyk [in Ukrainian].

3. Zaretskyi, O. (1995). Ukrainian sixties and Khrushchev thaw in Soviet ethno-cultural space / Zaretskyi O. // Suchasnist, 4, 113-125 [in Ukrainian].

4. Lychkovakh, V. (Eds.). (2013). Ukrainian history of aesthetic ideas: monograph: TsUL [in Ukrainian].

5. Kostenko, L. (1990). Marusia Churai: historical novel in verses. Kyiv: Veselka [in Ukrainian].

6. Krymskyi, S. (2008). Under the signature of Sofia. Kyiv: Kyievo-Mohylianska akademiia [in Ukrainian].

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

8. Medvid, L. (2000). Sixties: the philosophy and aesthetics of resistance. Moloda natsiia. Almanakh, 3, 103 – 124. [in Ukrainian].

9. Oliinyk B. (1973) To the depths sources. Dnipro, 10, 137-143 [in Ukrainian].

10. Pakhlovska, O. (2000). Ukrainian Sixties: the philosophy of rebellion. Suchasnist. 4, 65-85 [in Ukrainian].

11. Tkachenko, A. (2003). The computer and the Cathedral: Realities and Visions. A. Nyamtsu (Eds.) Bible and Culture: Collected Works. Chernovtsy: Ruta, 5, 230-235 [in Ukrainian].

12. Faizullina, H. (2013). «Ethnofuturism» of Ukrainian literary dystopia (for example, novel «Rivne / Rovno (wall)» by O. Irvanets). V.A. Lychkovakh (Eds.). Interconnection rates of aesthetics and artistic culture of teaching literature, music and arts at school: Proceedings of the All-Ukrainian scientific-practical conference. Chernihiv: Iierohlif, 124-129 [in Ukrainian].

13. Chaikovska, V.T. Ukrainian «bizarre prose»: history of the birth of the term. Retrieved from http://studentam.net.ua/content/view/8711/97/ [in Ukrainian].

Розділ ІІІ. Морально-етичні проблеми сучасності

УДК 008:001:8

Довгань Олексій Валентинович,
кандидат філологічних наук,
провідний бібліограф Наукової бібліотеки
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

СМИСЛ В КОНТЕКСТІ ТІЛА (ТІЛЕСНОСТІ): НА ПРИКЛАДІ ФЕНОМЕНУ СМЕРТІ

Мета роботи. Робота присвячена дослідженню особливостей місця і ролі смислу на прикладі феномену смерті в контексті культурології, зокрема аналізу специфіки функціонування останнього на тлі окресленого феномену як складника його побутування в культурі. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-логічного методу та соціально-філософському аналізі проблеми. **Наукова новизна** роботи полягає у вивченні феномену тіла (тілесності), як суб'єкта дії в онтологічному плані загалом й культурологічному – зокрема. З одного боку воно виступає об'єктом, що є потенційно підпорядкованим, тобто продуктивно асимільованим у майбутньому. (Мовиться про тіло як складник культурного доробку: імпліцитний/експліцитний елемент живопису, архітектури, танцю тощо, тобто фізичну детермінанту, яка конвертується в елемент, що носить характер ідеального). **Висновки.** Тіло (тілесність) виступає первинною формою для смислу, яка перебуває у суб'єкт-об'єктних відношеннях із реальністю: об'єктно вона репрезентована у культурі низкою вторинних артефактів, що вичленуванні з неї як похідні її матеріального представлення у фізичному світі (обрис тіла, силует, хореографічні та живописні мотиви тощо); суб'єктно – як джерело смислотворення, функціонування якого призводить до культурних кореляцій, інтерференції, фрактальності тощо смислу. При цьому тіло, як фізичний об'єкт має певні особливості свого функціонування, головною з яких є феномен кінцевості його матеріального представлення в онтологічний реальності – смерть. Остання постає не тільки біологічним, але й культурно-філософським явищем, яке здійснює масштабний вплив на культурологічну парадигму смислу: первинне (вихідне) розуміння, яке виступає по відношенню до герменевтичного як «передрозуміння», – є відношенням свідомості людини, що розгортається перед нею оточуючим світом, й людського тіла, яке завчасно в ньому перебуває.

Ключові слова: смисл, тіло, тілесність, смерті феномен, екзистенція.

***Довгань Алексей Валентинович**, кандидат филологических наук, ведущий библиограф Научной библиотеки Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Смысл в контексте тела (телесности): на примере феномена смерти

Цель работы. Работа посвящена исследованию особенностей места и роли смысла на примере феномена смерти в контексте культурологии, в частности анализа специфики функционирования последнего на фоне очерченного феномена как составляющей его бытования в культуре. **Методология** исследования состоит в применении историко-логичного метода и социально-философского анализа проблемы. **Научная новизна** работы состоит в изучении феномена тела (телесности),как субъекта действия в онтологическом плане в целом и культурологическом – в частности. С одной стороны оно выступает объектом, потенциально подчиненным, то есть продуктивно ассимилированным в будущем. (Речь идет о теле как составляющей культурного наследия: имплицитного/эксплицитного элемента живописи, архитектуры, танца и прочего, то есть физическую детерминанту, конвертирующуюся в элемент, носящий характер ідеально-

© Довгань О.В., 2016

го.) **Выводы.** Тело (телесность) выступает первичной формой для смысла, пребывающей у субъект-объектных отношениях с реальностью: объектно она представлена в культуре чередой вторичных артефактов, вычленяемых из нее в качестве производных ее материального представления в физическом мире (очертания тела, силуэт, хореографические и живописные мотивы и так далее); субъектно – как источник смыслосоздания, функционирование которого приводит к культурным корреляциям, интерференции, фрактальности и прочего смысла. При этом тело, как физический объект имеет определенные особенности своего функционирования, главной из которых является феномен конечности его материального представления в онтологической реальности – смерть. Последняя представляется не только биологическим, но и культурно-философским явлением, осуществляющим масштабное влияние на культурологическую парадигму смысла: первичное (исходное) понимание, выступающее по отношению к герменевтическому как «предпонимание», – является отношением сознания человека, разворачивающего перед ней окружающим миром, и человеческого тела, которое преждевременно в нем пребывает.

Ключевые слова: смысл, тело, телесность, смерти феномен, экзистенция.

Dovgan Oleksij, *PhD in Philology, leading bibliographer of Scientific library, The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Sense in the context of the body (bodily):the example of the phenomenon of death

Purpose of Article. The work deals with features of the place and role of sense as an example of the phenomenon of death in the context of cultural studies, in particular the analysis of the specifics of the functioning of the latter on the background outlined phenomenon as part of his existence in the culture. **Methodology.** The research methodology consists in applying the method of historical and logical and socio-philosophical analysis of the problem. **Scientific novelty.** The scientific novelty of this work is to study the phenomenon of the body (corporeal), as the subject of the action in terms of the whole ontological and cultural science – in particular. On the one hand it is an object of potential slave, that is productively assimilated in the future. (We are talking about the body as a component of cultural heritage: the implicit / explicit element of painting, architecture, dance and other things, that is, the physical determinant is converted into an element that bears the character of an ideal.) **Conclusions.** The body (corporeality) serves the primary form for sense, abiding in the subject-object relationship with reality: the object is represented in the culture string of secondary artefacts, being isolated from it as a derivative of its material representations of the physical world (body shape, silhouette, dance and pictorial motifs and so on); subject – as a source of creation of sense, the functioning of which leads to the cultural correlations, interference, and other fractal sense. At the same time the body as a physical object has certain characteristics of its functioning, the main of which is the phenomenon of finiteness of its material representations in ontological reality – death. The latter is not only biological, but also cultural and philosophical phenomenon, carrying out a large-scale impact on the culturological paradigm sense: primary (initial) understanding of acting in relation to the hermeneutic as «pre-understanding», – is the ratio of human consciousness unfolding in front of her around the world, and human body which stays in it prematurely.

Keywords: sense, body, corporeality, phenomenon of death, existential.

Постановка проблеми. Людське тіло – не просто біологічна оболонка нашої свідомості, адже йому притаманні *соціокультурні смисли*, також воно виконує певні культурно зумовлені функції: так, відношення до власного тіла, його оцінювання («прекрасне», «в'яле», «неналежне» тощо) і спосіб використання останнього для досягнення бажаних цілей пов'язані з соціальними процесами й тенденціями культури [3] загалом та особливостями побутування у ній (культурі) смислу зокрема. Першою чергою, тут наявний зв'язок з тим, що тіло (тілесне) є певним чином структурованою й впорядкованою матерією, саме існування якої продукує витворення амбівалентної закритої системи «зовнішнє-внутрішнє», що суттєво впливає на особливості його (тіла, тілесного) позиціонування в площині реальності.

При цьому таке позиціонування безпосередньо пов'язане з постійною *локалізацією* тілом *свого стану*, що відбувається з метою продовження існування останнього у горизонті подій. Саме тому сучасне суспільство здійснює свій контроль над індивідом через регуляцію матеріального різновиду життєвих потреб. Отже, влада над ним у соціумі здійснюється через контроль (та штучне витворення – наша примітка) його тілесних потреб. Так, пенітенціарній системі покарання здійснюються, першою чергою, через обмеження матеріально-побутових потреб [4]. Однак, на нашу думку, це не є головним, зокрема для нашого дослідження: тіло як форма спричиняє відокремлення, відособлення тощо «Я» від Інших, при цьому варто також говорити про певне природно зумовлене дистанціювання довільної біологічної особини від оточуючого світу. Останнє відбувається за посередництва тонкої *межі* (обрисів, фізичних характеристик тощо, тобто власне тіла), яка забезпечує *гомеостаз* (відносну динамічну сталість складу та властивостей внутрішнього середовища й витривалість основних фізіологічних функцій) організму людей, тварин і рослин, продукуючи його темпоральну (часову) продовжуваність у якості існуючого (наявного фізично, живого). Якщо говорити з біологічної точки зору, то головною метою існування будь-якого організму (власне тіла) є: по-перше, якнайдовше продовження свого функціонування у горизонті подій; по-друге – збереження генетичного спадку за рахунок продовження роду.

Відмітимо, що коли людина змінює своє тіло (сильно худне, накачує м'язи, змінюється під ножем пластичного хірурга), вона демонструє відношення до нього як до власності, свою владу над ним, свою здатність керувати тілесністю. Тіло, що було піддане дисциплінарному обмеженню (до прикладу, через багаторічні тренування), кричить про те, наскільки сильною є воля його хазяїна; медикалізоване, змінене ножем пластичного хірурга тіло стає демонстрацією фінансового статусу свого власника [3]. В такому сенсі тіло постає об'єт культури через особливості свого візуального представлення, зокрема – специфіку своїх модифікацій, покликаних актуалізувати його власника у контексті культурних віянь часу, етносу тощо.

Виділення невирішених раніше частин проблеми. Природно, що окресленою фізичною і не тільки межею, першою чергою, є саме *тіло (тілесність)*, яке не тільки має біологічні, соціальні, психологічні, культурологічні тощо характеристики свого побутування, але і є суб'єктом дії в онтологічному плані загалом й культурологічному – зокрема. Так, з одного боку тіло виступає об'єктом, що постає перед нами як пасивний феномен, що позиціонується у якості потенційно підпорядкованого, тобто продуктивно асимільованого у майбутньому. (Мовиться про тіло як складник культурного доробку: імпліцитний/експліцитний елемент живопису, архітектури, танцю тощо, тобто фізичну детермінанту, яка конвертується в елемент, що носить характер ідеального.) В такому контексті його не можна сприймати як самостійний релікт (організм, предмет або явище, що збереглося як пережиток давніх епох), а лише як один з елементів збірного смислу (низки уламкових, неповноздатних елементів (передсмислів), що, кооперуючись, утворюють повноздатний), без якого він неможливий.

З іншого – наявний смисл динамічний: він постає суб'єктом дії, оскільки репрезентується як форма смислу, яка продукує процес породження, конвертації,

актуалізації тощо останнього (смислу) в певному онтологічному контексті (читайте – інтерпретації, осмисленні). Таким чином, людина постає суб'єктом ситуації (можливо, навіть суб'єктом колективним), однак тут мається на увазі суб'єкт не у новочасовому, а в античному смислі: як підмет, неактивний елемент тощо, як те, відносно чого події, що відбуваються «зупиняються» [8]. Зауважимо, що окреслена «зупинка» є похідною стосовно антропного початку опредмеченої людиною реальності: оскільки вона (людина) виступає у останній головним мірилом динаміки і статики всіх виражених у ній подій. Це дає нам змогу говорити про те, що, певною мірою, повсякденність закриває від людини численні аспекти її буття і власного Я [11], а також буття власного Я тощо, останнє спродуковано суб'єктивністю сприйняття особистості, яка мислить, виходячи виключно з серії подразнень меж свого тіла зовнішнім (по відношенню до нього) світом – власне свого досвіду, переживань, чуттєвості тощо. Ми маємо на увазі, що, тіло, виступаючи об'єктом матеріального світу, надає людині свободу лише у своїх межах, одночасно відокремлюючи її від усього того, що лежить поза ним, за рахунок відчуження, тобто автономізації організму. В культурологічному плані це надзвичайно важливо, оскільки біологіко-психічні особливості людини продукують появу відповідних по відношенню до них форм культурної репрезентації специфічного виду її фізичного представлення, а саме – тілесності.

Метою статті є розгляд особливостей місця і ролі смислу на прикладі феномену смерті в контексті культурології.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Звертаючись до проблеми тіла (тілесності) ми одночасно стикаємося з такою його особливістю як кінцевість, тобто смерть. Так, у процесі вивчення феномену смерті будь-яка наука неминуче виходить з кінцевого характеру людського буття. Однак всі науки, в тому числі і медицина, відносяться до людини більшою мірою як до біологічного створіння, а тому смерть, як і життя, є природним процесом. Саме в цьому контексті смерть як явище не може викликати у людини питань про смисл [11], проте як факт світу ідеального – викликає і доволі значні. Зазвичай, дослідження феномену смерті здійснюється в кількох підходах, три з яких є основними: екзистенціалізм, в якому смерть є підґрунтям, яке визначає існування людини у світі (М. Бєрдяєв, А. Камю, С. К'єркегор, М. Мамардашвілі, В. Нікітаєв, Платон, В. Розін, Ж.-П. Сартр, Сократ, Е. Тейлор, М. Хайдеггер та інші); постмодернізм, що розглядав відношення до смерті у новій гіперреальності (А. Андреєва, Ф. Ар'єс, Р. Барт, М. Бахтін, Ж. Бодріяр, О. Брейкін, Л. Леві-Брюль, С. Велічко, М. Вовель, Н. Герасімова, Ж. Дерріда, Б. Марков, І. Тіхонова, Т. Феньвенеш, З. Фрейд, Е. Фромм, М. Фуко, Й. Хьойзінг, О. Шопенгауер та інші); матеріалізм, який проблему смерті вирішував у зв'язку з проблемами відчуження і гармонізації індивіда та роду (А. Павленко, Б. Фролов, Р. Моуді, І. Панцхалава та інші) [6].

Виклад основного матеріалу. Страх смерті первісної людини відрізняється від того страху, який відчуває до смерті сучасна людина. Первісна людина знаходилась у найтяжчих життєвих умовах, що були постійною загрозою для її буття (існування), в зв'язку з цим, первісні, архаїчні люди за необхідністю мали відчувати страх смерті. Однак цей страх можно скоріше назвати «онтологічним», тобто страхом не перед індивідуальною смертю, а перед непередбачуваністю і немину-

чістю цього феномена, з яким стикається рід через факт фізичної втрати одного з членів спільноти [6]. З такого боку страх смерті – механізм допомоги її уникнення для його організму-носія, однак для сучасної людини це питання диференціювалося у форму своєрідної посмодерністської гри, коли страшне видається веселим, а коли воно жахає, то воно починає ігноруватись, наче зникаючи з життя. На наш погляд, смисл у контексті тілесності недостатньо розроблений наразі, першою чергою, через необхідність міжпредметного підходу до окресленого питання.

Закономірно те, що тіло можна сприймати у якості первинної форми, яка містить у своїй системі всі інші, оскільки воно продукує їх появу особливостями своєї природи, структури й матеріального представлення. Такий підхід дозволяє висновувати відносність смислу, а відтак – тривку градацію останнього у межах емпірики. Тут йдеться про те, що смисли, маючи біологічне підґрунтя, не є прямо пов'язаними із природою людського тіла, проте частково зумовлюються нею, відтак не повністю біологічно вмотивовані. При цьому варто враховувати, що людина психічно не здатна уявити те, чого не може сприйняти: так, доведено, що чоловіки і жінки по-різному сприймають колірну гаму. Якщо перші бачать набагато менше відтінків кольорів, ніж другі, то наповнення смислом цих понять діаметрально різниться залежно від гендерної маркованості тіла як об'єкту фізичної реальності. Очевидно при цьому, що таке глобальне утворення як сутність смислу життя людини будь-якої культурної епохи в світлі зазначеного можна постулювати як таке, що виражається у екзистенційних цінностях, покликаних вирішити однойменне протиріччя, яке виникає між, приміром, уявленнями про кінцевість фізичного існування і безсмертям його душі [9, с. 3]. Окреслену тенденцію до завершеності біологічного існування (кінцевість) природно репрезентує феномен смерті, який знаменує ту межу, за якої процес руйнації форми покладеного смилу – тіла (тілесності) досягає критичної межі, що призводить до її незворотного пошкодження й фізичної розпаду.

Зважаючи на вищезазначене, вважаємо неправомірним дослідження смислу в контексті тіла (тілесності), без врахування, власне, всіх його характеристик, стрижневою з яких є продовжуваність його функціонування (читайте – існування). Так, в екзистенційному плані смерть є не просто зникненням індивідуального життя людини. Це питання про посмертне існування, як наслідок – про те, як можна подолати страх перед фізичним розпадом, як зробити його […] [10] осмисленим, впорядкованим, вписаним у культурну модель світобудови, витворену людиною. У такому витлумаченні смерть постає первинним непоіменованим хаосом (абсурдом, нісенітницею тощо), який зрештою поглинає витворений життям смисл. Як біологічний факт смерть організму незаперечна й закономірна, як культурний – сповнена деструктивності, загрози всій символьно-образній системі, що відбувається за рахунок фізичного усунення одного з її носіїв. Тобто смерть є природною як біологічний феномен, але як дещо, що вривається в ментальну сферу людського буття, вона протиприродна, а тому повинна бути осмислена і осягнута. Саме тому «прийняття» не через знання про неї (в цьому смислі вона об'єктивна), а через суб'єктивне переживання її як феномену власного буття [11]. Адже, переживаючи смерть колег, близьких, знайомих, сусідів, сторонніх тощо

людина, першою чергою, проходить цей етап свого життя, віднаходячи свій смисл цього феномену, так само як і смисл свого існування.

Саме тому закономірним вважаємо те, що на підґрунті уявлень про смерть формуються ключові категорії культури – цінності, які слугують породжуючою моделлю для будь-якого її історичного типу. Останні інтегрують всі культурні артефакти в певну цілісність, репрезентуючи при цьому единий тезаурус (повний систематизований набір даних про певну область знань, який дозволяє людині або обчислювальній машині у ній орієнтуватись), центром якого є найважливіші з них – екзистенційні [9, 3]. При цьому варто пам'ятати, що біологічна природа феномену смерті дуально відображається в культурі: з одного боку – буквально (як мотив кінечності буття, тендітність та незахищеність людського тіла як явища матеріального світу); з іншого – біологічна смерть далеко не завжди дзеркально представляється культурою: в контексті останньої тіло може існувати вічно, перетворюючись на символ, образ, мотив тощо. Окрім того, у цьому випадку слід виходити з необхідності осягнення феномену смерті «на відстані», без можливості певним безпосереднім чином стерти дистанцію між живим і мертвим. Таким чином, ми опиняємося у герменевтичній ситуації, де спроба розуміння розгортається через інтерпретацію, за посередництва спеціальної техніки витлумачення [8].

Тіло як біологічний, фізичний тощо об'єкт має низку особливостей свого функціонування, які, своєю чергою, градіюються у власне життєві (біологічні) потреби, виконання яких є базовим для забезпечення існування. Відмітимо, що саме потреби є первинними для виживання організму, оскільки завдяки їхньому задоволенню тіло (організм) продовжує функціонувати як цілісна полісистема. У випадку незадоволення або неповного задоволення потреб тіла (організму) відбувається руйнація або деформація останнього, у найтяжчих випадках – смерть. Відтак, якщо взяти за аксіому згаданий нами ступінь автономності організму (тіла), то слід постулювати, що, фактично, єдиним засобом впливу на нього (а значить – і індивідуума) залишаються його життєві потреби [4] – віхи, які градуюють існування біологічної істоти в горизонті реальності.

Установка сучасної культури на культ тіла, на продовження життя, підтримувана зростаючим рівнем медицини, призводить до того, що людина не бажає приймати смерть до уваги як можливість свого буття. Вона не просто боїться її, а, власне, просто викорінює зі свого існування як щось таке, що вривається у її тілесне існування, спотворюючи плани і образ життя [11]. Тут варто зупинитись на особливостях окресленого побутування організму (тіла) людини у зовнішньому світі: так, оскільки людині ніколи не вистачає часу осмислити своє буття тут і зараз, то вона завжди орієнтована на майбутнє, межі якого видаються примарними і потенційно нескінченними. Смерть же вривається в буття людини, роблячи ці межі актуальними і не тільки такими, що звужують часові рамки людини, але і являють весь світ у безпосередній близькості до неї (людини) [11]. В культурологічному сенсі смерть виступає каталізатором, який робить зовнішній, подієвий (матеріальний) шар буття людини прискореним. В певному сенсі смерть є одним з найпродуктивніших феноменів для витворення смислу, а заразом – продуктів культури, що продукуються на його основі: так, окрім культури, яка відображає людське буття, ми можемо зустріти смерть і в культурі, що це буття утворює.

Уявлення про смерть і екзистенційні цінності людського буття найкраще реалізовані на кладовищах. Останні розповідають про те, як відносяться до смерті живі, а також те, як вони уявляють потойбічне життя [9, 4]. Так, якщо для всього живого властиві руйнування й розпад, то смерть не є чимось протиприродним для людини як живого створіння, а її органічне тлумачення не передбачає трагічного сприйняття [11], але тільки в біологічному розумінні, а не в психологічному, соціальному тощо.

У цьому контексті важливою вважаємо думку А. Андреєвої, яка виокремлює декілька основних соціально-антропологічних факторів віддалення смерті і супротиву їй. По-перше, це підвищення ефективності функціонування охорони здоров'я і розвитку медичної науки. По-друге, формування життєздатних поколінь за рахунок удосконалення адаптивних функцій в умовах соціального середовища проживання людини, що швидко змінюються [2]. Зауважимо, що, на нашу думку, дослідниця у своїй класифікації не актуалізувала культурний пласт, який несе важливу роль для осягнення окресленого феномену в контексті смислу. Так, проблема смерті і життя активно розробляється в культурній сфері як віддзеркалення спроби осмислити це явище, усвідомивши його роль як в житті окремого індивідуума, так і спільноти. На наш погляд, цікавим є відношення людини до того, хто пройшов стадію смерті: вампіри й перевертні естетизуються у свідомості пересічної людини (згадаємо серію фільмів «Сутінки», «Інший світ» тощо, у яких останні ідеалізуються, стаючи поряд із супергероями студії «Марвел»), а зомбі стереотипно сприймаються як негативні елементи будь-якої культури (кінострічки «Тепло наших тіл», «Зомбі на ім'я Шон», кінематографічна серія «Осередок зла» тощо). Така їхня роль, першою чергою, пов'язана з тим, що вони не знають культурних меж, але як життя, вони руйнують культуру [13], нівелюючи її смисли, зводячи їх у ніщо.

Висновки. Таким чином, тіло (тілесність) виступає первинною формою для смислу, яка перебуває у суб'єкт-об'єктних відношеннях із реальністю: об'єктно вона репрезентована у культурі низкою вторинних артефактів, що вичленувані з неї як похідні її матеріального представлення у фізичному світі (обрис тіла, силует, хореографічні та живописні мотиви тощо); суб'єктно – як джерело смислотворення, функціонування якого призводить до культурних кореляцій, інтерференції, фрактальності тощо смислу.

При цьому тіло, як фізичний об'єкт має певні особливості свого функціонування, головною з яких є феномен кінцевості його матеріального представлення в онтологічний реальності – смерть. Остання постає не тільки біологічним, але й культурно-філософським явищем, яке здійснює масштабний вплив на культурологічну парадигму смислу: первинне (вихідне) розуміння, яке виступає по відношенню до герменевтичного як «передрозуміння», – є відношенням свідомості людини, що розгортається перед нею оточуючим світом, й людського тіла, яке завчасно в ньому перебуває. Принципово важливим є те, що в межах відношення буттєвого розуміння свідомості й тіла (тілесності) конституюються як такі, тобто усвідомлення та тіло не існують поза цього відношення і встановлюють його між собою [8]. Отже, феномен смерті нерозривно пов'язаний із тілом (тілесністю), оскільки він здійснює безпосередній вплив на функціонування смислу. Першою чергою, це по-

яснюється тим, що тіло виступає формальною межею середовища, в якому існує й побутує смисл, а значить – можна прослідкувати його «тілесну залежність».

З культурологічного погляду, смерть виступає безпосередньою загрозою для смислу загалом й для культурних артефактів зокрема. Це пов'язано з біологічною вмотивованістю цього явища й психологічним, філософським, культурним тощо супротивом, який воно викликає у свідомості індивідуума. У цьому випадку смерть постає первинним хаосом (абсурдом, нісенітницею), який руйнує усталену мовну реальність не тільки окремої особини, але людської спільноти загалом, витворюючи на місці метафізичного наповнення лакун пустоти, які дискредитують узвичаєний смисл, а значить – предметний світ, у якому вони (люди) існують.

Перспективою окресленого дослідження є подальший міжпредметний аналіз проблеми смислу і його відсутності з метою ґрунтовного вивчення: особливостей його побутування у мовній реальності; специфіки номінації (називання), сформованої у мовній полісистемі (філософія мови); виокремлення культурної репрезентації смислотворення, смислоконвертування тощо. Вирішення поставлених віх, на нашу думку, спричинить розвиток інноваційного (міжпредметного) інструментарію, продукуючи появу принципово нових даних, які будуть мати поліпредметне значення, а значить – витворять якісно інший рівень кооперації наукової спільноти навколо нових напрямів досліджень, що є наразі вимогою часу.

Література

1. Амброзіно Б. Memento mori : як змінюється сприйняття смерті в цифрову добу? : [електронний ресурс] / Б. Амброзіна // BBC Україна. – Електрон. дані. – Режим доступу: http://www.bbc.com/ukrainian/vert_fut/2016/03/160315_vert_fut_the_unstoppable_rise_of_the_facebook_dead_vp?SThisFB. – Назва з екрана.

2. Андреева А. В. Смерть как социальный феномен : [электронный ресурс] / А. В. Андреева, Т. А. Феньвеш // Издательство «Грамота». – Электрон. данные. – Режим доступа: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2013_1-2_07.pdf. – Название с экрана.

3. Брызгалина Е. Почему человек стремиться изменить свое тело? : [электронный ресурс] / Е. Брызгалина // ПостНаука. – Электрон. данные. – Режим доступа: https://postnauka.ru/faq/64938. – Название с экрана.

4. Величко С. А. Феномен смерти как объект социально-философского анализа (проблема формирования обществом системы контроля над смертью) : [электронный ресурс] / С. А. Величко // Наукова електронна бібліотека періодичних видань НАН України. – Електрон. дані. – Режим доступу: http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/98581 /8-Velichko.pdf?sequence=1. – Назва з екрана.

6. Герасимова Н. С. Визуализация смерти в виртуальном пространстве : [электронный ресурс] / Н. С. Герасимов // Вісник національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут». Філософія. Психологія. Педагогіка. – Електрон. дані. – Режим доступу: http://www.novyn.kpi.ua/2015-1/05_Gerasimova.pdf. – Назва з екрана.

7. Денисова Е. А. Категория смерти в антропологической системе М. М. Бахтина : [электронный ресурс] / Е. А. Денисова // Теория и практика общественного развития: международный научный журнал. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2006/2/denisova.pdf. – Название с экрана.

8. Кузнєцова Є. Науковий блог: смерть у Facebook і втрата онлайн : [електронний ресурс] / Є. Кузнєцова // BBC Україна. – Електрон. дані. – Режим доступу: http://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2015/10/151016_dk_arrested_bercut?SThisFB. – Назва з екрана.

9. Никитаев В. Герменевтика смерти : [электронный ресурс] / В. Никитаев // Ruthenia: объединенное гуманитарное издательство / кафедра русской литературы тартуского университета. –

Электрон. данные. – Режим доступа: http://www.ruthenia.ru/logos/number/47/15.pdf. – Название с экрана.

10. Павленко А. А. Смерть в структуре тезауруса современной культуры России : автореф. дис. … на соискание науч. степени канд. культурологии : 24.00.01 – Теория и история культуры / Анна Александровна Павленко; Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Комсомольский-на-Амуре государственный технический университет». – Комсомольск-на-Амуре, 2014. – 19 с.

11. Розин В. М. Смерть как феномен философского осмысления (культурно-антропологический и эзотерический аспекты) : [электронный ресурс] / В. М. Розин // ЭСМ: федеральный образовательный портал. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://ecsocman.hse.ru/data/963/925/1217/015Rozin1.pdf. – Название с экрана.

12. Тихонова И. Ю. Проблема смерти в философской антропологии : [электронный ресурс] / И. Ю. Тихонова // Вестник Воронежского университета. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylosophy/2015/01/2015-01-10.pdf. – Название с экрана.

13. Шмелева Н. В. Воплощение идей воображаемой смерти в современной культуре : [электронный ресурс] / Н. В. Шмелева, Н. Е. Каравашкина // Научная электронная библиотека «Киберленинка». – Электрон. данные. – Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n /voploschenie-idey-voobrazhaemoy-smerti-v-sovremennoy-kulture.pdf. – Название с экрана.

References

1. Ambrozino, B. (2016). Memento mori : how has the comprehension of the death changed in the digital epoch? BBC Ukraine. Retrived from http://www.bbc.com/ukrainian/vert_fut/2016/03 /160315_vert_fut_the_unstoppable_rise_of_the_facebook_dead_vp?SThisFB [in Ukrainian].

2. Andreeva, A. V. (2013). Death as a social phenomenon. Izdatel'stvo «Gramota». Retrived from http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2013_1-2_07.pdf [in Russian].

3. Bryzgalina, E. (2016). Why does a man want to change his body? PostNauka. Retrived from http://postnauka.ru/faq/64938 [in Russian].

4. Velichko, S. A. (2007). Phenomenon of the Death as an object of the social-philosophical analysis (problem of the control system of death formation in society). Naukova elektronna biblioteka periodichnih vidan' NAN Ukraïni. Retrived from http://dspace.nbuv.gov.ua /xmlui/bitstream/handle/123456789/98581/8-Velichko.pdf?sequence=1 [in Russian].

6. Gerasimova, N. S. (2015). Visualization of the Death in the virtual space. Visnik nacional'nogo tehnichnogo universitetu Ukraïni «Kiïvs'kij politehnichnij institut». Filosofija. Psihologija. Pedagogika. Retrived from http://www.novyn.kpi.ua/2015-1/05_Gerasimova.pdf [in Russian].

7. Denisova, E. A. (2006). Category «Death» in Bahtin's anthropological system. Teorija i praktika obshhestvennogo razvitija: mezhdunarodnyj nauchnyj zhurnal. Retrived from http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2006/2/denisova.pdf [in Russian].

8. Kuznecova, E. (2015). Scientific blog: Death in Facebook and bereavement online. BBC Ukraine. Retrived from http://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2015/10/151016 _dk_arrested_bercut? SThisFB [in Ukranian].

9. Nikitaev, V. (2000). Hermeneutics of Death smerti. Ruthenia: obedinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo. Retrived from http://www.ruthenia.ru/logos/number/47/15.pdf [in Russian].

10. Pavlenko, A. A. (2014). Death in the structure of the thesaurus of the modern Russian culture. Extended abstract of candidate's thesis. Komsomol'sk-na-Amure [in Russian].

11. Rozin, V. M. (1997). Death as the phenomenon of philosophical understanding (cultural-anthropological and esoteric aspects). JeSM: federal'nyj obrazovatel'nyj portal. Retrived from http://ecsocman.hse.ru/data/963/925/1217/015Rozin1.pdf [in Russian].

12. Tihonova, I. Ju. (2015). Problem of Death in Philosophical Anthropology. Vestnik Voronezhskogo universiteta. Retrived from http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylosophy/2015/01/2015-01-10.pdf [in Russian].

13. Shmeleva, N. V. Manifestation of the idea of Imaginary Death in the modern culture. Nauchnaja jelektronnaja biblioteka «Kiberleninka». Retrived from http://cyberleninka.ru/article/n /voploschenie-idey-voobrazhaemoy-smerti-v-sovremennoy-kulture.pdf [in Russian].

УДК 394.4+395

Конюкова Ірина Янівна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри філософії
Київського національного університету
культури і мистецтв
savikt@ukr.net

ЕТИКЕТ ЯК ЗАСІБ ВИРАЗУ СОЦІАЛЬНО-РИТУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Мета роботи. В статті розглядаються теоретичні, міждисциплінарні підходи до розуміння ролі і значення етикету, його соціально-ритуальної комунікативної феноменологічної сутності. Детальна увага прикута до визначення характерних ознак соціально-ритуальної комунікації нормами етикету, акцентується увага на необхідності їх збереження, використання, популяризації. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні термінологічного, системного, когнітивного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє дослідити теоретичні підходи до визначення понять «етикет», «соціально-ритуальна комунікація», розглянути та проаналізувати характерні для досліджуваного виду комунікації феноменологічні ознаки. **Наукова новизна** полягає у виявленні впливу норм і правил етикету, зокрема звичаєвих норм, ментальних рис, традицій на формування соціально-ритуальних ознак комунікації. Досліджується феноменологічна сутність індивідуальних і професійних норм і правил етикету в процесі формування соціально-ритуальних відносин в ії глобальному і локальному розумінні. **Висновки.** Осмислено в міждисциплінарній площині поняття «етикет», «соціально-ритуальна комунікація». Визначено феноменологічні, функціональні складові соціально-ритуальної комунікації, виявлено звичаєві і сучасні форми і засоби формування сприятливого соціально-ритуального комунікативного середовища.

Ключові слова: етикет, соціально-ритуальна комунікація, звичаєві норми, корпоративна культура, ментальна риса, традиція, діалог.

***Конюкова Ирина Яновна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры философии Киевского национального университета культуры и искусств*

Этикет як способ выражения социально-ритуальной коммуникации

Цель работы. В статье рассматриваются теоретические, междисциплинарные подходы к пониманию роли и значения этикета, его социально-ритуальной коммуникативной феноменологической сущности. Более детальное внимание приковано к определению характерных признаков социально-ритуальной коммуникации, нормами этикета, акцентируется внимание на необходимости их сохранения, использования, популяризации. **Методология исследования** заключается в применении терминологического, системного, когнитивного методов. Указанный методологический подход позволяет исследовать теоретические подходы к определению понятий «этикет», «социально-ритуальная коммуникация», рассмотреть и проанализировать характерные для исследуемого вида коммуникации феноменологические признаки. **Научная новизна** заключается в выявлении влияния норм и правил этикета, в частности обычных норм, ментальных черт, традиций на формирование социально-ритуальных признаков коммуникации. Исследуется феноменологическая сущность индивидуальных и профессиональных норм и правил этикета в процессе формирования социально-ритуальных отношений в их глобальном и локальном понимании. **Выводы.** Осмысленно в междисциплинарной плоскости понятие «этикет», «социально-ритуальная коммуникация». Определены феноменологические, функциональные составляющие

© Конюкова І.Я., 2016

социально-ритуальной коммуникации, выявлены традиционные и современные формы, средства формирования благоприятной социально-ритуального коммуникативной среды.

Ключевые слова: этикет, социально-ритуальная коммуникация, традиционные нормы, корпоративная культура, ментальная черта, традиция, диалог.

Konyukova Irina, *PhD in Pedagogics****,*** *ssociate professor of the Philosophy chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

Etiquette as the as a mean of social and ritual communication manifestations

Purpose of Article. In the article theoretical, interdisciplinary approaches to understanding the role and importance of etiquette, its social and ritual communicative phenomenological nature are reviewed. Great attention is paid to the determination of the characteristic features of the social and ritual communication etiquette rules, the author focused on the need for their preservation, using, popularization. ***Methodology.*** Research methodology is the using of terminology, systems, and cognitive techniques. The above methodological approach allows us to explore theoretical approaches to the definition of «etiquette», «social and ritual communication», to consider and analyse their phenomenological features. ***Scientific novelty.*** Scientific novelty is to identify the influence of norms and rules of etiquette, including customary norms, mental traits and traditions, on the formation of social and ritual symbols of communication. We study the phenomenological nature of individual and professional standards and rules of etiquette in the process of social and ritual relations in global as well as in local understanding. **Conclusions.** The researcher examined concept of «etiquette», «social and ritual communication» in an interdisciplinary context. The phenomenological, functional components of social and ritual communication are determined. The customary and modern forms and means of creating a favourable social and ritual communication environment are found out.

Keywords: etiquette, social ritual communication, customary norms, corporate culture, mental trait, tradition, dialogue.

Актуальність теми дослідження. Сучасна картина світу характеризується різноманіттям культур, які під впливом глобалізаційних процесів потребують певного збереження, захисту та популяризації.

Реалії сьогодення актуалізують питання, щодо встановлення комунікації між різними соціально-віковим, демографічними категоріями споживачів культурних, духовних цінностей і традицій. Адже розмаїття соціокультурних відмінностей у процесі встановлення соціально-ритуальної комунікації може супроводжуватися неприйняттям, відторгненням, непорозумінням, подолання яких потребує пошуку нових форм і способів спілкування та шляхів взаєморозуміння. Тому, беззаперечним вбачається розробка і запровадження дієвих механізмів провадження норм і правил етикету, як базової ознаки соціального, ментального, культурного, духовного, вікового відображення приналежності людини до певної спільноти.

Розглядаючи етикет, його функціональні складові і потенційні можливості в соціально-ритуальній комунікації, ми наголошуємо на його феноменологічній сутності, яка визначається поведінковими механізмами і формами встановлення культурного діалогу між різними категоріями людей.

Мета дослідження – дослідити теоретичні, міждисциплінарні підходи до розуміння ролі, значення і феноменологічної сутності норм і правил етикету як важливої складової соціально-ритуальної комунікації.

Виклад основного матеріалу. В контексті предмету нашого дослідження слід наголосити, що етикет, комунікація як важливі форми людського буття є активно обговорюваними вітчизняною науковою спільнотою і характеризується міждисциплінарним характером.

Українські вчені, в контексті дослідження етикету як засобу соціально-ритуальної комунікації, наголошують на виключному значенні моралі. Так, досліджуючи природу моралі в широкому розумінні, тобто включаючи й божественну моральність як парадигму релігійної етики, науковці акцентують увагу на її енергетичному аспекті того чи іншого людського вчинку, розглядати його як фізіологічний акт чи соціальний феномен, як відтворення певних традиційних взірців поведінки, як символічне діяння тощо. Визначаючи мораль своєрідним «сплавом» почуттів, уявлень, норм, принципів, ідеалів, оцінних суджень, науковці визначають її феноменологічну сутність як відображення духовного, життєво-практичного та історичного досвіду людей, що продукується у вчинках, культурі поведінки [9, 10-12].

Іншою важливою взаємозалежною складовою етикету і символічно-ритуальної комунікації є культура мови. Так, у лінгвістичній науці під культурою мовлення прийнято вважати додержання норм щодо вживання лексики, а також граматичних форм, орфоепії, орфографії, пунктуації. Феноменологічна сутність культури мовлення в її міждисциплінарному контексті розглядається не тільки як лінгвістична складова, а й психологічна, педагогічна, естетична, етична. Так, на думку українських дослідників, культура мовлення репрезентує не тільки суто мовну підготовку людини, але й її загальний інтелектуальний розвиток, моральне, етичне обличчя, саме тому, під сучасним розумінням поняття «культура мовлення», розглядають виховання, поведінку, соціальне середовище тощо, всі ті об’єктивні і суб’єктивні складові, що включає в себе мовний етикет [8, 27].

Таким чином, сучасне розуміння феноменологічної сутності етикету, як важливої компоненти комунікації, має досить потужний дослідницький потенціал для подальшого вивчення їх взаємообумовлюючої характеристики.

Так, досліджуючи комунікацію ii типологію, канали передачі та феноменологічну сутність, науковці визначають взаємообумовлюючу складову комунікації з такими рисами як ментальність, духовність, культура, релігія, традиція, звичаї тощо.

В свою чергу, характеризуючи культури другого тисячоліття, філософи виокремлюють характерні риси, такі як: «глобальний полілог, що охоплює у перспективі усе людство», «діалог глядача з «м’яким» текстом екрану комп’ютера», «екранно-динамічне діалогове моделювання», «побудова складних інтегруючих й «принципово інша поетика – не розповіді, на якій тримається практично вся традиційна письмова культура, а діалогу, що переходить у полілог», «сукупність спілкування між усіма людьми й культурами [6, 71–74].

Досліджуючи етикет як аксіологічний вимір культури поведінки і спілкування, О. Проценко виявляє міру присутності морального в етикетній імперативності, що на думку, автора редукує себе в систему соціальної комунікативності. Дослідниця виявляє структурні складові етикету, характеризує його функціональну заданість в організації й упорядкуванні соціальних зв’язків, колективних і індивідуальних видів поведінки, формуванні культурних еталонів і цивілізованих стереотипів моральних відносин.

Дослідниця доводить, що глобальність феноменологічної сутності і значущості етикету у житті України, яка стверджує себе у світовому співробітництві

самостійних і рівноправних держав, що звернулися до нових напрямків в політиці, економіці, міжнародному праві, в обміні творчими можливостями науки, техніки, мистецтва. О. Проценко доводить і наголошує, що саме етикет впливає на вирішення таких проблем, як збереження національного надбання і етнічної своєрідності в ситуації загальної демократизації й універсалізації і науково обгрунтовано виводить значення етикету до рівня планетарної єдності людей у співробітництві, партнерстві, міжнародних зв'язках, культурних зокрема [7, 1].

Культуролог О. Бучковська, досліджуючи феноменологічну цінність діалогу культур, зазначає, що в сучасних умовах розвитку суспільства, саме комунікація і сутнісній різноманітності виступає тією зв'язковою детермінантою на всіх рівнях соціокультурної діяльності. На думку дослідниці, саме стійка тенденція вдосконалення та поширення міжкультурних зв'язків і відносин, як у середині окремої людської спільноти, так і на міждержавному рівні, обумовлює необхідність та досліджуючи важливість оволодіння мистецтвом міжкультурної комунікації [1, 1].

Таким чином, досліджуючи феноменологічну сутність комунікації, науковці одностайні в її функціональному призначенні, а саме – інформаційному, емоційному, організаційно-поведінковому, соціалізуючому, соціально-ритуальному.

Останнє, в свою чергу, як предмет нашого дослідження передбачає використання норм і звичаїв соціальної поведінки, які характерні для різних соціально-вікових, демографічних категорій населення.

Слід наголосити, що соціально-ритуальна комунікація як об'єкт культурологічного знання вкрай обмежена і не є активно досліджуваною.

Так, соціально-ритуальна комунікація як об'єкт вивчення вітчизняних лінгвістів, зокрема в О. Левічевої, дозволила нам ознайомитися з досліджуваним типом комунікації в дискурсі використання вербальних мовних знаків. На думку дослідниці, саме сьогодення характеризується активним пошуком нових практичних форм і засобів мовної взаємодії. Як зазначає дослідниця, в результаті соціально-комунікативної взаємодії всіх членів соціальних груп виникає певна комунікативна культура, під якою розуміють сукупність комунікативних норм і традицій, що діють у межах національної культури.

Дослідниця доводить, що окрім визначених сьогодні правил мовленнєвого етикету у певному соціумі варто звернути увагу, власне, на організацію самої комунікативної ситуації, яка забезпечується мовними елементами (знаками), які вживає мовець (комунікант) згідно з соціальними нормами та традиціями.

Ритуалізованість мовленнєвих дій дослідниця пов'язує з таким ознаками, як стандарт, стереотип, рекурсивність, взаємодія комунікантів, культурні знання, інтерактивні знання, діалогічність, фіксація; встановлення логічних зв'язків; усунення перешкод під час комунікації; продукування структивів як мовцем, так і слухачем [4, 204-207].

Таким чином, соціально-ритуальна комунікація, як форма спілкування передбачає включення і використання норм і правил етикету (як особистісної, так і професійної ознаки індивіда). Соціально-ритуальна комунікація передбачає використання мовного апарату, мову жестів, звичаєвих норм соціально-культурної поведінки.

Вищезазначене дозволяє констатувати, що сучасне розуміння і практичне застосування соціально-ритуальної комунікації в практичному житті людини актуалізації питання щодо збереження і популяризації звичаєвих соціокультурних норм, що в свою чергу характеризуються культурними, релігійними, етнічними, моральними, ознаками тощо.

Визначаючи звичаєві соціокультурні норми як певні правила поведінки, що сформувалися в суспільстві з метою регулювання найбільш стійких суспільних відносин і стали обов'язковими в результаті багаторазового повторення протягом тривалого часу, ми наголошуємо на їх характерній унікальності, неповторності, що дозволяє виділяти приналежну до них соціальну, демографічну, етноспільноту від інших.

Етикет як важлива форма соціально-ритуального комунікативного виразу звичаєвої норми налічує успадковані звичаї практично всіх народів від сивої давнини до наших днів. Кожна етноспільнота вносить в етикет свої правила і поведінкові традиції характерні для культурної і історичної будови країни.

Знання і виконання оптимальних моделей поведінки в конкретних заздалегідь відомих ситуаціях стосунків людей, тобто виконання етикету, є невід'ємною частиною культури соціально-ритуального спілкування. Етикет, з одного боку, полегшує спілкування і взаєморозуміння між людьми, з іншого – зберігає гідність кожної особистості, сприяє гуманізації людських стосунків.

Українські вчені, досліджуючи звичаєві норми етикету в традиційній культурі українців, зазначають, що засвоюючи правила етикету, людина прилучається до мудрих традицій народного мистецтва спілкування, оволодіває комплексом необхідних етикетних знаків. На думку вчених, вивчення звичаєвих норм етикету, беззаперечно актуальне, адже поведінкові стереотипи етикетного спілкування відбивають культурний, естетичний досвід народу, що дозволяє говорити про красу і унікальність форм спілкування в різних традиційних культурах [5, 1].

Вищезазначене дозволяє нам зробити висновок, що досліджувана нами проблема є актуальною, що пробуджує науковий інтерес до вивчення звичаєвих норм етикету заради збереження національних соціально-ритуальних комунікативних традицій. Тим більше, що важливість і необхідність етикету для кожної сучасної людини є беззаперечним.

Звичаєві норми етикету мають стати основою поведінки сучасної людини, основні форми виразу якого будуть використані в усіх сферах суспільного буття, від побуту до громадянської відповідальності.

Сьогодення актуалізує питання щодо встановлення реальної соціально-ритуальної комунікації серед людей, що є важливим засобом їх соціалізації. Саме комунікація виступає тією важливою і вагомою формою спілкування людей, що дозволяє об'єднатися в групи за інтересами як професійними, так і індивідуальними (творчими, духовними, мистецькими тощо).

Однією з пріоритетних форм професійної комунікації є корпоративна етика, витоки якої належать до західних традицій.

Науковці, розглядаючи корпоративну етику як певну систему цінностей, основним призначенням якої є регулювання етичних відносини між працівниками, акцентують на її приналежності до нормативної системи корпоративної

культури, яка, в свою чергу, включає не тільки етичні та інші цінності, а також переконання, ритуали, символи тощо.

На думку вчених, загальноприйнятими етичними принципами як для організацій, так і для окремих керівників вважаються наступні: авансування довірою; право на свободу службової поведінки; колективна та індивідуальна справедливість; відповідальності за професійні та особисті права; гідне ставлення до колег; взаємообумовлююче поєднання індивідуального та колективного у прийнятті рішень [2, 60].

Корпоративна етика розглядається як важлива складова позитивного мікроклімату всередині колективу, основним елементом встановлення якого є комунікація. Остання, в свою чергу, забезпечує не тільки професійну соціалізацію, а й індивідуальну (особистісну).

Сучасні механізми формування корпоративної культури в колективі передбачають застосування креативних підходів до її формування, що дозволяє створити реальний комунікаційний простір, який заснований на індивідуальних особливостях всіх члені колективу. Застосування креативних форм дозволяє згуртувати колектив, віднайти взаєморозуміння між колегами, колегами і керівництвом, колегами і клієнтами, тощо.

Вдало реалізовані заходи щодо формування і застосування елементів корпоративної етики в колективі призводить до підвищення якості виробництва і продуктивності професійної реалізації особистісних якостей працівників.

Одним з важливих мотиваційних завдань корпоративної етики є ії соціально-ритуальна значущість. Реалії сьогодення актуалізують питання соціальної нерівності серед працівників, членів колективу, що в свою чергу має відображення, як на професійному так і особистісному розвитку людини-громадянина.

Соціально-ритуальне як складова корпоративної етики має відображення в ідеології компанії, ідеологічному менеджменті та управлінні. В основі сучасної корпоративної ідеології є людина як особистість, з її як професійними, так і індивідуальними (вродженими, соціальними) якостями.

Для вирішення поставлених завдань менеджери з корпоративної культури застосовують ряд креативних форм роботи, що дозволяють виявити вищезазначені якості працівників. Для цього в компаніях запроваджуються креативні культурно-освітні, дозвіллєві форми роботи, які дозволяють розкрити індивідуальні, а в деяких випадках і унікальні особистісні якості працівників. Основою застосування креативних форм для колективної соціалізації є так званий «рухливий діалог», який, в свою чергу, виступає як важлива компонента соціальної комунікації.

Креативність як форма корпоративної етики має своє відображення в корпоративних кодексах, застосування і використання яких стало світовою практикою в багатьох компаніях, головна місія яких полягає у створенні здорового, професійного мікроклімату в колективі.

Аналізуючи теоретичну складову корпоративних кодексів, які включають в себе ідеологічну та нормативну частини, теоретики наголошують на важливості саме ідеологічної частини, оскільки саме в ній закладена філософія організації, її місія, цілі і цінності. На думку вчених, саме ідеологічна частина формує етичні принципи, які покладені в основу мислення та діяльності організації, що,

в свою чергу створює етичний образ і встановлює правила поведінки між різними соціально-віковими членами колективу.

На відміну від ідеологічної складової, нормативна є обов'язковою для всіх, не залежно від індивідуальних особливостей кожного. Здійснюючи управлінську, організаційну функцію, корпоративні кодекси спрямовані на репрезентаційну функцію, яка дозволяє сформувати відповідну корпоративну етику, транслювати корпоративні цінності, орієнтуючи працівників на єдині корпоративні цілі, тим самим підвищують корпоративну ідентичність працівників, формуючи в останніх як внутрішню, так і зовнішню довіру до організації [3].

Наукова новизна полягає у виявленні впливу норм і правил етикету, зокрема звичаєвих норм, ментальних рис, традицій, на формування соціально-ритуальних ознак комунікації. Досліджується феноменологічна сутність індивідуальних і професійних норм і правил етикету в процесі формування соціально-ритуальних відносин в її глобальному і локальному розумінні

Висновки. Таким чином, сучасне ставлення до розуміння етикету як засобу соціально-ритуальної комунікації передбачає ряд міждисциплінарних досліджень, які, в свою чергу, спрямують їх практичне значення для збереження і використання ментальних традицій, норм і правил поведінки для встановлення позитивного мікроклімату, діалогу в його глобальному і локальному розумінні.

Соціально-ритуальна комунікація в її феноменологічній сутності актуалізує питання щодо збереження звичаєвих норм, корпоративної культури, використання креативних форм як в професійному, так і особистісному становленні кожного члена соціуму, незалежно від соціального, вікового рангу, посади, походження. Світова практика засвідчує, що активне використання норм і правил етикету в процесі соціалізації людини дозволяє формувати громадянсько свідомого громадянина, успішну націю і країну.

Література

1. Бучковська О. Ю. Діалог як детермінанта міжкультурної взаємодії : автореф. дис. … канд. культурології : спец. 26.00.01 / О. Ю. Бучковська. – К., 2015. – 20 с.

2. Ермолаева С. Г. Етика деловых отношений : метод. указания / С. Г. Ермолаева. – Екатеринбург : ГОУ ВПО УГТУ-УПІ, 2005. – 80 с.

3. Етичні кодекси, їх значення для формування етичної поведінки в організації [Електронний ресурс]. – Електрон. дані. – Режим доступу :http://pidruchniki.com/15941024/menedzhment/etichni_kodeksi_znachennya_dlya_formuvannya_etichnoyi_povedinki_organizatsiyi. – Назва з титул екрана.

4. Левічева О. Проблема ритуалу в сучасній комунікації / О. Левічева // Лінгвістичні студії. – 2012. – Вип. 27. – С. 204–207.

5. Мазуркевич О. П. Звичаєві норми етикети в традиційній культурі українців / О. Мазуркевич, В. Дячук. – К. : Вид-во Ліра–К., 2015. – 218 с.

6. Прохоров А. В. Культура грядущего тысячелетия / А. В. Прохоров, К. Э. Разлогов, В. Д. Рузин // Вопросы философии. – 1989. – № 6. – С. 71–74.

7. Проценко О. П. Етикет як аксіологічний вимір культури поведінки і спілкування : автореф. дис. … канд. філ. наук : спец. 09.00.07 / О. П. Проценко. – К., 2004. – 33 с.

8. Стельмахович М. Мовний етикет / М. Стельмахович // Культура слова. – К. : Ін-т укр. мови НАН України, 1981. – Вип. 20. – С. 25–34.

9. Чупрій Л. В. Етика та етикет світових релігій як духовний феномен : посібник // Л. В. Чупрій, В. А. Гаспяранц, В. М. Шеломенцев. – К. : Інтерпрес ЛТД, 2008. – С. 66–206.

References

1. Buchkovska, O. Yu. (2015). Dialogue as a determinant of intercultural. Extended abstract of candidate's thesis Kyiv : Natsional'na akademiya kul'tury i mystetstv [in Ukrainian].
2. Ermolaeva, S. G. (2005). Ethics of business relations. Ekaterinburg : UGTU [in Russian].
3. Ethical codes and their importance for the formation of ethical behavior in the organization. (2005). Retrieved from: http://pidruchniki.com/15941024/menedzhment/etichni_kodeksi_znachennya_dlya_formuvannya_etichnoyi_povedinki_organizatsiyi [in Ukrainian].
4. Levicheva, O. (2012). The problem of ritual in modern communication. Linhvistychni studiy, 27, 204-207 [in Ukrainian].
5. Mazurkevych, V., & Dyachuk, O. (2015). Customs rules of etiquette in traditional Ukrainian culture. Kyiv: Lira [in Ukrainian].
6. Prohorov, A. V., Razlogov, K. E., & Ruzin, V. D. (1989). The culture of the next millennium. Voprosyi filosofii, 6, 71-74 [in Russian].
7. Protsenko, O. P. (2004). Etiquette as axiological dimension of cultural behavior and communication. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : Kyyiv. nats. un-t im. T. Shevchenka [in Ukrainian].
8. Stel'makhovych, M. (1981). Speech etiquette. Kul'tura slova, 20, 25-34 [in Ukrainian].
9. Chupriy, L. V., Hacpyarants, V. A., & Shelomentsev, V. M. (2008). Ethics and etiquette of world religions as a spiritual phenomenon. Kyiv : Interprec LTD [in Ukrainian].

УДК 792.077:17.022.1

Соболєвська Світлана Олександрівна,
аспірантка кафедри культурології та
культурно-мистецьких проектів
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
lanas2930@yandex.ua

ЗНАЧЕННЯ АМАТОРСЬКОГО ТЕАТРУ У ПРОЦЕСАХ ЦІННІСНОГО САМОВИРАЖЕННЯ ТА САМОРОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ САМОДІЯЛЬНОГО АКТОРА

Мета роботи. У статті здійснюється спроба ствердити факт впливу театрального мистецтва на формування світогляду особистості шляхом збагачення її внутрішнього світу та усвідомлення власної самоцінності. **Методологія** дослідження полягає у використанні аксіологічного методу для співставлення цінностей, що стверджуються на сцені аматорського театру, з цінностями, що утворюють основи людського буття; методу аналогії у порівнянні театру і життя; методу емпіричного дослідження та ідеографічного методу у розгляді діяльності експериментального театру-лабораторії «Бурсаки» у м. Житомирі; крос-культурного методу у використанні «Бурсаками» методу очуження Б. Брехта в умовах дії нових культурних установок. **Наукова новизна** полягає у ствердженні значення цінностей для особистості та її саморозвитку в проекції на аматорський театр в контексті сучасного культурного простору. **Висновки**. Обираючи власні методи роботи молоді українські актори-аматори, як динамічна й творча частина культурно-мистецького середовища України, наслідують кращі здобутки світової театральної культури та здійснюють інноваційні пошуки у галузі сценічного

© Соболєвська С.О., 2016

мистецтва в аматорському театрі, перебуваючи в атмосфері поєднання високої духовності, національної свідомості та світових культурних надбань.

Ключові слова: особистість, цінності, саморозвиток, аматорський театр, культурний простір.

Соболевская Светлана Александровна, *аспирантка кафедры культурологии и культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Значение самодеятельного театра в процессах ценностного самовыражения и саморазвития личности самодеятельного актера

Цель работы. В статье осуществляется попытка подтвердить факт влияния театрального искусства на формирование мировоззрения личности путем обогащения ее внутреннего мира и осознания собственной самоценности. **Методология** исследования заключается в использовании аксиологического метода для сопоставления ценностей, утверждаемых на сцене любительского театра, с ценностями, которые образуют основы человеческого бытия; метода аналогии в сравнении театра и жизни; метода эмпирического исследования и идеографического метода в рассмотрении деятельности экспериментального театра-лаборатории «Бурсаки» в г. Житомире; кросс-культурного метода в использовании «Бурсаками» метода очуждения Брехта в условиях действия новых культурных установок. **Научная новизна** заключается в утверждении значения ценностей для личности и ее саморазвития в проекции на любительский театр в контексте современного культурного пространства. **Выводы**. Избирая собственные методы работы молодые украинские актеры-любители, как динамическая и творческая часть культурно-художественной среды Украины, наследуют лучшие достижения мировой театральной культуры и осуществляют инновационные поиски в области сценического искусства в самодеятельном театре, находясь в атмосфере сочетания высокой духовности, национального сознания и мировых культурных достижений.

Ключевые слова: личность, ценности, саморазвитие, самодеятельный театр, культурное пространство.

Sobolevska Svitlana, *postgraduate of the culturology and cultural and art projects chair, The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The significance of amateur theatre in the process of value self-expression and self-development of an amateur actor

Purpose of Article. The article is an attempt to confirm the influence of theatre arts on the formation of worldview of the person by enriching his inner world and the awareness of self-worth. **Methodology.** The research methodology consists in the use of axiological method for comparison of the values, approved on the stage of the amateur theatre, with the values that constitute the foundations of human existence; the analogy method by comparing the theatre and life; the method of empirical research and the ideographic method in the review of the activities of the experimental theatre-laboratory «Bursaky» («Seminarians») in Zhytomyr; cross-cultural method shows the using of the method of alienation of Brecht by the «Bursaky» («Seminarians») in the context of new cultural attitudes. **Scientific novelty.** A scientific novelty consists in the adoption of the values to the individual and his self-projection in amateur theatre in the context of contemporary cultural space. **Conclusions.** Electing the own methods of work young Ukrainian amateurs, as a dynamic and creative part of the artistic and cultural environment of Ukraine, will inherit the best achievements of world theatrical culture and carry out innovative research in the field of performing arts in amateur theatre in the atmosphere the combination of high spirituality, national consciousness and global cultural achievements.

Keywords: personality, values, self-development, amateur theatre, cultural space.

Актуальність теми дослідження. Культуру можна вважати основним здобутком людей, адже накопичений протягом тисячоліть колективний досвід став підсумком життєвих шляхів окремих особистостей, спільнот і людства в цілому.

Історія театру, який неодноразово перебував під забороною, але існує від стародавніх часів і до нинішнього часу, доводить, що театральне мистецтво впливає на формування світогляду особистості через збагачення її внутрішнього світу та усвідомлення власної самоцінності. Низка вітчизняних та зарубіжних філософів, культурологів, соціологів, психологів у своїх працях піднімають питання значення цінностей для людини, серед них можна виділити А. Маслоу, М. Вебера, Т. Власову, О. Бавико, З. Самчук, В. Докаша. Проблему самоусвідомлення особистості у контексті власної соціальної значущості розглядає Л. Просандєєва, на особливостях взаємодії театру і суспільства наголошує Н. Корнієнко. Й. Хейзинга звертається до досвіду усвідомлення людиною себе і світу, який є щедрим на театральні аналогії. А спостереження за діяльністю театру-лабораторії «Бурсаки» у м. Житомирі дозволяє наполягати на особливій ролі аматорського театру у процесах ціннісного самовираження та саморозвитку особистості.

Отже, як стверджують провідні українські філософи та соціологи, зокрема В. Докаш, культура і культуротворча діяльність людини як система складається з трьох підсистем – духовної, матеріальної і соціальної. Взаємно впливаючи одна на одну вони становлять єдине ціле, і в результаті постійного стикання три підсистеми культури замикаються на культурі особистості як персоніфікованого носія культурної свідомості [12, 110]. Особливе місце у житті людини посідають цінності. Система цінностей особистості формується протягом життя, адже людина не народжується з нею, власна ціннісна структура виникає поступово через засвоєння соціальних норм і процесс самоусвідомлення у результаті перебування людини у сполученні матерільного, соціального та духовного світів.

Сучасні науковці, зокрема О. Бавико, І. Чичановський, І. Букрєєва та А. Орлов визначили, що філософсько-методологічний аспект проблеми формування ціннісних орієнтацій особистості в загальному виді складається з розкриття сутності механізму процесу перетворення зовнішніх реальних дій на ідеальні внутрішні дії стосовно об’єктивних цінностей культури (інтеріоризації), причин і умов, за яких об’єктивні цінності стають суб’єктивно значимими, стійкими життєвими орієнтирами особистості, її ціннісними орієнтаціями. Тож наукова необхідність категорії «цінність» виникає тоді, коли постає питання про особистість та оточуючий її матеріальній і духовний світ, про співвідношення діяльності суб’єкта на рівні особистості, групи, класу або навіть нації та тих об’єктивних умов, у яких він діє. Розв’язуючи проблему «суб’єкт-об’єкт», можна йти як від об’єкта до суб’єкта, так і навпаки. Також на їх думку, якщо проводити аналіз на основі діалектико-матеріалістичної методології, то рух від об’єкта до суб’єкта означатиме розгляд суб’єктивного як відображення об’єктивного, а критерієм правильності цього відображення виступатиме ступінь його відповідності відбитому. При русі ж від суб’єкта до об’єкта, основним критерієм буде не відображення, а реакція суб’єкта на відбите, ступінь відповідності об’єкта потребам і цілям суб’єкта. Це й визначається низкою вчених як ціннісний підхід [1, 217].

Мета дослідження. Цінності утворюють основи людського буття, придаючи йому зміст, вони задають спрямованість і вмотивованість людського життя, надаючи сенс людській життєдіяльності. Але на думку науковця З. Самчук цінності не є формулами згоди, адже вони спонукають до критичного і рефлексій-

ного осмислення дійсності [4, 56]. І важливими завданнями театрального мистецтва, яке здатне віддзеркалити внутрішній стан героя п'єси у певних умовах через особистість актора, є змусити глядача сучасного аматорського театру задуматись над власним життям, проілюструвати ситуації, у яких він може опинитися, наштовхнути на варіанти вирішення проблем, з якими стикаються глядачі у звичайному житті. Наукова новизна очевидна, адже вплив аматорського театру на процеси ціннісного самовираження та саморозвитку особистості самодіяльного актора залишається малодослідженим.

Виклад основного матеріалу. У людини завжди є свобода вибору, але на рівні духовності її поведінка визначається вищими цінностями, які виконують функцію мотивації. Американський психолог А. Маслоу назвав їх цінностями буття у значенні опису світу, що сприймається людиною у момент пікових переживань. Штучно створити їх та змусити публіку до співчуття і співпереживання можна у театрі, зокрема і в аматорському. А. Маслоу відносив до цінностей буття такі категорії, як «істина», «добро», «краса», «інтегрованість», «єдність протилежностей», «унікальність», «довершеність» тощо, припускаючи, що до цінностей буття в глибині душі прагне переважна більшість людей [8, 61-62]. На думку російського педагога Т. Власової, в структурі абсолютних цінностей містяться «Добро як якість життя; Краса як вияв життя і принцип гармонії; Істина як результат функціонування Краси в якості балансу; Істина, що з'єднується з Добром, як єдність людського роду в його досконалості» [5, 151].

За словами М. Вебера, цінності є фундаментом мотивації поведінки людей, основою цілісності соціальної системи, а суспільство, у якому досягнуто згоди відносно того, що вважати цінністю, а що ні, може розглядатися як стабільна система, оскільки ліквідується головне джерело суперечностей, які породжують нестабільність, катаклізми та потрясіння [3]. Також на думку сучасних провідних філософів, зокрема О. Бандури, цінності сприймаються людиною як своєрідний «логічний кристал», завдяки якому є можливість зрозуміти глибинні процеси, що відбуваються у тій чи іншій соціальній системі, виявити їх суть [2, 87]. В житті, як і у театрі, люди знаходяться у пошуку відповідей на одвічні питання щодо існування, розквіту або занепаду цивілізації. Мінливість сучасного світу, складнощі у суспільно-політичному житті, екологічна криза можуть дещо ускладнити процеси ціннісного самовираження та саморозвитку особистості через нівелювання її цінностей. В сучасній Україні у складний період трансформації суспільства, коли відбувається переоцінка цінностей, саме культура у проекції життєвого досвіду на сцену аматорського театру дозволяє ствердити власну самоцінність та унікальність особистості самодіяльного актора.

Варто погодитись з науковцем Л. Просандєєвою, яка стверджує, що нині важливою проблемою трансформації українського суспільства є самоусвідомлення особистості у контексті власної соціальної значущості, а фундаментальним засадничим принципом ментального самоототожнення, вагомою детермінантою суб'єктивності та рушійною силою онтогенетичного становлення індивіда стає ідентифікація себе на особистісному й соціальному рівнях. «У процесі самозмінювання, коли задовольняється потреба особистості в самоактуалізації, у неї виникає «пікове» переживання самоідентичності та власної цінності, яке пов'язане зі

здійсненням особистої місії, зокрема з більш повним пізнанням і прийняттям власної споконвічної цінності, з безутомним прагненням до єдності, інтеграції або внутрішньої синергії особистості. Розвиток самоцінності особистості через мистецтво дає людині можливість виражати набагато більше змісту, смислу, оцінок, почуттів, ніж через інші форми спілкування», – наголошує науковець [10]. Окрім того, як зазначає український мистецтвознавець, соціолог художньої культури, культуролог та синергетик Н. Корнієнко, театр у взаємодії з суспільством здатен створювати і транслювати у майбутнє соціальні установки на тип поведінки людини, її стосунки з оточенням, адже природа людини є такою, що все запозичене зі сфери культури і мистецтва та відтворене в уяві продовжує існувати для неї як реальність [7, 4]. В аматорському театрі спілкування між акторами відбувається одночасно через духовні витвори (художні образи) і безпосередньо через практичний характер переживання, що веде до закріплення в структурі особистості здатності до співчуття, залучає людину до співучасті у житті інших людей та в результаті сприяє власній творчій самореалізації.

Формування і становлення особистості митця в аматорському театрі відбувається у постійному русі та дії. Навіть слово «актор» походить від латинського «actor» або «auctor» і означає «діючий». Театральне мистецтво – вид мистецтва, особливістю якого є художнє відображення життя за допомогою сценічної дії акторів перед глядачами [9]. Нідерландський вчений, дослідник культури Й. Хейзинга зазначає, що ствердження «весь світ – театр» в історії гуманітарної думки не тільки вдало ілюстроване, а й достатньо обґрунтоване. Досвід усвідомлення людиною себе і світу щедрий на театральні аналогії. Наприклад, порівняння «в'язнів печери» з глядачами, які спостерігають за грою «тіней – ідей» у Платона, «ідоли театру» у Ф. Бекона. А концепція «виклику-і-відповіді» А. Тойнбі, що це, як не вистава, яку розігрує людство за певним сценарієм. Можна навести безліч філософських концепцій, де світ розвивається і пізнається як театральна гра. Розвитком життєвого сценарію в даних теоріях керує режисер (Логос, Абсолют, Космос, Софія тощо), людство ж виступає в ролі акторів, що реалізують вищий (режисерський) задум. Театр стає елементом ігрової сутності культури, однією з найдовершеніших форм гри [14, 159].

Від задіяного у п'єсі актора аматорського театру вимагаються певні дії, що залежать від визначеної ролі. В суспільстві у стандартних ситуаціях людина також розігрує стандартну роль, намагається пристосуватися до конкретних умов. Тож, порівнюючи суспільство і театр у контексті індивідуальної мотивації та дотримання вимог соціуму можна погодитись з українським політологом А. Брегедою, який, розглядаючи процес формування особистості, посилається на відомі слова з монолога Жака із комедії «Як вам це сподобається» В. Шекспіра: «Весь світ театр, в ньому жінки, чоловіки – усі актори. У них є виходи, уходи. І кожен не одну тут грає роль…», де згадуються сім періодів життя людини – дитина, школяр, юнак, коханець, солдат, суддя, старий. Відповідно будь-яка роль накладає відбиток на поведінку актора на сцені і у житті, адже його уява засвоює інформацію на рівні підсвідомості. Отже у людини, яка в аматорському театрі програє не один варіант життєвих сценаріїв, більше розвинена здатність адаптації до мінливих умов нинішнього життя. Адже коли суспільство ставить перед

громадянами певні вимоги, їм також доводиться завжди пристосовуватися, у певному сенсі грати роль. Тому і в поведінці людини завжди є стандартизовані, спільні риси, а перевтілення у різні соціальні ролі стає одним із основних чинників формування особистості, яка не може існувати відокремлено від суспільства. «За межами драми, – писав культуролог П. Сорокін, – не може бути ролі, оскільки роль можлива лише в контексті всіх ролей. Щоб не робив ізольований індивід, ніяка із його дій не являє собою ані соціального явища, ані найпростішого утворення» [11, 70-71].

Життя суспільства можна порівняти з театром абсурду, драмою, комедією, водевілем або фарсом, де люди постійно виконують ту чи іншу роль, іноді головну, іноді другого плану, формальну, романтичну, іронічну тощо. Сучасний аматорський театр недарма привертає увагу студентської молоді, адже молоді люди знаходяться у фазі активного розвитку своїх здібностей, в процесі формування ціннісних орієнтацій, пошуку свого призначення у житті. У Житомирському державному університеті імені Івана Франка ще у 1958 році молодим актором Житомирського театру Віталієм Карпенком був створений студентський театр «Юність» [15, 99]. На сьогодні традиції театрального аматорства у навчальному закладі продовжено його учасником, нині професором університету, О. Чирковим, який є художнім керівником театру-лабораторії «Бурсаки». Театр-лабораторію організовано в межах Дослідницько-художнього Центру «Драматургія». Разом зі своїм аспірантом, режисером П. Авраменком та студентами Житомирського державного університету імені Івана Франка (окрім наймолодшого учасника В. Немировського, якому у 2013-му році виповнилося 10 років) О. Чирков створив низку оригінальних постановок. Зокрема, 8 листопада 2013 року у приміщенні Житомирської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О. Ольжича в рамках церемонії нагородження найкращих літературних досягнень митців Житомирщини на обласному щорічному конкурсі «Краща книга року» творчий колектив представив виставу «Ніч проти Івана Купала» за мотивами твору М. Гоголя. Спеціально для вистави були пошиті прості стилізовані під народні льняні костюми, виготовлено дерев'яні декорації, що символічно утворюють українське село, а також створено ляльковi персонажі, адже актори використовували й атрибутику театру ляльок. Як глядач, авторка наукової статті також мала змогу оцінити оригінальність тлумачення твору і засобів його постановки аматорським колективом.

Виставу «Ніч проти Івана Купала» у 2013 році побачили й учасники міжнародної наукової конференції «Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung», присвяченої відомому німецькому режисеру та драматургу Б. Брехту, яка була організована навчально-науковим інститутом іноземної філології Житомирського державного університету імені Івана Франка. За словами професора Інституту Германської Філології ЛКУ в Любліні Д. Томчук, багато учасників конференції дещо скептично відносилися до задуму презентації п'єси незрозумілою для них мовою, крім того, їх сумніви примножила інформація про експериментальний характер театру, у якому максимально «дивовижна» форма превалювала над змістом, також нерозуміння повідомлення могли б викликати прагнення шокувати, епатаж. Хоча зміст п'єси простий, майже банальний: у невеликому українському

селі бідний Петро закохується в красуню Пидорку – дочку багатого козака Корча, який не згоджується на цей шлюб. Тим часом в селі з'являється загадковий демонічний Басаврюк, який пропонує Петру свою допомогу за певну ціну; хоча Петро добре розуміє ціну ризику, та все ж згоджується піти з Басаврюком опівночі до лісу. Дія відбувається в ніч проти Івана Купала, коли розквітає чарівна папороть, квітка якої вказує на місце, де заховано скарб. Петро зриває квітку папороті, однак, існує ще одна умова: щоб здобути скарб, йому потрібно пролити невинну кров, про що він дізнається від Чаклунки, яка живе у лісі. І, коли на сцені з'являється шестирічний брат Пидорки, зневірений Петро згідно вказівки Чаклунки вбиває хлопця, а потім повертається в село, сп'янілий розміром та блиском скарбу. Тепер ніхто вже не завадить одруженню з коханою Пидоркою, однак, хлопець не пам'ятає, що сталося останньої ночі, його мучать сумніви, і він повільно божеволіє. Коли його дружина у відчаї прикликає Чаклунку, Петро спочатку згадує свій вчинок, а згодом, охоплений вогнем, перетворюється на попіл.

Як зазначає Д. Томчук, новаторським у виставі «Ніч проти Івана Купала» є не зміст, а її форма. Професіоналізм групи молодих акторів, які у незвичайно яскравий спосіб передають емоції та настрій, викликає величезний захват у публіки, адже безпосередньо на очах у глядачів створюється казкова дійсність, у якій з однієї сторони постають людські слабкості та пристрасті, а з іншої − суворі закони та сили пітьми. У виставі величезну роль відіграв сценічний рух: «переулаштування» сюжетів з блискавичною швидкістю для місця дії, що стрімко змінюється, елементи народного танцю, маніпуляції з підсвічуванням тканини, а також оригінальне використання ляльок відображає оригінальність бачення, яке доповнене надзвичайно переконливим використанням лазерного освітлення та динамічної музики. Все вищезазначене дозволило вказати на поезію твору, легенду про папороть, а також українську націю та чарівну народність. Під час вистави студенти-актори контактували з глядачами, однак, без надокучливих спроб долучити їх до дійства, які так часто використовуються в експериментальному театрі. Вони концентрувались лише на делікатних коментарях пригод «на стороні» та «ефектах відчуження», продовжуючи сценічну ілюзію, завдяки чому експериментальний характер театру абсолютно довершено вписувався в хід пропонованого Б. Брехтом «епічного театру». Спектакль справив на присутніх величезне враження: захоплення і професіоналізм молодих акторів як у сфері акторської майстерності, так і танцювальних та вокальних вмінь, новаторство та оригінальність використаних сценічних засобів, які дозволяють зачепити уяву глядача та активізувати його, вдало підібраний музичний супровід, наближений до українського фольклору, дозволили проілюструвати те, що багатство, що отримане нечесним шляхом та людською образою, не приносить щастя і може призвести до загибелі [13]. Отже, якщо під тиском соціуму в індивіда матеріальне починає превалювати над духовним, людина, у якої порушена система цінностей, здатна скоїти злочин, але за нього вона неодмінно отримає покарання, як у випадку з героєм «Ночі проти Івана Купала».

Театр-лабораторія «Бурсаки» протягом останніх років отримала можливість відвідати Італію, Німеччину та Чехію, побувавши у Венеції, Штутгарті та Празі. Європейські гастролі житомирян проходили в рамках міжнародного про-

екту «Інтеграція та мир через театр», організаторами якого з українського сторони виступила Асоціація КВК України та її виконавчий директор В. Виговський [6]. Знання студентами іноземних мов, які вони вивчають в університеті, дозволило їм у повній мірі долучитися до європейських культурних надбань, поспілкуватися з учасниками проекту з інших країн. Тож поряд із проблемою збереження народної культури, духовного надбання минулих поколінь, вирішуються питання інтеграції на підвалинах загальнолюдських цінностей, які об'єднують нас в європейську та світову культурну спільноту [16, 236].

Висновки. Загальний висновок полягає у тому, що, засвоюючи цінності буття і перебуваючи у постійному процесі розвитку, молоді українські актори-аматори, як динамічна й творча частина культурно-мистецького середовища України, наслідують кращі здобутки світової театральної культури та здійснюють інноваційні пошуки у галузі сценічного мистецтва. Перебуваючи в атмосфері поєднання високої духовності, національної свідомості та світових культурних надбань молоді митці здатні створити кращі зразки національної та світової культури.

Література

1. Бавико О. Є., Чичановський І. О., Букрєєва І. В., Орлов А. В. Формування ціннісних орієнтацій особистості / О. Є. Бавико, І. О. Чичановський, І. В. Букрєєва, А. В. Орлов // Постметодика. – 2002. – №7-8 (45-46). – С. 215-220.

2. Бандура О. О. Єдність цінностей та істини у праві / О. О. Бандура. – К.: Вид-во Нац. акад. внутр. справ України, 2000. – 234 с.

3. Вебер М. «Объективность» социально-научного и социально-политического познания // Избранные произведения. – М.: Прогресс, 1990. – С. 360-361.

4. Вища освіта як фактор подолання ціннісного розколу в Україні: монографія (рукопис) / [З. Ф. Самчук, Т. В. Андрущенко, В. Ф. Баранівський та ін.]. – К., 2015. – 377 с.

5. Власова Т. И. Теоретико-методологические основы и практика воспитания духовности современных школьников / Т. И. Власова. – Ростов-на-Дону: Изд-во РГПУ, 1999. – 212 с.

6. Житомирський театр «Бурсаки» повернувся з європейських гастролів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://novosti.zhitomir.ua/житомирський-театр-бурсаки-повернув/.

7. Корниенко Н. Н. Театр сегодня – театр завтра: Социоэстет. заметки о драме, сцене и зрителе 70-80-х годов / Н. Н. Корниенко. – К.: Мистецтво, 1986. – 221 с.

8. Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы / А. Маслоу. – М.: Смысл, 1999. – 673 с.

9. Про театри і театральну справу [Електронний ресурс] : закон України [прийнято Верхов. Радою 31 травня 2005 р. № 2605-IV]. – Режим доступу: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/2605-15.

10. Просандєєва Л. Є. Розвиток самоцінності особистості в контексті вільного часу / Л. Є. Просандєєва // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2015. – №1. – С. 25-28.

11. Соціологія: Навч. метод. посіб. для самост. вивч. дисц. / [А. Ю. Брегеда, А. П. Бовтрук, Г. В. Дворецька та ін.]. – К.: КНЕУ, 1999. – 124 с.

12. Соціологія : навч. посібник для студ. вищ. навч. закладів – 2-ге вид., доопр., доп. / за заг. ред. В. І. Докаша. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2012. – 448 с.

13. Томчук Д. Рецензія спектаклю: Ніч проти Івана Купала [Електронний ресурс] / Д. Томчук. – Житомир, 2013. – Режим доступу: http://zhzh.info/publ/4-1-0-6182.

14. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. – 539 с.

15. Чирков О. С. Житомирський театр: учора й сьогодні. Нариси / О. С. Чирков. – Ж.: «Полісся», 2014. –144 с.: ілюстр.

16. Шейко В. М. Історія української культури : навч. посіб. / В. М. Шейко, В. Я. Білоцерківський. – 2-ге вид., виправл. – К.: Знання, 2010. – 271 с.

References

1. Bavyko, O. Ye., Chichanovsky, I. O., Bukreyeva, I. V., Orlov, A. V. (2002). Formation of valuable orientations of the person. Postmetodika [in Ukrainian].

2. Bandura, O. O. (2000). The unity of values and truth in the law. Kyiv. Vyd-vo Nats. acad. vnutr. sprav Ukrainy [in Ukrainian].

3. Veber, M. (1990). The «objectivity» of socially-scientific and sociopolitical knowledge. Selected works. Moscow. Progress [in Russian].

4. Samchuk, Z. F., Andrushchenko, T. V., Baranivskiy, V. F. et al. (2015). Higher education as a factor of overcoming the value of a split in Ukraine: monograph (manuscript). Kyiv [in Ukrainian].

5. Vlasova, T. I. (1999). Theoretical and methodological foundations and practice of spiritual education of modern schoolchildren. Rostov-n/D: Izd-vo RGPU [in Russian].

6. Zhytomir theatre «Seminarians» returned from the European tour. Retrieved from http://novosti.zhitomir.ua/житомирський-театр-бурсаки-повернув [in Ukrainian].

7. Kornienko, N. N. (1986). Theatre today – theatre tomorrow: Socialist notes about the drama, the stage and the audience of 1970-80-ies. Kyiv: Mystetstvo [in Russian].

8. Maslow, A. (1999). New frontiers of human nature. Moscow: Smysl [in Russian].

9. Law of Ukraine on theatres and theatrical business from May 31 2005, 2605-IV. Retrieved from http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/2605-15 [in Ukrainian].

10. Prosandeyeva, L. Ye. (2015). The development of self-value of personality in the context of free time. Visnyk Natsional'noy akademiy kerivnyh kadriv kultury i mystetstv, 1, 25-28 [in Ukrainian].

11. Bregeda, A. Yu., Bovtruk, A. P., Dvoretska, G. V. et al. (1999). Sociology: textbook for self-study discipline. Kyiv: KNEU [in Ukrainian].

12. Sociology: a textbook for students of higher educational institutions. (2012). V. I. Dokash (Ed.). Chernivtsy: Chernivetsky natsionalny universitet [in Ukrainian].

13. Tomchuk, D. (2013). A review of the play: Midsummer Night. Retrieved from: http://zhzh.info/publ/4-1-0-6182 [in Ukrainian].

14. Huizinga, J. (2004). Homo Ludens. In the shadow of tomorrow. Moscow: OOO «Izdatel'stvo AST» [in Russian].

15. Chirkov, O. S. (2014). Zhytomir theatre: yesterday and today. Essays. Zhytomir: «Polissya» [in Ukrainian].

16. Sheyko, V. M., Bilotserkivsky, V. Ya. (2010). History of Ukrainian culture: textbook. Kiyv: Znannya [in Ukrainian].

Розділ IV. Художня творчість як об'єкт естетико-мистецтвознавчого аналізу

УДК 7.038.6

Афоніна Олена Сталівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
aolena7@gmail.com

ПРИЙОМИ «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» В МАЛЯРСТВІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Мета роботи. Дослідити прийоми «подвійного кодування» в постмодерністичному малярському мистецтві. **Методологія** дослідження базується на застосуванні системного підходу, який адекватно представляє культурні коди в парадигмі семіотики, структуралізму, постструктуралізму, постмодернізму і культурологічної герменевтики. **Наукова новизна** полягає у вивченні сучасного живопису, в якому використовуються художні коди та, як і в інших видах образотворчого мистецтва, узагальнюють низку художньо-виразних засобів, які стали умовними знаками у вигляді символів і кодомовних позначень. Візуальність кодів сучасного живопису має семантичну подвійність у трактуванні (декодуванні), не дивлячись на конкретність створених живописних образів. **Висновки.** На основі вивчення прикладів з сучасного малярства визначено, що «подвійне кодування» і декодування в образотворчому мистецтві виявляється через процес сприйняття образів-кодів, створених прийомами цитування, використанням алюзій та ремінісценцій на відомі твори з історії малярства.

Ключові слова: код, малярство, постмодернізм, прийоми «подвійного кодування», цитата, алюзія, ремінісценція, конотація.

Афонина Елена Стальевна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Приемы «двойного кодирования» в живописи постмодернизма

Цель работы. Исследовать приемы «двойного кодирования» в постмодернистском малярном искусстве. **Методология исследования** основывается на применении системного подхода, который адекватно представляет культурные коды в парадигме семиотики, структурализма, постструктурализма, постмодернизма и культурологической герменевтики. **Научная новизна** заключается в изучении современной живописи с использованием художественных кодов, которые, как и в других видах изобразительного искусства, обобщают ряд художественно-выразительных средств, становясь условными знаками в виде символов и кодоязыковых обозначений. Визуальность кодов современной живописи имеет семантическую двойственность в трактовке (декодировании), несмотря на конкретность созданных живописных образов. **Выводы.** На основе изучения примеров из современной живописи определено, что «двойное кодирование» и декодирования в изобразительном искусстве проявляется через процесс восприятия образов-кодов, созданных приемами цитирования, использованием аллюзий и реминисценций на известные произведения по истории живописи.

Ключевые слова: код, живопись, постмодернизм, приемы «двойного кодирования», цитата, аллюзия, реминисценция, коннотация.

© Афоніна О.С., 2016

Aphonina Olena, *PhD in Arts, associate professor, doctoral student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Methods of «double coding» in the art of Post-modernism

Purpose of Article. The purpose of the article is to explore methods of «double coding» in the Post-modern art painting trade. **Methodology.** The research methodology is based on the using of a systematic approach that adequately represents the cultural codes in the paradigms of Semiotics, Structuralism, Post-Structuralism, Postmodernism and Cultural Hermeneutics. **Scientific novelty.** Scientific novelty is the researching of modern painting with the using of artistic codes, which, as in other forms of visual art, summarize a number of artistic and expressive means, becoming conventional signs in the form of characters and code symbols. Visual code of modern painting has a semantic ambiguity in the interpretation (decoding), despite the specificity of created picturesque images. **Conclusions.** Basing on examples of contemporary painting it is determined that the «double coding» and decoding in the visual arts are manifested through the process of perception of images codes, established methods of citation, used allusions, reminiscences and new connotation of the well-known works on the history of painting.

Keywords: code, art, Postmodernism, methods of «double coding», citation, allusion, reminiscence, connotation.

Актуальність теми дослідження. Творчість сучасних українських художників (П. Бевза, Л. Бернат, Є. Карась, О. Литвиненко, П. Лебединець, М. Ма-лишко, Н. Денисова, М. Журавель, О. Петрова, Т. Полатайко, Ю. Ройтман, В. Сидоренко, Т. Сільваші, А. Фурлет, О. Чепелик та ін.) представлена в різних проектах: «Ноїв ковчег», «Ташистський рух», «C'est moi. Реальність абстракції», «Cicerone», «Ніч в музеї – Contemporary Kiev», «Вид на Крим» тощо. Майже усі проекти останніх років, особливо в «Мистецькому Арсеналі», мають риси постмодерністського дискурсу з ознаками подвійного кодування і використанням художніх кодів, як в образотворчій мові, так і в особливостях експозиції мистецького відеоряду. Тому і вивчення малярства постмодернізму є актуальною темою мистецтвознавства.

Мета даного дослідження: визначити прийоми «подвійного кодування» в постмодерністичному малярському мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Інтертекстуальність, спектр цитат і алюзій, ремінісценцій і контамінацій в темах, сюжетах, образах творів сучасних художників, в тому числі українських, є проявом культурного діалогу з досвідом попередніх поколінь, підтверджуючи двоадресність творів і прийоми подвійного кодування в образотворчому мистецтві, як і в інших видах мистецтва постмодернізму.

У зв'язку з цим, можна згадати одночасні ремінісценції у вигляді відсилки нашої пам'яті до спогадів про інший текст, який викликає асоціації та алюзії (натяки) на образи казки у творчості художника Андрія Гука. Про образотворче мистецтво постмодернізму зразу хочеться сказати словами народного прислів'я: «краще один раз побачити, ніж сто разів почути». Дійсно, якщо в музиці при першому прослуховуванні, навіть перед початком прослуховування, головним пріоритетом для слухачів є назва твору, що «програмує» сприйняття, то для образотворчого мистецтва назва твору все ж більше цікава після візуального знайомства з ним. Цікаво визначити, наскільки співпадають твої думки з приводу побаченого і тими думками, які володіли художником при його позначенні назви твору. Але головне тут – естетична насолода живописністю.

Особливо вражає конотація (додаткова інформація) головної героїні казки «Червона Шапочка». Модернова доросла дівчина у червоних рукавичках, рудому капелюсі з червоною квіткою, рожевому платті і з білою квіткою в руках.

Або інша дівчина як молода леді на картині А. Гука «Золота рибка» (2009). За столиком сидить молода леді, яка домовляється віртуально із рибкою про виконання її побажань, – такі асоціації виникають після прочитання назви цієї картини. Але якби не назва картини, то ми б ніколи не згадали про казку О. Пушкіна, тому що на картині відсутні хатинка, знане розбите корито, дід і баба. Відтак тільки назва твору спрямовує нашу увагу на адекватне сприйняття образу золотої рибки та всього змісту відомої казки. Адже тільки після того, як ми прочитали назву, то побачили у молодої особи на голові чи-то шляпку, чи-то думку у вигляді золотої рибки та що перед нею стоїть бокал із золотою рибкою. Отже, рибку знайшли і тепер шукаємо зміст казки далі. Тут саме після прочитання назви виникає процес пошуку алюзій та ремінісценцій у напрямку образів відомої казки Пушкіна. Поєднуючи в своїй картині сюжетну лінію відомої казки тільки у назві твору та майстерно комбінуючи образ дівчини та рибки, художник породив новий смисл у старому і відомому творі, що і є прийомом подвійного кодування.

Крім того, прийомами подвійного кодування в надбудові у творі постмодернізму виступають складна поетика алюзій, інтертекстуальні зв'язки, включеність у контекст літературної традиції. Це простежується у творчості А. Гука через звернення художника до відомих творів, які воскрешають «позасвідому культурну пам'ять» (Дерріда): наприклад, полотна «Холмс і Ватсон» (2006, 2007, 2008), «Золота рибка», «Червона Шапочка». Кодами цих картин є літературні і казкові герої, а художніми приймами подвійного кодування виступають алюзії, ремінісценції та конотації, про які мова йшла вище.

Майже такий стан свідомості і пам'яті у глядачів викликає картина Володимира Півня «Мабуть це мій рай», де жирний кіт кайфує серед осінньої листви і нагадує відомого кота із мультфільму «Повернення блудного папуги». Зображений кіт є певним риторичним кодом (алюзією), відсилаючи нашу свідомість та пам'ять до загальновідомого кінотексту. Такий художній прийом, тобто свідомий авторський натяк на вже існуючий код створює подвійну розшифровку картини. Адже і у мультфільмі масний кіт говорить про те, що його і тут непогано годують, коли Кєша-папуга запрошує його до подорожі в інші краї.

Перш за все, метасемантика картин чи проектів сучасних художників забезпечується постмодерністським розумінням міфотворчості як прийомом інтертекстуальності, що нагадує «відлуння-камеру» (Р. Барт). Виникає ефект того, що вже колись було, та ефект циклічності того, що відбувається зараз. наприклад, проект «Київський міф, візуальні метафори київської ідентичності. Друга половина XX – поч. XXI століття» (2016, Софія Київська) презентує феномен «міфу» і міфотворчості як метамову, мозаїку кодів-образів київських князів Володимира Великого та Ярослава Мудрого. У виставлених картинах відбулися ретрансляції міфопоетичних кодів-образів Києва як його різних назв «Місто-Храм», «Другий Єрусалим», «Київ – Вічне Місто» (Оноре де Бальзак), «Північний Рим».

За радянських часів Київ мав ще один код – під назвою «місто-сад». Сьогодні Київ виступає вже як колиска Помаранчевої революції, Революції Гідності, подій на Майдані. Сучасні художники (В. Гурін, І. Кудіна, О. Ворона-Адаменко, В. Труш, Р. Пушкаш та ін.) продовжують лірико-поетичний напрямок показу Києва художників минулого – О. Шовкуненка, М. Вайнштейна, С. Григор'єва, Є. Волобуєва, М. Глущенка, В. Чегодара, С. Шишка, Т. Яблонської та ін. Алюзії на київську міфопоетику з кодами-образами, кодами-символами насичені твори інших митців (твори О. Придувалової, А. Максименко, О. Аполлонова, І. Єремеєвої, П. Бевзи, О. Литвиненка та молодих київських художників – О. Джураєвої, І. Леві, О. Богомаза, А. Духовичної, М. Шерстюк, М. Завального, Ю. Підкурганної).

Творча гра з еклектичним поєднанням кодів Києва, «ансамблем» художніх текстів, де головним прийомом подвійного кодування стає інтертекстуальність, дозволяє глядачам відчути діалог з іншими культурними епохами в житті української столиці. До проекту «Київський міф» близький за тематикою образотворчих кодів Києва проект-виставка «Надбудова». В ньому відбувається презентація робіт київського повоєнного неомодерну в архітектурі. Тож, глядачі знайомляться із сучасними кодами Києва у творчості архітектора Едуарда Більського – автора та співавтора знакових для київського неомодерну проектів Палацу піонерів, центрального автовокзалу, житлового масиву «Виноградар». Його ескізи, рисунки та проектні матеріали демонструють масштаб мегаполісного мислення київських архітекторів. Крім того, «синтез мистецтв» в архітектурі розглядається в роботах архітектора Флоріана Юр'єва – автора «київської тарілки» поблизу метро «Либідська».

Зовсім інший Київ у художника Маріана Луніва, який звернувся до психологічного стану героїв Майдану в роботі «Аркан. Портрет наших сучасників-героїв Майдану». Перші алюзії, які виникають з прозваним у народі «танго смерті», або кончерто гроссо для струнного оркестру Palladio Karl Jenkins (Карл Дженкинс Палладіо). За словами М. Луніва, він бачив двадцятилітніх юнаків, чиї серця бились в унісон та ніби у танці вони вибирали своє майбутнє, рухаючись пліч-о-пліч. Вони загинули, але зробили крок до майбутнього своєї країни. Для багатьох свідків подій виникає відчуття і драматизму, і суперечливості ситуації, що викликає до життя подвійність політичних стандартів. Кодомовна символіка використана художником дуже влучно. Майстерно переданий рух, єдність подиху – риси, притаманні танцювальному колективу. Крім того, М. Лунів підкреслив трагічність емоційних переживань, що стало певним контрастом до життєстверджуючого танцю.

Конотація (наголошення про додаткове значення) та емоційно-оцінне або стилістичне забарвлення, у виділенні окремого значення репрезентується у картинах українського художника Олександра Михальчука: «Сократ у джинсі», «Вартові» (рос. «Сторожа»), «Кухар», «Врожай», «Полювання». Ці картини представляють цілу серію образів, які викликають асоціації та алюзії на відомі історичні й літературні джерела, стимулюючи пошук глядачів або здійснюючи «стрибок у минуле» (У. Еко) за майбутнім. Імітуючи творчість художників XIX століття, О. Михальчук знаходить нові грані у класичному жанрі натюрморту із залученням старих мотивів і засобів виразності. Наприклад, картина «Вартові»,

на якій опудало в полі з гарбузами представлено в образі Дон Кіхота з озброєнням-палицею є іронічним діалогом рятівника із врожаєм, який треба захистити від ворогів-птахів. Або картина «Врожай» (2009): розкладені овочі в образі та позі «Данаї» Рембрандта на химерному фоні поля. У картині «Сократ у джинсі» художник намагається побачити в образі Сократа сучасну людину в дусі постмодерністичних концепцій. Засобом і матеріалом творчості тут стає зовнішній вигляд відомої особистості (Сократа) для безпосереднього художньо-образного впливу на свідомість глядача, що викликає подвійну трактовку сучасного образотворчого тексту.

Кодомовне вираження людського духу виражатися в знаках і символах мистецтва є свого роду текстуальною грою, яка покликана привернути увагу як глядача, що очікує певну інтригу, так і того глядача, який може розгадати художні загадки завдяки своєму естетичному досвіду. Так, символіка космосу надихнула творчість і експозиційний відеоряд організаторів виставки «Особистий космос» (2015) – художників Ігоря Канівця і Маргарити Шерстюк. Їхнє звернення до кодів-символів внутрішнього космосу як порядку, душевного устрою, його стрункості, впорядкованості (переклад з грецької) на противагу Космосу, якому протиставляли вселенській хаос та безлад, характеризує особистий простір як гармонійний життєсвіт людини в її персональному Всесвіті. Мікрокосмос тут – це символ Людини, макрокосмос – система соціальних зв'язків, часткою якої і є кожна Людина.

Взагалі слово «космос» стало кодом і придбало ще одне додаткове значення-конотацію, пов'язане зі здійсненням давньої мрії людства і кожної окремої людини про особисте щастя. «Особистий космос» як власний «космічний простір» протиставляється всьому іншому, чужому. Якщо перевести з англійської outer space («зовнішній простір»), то стає зрозумілим, що space – це кодове слово і для образотворчого мистецтва, що передає ідею простору в малярстві. Із навколишнього простору художниками вихоплюються окремі предмети і відкриваються неповторні далекі горизонти, за якими приховані складні чуття і роздуми. Митці у таких роботах акцентують на тому, що співпадає з положенням Пайвіо, що видиме, чутне, відчуване – лише сон, який ми бачимо, прокидаючись уранці. Відтак, на їхніх картинах знайомі предмети побуту і абсурдні поєднання з частинами людського тіла викликають мисленнєві асоціації з естетичними концепціями постмодерністської філософії, які пов'язані з уявленнями про «світ як текст», «світ як хаос», «світ як відкритий твір». В закодованих картинах цих художників ретранслюються постмодерна художня картина світу з елементами масової культури в легкодоступному для масового глядача розумінні. Тобто, виникає подвійний ряд: з одного боку, репрезентація простоти, яка створює невизначеність змісту, але з іншого, відчуття фрагментарності саме від семантичної невизначеності, характерної для сучасного образотворчого мистецтва.

Постмодерністське мистецтво, за Ліотаром, є ерою експериментів, уяви та сатири. Прикладом художнього експерименту може бути мистецький проект «Невідомі» (Київ, травень, 2016), який базувався на світовому бестселері американського мистецтвознавця й соціолога Сари Торнтон «33 митці у трьох актах», авторки знаменитої книжки «Сім днів у світі мистецтва». Протягом

чотирьох років С. Торнтон подорожувала світом, результатом цієї подорожі стали інтерв'ю з 130-ма художниками. Авторка презентує історії художників з 14-ти країн з 5 континентів (зокрема, Джеффа Кунса, Ай Вей Вея, Габріеля Ороско, Сінді Шерман, Деміана Гьорста, Марини Абрамович, Яої Кусами та інших). Зібрання публічних виступів, приватних зустрічей у майстерні, розмов по Skype – все це у спробі наблизитись до митця і розуміння його особистості. Ці есеї доповнені 44-ма ілюстраціями [7].

Київський проект представляв двадцять українських художників у вигляді розповіді одного художника про іншого за списком питань. Експериментальний формат кожної роботи був таким: на Чорному стільчику сидить Художник-оповідач, а до нього на білі стільчики підсаджуються сторонні. Вони незнайомі ні з тим, Хто буде розповідати, а ні з Тим, про кого будуть розповідати. Тому перед кожним слухачем були розкладені листочки з переліком питань до Художника-оповідача. Через три хвилини дзвонив гонг, і всі слухачі переходили до наступного оповідача дізнатися про наступного художника за переліком запропонованих питань. Якщо Художник-оповідач добре відповідав на поставлені питання, то вже через ці три хвилини слухач дізнавався як про оповідача, так і про самого художника.

Питання складалися на основі взаємодії двох творчих особистостей у спільній експериментальній творчій роботі. Наприклад, Яся Хоменко розповідала про Іллю Ісупова, який звертається у своїй творчості до міфологічних сюжетів, реміфологізуючи їх по-сучасному з подвійним розкодуванням. Мисткиня Оксана Баринова розповіла про Таю Галаган, яка тричі змінювала своє ім'я та прізвище, чим намагалася залучити новий поворот долі у своє життя. Тож у серії картин Т. Галаган використовує «власний образ як рекламний носій, подібно Енді Уорхолу, оголюючи його до обрисів черепа, як Демієн Герст, наділяючи персонажів картин, незалежно від їх статі і віку, гротескною маскою власного обличчя, як Марія Лассінг, заповнюючи твори власною концептуально декоративною присутністю, як Гілберт і Джордж, тиражуючи в різних медіа свою порнографічну фотосесію, як Джефф Кунс або присвячуючи інсталяції та перформанси фазам вмирання від раку, що пожирає тіло, як Крістоф Шлінгензіф, художники нашого часу експлуатують автопортрет усвідомлено і безсоромно. Втім, у нинішньому світі навіть богослови концептуалізують тіло, як сутність індивідуального, бо «не буває, власне, так, що людина перш за все була би людиною (духом, істотою і т. п.), а потім мала би ще якесь відношення до світу. Навпаки, людина стає людиною тільки через свій зв'язок зі світом, а це означає, що через власне тіло вона стає собою» (Вальтер кардинал Каспер)» [1].

Наведені слова художнього критика точно передають основні принципи подвійного кодування в постмодернізмі, починаючи з того, що головним героєм стає сама авторка, а роль автора, який «вмирає» в постмодернізмі, можна з'ясувати згідно Ж. Дерріда, що «світ – це текст», а «текст – єдино можлива модель реальності» [3, 119].

Якщо говорити про «подвійне кодування» у творчості Т. Галаган, то її картини є віддзеркаленням її особистого життя, а наше ставлення до її творчого світу як тексту в кожного своє і абсолютно умовне. Цитати у вигляді алюзій

складають основу творів Т. Галаган, саме вони створюють умови для подвійного кодування і подвійного розкодування, тому що за Ж. Дерріда, «будь-яка інтерпретація помилкова і будь-яка інтерпретація є вірною» [3, 119]. Метод деконструкції, розроблений ним, відкрив нові перспективи у вивченні і тлумаченні будь-яких мистецьких творів, зокрема в розумінні їх прихованих смислів. Тож і твори Т. Галаган мають подвійну основу для розкодування змісту.

Як приклад «Подвійний портрет Марії Галаган» («Подвійний портрет матері», 2010) Таї Галаган для міжнародного проекту «АУТ» (Шоколадний будинок, Київ). Анагліфічне (рельєфне) живописне зображення синтезувало образ матері художниці і широко відомий в російському живописі портрет її тезки Марії Лопухиної (1797) пензля українського за походженням митця Володимира Боровика, що залишився в історії під прізвищем Боровиковський. Робота сучасної мисткині, в образах якої поєдналися не тільки приватні та соціальні зумовленості, а й трансцендентна природа генетичної та історичної належності, яка стає інтимним діалогом двох українських художників, що народилися на одній землі, від одних коренів, але розділених у часі [1].

У даному прикладі методом «подвійного кодування» відбувається впровадженням відомого образу-коду Лопухиної видатного художника Боровиковського – у портрет матері Т. Галаган. В цілому виходить як в Умберто Еко: «у будь-якому сюжеті можна і потрібно цитувати інші сюжети, осмислювати їх, іронізувати над ними, наступаючи на шию конформізму» [6, 635]. Тож, цитуючи манеру В. Боровиковського, Т. Галаган створює новий постмодерністичний текст.

Ще одна презентація авторського «Я» у серії постмодерністичних картин «Внутрішнє місто» належить Ілоні Сільваші. Її картини, за словами художника Юрія Коваля, демонструють відносини між містом і душею художниці. Полотна виконані у авторській комбінованій техніці [4]. У творчому плані проекту «Внутрішнє місто», кожна вулиця та події, пов'язані із нею, співвідносяться із горизонтальним способами прочитання, а розуміння алюзій та цитат, символіки кодомовних взаємовідносин підлягають вертикальному прочитанню («Вулиця гобеленів. Сутінки», «Вулиця Рожевого скла», «Внутрішнє місто, або площа спротиву», «Стіна»). Оскільки експериментальна виставка має багатопланову структуру, вона схожа на постмодерністичний лабіринт закодованих взаємозв'язків між символами і цитатами, зигзагів у пошуках істини тощо.

Отже, кожна окрема робота мисткині про вигадане місто наповнена внутрішнім світом художниці, але складає багаторівневу організацію оповіді із складною взаємодією різних планів між собою. Для розшифровки кожної з них треба зрозуміти систему символічних складових, починаючи від назви. «Вулиця рози вітрів» викликає прямі асоціації з символічним позначенням компасу, а в геральдиці «розою вітрів» називають символ у вигляді стилізованої зірки. Таке враження, що картини художниці виникають як результат миттєвого враження від побачених в уяві вулиці, двору, стіни будинку. Як зазначає сама авторка, це «проект про вигадане місто, в якому побудована складна, майже магічна система взаємозв'язків культурних кодів, таємних знаків і пізнаванних повсякденних образів, котрі, як сигнальні вогні, і попереджують і заворожують» [4].

Проектне експериментування як ще один прийом подвійного кодування з використанням алюзій та ремінісценцій був представлений на щорічній виставці «А4, Кулькова ручка» (Київ, 2016) в Галереї «Карась». Експозиційний проект «Кулькова ручка» постмодерно переосмислює форму художнього твору, розширюючи кодомовні межі сучасного мистецтва. Проект реалізуєть у галереї вже протягом десяти років напередодні Нового року разом із Voronov Art Foundation. Крім художників, у проекті беруть участь й інші відомі діячи сучасного українського мистецтва. Українські письменники (О. Забужко, С. Жадан, В. Неборак, Т. Прохасько та інші) розширили уяву про художні тексти, написані кульковою ручкою. Навіть композитори (В. Сильвестров, О. Щетинський, В. Польова та С. Луньов) надали свої нотатки та експериментальні пошуки в музиці, що відповідають формату проекту та «витягли» візуальну метафізику музики на поверхню «Кулькової ручки».

Відповідно до ідеї дослідження «тексту» як коду постмодернізму або прийому подвійного кодування з багатьма кодами, що регулюють «виробництво тексту» (Д. Фоккема), проект «Кулькова ручка» орієнтує глядачів на адекватне сприйняття художніх кодів сучасності. Експериментальний проект став перформативним захоплюючим серіалом за останнє десятиліття, у якому беруть участь і тисячі учасників, і сотні глядачів.

Звичайно, перш за все, у живопису відображені актуальні події, які відбувалися протягом поточного року в Україні та світі. Наприклад, харківська художниця Белла Логачова у своїх роботах зобразила на полотнах події Майдану: побиття «беркутівцями» мітингарів, сутички із силовиками (2013), згодом про Крим і Донбас (2014). Розробляючи кримську тематику, художниця на одному з малюнків зобразила дельфіна, потім з нього власноруч вирвала шматок паперу. Цей прорваний художній отвір символізує обриси карти Криму. А дельфін стрибає з Криму до Донбасу, де йде війна, яка фактично почалася з Криму.

Інша робота харківської художниці нагадує колаж із сучасних подій із суцільними розломами, мозаїчними інформаційними потоками, з яких кожен може складати свою «картинку» світу. Оскільки конфлікти стають нормою спілкування, то пропагандистська машина працює, виробляючи світоглядні кліше та впливаючи на нашу свідомість і пам’ять. Тому верхня частина картини – життєдайні символи Криму (море, сонце, кораблі), вони усюди. Але потім зруйнований Донецький аеропорт як символ війни і наших спогадів про події, які відбувалися там. Мужні чоловіки зі зброєю відстоюють свою землю. Нижня частина картини теж люди зі зброєю, але дуже дивні люди – як аквалангісти. Художниця символічно використовувала чорну і синю ручку (синій колір для водної тематики). Усі картини виникли як художній відгук на драматичні події в країні.

Подібним чином можна розглядати багато виставкових картин проекту, намальованих кульковою ручкою. Кожна картина виступає як співучасть, експериментальний перфоманс, де додатковим засобом творчості слугує особистісна поведінка і ставлення художника (музиканта, письменника, журналіста, творчої особистості), де теми здатні впливати на свідомість і соціальне поводження глядача у подвоєному сенсі.

Отже, кодами цього експериментального проекту стали певні «асоціативні поля з понадтекстовою організацією семантичних значень» (Р. Барт). Саме із них глядачі отримують уявлення про полісемантичну структуру сучасної культури з багатьма кодами, які головним чином належать до сфери історії культури. Ці коди передають певні типи колись уже баченого, вже прочитаного, вже зробленого. Код в цьому історичному контексті вже стає символічною формою цього «вже», що «конструює всякий текст» (Р. Барт). Відтак, якщо прирівняти увесь мистецький проект «Кулькова ручка» до будь-якого цілісного тексту, а за Бартом, «оповідання», то в цьому проекті коди культури існують у щільному переплетенні, в їхньому постійному діалозі та сперечанні, що породжує «читацьке (а в цьому проекті – глядацьке) нетерпіння» у спробі осягнути вічне крізь призму сучасного [3, 59].

У подвійному кодуванні використовується і гра слів, назв, наприклад, як «дисоціація» (альтернатива «асоціації») в широкому сенсі слова. Так відбувається ігрове розчинення чи семантичне переосмислення у постмодерністичному малярстві класичних традицій і навіть конкретних відомих творів різних художніх стилів і напрямків. З цієї точки зору виставка робіт сучасного одеського художника Андрія Бабчинського «Дисоціація» (2012) є подвійно закодованим авторським відношенням до відомих картин Енді Уорхола, Дем'єна Херста, Казиміра Малевича, Джексона Поллока, Фра Анжелік [2].

Так, в одній картині художник використовує зразу декілька проекцій на минулі живописні шедеври. Його портрет «Мони Лізи» за Леонардо да Вінчі зроблений в техніці Ван Гога з широкими мазками, які передають ілюзію руху. Але авторські алюзії на різні стилі і конкретні картини для глядача обізнаного є цікаві, натомість для глядача-дилетанта виявляються досить складними. Тут А. Бабчинський використовує різні коди. Код-образ Мони Лізи відноситься не тільки до ренесансного ідіолекту (спосіб вираження і стилістика індивіда) самого Леонардо да Вінчі, а і до відомої усмішки портретної Мони Лізи. Технічно ж одеський митець створює свій подвійно закодований твір за рахунок ідіолекту постімпресіоніста і фовіста Ван Гога. При цьому ідіолекти відомих художників Ренесансу і Модернізму, узяті разом, утворили в сучасному малярстві систему семантичних і синтаксичних засобів нового типу – картини Бабчинського, що підживлюються таким принципом організації постмодерністського тексту як «нонселекції» [8, 129]. Її сутність полягає в регулятивному принципі постмодернізму, який реалізує себе в контексті загальної постмодерністської установки на культурний плюралізм і відмову від бачення культури як ідеологічного центру. Принцип нонселекції означає презумпцію рівно можливих і рівного права на паралельне співіснування в децентрованому культурному просторі різних і навіть взаємно альтернативних культурних програм і стратегій [5, 276]. У свою чергу, нонселекція в малярстві задовольняє одночасно смаки, як елітарного, так і профанного глядача – естетика «подвійного кодування» реалізується в дії на свідомість перцепієнтів.

Наукова новизна полягає у вивченні сучасного образотворчого мистецтва, зокрема живопису, який адекватно представляє культурні коди в парадигмі семіотики, структуралізму, постструктуралізму, постмодернізму і культурологічної герменевтики. Код у малярстві, як і в інших видах образотворчого мистецтва, узагальнює низку художньо-виразних засобів, які стали умовними знаками у вигляді символів і кодомовних позначень. Візуальність кодів сучасного живопису має семантичну подвійність у трактуванні (декодуванні), не дивлячись на позірну конкретність створених живописних образів.

Висновки**.** Подвійне кодування і декодування в образотворчому мистецтві виявляється через процес сприйняття образів-кодів, створених прийомами цитування, використанням алюзій та ремінісценцій на відомі твори з історії малярства.

Література

1. Дорошенко К. Тая Галаган: Художник как произведение // 05.03.2015. Режим доступу : http://artukraine.com.ua/a/taya-galagan-khudozhnik-kak pro-izvedenie/#.V9-_wpfmLTIV.

2. Милосердна Олена. Асоціації на дисоціації Андрія Бабчинського // Режим доступу : http://chornomorka.com/archive/a-176.html.

3. Постмодернизм. Энциклопедия / сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

4. Сільваші Ілона «Внутрішнє місто» // Режим доступу : http://shcher-benkoartcentre.com/uk/project-ua/ilona-silvashi-vnutrishnye-misto/robo-ti-53 .

5. Філософський словник / авт.-упоряд. С. Я. Подопригора, А. С. Подопригора. – Изд. 2-е, стер. – Ростов н / Д: Фенікс, 2013. – 576 с.

6. Эко У. Заметки на полях “Имени розы” // Имя розы : роман, заметки на полях “Имени розы” : эссе ; пер. с итал. Е. Костюкович ; предисл. автора ; послесловие Е. Костюкович, Ю. Лотмана / У. Эко. – СПб. : Издательство “Симпозиум”, 1998. – С. 596–644.

7. ArtHuss Internrt «33 митці у трьох актах», або портрет митця у сучасності // Режим доступу : http://arthuss.kiev.ua/blog/33_mittsi_u_trokh_aktakh_-abo_portret_ mittsya_u_ suchasnosti

8. Fokkema Douwe, The semantic and syntactic organic sation of postmodernist texts // Approaching postmodernism., Bertens. H. Amsterdam; Philadelphia, 1986. – 300 p.

References

1. Doroshenko, K. (2015). Taya Galagan: Painter as the product. Retrieved from http://artukraine.com.ua/a/taya-galagan--khudozhnik-kak pro-izvedenie/#.V9-_wpfmLTIV [in Russian].

2. Muloserdna Olena. Association of dissociation Andrew Babchinskiy. Retrieved from http://chornomorka.com/archive/a-176.html [in Ukrainian].

3. Silvashi Ilona Vnutrishnє Misto. Access mode: http://shcher-benkoartcentre.com/uk /project-ua/ilona-silvashi-vnutrishnye-misto/robo-ti-53 [in Ukrainian].

4. Gritsanov, A., Mozheyko, M.A. (Eds.). (2001). Postmodernism: Encyclopedia. Minsk Interpresservis: Bk. House [in Russian].

5. Podoprigora, S. Y., Podoprigora, A. (Eds.). (2013). Philosophical dictionary. D: Feniks [in Russian].

6. Eco, U. (1998). Field Notes «The Name of the Rose». The Name of the Rose: novel and an essay Field Notes «The Name of the Rose». (E. Kostyukovich, Trans). SPb. : Publishing House «Symposium» [in Russian].

7. ArtHuss Internet «33 artists in three acts», or Artist’s Portrait in modern epoch. Retrieved from http://arthuss.kiev.ua/blog/33_mittsi_u_trokh_aktakh_abo_portret_mittsya_u_ suchasnosti [in Ukrainian].

8. Fokkema Douwe (1986). The semantic and syntactic organic sation of postmodernist texts, Approaching postmodernism, Bertens. H. Amsterdam; Philadelphia [in English].

УДК 746.3 (744) «17–18»: 27–525.7

Варивода Аліна Григорівна,
кандидат історичних наук,
старший науковий співробітник
Національного Києво-Печерського
історико-культурного заповідника
varalina@i.ua

НАРОДНА ТРАДИЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ЦЕРКОВНОМУ ГАПТУВАННІ XVII–XVIII СТ.: РЕЛІГІЙНИЙ ТА ХУДОЖНІЙ АСПЕКТИ

Метою роботи є розкриття особливостей народної течії в українському церковному гаптуванні XVII–XVIII ст. на прикладі пам'яток з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. **Методологія** дослідження включає застосування історико-системного методу для цілісного представлення розвитку народної традиції в українському церковному гаптуванні XVII–XVIII ст.; методу типологізації – для класифікації гаптованих творів за ступенем впливу художнього фольклору. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше комплексно досліджено стилістичні особливості українських церковних гаптів XVII–XVIII ст., обумовлені народним розумінням релігійного образу. **Висновки.** Народна течія відіграла значну роль у формуванні образної мови українського церковного гаптування XVII–XVIII ст. Гаптовані пам'ятки цього періоду можна умовно розподілити на три групи: вироби провідних осередків золотної вишивки зі строгим наслідуванням східнохристиянської іконографії і незначним впливом народної естетики; твори провінційних майстерень, що вирізнялися підкресленою архаїзацією і спрощеністю канону; роботи з рисами примітиву, що продукувалися у селянському середовищі.

Ключові слова: народна традиція, церковне гаптування, монастирські майстерні, примітив.

Варивода Алина Григорьевна, *кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника*

Народная традиция в украинском церковном шитье XVII–XVIII вв.: религиозный и художественный аспекты

Целью работы является выявление особенностей народного течения в украинском церковном шитье XVII–XVIII вв. на примере памятников из коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника. **Методология** исследования включает использование историко-системного метода для целостной характеристики развития народной традиции в украинском церковном шитье XVII–XVIII вв.; метода типологизации – для классификации вышитых произведений в соответствии с характером влияния художественного фольклора. **Научная новизна** статьи заключается в том, что впервые комплексно исследовано стилистические особенности украинских церковных вышивок XVII–XVIII вв., обусловленные народным пониманием религиозного образа. **Выводы.** Народная традиция сыграла важную роль в формировании образного языка украинского церковного шитья XVII–XVIII вв. Вышитые произведения этого периода можно условно разделить на три группы: произведения ведущих вышивальных центров со строгим наследованием восточнохристианской иконографии и незначительным влиянием народной эстетики; изделия провинциальных мастерских, отличающиеся подчеркнутой архаизацией и упрощенностью канона; работы з чертами примитива, производившиеся в крестьянской среде.

© Варивода А.Г., 2016

Ключевые слова: народная традиция, церковная вышивка, монастырские мастерские, примитив.

***Varivoda Alina**, PhD in History, senior researcher at the National Kyiv Pechersk Historical and Cultural Reserve*

The folk tradition in the ukrainian church embroidery of XVII–XVIII centuries: the perspective of religion and art

Purpose of Article. The purpose of the article is to define the distinctive features in the folk trend of the Ukrainian Church embroidery of XVII–XVIII centuries. The rich collection of the embroidery artifacts at the National Kyiv Pechersk Historical and Cultural Reserve was taken as the basis for our research. **Methodology.** The methodology included the use of the historical systematic method to delineate the all-inclusive characteristics of the folk tradition development in the Ukrainian Church embroidery of XVII–XVIII centuries. The typology definition method was used to classify the embroidered items according to the manner in which the art folklore affected their embroidery. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the article is the fact that the author is the first to research the stylistic peculiarities of Ukrainian Church embroidery of XVII – XVIII centuries, determined the folk understanding of religious image. **Conclusions.** The Folk tradition was an important factor affecting the formation of iconic language of the Ukrainian embroidery of XVII–XVIII centuries. The embroidered artifacts of that period could be provisionally divided into the following three groups: the products of the leading embroidery centers, which followed strictly the Eastern Christianity iconography with little affection of the Folk aesthetics; the second group includes the embroidery artifacts produced by the provincial workshops. The latter are distinct by the emphasized archaic approach and simplification of the canons. And the last group is characterized by the primitive features of embroidery produced by the peasants.

Keywords: folk tradition, church embroidery, monastery workshops, primitive.

Народна традиція посідала важливе місце в українській релігійній культурі XVII–XVIII ст. Розвиваючись у тісному зв'язку із духовним і соціальним життям найширших верств суспільства, народне образотворче мистецтво стало виявленням його демократичних рис, відображенням національної релігійної свідомості.

Актуальність теми дослідження. Вплив народної традиції на образну мову українського церковного мистецтва неодноразово привертав увагу дослідників, однак робіт, присвячених розробці даної проблематики стосовно золотної вишивки (гаптування), обмаль. Окремі питання впливу народної естетики на стилістику українського церковного гаптування доби бароко були підняті у дослідженнях Г. Логвина [6] та М. Новицької [7]. Важливі спостереження щодо народної традиції у літургійному шитві зробила Т. Кара-Васильєва [4]. Роль народного примітиву в українському образотворчому гаптуванні дослідила М. Гелитович [1].

Відповідно, інформація щодо становлення і розвитку народної течії у гаптуванні XVII–XVIII ст. практично відсутня. Водночас наукове осмислення світоглядних, естетичних і художніх складових поняття «народний» стосовно різних проявів українського релігійного мистецтва вимагає уважного ставлення дослідників у сенсі збереження національної ідентичності. Саме народна традиція представляє історичну пам'ять народу та його культурний генотип, втілює у собі безперервність його розвитку.

Мета цієї статті полягає у розкритті особливостей народної течії в українському церковному гаптуванні XVII–XVIII ст. на прикладі пам'яток з колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника (далі – НКПІКЗ). Окремими завданнями у рамках цієї мети постають: виявлення впливу традицій

народної релігійної і художньої культури на розвиток українського церковного гаптування; класифікація гаптованих пам'яток за ступенем впливу народної естетики.

Виклад основного матеріалу. Художнє вирішення, суголосне з принципами народного образотворчого мистецтва, почало помітно вирізняти пам'ятки українського церковного гаптування з кін. XVI ст. і набуло розвинених форм вираження впродовж XVII ст. Основою специфіки народної течії в українському церковному мистецтві була взаємопов'язаність із фольклором, завдяки чому відбувалася своєрідна міфологізація новозаповітних оповідань, наповнення їх апокрифічними елементами. Як зазначав П. Жолтовський, у цьому простежується вплив народних естетичних уявлень на релігійне мистецтво [2, 279]. Народні майстри, перебуваючи у колі народної релігійної й естетичної свідомості, намагалися у своїх творах «наблизити Бога до людей». Дотримуючись, здебільшого, традиційної іконографії, вони наповнювали її своїм світобаченням, а багата творча уява спонукала їх до відтворення життєвих реалій. Саме цим пояснюється активне включення до канонічних образів побутових елементів, які стало асоціювалися з предметом реальної дійсності. Це – пейзаж, деталі костюма, атрибути селянського побуту, народний орнамент. Фольклорного звучання набули і традиційні іконні образи. Так, Христа і Богородицю зображують із селянським типом обличчя, наївно-реалістичного трактування набувають фігури святих.

Стилістика пам'яток гаптування формувалася під впливом українського стінопису, іконопису, книжкового ілюстративного дереворізу, часто зорієнтованого на смаки демократичного середовища. Очевидно, що деякі народні майстри-іконописці або гравери могли виконувати і прориси під гапти. Власноруч виготовлені церковні вишивки, позначені традиціями народного мистецтва, дарували до українських церков представниці шляхетних родів і заможного міщанства. Зокрема, кілька шитих золотом, сріблом і шовком літургійних тканин – вкладів львівських міщан – перераховані в інвентарі речей Львівської братської церкви Успіння Богородиці 1637 р. [9].

Народні смаки яскраво проявилися у візерунках нечисельних збережених гаптів першої половини XVII ст. Наприклад, рослинні мотиви групи київських єпитрахилей 1640-х рр. демонструють спорідненість з ренесансними орнаментами друкованих видань Києва і Львова. Композиційна структура фітоморфних мотивів на цих пам'ятках представляє собою зв'язаний узор, утворений перехрещенням двох стебел, які оплітають фігуративні зображення в овальних медальйонах [8, табл. II].

Важливим джерелом інспірації різноманітних рослинних мотивів у церковне гаптування були візерунки коштовних привізних тканин [10, 62]. Під впливом східного ужиткового мистецтва, предмети якого стрімко увійшли у повсякденне життя різних верств українського суспільства, у гаптованих композиціях з'являються зображення плодів граната, тюльпанів, гвоздик, органічно переосмислені у відповідності до народних художньо-естетичних уявлень. Наприклад, плащаниця 1655 р. (зб. НКПІКЗ, інв. № КПЛ-Т-423) Чернігівського єпископа Зосими Прокоповича, подарована владикою до ризниці Успенського

собору Києво-Печерської лаври, має орнаментальну лиштву із зображення плоду граната у поздовжньому й поперечному розрізі [5, іл. 12].

Більш глибокі спостереження стосовно проявів народної традиції в українському церковному гаптуванні дозволяють зробити гапти др. пол. XVII–XVIII ст., представлені у колекції НКПІКЗ значною кількістю пам'яток. За характером і ступенем народної інтерпретації образу твори вказаного періоду можна умовно розділити на такі групи: 1) вироби великих центрів гаптування, які вирізнялися налагодженою співпрацею з професійними художниками; 2) вироби невеликих провінційних монастирських майстерень; 3) твори майстрів-примітивістів, що продукувалися у селянському середовищі. Водночас варто зауважити, що провести чіткий розподіл між пам'ятками виділених груп досить складно, адже у багатьох випадках професіоналізм і народне трактування образу взаємодіють у складних для сталого визначення співвідношеннях.

Гаптовані пам'ятки першої групи вирізняє високе професійне виконання. Замовниками цих творів виступало найвище духовенство та світська еліта. Впливи народної традиції виявляються у них стримано: на рівні осучаснення окремих деталей побуту, у трактуванні ликів, шляхом введення орнаментальних мотивів, близьких до народної вишивки.

Виробництво церковних тканин у провідних осередках гаптування організовувалося за законами колективності творення, внаслідок чого формувалися сталі техніко-технологічні, а подекуди й іконографічні ознаки творів. Тому доцільним буде визначення таких центрів школами гаптування. Деякі з монастирів мали офіційні монастирські майстерні, інші – низку приватних робітень, до складу яких входили провідна гаптарка, помічниці й учениці. Серед великої кількості українських жіночих монастирів, що упродовж др. пол. XVII – XVIII ст. уславилися як визначні гаптарські центри-школи, варто відзначити Києво-Печерський Вознесенський, Києво-Флорівський Вознесенський, Чернігівський П'ятницький, Ніжинський Введенський.

До кола професійних гаптів з рисами народної інтерпретації образу належать, зокрема, вироби такого провідного осередку гаптування др. пол. XVII – початку XVIII ст., як Києво-Печерський Вознесенський дівочий монастир. Кільком творам цієї майстерні, що зберігаються у колекції НКПІКЗ, притаманний дещо архаїчний характер композиції. Він тяжіє до візантійського мистецтва і заснований на використанні «іконних» засобів у побудові простору, узагальнення форми. Вплив народних естетичних ідеалів проявився, насамперед, у лаконізмі художніх засобів, поєднаних із простотою і щирістю образного висловлювання, пануванням «побутовизму» у зображенні євангельських подій. Серед творів вознесенського монастиря, позначених впливом народного мистецтва, варто виділити воздухи (літургійні покрови) зі сценою «Різдво Богородиці» 1682 р. (зб. НКПІКЗ, інв. № КПЛ-Т-417 [5, іл. 13]) та зображенням «Покрови» 1692 р. (зб. НКПІКЗ, інв. № КПЛ-Т-1018 [5, іл. 16]).

Ще одним професійним осередком гаптування, вироби якого представлені у колекції НКПІКЗ, є Києво-Флорівський Вознесенський дівочий монастир. Розквіт флорівської гаптарської школи розпочався після того, як 1711 р. до цієї невеликої обителі, розташованої на Подолі, були переведені черниці скасованого Києво-

Печерського Вознесенського монастиря. Значна кількість робіт флорівської школи виконана за професійними прорисами. Очевидно, що гаптарки співпрацювали з художниками іконописної майстерні Києво-Печерської лаври. Вагомим доказом цього є подібність стилістики окремих малюнків з «кужбушків» (рисувальних альбомів учнів Лаврської іконописної школи) та гаптованих творів флорівського монастиря. Нова стилістика робіт лаврських іконописців, яка полягала у відході від іконного трактування образів до «картинного», надала флорівським гаптованим виробам нового барокового звучання. Разом з тим деякі з цих композицій мають виразний вплив народної естетики, який виявився в активному використанні декоративної орнаментики. Так, своєрідною «візитівкою» флорівської школи гаптування сер. – др. пол. XVIII ст. стало збагачення композицій широкими орнаментальними мотивами, якими окреслювалися периметри виробів: літургійних покровів, опліч фелонів тощо. Вони складалися з двох хвилястих трояндових галузок, які, починаючи рух від країв, переплiталися у центрі. За таким принципом, декоровані, наприклад, фелон 1746 р. із тронними зображенням князя Володимира та княгині Ольги з пристоячими князями-страстотерпцями Борисом і Глібом, а також сценою хрещення Русі та гробницею св. Варвари (зб. НКПІКЗ, інв. № КПЛ-Т-230 [5, іл. 39]); плащаниця 1740-х рр. із дарчим написом флорівської ігумені Олени (зб. НКПІКЗ, інв. № КПЛ-Т-454 [5, іл. 37]).

Друга група пам'яток церковного гаптування др. пол. XVII – XVIII ст. з колекції НКПІКЗ, у стилістиці яких виявилася народна течія, пов'язана з діяльністю провінційних монастирських осередків. Саме у цих обителях, віддалених від центрів художнього життя, репродукувалися композиції позначені впливом фольклорних естетичних уявлень. Ооригінальною художньою манерою виконання та технологічними прийомами гаптування, близькими до народної вишивки, позначені гаптарські вироби жіночих монастирів Чернігівщини і Полтавщини як-от: Макошинський Покровський, Глухівський Успенсько-Преображенський, Козелецький Богословський, Ладинський Покровський, Золотоніський Благовіщенський Зозулівський [3].

Гапти, виготовлені у провінційних обителях, вирізняються підкресленою архаїзацією і спрощеністю композиції. Очевидно, що за відсутності професійних іконописців, черниці послуговувалися прорисами місцевих майстрів або ж самі копіювали іконографічно-композиційні схеми з доступних образотворчих зразків. Тому усталений канон у їхньому виконанні нерідко отримував досить вільне трактування.

Крім цього, визначальною рисою гаптованих творів, виконаних у провінційних монастирських осередках, було насичення орнаментальними мотивами, характерними й для інших видів українського декоративного мистецтва: колтринництва, вибійництва, розпису, різьби. Подібне художнє вирішення, суголосне з принципами народного декоративного мистецтва, народжувало специфічні й оригінальні місцеві художні форми. Збагачення гаптованих творів декоративними елементами найбільш яскраво проявилося у щільному заповненні площини тла зірками, дрібними квітами тощо. Часто подібний прийом ускладнював зображення, призводячи до «розчинення» сюжетного образу в орнаменті.

Прикладом суто декоративної композиції, що набула широкого розповсюдження у провінційному гаптуванні, є зображення «Древа Єсеєва» на єпитрахилях кін. XVII – поч. XVIII ст. з колекції НКПІКЗ (інв. №№ КПЛ-Т-410, 891, 2693, 2678, 2679, 2680). Ця композиція символічно представляла родовід Христа – Сина Давида, Сина Авраама, описаний у Євангеліях від Матвія [1: 1–16] та Луки [3: 23–38]. Перші зображення «Древа Єсеєва» з'явилися у гравюрах друкованих книг, але особливого поширення ця тема набула у дерев'яному різьбленні царських врат. У гаптуванні єпитрахилей вказана композиційна схема набула представляла собою дві вертикальні гілки винограду, що проросли із напівлежачих постатей пророка Давида та його батька Єсея. У завитках виноградної лози розміщувалися 22 погрудних зображення старозаповітних царів, пророків, а також апостолів. Угорі пагони закінчувалися картушами з фігурами Іоакима й Анни, між якими гаптувалася постать Богородиці із Немовлям-Христом на руках.

Окрему групу пам'яток українського церковного гаптування др. пол. XVII – XVIII ст. представляють гапти, виконані у традиціях народного художнього примітиву. До основних формотворчих принципів вирішення даних музейних предметів відносяться: умовна і певним чином схематизована образна мова; виразний, подекуди грубуватий контур малюнка; потяг до значної декоративності у формі та колірному вирішенні творів. Авторами і споживачами народного примітиву були мешканці невеликих містечок і сіл, проте конкретних відомостей про осередки такого гаптування відсутні. На думку М. Гелитович, воно постало і розвивалося поза монастирським середовищем [1, 97]. Співставлення деяких пам'яток з українських музейних зібрань дозволяє зробити висновок, що спрощений мистецький рівень більшості гаптів цієї групи обумовлювався активною взаємодією між впливами міщанських міських смаків і селянської культури. Як наслідок спостерігаємо численні випадки «опускання» елітарних стильових форм до рівня сприйняття ремісничо-селянського середовища. При цьому проникнення у твори цього напрямку рис образотворчого фольклору сприяло не тільки художній, але й змістовній трансформації образів і тем високого мистецтва.

Зауважимо, що виразний характер народного примітиву часто позначав композиції тих церковних тканин, що були «репліками» більш професійних за якістю виконання творів, приміром, пов'язаних із монастирськими осередками гаптування. Наприклад, досить примітивний за виконанням воздух з червоного атласу першої половини XVIII ст. з колекції НКПІКЗ за інв. № КПЛ-Т-1069 є реплікою воздуха із зеленого оксамиту з колекції Чернігівського історичного музею імені Василя Тарновського за інв. № 1799, виконаного у монастирській майстерні. Примітно, що технологія вишивки, застосована для виконання пам'ятки з колекції НКПІКЗ, поєднує класичну техніку гаптування золотними нитками із вишивкою «складним подвійним швом». Особливість останнього полягала у тому, що складені удвоє золотні нитки паралельними рядами перекривали вишиті гладдю площини шовку яскравих насичених кольорів: червоного, синього, зеленого, жовтого. Такий оригінальний спосіб вишивки набув поширення на Чернігівщині та Полтавщині наприкінці XVII – упродовж пер. пол. XVIII ст.

Відтак, наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що вперше комплексно досліджено стилістичні особливості церковних гаптів, обумовлені на-

родним розумінням релігійного образу; виділено групи пам'яток монастирського і напівпрофесійного церковного гаптування др. пол. XVII–XVIII ст. з колекції НКПІКЗ, на формування декоративно-образного ладу яких вплинула народна естетика.

Висновки. Народна традиція істотно вплинула на становлення стилістики й образної мови українського церковного гаптування XVII–XVIII ст. З кін. XVI і особливо у XVII ст. народне релігійне й естетичне світосприйняття почало відігравати провідну роль у художньому вирішення церковних гаптів. Це позначилося на художній мові пам'яток, зокрема, у спрощенні іконографічної основи творів, відході від складних теологічних концепцій, проникненні до композицій побутових рис. За характером і ступенем народної інтерпретації образу твори українського церковного гаптування XVII–XVIII ст. можна умовно розподілити на три групи. Перша – це вироби значних центрів гаптування, які вирізнялися налагодженою співпрацею з професійними художниками. Їх вирізняє високе професійне виконання. Впливи народної традиції виявляються у таких пам'ятках стримано. Друга група обіймає вироби невеликих провінційних монастирських майстерень, які відіграли значну роль у поширенні народних традицій в українському церковному гаптуванні окресленого періоду. Важливою рисою провінційних гаптованих творів було розмаїття орнаментів, характерних для українського декоративного мистецтва загалом. Третя група пам'яток включає твори, що продукувалися у селянському середовищі. Ознаки «народності», притаманні пам'яткам цього напряму, часто є виявами народного примітиву, пов'язаного з ремісничим повторенням високих зразків напівпрофесійними майстрами.

Література

1. Гелитович М. Народний примітив в українському образотворчому гаптуванні (на прикладах пам'яток збірки Національного музею у Львові) / М. Гелитович // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч : колект. дослідж. за матеріалами Других Гончарів. читань / [відп. ред. М. Р. Селівачов]. – К. : Музей Івана Гончара, Родовід, 1996. – С. 96–103.

2. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський. – К. : Наук. думка, 1978. – 327 с.

3. Зайченко В. В. Гаптарство на Чернігівщині. Осередки гаптування / В. В. Зайченко // Скарбниця української культури : зб. наук. праць / [гол. ред. О. Б. Коваленко]. – Чернігів, 2012. – Вип. 14. – С. 228–238.

4. Кара-Васильєва Т. Поняття «канону» в монастирському гаптуванні та народній вишивці XVI–XIX ст. / Т. Кара-Васильєва // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч : колект. дослідж. за матеріалами Других Гончарів. читань / [відп. ред. М. Р. Селівачов]. – К. : Музей Івана Гончара, Родовід, 1996. – С. 83–95.

5. Кара-Васильєва Т. Шедеври церковного шитва України (XII–XX століття) / Т. Кара-Васильєва. – К., 2000. – 95 с. : фотоіл.

6. Логвин Г. Вишивання і гаптування / Г. Логвин // Історія українського мистецтва : у 6 т. / [гол. ред. М. П. Бажан]. – К., 1967. – Т. 2 : Мистецтво XIV – першої половини XVII ст. – С. 400–413.

7. Новицька М. Вишивання і гаптування / М. Новицька // Історія українського мистецтва : у 6 т. / [гол. ред. М. П. Бажан]. – Т 3. : Мистецтво другої половини XVII – XVIII ст. – К., 1968.– С. 372–380.

8. Новицька М. Датовані єпитрахилі Лаврського музею 1640–1743 рр. / М. Новицька // Український музей / [під ред. П. Курінного]. – К., 1927. – Зб. 1. – С. 53–70.

9. Перелік речей Львівської братської церкви Успіння Пресвятої Богородиці, складений братським писарем Костянтином Медзапетою. 1637 г., 12 марта // Архив Юго-Западной Росии : в 34 т. – К., 1904. – Т. 10. – Ч. І. – С. 145–178.

10. Школьна О. В. Шовк у побуті українців XVII–XIX ст. і питання його музейного експонування / О. В. Школьна // Питання теорії науки і техніки : зб. наук праць / [гол. ред. Л. О. Гріффен]. – К. – 2014. – № 3. – С. 61–73.

References

1. Helytovych, M. (1996). Folk primitive in Ukrainian fine-art embroidery (on the ground of the National Museum in Lviv collections). Ukrainian folk art in the international terminology terms primitive, folk art, amateurism, naive, kitsch. Kyiv. Muzei Ivana Honchara, Rodovid [in Ukrainian].

2. Zholtovskyi, P. M. (1978). Ukrainian painting of the XVII–XVIII centuries. Kyiv.Naukova dumka [in Ukrainian].

3. Zaichenko, V. V. (2012). The Golden Embroidery in Chernihiv region. Embroidery centers. Skarbnytsia of Ucrainian culture, 14 [in Ukrainian].

4. Kara-Vasylieva, T. (1996). Liturgical embroidery of Ukraine in XVII–XVIII centuries. Iconography, typology, stylistics. Lviv : Svichado. [in Ukrainian].

5. Kara-Vasylieva, T. (2000). Masterpieces of the Ukrainian church embroidery of (XII–XX centuries). Kyiv [in Ukrainian].

6. Lohvyn, H. (1967). Embroidery and Haptuvannia. History of Ukrainian Art [in Ukranian].

7. Novytska, M. (1968). Embroidery. History of Ukrainian Art. [in Ukranian].

8. Novytska, M. (1927). Dated orarion of the Lavra Museum 1640-1743 years. Ukrainian museum [in Ukrainian].

9. The list of the Lviv Brotherhood Church of the Assumption things, compiled by Constantine Medzapetoyu fraternal clerk. 1637 year, 12 March. Archive of the Southern and the Western Russia, 34, 10, 145–178 [in Russian].

10. Shkolna, O. V. (2014). Silk at everyday life of Ukrainian people XVII-XIX centuries and the problem of its museum display. Problems in the theory of science and technology, 3, 61–73 [in Ukrainian].

УДК 681.817 (477.1)

Гумен Олександра Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри оркестрових інструментів
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки «ДОР»
humenv@bigmir.net

АСОЦІАЦІЯ АРФІСТІВ УКРАЇНИ: ДІЯЛЬНІСТЬ, ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Мета роботи: зафіксувати розгортання українського арфового мистецтва у зв'язку з діяльністю Асоціації арфістів України; актуалізувати проблеми сучасного арфового мистецтва в Україні та перспективи його розвитку. **Методологія** дослідження ґрунтується на аспект-

© Гумен О.І., 2016

ному та системному підходах, принципі історизму. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що в статті вперше в українському музикознавстві зроблено комплексний аналіз розвитку арфового мистецтва в Україні початку XXI століття. Проакцентовано роль і значення Асоціації арфістів України у культурному просторі. **Висновки**. Українська арфова традиція попри проблеми інструментарію, передачі педагогічного досвіду і виконавства, характеризується значним потенціалом до розвитку. Вирішальну роль у цьому процесі належить діяльності Асоціації арфістів України як каталізатора і організатора українського арфового життя.

Ключові слова: Асоціація арфістів України, арфа, конкурси, фестивалі, конференції, концерти, виконавці на арфі в Україні.

***Гумен Александра Игоревна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры оркестровых инструментов Днепропетровской академии музыки им. Н. Глинки «ДОС»*

Ассоциация арфистов Украины: деятельность, проблемы и перспективы развития

Цель работы: зафиксировать развёртывание украинского арфового искусства в связи с деятельностью Ассоциации арфистов Украины, актуализировать проблемы современного арфового искусства в Украине и перспективы его развития. **Методология** исследования базируется на аспектном и системном подходах, принципах историзма. **Научная новизна** работы состоит в том, что в статье впервые в украинском музыковедении сделан комплексный анализ развития арфового искусства в Украине начала XXI века. Проакцентирована роль и значение Ассоциации арфистов Украины в культурном пространстве. **Выводы.** Украинская арфовая традиция, вопреки проблемам инструментария, передачи педагогического опыта и исполнительства, характеризуется значительным потенциалом к развитию. Решающая роль в этом процессе принадлежит деятельности Ассоциации арфистов Украины как катализатора и организатора украинской арфовой жизни.

Ключевые слова: Ассоциация арфистов Украины, арфа, конкурсы, фестивали, конференции, концерты, исполнители на арфе в Украине.

***Humen Alexandra**, PhD in Arts, Associate professor of the Orchestral instruments chair, M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music.*

The Ukrainian association of harpists: activity, problems and aspects of development

Purpose of Article. The purpose of the work is to fix the deployment of Ukrainian harp art in connection with the activity of The Ukrainian Association of Harpists; to actualize the problems of the modern harp art in Ukraine and the prospects of its development. **Methodology.** The research methodology is based on the aspect and systematic approach and the historical principle. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the work is that fact, that in this article the author was first who made the complex analysis of the development of the Ukrainian harp art of the 21st century. The accent is put on the role and importance of The Association of Ukrainian Harpists in the culture media. **Conclusions**: In spite of many problems (musical instruments (harps) and transmission of teaching experience and executive skills) the Ukrainian harp tradition has the great potential for development. A key role in this process is played by the activity of The Ukrainian Association of Harpists, which is the catalyst and the organizer of Ukrainian harp life.

Keywords: The Ukrainian Association of Harpists, competitions, festivals, conferences, concerts, Ukrainian harp performers.

Актуальність теми дослідження визначена тим фактом, що початок XXI століття ознаменував новий етап у розвитку українського арфового мистецтва, висвітлення якого ще не потрапляло у поле зору музикознавців.

Мета дослідження – зафіксувати розгортання українського арфового мистецтва України у зв'язку з діяльністю Асоціації арфістів України; актуалізувати проблеми сучасного арфового мистецтва в Україні та перспективи його розвитку.

Виклад основного матеріалу. У грудні 2010 року, за більш ніж століття професійного існування арфи в Україні, відбулася визначальна подія для подальшого розвитку культури гри на цьому інструменті: у Києві за ініціативи групи арфістів-виконавців пройшла Перша міжнародна науково-практична конференція «З арфою крізь час» пам'яті Вікторії Полтарєвої. У роботі конференції брали участь провідні музиканти та педагоги з Києва, Львова, Харкова, а також представники арфової спільноти з-за кордону. До Києва приїхали: арфістки Аліна Бжежинська-Лазоркіна (Великобританія), Вероніка Лємішенко і Катерина Муслієнко (Росія), директор фабрики з виробництва арф «Самас» Жакез Франсуа (Франція) та ін. Тоді переважна більшість учасників конференції, музикантів і викладачів зустрічалася вперше.

Конференція охопила різноманітні за своєю науковою, навчально-методичною і виконавською спрямованістю заходи. Її робота розпочалася з «круглого столу», під час якого учасники обмінювалися досвідом, озвучували проблеми і завдання сучасного навчально-виховного процесу та виконавства. Інформативними та актуальними були виступи викладача класу арфи НМАУ ім. П. Чай-ковського, доцента Національної музичної академії України ім. П. Чайковського Наталії Кметь «Проблеми фахової підготовки абітурієнта-арфіста до навчання у вищому навчальному закладі», викладача КДМШ № 33 Олександри Гумен «Мистецтво гри на арфі в Україні: композиторський та виконавсько-педагогічний аспекти», викладача КДМШ № 1 Валерії Тихонової «Еволюція жанру арфового концерту в українській композиторській творчості. Аспект виконавства», доцента Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Ольги Олійник «З археологічних джерел…», студентки Російської академії музики імені Гнєсіних Катерини Муслієнко «Становлення та розвиток харківської професійної арфової школи, вплив російської виконавсько-педагогічної традиції» та ін.

У рамках конференції для учнів українських навчальних закладів міжнародний майстер-клас провела знана у Європі концертуюча арфістка Аліна Бжежинська-Лазоркіна (Велкобританія). Завершив роботу конференції концерт, у якому взяли участь учні класів арфи у спеціалізованих навчальних закладах та вже досвідчені концертуючі музиканти. Концерт-закриття мав свої вражаючі для української арфової спільноти моменти. Вперше в Україні у виконанні директора фабрики арф «Самас» Жакеза Франсуа прозвучали джазові арфові композиції. Зачарували слухачів оригінальними дуетними творами для арфи та флейти, що вперше виконувалися в Україні, Аліна Бжежинська-Лазоркіна (арфа) та Маргарет Престон (флейта).

Перша міжнародна науково-практична конференція показала значний потенціал арфового мистецтва в Україні, але, водночас, актуалізувала нагальні проблеми його розвитку. Мабуть, найбільш нагальною є відсутність якісного сучасного інструментарію як у навчальних закладах усіх рівнів освіти, так і у виконавських колективах. Арфи, що нині експлуатуються в оркестрах і мистецьких навчальних закладах, у більшості були виготовлені у 50-х – 70-х роках XX століття і, за усіма допустимими нормами, термін їх експлуатації вже давно вичерпався. До того ж, ці інструменти ніколи (!) не проходили комплексного

ремонту, оскільки в Україні немає арфових майстрів. Відсутні також можливості часткової реконструкції інструментів, хоча б у питанні заміни струн. Як відомо, фабрика у Полтаві, що виробляла струни для всього Радянського Союзу, припинила свою роботу ще на початку 1990-х років. Стосовно сучасних імпортних струн, то вони залишаються недосяжними для українських арфістів: їх не закуповують ані приватні підприємці, ані державні установи, отже їх не купиш і в музичних магазинах, де великий вибір струн для гітари чи скрипки. Тому кожна арфістка, яка грає в державних оркестрах, або викладає в музичних закладах, змушена купувати власним коштом струни за кордоном. Нагадаємо ціни: вартість комплекту − від 200 $ в США та біля 700 $ − у Франції.

Не менш важливою проблемою розвитку українського арфового мистецтва є занадто звужена географія центрів підготовки відповідних кадрів. Професійне навчання гри на арфі вичерпується центральними містами України. Серед вищих навальних закладів, де функціонує клас арфи, назвемо Національну музичну академію України ім. П. Чайковського (викл. Наталія Кметь), Київський інститут музики ім. Р. Глієра (викл. Діана Корчинська), Львівську національну музичну академію ім. М. Лисенка (викл. Ольга Олійник), Львівське державне музичне училище ім. С. Людкевича (викл. Ірина Пєсковська), Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського (викл. Ірина Дашкєєва), Одеську національну музичну академію ім. А. Нежданової (викл. Ніна Радіоло), Донецьку державну музичну академію ім. С. Прокоф'єва (викл. Ірина Іванова-Ромасенко), Дніпровську консерваторію ім. М. Глинки, де клас арфи було відновлено у 2014 році, після двадцятирічної перерви (викл. Олександра Гумен). Тривожною є не лише обмежена кількість локацій, а й сама чисельність студентів, бажаючих освоїти арфу.

Більш стабільною є ситуація у спеціалізованих школах-інтернатах. Чисельний клас арфістів існує у Харківській середній спеціалізованій музичній школі, де викладає Лариса Клєвцова. Останні десять років набирає сили клас арфи Антоніни Колупаєвої у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької. Однак малочисельними залишаються класи арфи у спеціалізованих школах Києва (викл. Наталія Євона) й Одеси (викл. Ніна Радіоло).

Стосовно початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів – музичних шкіл та шкіл мистецтва – навчання гри на арфі обмежене тільки столицею України. На сьогодні у Києві класи арфи функціонують тільки в близько десяти школах (із сорока існуючих!). Можна на пальцях перерахувати імена педагогів: Діана Корчинська викладає у ДМШ №28, ДМШ №4 ім. Д. Шостаковича, ДШМ №6 ім. Г. Жуковського, Оксана Гриньова – ДМШ №15 та ДШМ №1, Валерія Тихонова – ДМШ №1 ім. Я. Степового, Олександра Співакова – в ДМШ №10, Лідія Федулова – в ДМШ №23, Людмила Жиліна – ДМШ №7 ім. І. Шамо, Олександра Гумен – ДМШ №33 і №5 ім. Л. Ревуцького, Катерина Олійник – ДМШ №32. Упродовж багатьох років існував клас арфи у Ялті (викладач Наталія Баюн). Від 2014 року гри на арфі почали навчати у ДМШ №2 міста Рівне, де працює викладач-ентузіаст Ірина Ульяновська.

Очевидно, що така незначна, у порівнянні з фортепіанним чи скрипковим класами і факультетами, кількість учнів і студентів-арфістів навчальних закладів, що мають клас арфи також має свої пояснення і не можуть сприяти розвою арфового мистецтва в Україні. Ситуація в цілому ускладнюється особливо байдужим ставленням суспільства до арфи, як інструменту винятково «аристократичного», що не має попиту серед широких верств населення. Проблемою залишається питання працевлаштування: в оркестрах грають один-два арфісти. Розвитку арфової культури в Україні перешкоджає й позиція багатьох оркестрових арфістів, які, маючи стабільне місце роботи, не переймаються питанням передачі свого досвіду, збереженню й розвитку вітчизняних виконавських традицій.

Ці та інші, озвучені під час роботи Першої міжнародної науково-практичної конференції «З арфою крізь час» проблеми спонукали до закономірного заходу: одностайним рішенням усіх її учасників було створено громадську організацію «Асоціація арфістів України», яку очолила народна артистка України, солістка Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України Наталія Ізмайлова. Мета новоствореної Асоціації полягала у розвитку і популяризації арфового мистецтва в Україні. Вирішення цього надзавдання було неможливим без допомоги досвіду арфістів зарубіжжя, що, зазвичай накопичується під час проведення конкурсів і фестивалів.

Тож першим заходом Асоціації арфістів України стало започаткування і проведення першого в незалежній Україні міжнародного конкурсного змагання арфістів – Першого міжнародного конкурсу-фестивалю арфового мистецтва пам'яті Вікторії Полтарєвої «Арфами, арфами… йде весна». Взяті за епіграф до турніру рядки поезії Павла Тичини виявляють його ідею, яка полягає у розвитку й поширенні арфового мистецтва в Україні. Мета визначила умови проведення змагання. Брати участь у конкурсі-фестивалі можуть виконавці усіх вікових категорій. Якщо нижня вікова межа його учасників визначається 5–6 роками, то верхня є відкритою: до найстаршої групи зараховуються арфісти від 20 років і вище Таким чином конкурс-фестиваль охоплює чи не усі рівні та сфери арфового мистецтва, дає можливість проявити себе як учням початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, середніх спеціалізованих музичних шкіл-інтернатів та студій педагогічної практики, студентам вишів, так і концертним виконавцям. Окрім солістів передбачається участь у конкурсі-фестивалі ансамблів із арфою у складі.

Організаторами і співзасновниками Першого конкурсу-фестивалю виступили: Міністерство культури України, Громадська організація «Мистецька ліга», Асоціація арфістів України (Національна всеукраїнська музична спілка), Методичний кабінет навчальних закладів Головного управління культури і мистецтв виконавчого органу Київ ради (київської міської адміністрації) і Київська дитяча музична школа № 33.

Свою підтримку конкурсу-фестивалю надала французька фабрика арф «Самас» і особисто її директор Жакез Франсуа. За їх сприяння було відремонтовано три арфи з дитячих музичних шкіл Києва – ДМШ № 1 ім. Я. Степового, ДШМ № 6 ім. Г. Жуковського, ДМШ № 33 (саме у цих навчальних закладах, завдяки ен-

тузіазму керівництва і викладачів, клас арфи функціонує вже більше тридцяти років). Директори цих шкіл дали дозвіл на використання інструментів для проведення конкурсу-фестивалю. Арфова фабрика «Самас» надала особливий подарунок переможцю у віковій групі від 14 до 17 років: сертифікат, що передбачав оплату проїзду, проживання та обов'язкового грошового внеску за участь у Міжнародному арфовому конкурсі «Кришталевий ключ» імені Ксенії Ерделі у Санкт-Петербурзі (його одержала учениця ССМШ Харкова Євгенія Марченко).

До складу журі Першого конкурсу-фестивалю увійшли українські та зарубіжні арфісти: Ольга Олійник (Україна, Львів), Наталія Баюн (Україна, Ялта), Вероніка Лємішенко (Росія), Наталія Горбунова (Угорщина). Також у журі конкурсу працювали український композитор, автор творів для арфи Юрій Іщенко і музикознавець, голова Всеукраїнської експертної ради з питань джазової музики Петро Полтарєв. Очолила журі голова Асоціації арфістів України, народна артистка України Наталія Ізмайлова.

Перший конкурс-фестиваль у Києві зібрав 42 соліста та 5 ансамблів з України (32 арфіста з Києва, Харкова, Одеси, Ялти), Росії (6 учасників), Угорщини (1 конкурсант), Молдови (2 арфістки) та Узбекистану (1 виконавиця).

Перший міжнародний конкурс-фестиваль пам'яті Вікторії Полтарєвої мав широкий резонанс, висвітлювався у пресі та на телебаченні. Він став помітним явищем у мистецькому житті України та, водночас, актуалізував важливі проблеми українського арфового буття. З'ясувалося, що іноземні учасники відмовляються грати на арфах, що є в Україні. Конкурсанти з Угорщини, Росії, Узбекистану вже давно працюють з інструментами європейських та американських виробників, конструктивно новими і технічно модернізованими. Тож проблема інструментарію загалом поставила під сумнів проведення у майбутньому арфових змагань на міжнародному рівні. Однак, попри всі труднощі, Асоціація арфістів України продовжувала свою роботу.

Протягом 4–7 жовтня 2013 року у Києві пройшла Друга міжнародна науково-практична конференція «З арфою крізь час». Як і першого разу, це був поліфункціональний захід. В рамках роботи конференції відбувся «круглий стіл», де виступили Наталія Ізмайлова (Київ, «Арфа – нове осмислення можливостей інструмента. Сучасні виконавські тембрально-колористичні прийоми гри на арфі в музиці XX століття.»), Тетяна Заріцька (Київ, «Арт-терапевтичні технології в музичній школі. Арфотерапія»), Наталія Хмель Дніпропетрвськ, «Деякі питання бандурно-арфового взаємоперекладу»), Наталія Баюн (Ялта, «Класу арфи в Криму 20 років»), Ольга Олійник (Львів, «Історія музичного інструменту – знахідки сучасних музичних археологів на теренах Європи та України») та ін.

До плану конференції також увійшли відкритий урок викладача Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра Наталії Окунєвої та майстер-класи з учнями київських музичних шкіл викладача-методиста Діани Корчинської та викладача МДШМ ім. С. І. Мамонтова, солістки Московського державного академічного симфонічного оркестру під керівництвом Павла Когана, заслуженої артистки РФ Людмили Фролкової.

Прикрасили роботу конференції концерт-вечір пам'яті Галини Верейкіної до 90 річчя від дня народження, презентації кельтських арф українського майстра Волині Сергія Онищука (на жаль у 2015 році він виїхав з України) та нотної збірки арфістки-композитора Валерії Тихонової «Лісові замальовки» для учнів музичних шкіл, дві виставки – пам'яті видатної арфістки Елеонори Манзій (Музей театрального, музичного і кіномистецтва України) з демонстрацією унікальної арфи XIX століття і виставка старовинних арф XIX століття французького майстра Себастьяна Ерара, що належали відомим українським виконавцям і зберігаються у приватних колекціях (інструменти демонстрували упродовж тижня в музеї Варвари та Богдана Ханенків).

Увінчав конференцію концерт-вечір пам'яті відомої української арфістки Галини Верейкіної, до 90 річчя від дня її народження. У ньому взяли участь відомі виконавці: народна артистка України Наталія Ізмайлова, заслужена артистка Росії Людмила Фролкова, солістка Академічного симфонічного оркестру Національної філармонії України Олена Ситнік, солістка Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру Олена Пушкарська (скрипка), заслужений артист України Євген Ганін (флейта), концертмейстер Каріна Мікаелян, солістка Академічного симфонічного оркестру Республіканського об'єднання Кримської філармонії, заслужена артистка Наталія Баюн, лауреати міжнародних конкурсів Валерія Тихонова, Ярослава Некляєва, Вероніка Лемішенко та ін.

В останні роки в Україні намітилися позитивні тенденції в розвитку арфового мистецтва: збагатився новими творами вітчизняних композиторів репертуар, нотні бібліотеки музичних шкіл поповнилися новими композиціями дидактичного спрямування, розрахованими на технічні можливості та особливості психології дітей. З'явилася можливість придбати для початківців маленькі арфи (більш доступні за ціною, ніж інструменти європейських виробників). Все це сприятиме залученню талановитих дітей до прекрасного, шляхетно-витонченого мистецтва королеви інструментів − арфи.

Зазначимо, що помітно згуртувалася вітчизняна арфова спільнота. Все частіше почала звучати арфа в концертах, на різних сценах виступають учні навчальних закладів різних рівнів та концертуючі виконавці. Від часу створення Асоціації відбулося кілька святкових імпрез: «Вечір пам'яті Вікторії Полтарєвої, до 90-річчя від дня народження» (13. 12. 2010 р.), «До ювілею народної артистки України Наталії Ізмайлової» (12 жовтня 2011 р.), «Вечір пам'яті Галини Верейкіної, до 90-річчя від дня народження» (06.10. 2013 р.), «До сторіччя класу арфи в Києві» (21 квітня 2013 р.), концерт «Музика душі – єднання поколінь», присвячений 25-річчю педагогічної діяльності заслуженої артистки України, доцента класу арфи НМА ім. П. Чайковського Наталії Кметь (16 листопада 2014 р.), щорічні дитячі концерти «Чарівні звуки арфи» та ін.

У 2015 році настав час проводити Другий міжнародний конкурс-фестиваль. Однак головні проблеми цього змагання – відсутність якісного сучасного інструментарію і належного фінансування з боку державних структур (перший конкурс було проведено завдяки підтримці меценатів і за рахунок благодійних внесків учасників) – так і залишилися на часі. Ускладнювали прове-

дення конкурсу-фестивалю воєнні дії на Сході країни, що вже майже два роки тримають усіх в напрузі. Тому Асоціація арфістів прийняла рішення започаткувати та провести спеціалізований Перший всеукраїнський конкурс арфістів пам'яті Георгія Гаазе «Арфи акорди єднання» [6].

Концептуально це змагання відрізняється від вже існуючого міжнародного конкурсу-фестивалю. Воно відповідає вимогам міжнародних виконавських конкурсів: проходить у ІІ тури і має обмеження у верхній віковій межі, учасники повинні виконувати обов'язкові твори. До роботи в журі у ньому запрошуються тільки фахівці-арфісти, викладачі вищих навчальних закладів зі Львова, Києва, Харкова та Дніпропетровська на чолі з народною артисткою України Наталією Ізмайловою. Усе це давало можливість підвищити професійний виконавський рівень у середовищі українських арфістів.

Перший Всеукраїнський конкурс «Арфи акорди єднання» пройшов 21–22 березня 2015 року у Києві. У ньому змагалися понад сорок учасників: учні шкіл естетичного виховання та студентів вищих мистецьких навчальних закладів із Києва, Харкова, Львова, Дніпра (на той час − Дніпропетровська), Ялти. Прослуховування відбулися у чотирьох вікових категоріях: до 9 років, від 10 до 13 років, від 14 до 17 і від 18 до 21. Конкурсна програма включала оригінальні твори вітчизняних композиторів та зроблені ними перекладення музики, написаної для інших інструментів, а також твори сучасних європейських авторів, які досі не звучали в Україні.

Спільно з Київським міським методичним центром культури та навчальних закладів у 2014 році Асоціація започаткувала щорічний цикл лекцій-концертів з історії арфи «Різдвяна вітальня Наталії Ізмайлової». Аудиторія цього заходу – учні дитячих музичних шкіл, осередків естетичного виховання та студенти різного рівня спеціалізованих закладів.

Упродовж 2014–2015 років арфістка з Великобританії Аліна Бжежинська-Лазоркіна провела у Києві та Харкові три майстер-класи з джазового виконавства на арфі, а також виступила у Києві з відомою англійською джазовою вокалісткою Нікі Кінг.

Від 2012 року усі заходи Асоціації арфістів України висвітлюються в соціальних мережах Інтернету (http://kyiv.harp.dp.ua/, http://konkurs.harp.dp.ua). Без сумніву це має посприяти поширенню інформації про українське арфове мистецтво, зацікавить й європейських арфістів та виробників. І дійсно, вже наприкінці 2015 року до Асоціації арфістів України офіційно звернулися представники італійської фабрики «Salvi Harps», запропонувавши, на певних умовах, допомогу в організації і проведенні Другого міжнародного конкурсу-фестивалю арфового мистецтва ім. Вікторії Полтарєвої (назва конкурсу у 2016 році було змінено).

Цього разу змагання арфістів відбулося у Львові, місті професійної діяльності Вікторії Полтарєвої. Протягом трьох днів (28–30 травня 2016 року) усі учасники змагання грали на нових сучасних музичних інструментах, які спеціально для проведення конкурсу-фестивалю надала італійська фірма «Salvi Harps». Зокрема до Львова привезли 8 концертних та 8 леверсних арф різних моделей. Презентація цих інструментів відбулася безпосередньо на концерті-

відкритті змагання: на них грали члени журі і переможці Першого конкурсу-фестивалю. Зі Львова арфи вирушили до Харкова, а потім – і Києва, де також відбулися концерти-презентації.

Фестиваль вітав ректор закладу Ігор Пилатюк, представники арфових фірм Італії Марія Сафроні та США Антоні Гралак.

Другий міжнародний конкурс-фестиваль арфового мистецтва імені Вікторії Полтарєвої став у Львові резонансною подією. Участь у ньому взяли понад 50 солістів і 20 ансамблістів з України (Київ, Львів, Дніпро, Рівне, Харків, Одеса), Білорусі, Польщі і Росії. До міжнародної команди арбітрів увійшли провідні митці України та концертуючі зарубіжні арфісти, мистецтвознавці: солістка Берлінського симфонічного оркестру Зоряна Бабюк (Німеччина), викладач класу арфи у Королівській консерваторії Шотландії Аліна Бжежинська-Лазоркіна (Великобританія), солістка Празької філармонії Ханна Мюлерова-Юзова (Чехія), доктор мистецтвознавства Алла Терещенко та композитори Юрій Ланюк і Олександр Козаренко. Вкотре очолила роботу журі народна артистка України, голова Асоціації арфістів України Наталія Ізмайлова.

Члени журі конкурсу засвідчили високий рівень виконавської майстерності учасників в усіх вікових групах. Відкриттям змагання стала номінація ансамблів з арфою у складі, де польські учасники представили арфу з саксофоном, арфу з флейтою, з віолончеллю, зі скрипкою, а українці – квартет з арфою у складі та арфові дуети.

Висновки. Підсумовуючи вищезазначене можна констатувати вагомі досягнення Асоціації арфістів України. Про арфу в Україні тепер знають у Великобританії, Італії, Німеччині, Польщі, Чехії, Угорщині, Франції, країнах пострадянського простору. Підтримку українським арфістам згодні надавати зарубіжні виробники арф. Деякі позитивні зрушення спостерігаються в українському навчальному процесі. Зокрема з кожним роком у музичних школах Києва збільшується кількість учнів, які бажають опановувати гру на арфі. Навчання гри починається не з 9-10 років, як раніше, а з 5-6 років.

Однак попри окремі позитивні зрушення наявними залишаються проблеми українського арфового життя: вітчизняні композитори ще не достатньо активні у питанні поповнення репертуару арфістів; майстри з виготовлення музичних інструментів так і не освоїли виготовлення маленьких арф; магазини з продажу музичних інструментів не налагодили виставкові майданчики з продажу концертних арф і не співпрацюють із виробниками. Це пов’язано з законодавчими перепонами, високою ставкою оподаткування та митними зборами, внаслідок яких вартість інструментів збільшується майже на 50%. Така ціна є катастрофічно високою для покупця і не конкурентоспроможною з широкою мережею магазинів із продажу арф у Європі, де вартість збільшується, порівняно із фабричною, лише на 2-5%.

Є ще одна, пов’язана з попередніми, проблема. Молоді фахівці, одержавши освіту в Україні, виїжджають за кордон у пошуках кращої долі, а фахівці з досвідом і знаннями виходять на пенсію і припиняють працювати. Лише одиниці арфісти-виконавці філармонійних та театральних оркестрів поєднують свою роботу з викладацькою діяльністю. Отже і сьогодні актуальним залиша-

ється питання: чи існуватиме в Україні арфове мистецтво через 10–20 років зважаючи на той факт, що у 2016-му році до вищих навчальних закладів Києва, Львова та Харкова заяви на вступ подали лише по одному абітурієнту.

І все ж надія є. Другий міжнародний конкурс-фестиваль арфового мистецтва засвідчив підтримку українським музикантам арофової спільноти Європи. Це і велика кількість учасників із Польщі на конкурсі, і міжнародне журі, члени якого приїхали власним коштом і працювали безоплатно, і підтримка італійської фабрики «Salvi Harps». Приємною несподіванкою стало запрошення від Асоціації польських арфістів на конкурс ансамблів із арфою у складі до Польщі (усі витрати, пов'язані з проїздом і проживанням, бере на себе приймаюча сторона). Отже, стимули для розвитку української арфи є! Важливу місію у збереженні в країні цього виду музичного мистецтва продовжує виконувати Асоціація арфістів України, вона ще не вельми чисельна (близько 20 членів), однак щороку поповнюється новими учасниками − активними діячами і професіоналами арфового мистецтва.

Література

1. Гумен О. Сторінки історії арфи в Україні. Пам'яті В. Полтарєвої (до 90-річчя від дня народження) / О. Гумен // Мистецтвознавчі записки: [зб. наук, праць]. – К.: Міленіум, 2009. – Вип. 15. – С. 239–244.

2. Гумен О. Українське арфове виконавство у міжнародному контексті. / О. Гумен // Мистецтвознавчі записки: [зб. наук, праць]. – К. : Міленіум, 2009. – Вип. 16. – С. 50–56.

3. Гумен О. Наталія Ізмайлова – інтерпретатор української музики для арфи. До ювілею видатної арфістки / О. Гумен // Українська музична газета. − 2011. – №4 (82), жовтень-грудень. – С.7.

4. Дулова В. Искусство игры на арфе / В. Дулова. – М. : Советский композитор, 1975. – 230 с.

5. Кулик В. Арфами, арфами…йде весна / В. Кулик // Українська музична газета. − 2016. – №2 (100), квітень-травень. – С. 11.

6. Інф. «УМГ». Арфа об'єднала міста. В Україні відбувся конкурс арфістів // Українська музична газета. − №1 (95), січень-березень 2015. – С. 4.

References

1. Humen, O. (2009). History harp in Ukraine. In memory of V. Poltarev (his 90th birthday). Mystetstvoznavchi zapysky: [zb. nauk. prats], 15, 239-244 [in Ukrainian].

2. Humen, O. (2009). Ukrainian arfove performing in an international context. Mystetstvoznavchi zapysky: [zb. nauk. prats], 16, 50–56 [in Ukrainian].

3. Humen, O. (2011). Natalia Izmailova – Ukrainian interpreter of music for the harp. The anniversary of outstanding harpist. Ukrainska muzychna hazeta, 4 (82) October-December, 7 [in Ukrainian].

4. Dulova, V. (1975). The art of playing the harp. Moscow: Sovetskii kompozitor [in Russian].

5. Kulyk, V. (2016). Harps, psalteries spring comes ... Ukrainska muzychna hazeta, 2(100) April-May, 11 [in Ukrainian].

6. Inf. «UMG» (2015). Harp united city. In Ukraine, there was a contest harpist. Ukrainska muzychna hazeta, 1(95) January-March, 4 [in Ukrainian].

УДК 792. 077 (477)

Ян Ірина Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент, докторант Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв
iniko2004@ukr.net

ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ОСЕРЕДКІВ «ПРОСВІТИ» НАДДНІПРЯНЩИНИ ТА ПІВДНЯ УКРАЇНИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета статті. У статті проаналізовано театральну діяльність осередків «Просвіти» Наддніпрянщини та Півдня України в контексті соціокультурних процесів кінця XIX – початку XX століття. Діяльність аматорських театральних колективів осередків «Просвіти» досліджується як невід'ємна складова українського національно-культурного відродження. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного, компаративного, мистецтвознавчого методів, які надають можливість проаналізувати основні аспекти діяльності аматорських театральних колективів «Просвіти» Наддніпрянщини та Півдня України, визначити їхню роль у культурному поступі українства. **Наукова новизна роботи** полягає в розширенні уявлень про театральну діяльність осередків «Просвіти» Наддніпрянщини та Півдня України, в обґрунтуванні її націєтворчої, етноконсолідуючої ролі у процесах національного культуротворення. **Висновки.** Діяльність аматорських драматичних колективів осередків «Просвіти» Наддніпрянщини та Півдня України була важливим чинником національно-культурного відродження, формування національної самосвідомості, збереження та культивування історичної пам'яті.

Ключові слова: українська театральна культура, соціокультурні процеси, аматорські театральні гуртки осередків «Просвіти», репертуар.

***Ян Ирина Николаевна**, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры искусств*

Театральная деятельность организации «Просвита» Надднепрянщины и юга Украины конца XIX – начала XX в.

Цель статьи. В статье рассматривается деятельность театральных коллективов организации «Просвита» Надднепрянщины и Юга Украины в контексте социокультурных процессов конца XIX – начала XX века. Деятельность аматорских театральных коллективов «Просвиты» исследуется как важная составляющая украинского национального возрождения. **Методология исследования** заключается в применении историко-культурного, компаративного, искусствоведческого методов, которые позволяют осветить основные аспекты деятельности самодеятельных театральных коллективов «Просвиты», проанализировать их роль в национальном культурном возрождении. **Научная новизна работы** заключается в расширении представлений о театральной деятельности аматорских коллективов «Просвиты» Надднепрянщины и Юга Украины, в обосновании их этноконсолидирующей роли в процессах национального культурного возрождения. **Выводы.** Деятельность аматорских драматических коллективов «Просвиты» Надднепрянщины и Юга Украины, была важным фактором национально-культурного возрождения, способствовала консолидации украинского общества, национальному самоутверждению, сохранению культурной идентичности.

© Ян І.М., 2016

Ключевые слова: украинская театральная культура, социокультурные процессы, аматорские театральные коллективы «Просвиты», репертуар.

***Yan Irina**, PhD in Arts, associate professor, Doctoral-student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Theatrical activity cells «Prosvita» over-Dnieper Ukraine and southern Ukraine late XIX – beginning of XX century

Purpose of Article. The article analyses the activities of theatrical collective organization «Prosvita» of over-Dnieper Ukraine and Southern Ukraine in the context of sociocultural processes of late XIX – beginning XX century. Theatrical amateur activity collective organization «Prosvita» being is investigated as an integral part of national cultural revival. **Methodology.** The research methodology is the use of the historical-cultural, comparative, theatrical studies methods. This approach allows us to study the basic aspects of the activities of amateur theatre groups of the organization «Prosvita», to analyse the specifics of their repertoire. **Scientific novelty.** Scientific novelty consists in expanding notions of activity amateur theatre Over-Dnieper Ukraine and Southern Ukraine in and their justification of the ethnic consolidation role in the creation of the national culture. **Conclusions.** The activities of amateur theatre groups organization «Prosvita» over-Dnieper Ukraine and Southern Ukraine was an important factor in national and cultural revival. It contributed to the consolidation of Ukrainian society and intensified the awakening of national consciousness helped to maintain their cultural identity.

Keywords: Ukrainian theatre culture, socio-cultural processes, amateur theatre groups of the organization «Prosvita», repertoire.

Актуальність теми дослідження. У складному і багатоаспектному процесі розбудови незалежної української держави одне з визначальних місць належить відродженню національної культурної спадщини в її ретроспективному розмаїтті. Дослідження театральної діяльності осередків культурно-освітнього товариства «Просвіта» Наддніпрянщини та Півдня України в контексті національної культурної традиції дає змогу відтворити загальне культурно-історичне тло, проаналізувати провідні тенденції розвитку національної культури, висвітлити діяльність провідних діячів того часу.

Дослідженням просвітницького руху Наддніпрянщини та Півдня України аналізованого періоду займалися С. Абросимова [1], В. Андріяш [3], Л. Євселевський [13], О. Малюта [18], А. Мисечко [19], О. Цапко [23], О. Ярещенко [24] та ін. Аматорське театральне мистецтво цього періоду висвітлювали Л. Дорогих [7], О. Казимиров [14], О. Кисіль [16], Б. Романицький [22] та ін. Проте, попри значимість доробку вчених, історико-культурний контекст діяльності аматорських драматичних колективів осередків «Просвіти» Наддніпрянщини та Півдня України, важливої складової національно-культурного відродження українства ще потребує історичного та мистецтвознавчого аналізу. Цим і зумовлений вибір теми запропонованої статті, метою якої є дослідження культуротворчої діяльності аматорських драматичних колективів осередків «Просвіти» Наддніпрянщини та Півдня України кінця XIX – початку XX століття в структурі тогочасних соціокультурних процесів.

Виклад основного матеріалу. В останній третині XIX ст. розвиток української художньої культури та її складової української театральної культури супроводжувався значним духовним піднесенням, зумовленим поширенням національно-визвольного руху, який перейшов у культурницьку фазу. Вагому

роль у процесі духовно-культурного розвитку української нації відіграли національні культурно-освітні товариства «Просвіти», засновані у Києві, Катеринославі, Одесі, Миколаєві та ін. містах України.

Провідні діячі «Просвіти» Х. Алчевська, Д. Багалій, В. Винниченко, Н. Григорієв, Д. Дорошенко, І. Огієнко, В. Прокопович, С. Русова, М. Сумцов та ін. в основу діяльності ставили національну ідею, як фундамент консолідації суспільства, а мету існування вбачали у піднесенні національної свідомості, пробудженні національної гідності, утвердженні демократичних ідеалів, відтворенні духовних цінностей, об'єднанні регіоналізованих частин українського народу поділеного на той час між двома імперіями – Російською та Австрійсько-Угорською в інтегровану етнонаціональну цілісність з єдиною українською літературною мовою та єдиною національною культурою.

Аналіз історичних джерел свідчить, що «Просвіта» функціонувала на Наддніпрянщині та Півдні України як національний інститут. Товариство виконувало роль центру консолідації нації, «вживлювало» національну ідею у підсвідомість українців, пропагувало національну ідею як основу національної самосвідомості. Внаслідок чого, у цей час стає пріоритетним та актуальним само поняття української державності [18, 76]. Слід зазначити, що діячі «Просвіти» були прихильниками національної ідеї, проте не підносили українське питання до рівня національного шовінізму. Їх українолюбство не мало у своїй основі національної винятковості. І це був патріотизм, пройнятий безмежною любов'ю до України.

У зв'язку з колоніальним становищем України діячі «Просвіт» прагнули захистити політичні, економічні, культурно-освітні права, мову та культуру української спільноти. Саме освітню, культурницьку працю вони вбачали основою національного відродження. Діячі «Просвіти» були переконані у тому, що українська нація рівноправна серед інших народностей, так як має свою історію, мову, культуру та яскравий, неповторний народний характер. За їх переконанням шлях до піднесення духовного, економічного та політичного рівня української нації полягав у поширенні освіти, знань, розвитку культури і мистецтва, пробудженні національної свідомості.

Ідеологічні переконання діячів «Просвіти» дістали своє відображення у їх діяльності, основними напрямами якої було: проведення організаційної роботи у товариствах (заснування бібліотек, читалень, книгарень, закладання недільних шкіл з українською мовою викладання, введення конкурсних змагань за дозвіл впровадження української мови у народних школах, організація народних свят, екскурсій відомими місцями); розгортання освітньої діяльності (влаштування курсів, читання публічних лекцій, що стосувались різних аспектів українського життя, проведення літературно-музичних вечорів, сімейних україномовних вечорів тощо) [18].

В останній третині XIX ст. з поширенням культурницького етапу національно-визвольного руху в українському суспільстві установилося відношення до українського театрального мистецтва як до першорядної культурно-національної справи і разом з тим, як до найяскравішої демонстрації своєї національної ідентичності, мови та культури. Працю громадського характеру і укра-

їнського напряму шляхом театру почали проводити українські «Просвіти». Саме в театральному мистецтві діячі «Просвіт» вбачали потужний засіб національної консолідації, що сприяв збагаченню духовного потенціалу, піднесенню національної гідності та формуванню національної самосвідомості української спільноти.

Вагому роль у справі відродження національної ідентичності українства відіграла діяльність Київської «Просвіти». Її організатором був Б. Грінченко. З 1906 до початку 1909 р. обов'язки секретаря організації виконував Д. Дорошенко. До складу новоутвореного товариства увійшли представники української інтелігенції: Б. Грінченко, М. Гехтер, Д. Дорошенко, М. Загірня, С. Єфремов, О. Косач-Кривинюк, В. Королів-Старий, Леся Українка, М. Левицький, М. Лисенко, Ф. Матушевський, В. Науменко, І. Огієнко, Ф. Красицький, М. Павловський, Л. Пахаревський, С. Русова, М. Синицький, В. Страшкевич, С. Тимошенко, Г. Шерстюк, П. Холодний Б. Ярошевський, Л. Яновська та ін. [12, 6]. В основу своєї діяльності українські діячі ставили національну ідею, утвердження демократичних ідеалів, духовне відродження українців.

Б. Грінченко зазначав: «У нас справа «Просвіти» є разом і справою нашого національного відродження, хоч і яка б там забарна була ця робота, можемо сказати, що діло «Просвіти» ніколи не одурює, і ті результати, які дає воно, є найтвердішими підвалинами національної самосвідомості» [6, 8].

Відповідно до програмових документів, основними аспектами культурно-просвітницької діяльності Київської «Просвіти» було: видання книг, журналів, часописів українською мовою; заснування бібліотек, книгарень, читалень; організація публічних лекцій та читань, загальних просвітницьких курсів; влаштування літературно-музичних вечорів, концертів, відкриття шкіл та інших освітніх закладів для дорослих і дітей, організація різноманітних конкурсів на краще знання української мови та написання літературних творів а також постановка українських вистав [12, 6].

Київська «Просвіта» мала кілька секцій, серед яких була й артистична, яка організовувала кожного місяця літературно-артистичні вечори, присвячені українським письменникам з нагоди Ювілейних дат або роковин смерті. До участі у постановці українських вистав залучилися професійні актори, які своєю участю надихали аматорів на подальшу плідну працю, спрямовану на усвідомлення власної національну ідентичності. З великим успіхом колектив драматичної секції здійснив постановку вистав: «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Украдене щастя» І. Франка, «Як ковбаса та чарка» М. Старицького та ін. Важливим було й те, що ставилися нові п'єси, які не входили до репертуару професійних труп: «Новий шлях» Б. Грінченка, «Блакитна троянда» Лесі Українки [8, 97].

На початку XX ст. популяризації національної театральної культури присвятили свою діяльність Катеринославська «Просвіта» та її філії. Ця організація консолідувала різні соціальні верстви населення: українофільську інтелігенцію, селян та робітників. Цей національний осередок був організований в Катеринославі на базі аматорських драматичного та співочого гурт-

ків, які діяли при Аудиторії народних читань, що була заснована в жовтні 1896 року [1, 548].

Цінна інформація про діяльність Катеринославської «Просвіти» міститься у спогадах українського громадського діяча В. Біднова: «Комісія денних читань проіснувала 20 років; вона ставила своїм завданням популяризацію наукового знання через робітничих мас через лекції та читання, впорядження концертів, вистав, вечірок серед робочого населення Катеринослава. Комісія робила велике діло, проводила важливу культурну роботу. Збудовано прекрасний будинок для лекцій і вистав. Нечисленні представники українського громадянства в Катеринославі теж беруть участь у діяльності сієї комісії, вони утворили драматичний й співочий гурток, щоб робити українські вистави та концерти. Праця в цій комісії була практичною школою для народної свідомості серед тої української по походженню молоді, що брала участь у драматичних та співочих гуртках» [5, 235].

Аналіз історичних джерел свідчить, що основною метою діяльності Катеринославської «Просвіти» було сприяння духовному розвитку українського народу шляхом розповсюдження української літератури та мистецтва. До складу цього національного осередку увійшли провідні громадські та культурні діячі: Д. Яворницький, В. Біднов, Л. Біднова, Т. Бичихина (Сулима), К. Брага, Є. Виров, Л. Гаркушевський, Г. Денисенко, Д. Дорошенко, Н. Дорошенко, Ф. Корнієнко, К. Котов, М. Кузьменко, М. Левитська, С. Липківський, М. Лучник, Ю. Павловський, Ф. Стрижевська та ін. [1, 548].

При товаристві було засновано чотири секції, одна з яких була драматична. Український літератор М. Новицький про роботу театральної секції зазначав наступне: «Самі умови спеціальності, які гуртували в секцію тільки аматорів, людей, що палко люблять своє мистецтво, були причиною того, що секція досить легко подолала перешкоди…. Виждавши час, коли вільніше збиратись, секція увійшла в згоду з адміністрацією «Аудитории Народных Чтений» і за невелику плату здобула право давати вистави й концерти в аудиторії [20, 63].

У 1906 році Катеринославська драматична секція розпочала діяльність, не маючи ані приміщення, ані декорацій, театрального приладдя, реквізиту, а маючи тільки віру у відродження національної культури, натхнення та власну енергію. Усе необхідне для постановок аматорських театральних вистав просвітяни брали з власних речей та з допомоги небайдужих містян, що допомагали Товариству. За свідченням архівних матеріалів, драматична секція товариства зі значний успіхом здійснила постановку вистав: «Перехитрили, або Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Суєта» І. Карпенка-Карого, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, «Два домики та одна фіртка» Л. Лотоцького, «Пожар», «Ілько Пащак» Л. Лопатинського тощо [10, 97].

У 1907 році праця драматичної секції була плідною та інтенсивною. Аматорами Товариства було поставлено 25 вистав, на кошти від яких було придбано театральний реквізит. Окрім вистав, секцією за цей рік було влаштовано по суботах 34 сімейні вечірки та 8 дитячих ранків.

У 1908 році Катеринославська «Просвіта» через фінансові труднощі втратила орендоване приміщення. М. Новицький зазначав, що причиною цього був від'їзд багатьох провідних діячів Товариства з міста та байдужість тих, хто залишився в Катеринославі. Наслідком цих змін стало скасування у 1909 році загальними зборами Товариства драматичної секції, організація замість неї «виставочної» комісії у складі п'яти осіб з правами кооптації потрібних членів. Ця комісія у першому півріччі влаштувала 19 вечірок та одну виставу, а в другому півріччі вона взагалі нічого не зробила [20, 64].

Проте, незважаючи на такі вражаючі зміни у діяльності Катеринославської «Просвіти», популяризації ідейних засад національно-визвольного руху, української культури присвятили діяльність її філії: у Криничках Катеринославського повіту, Мануйлівці Новомосковського повіту, Єнакієвому Бахмацького повіту.

Мануйлівська філія Катеринославської «Просвіти» розпочала свою діяльність у 1907 році. Її очолили місцеві селяни, які мали своє господарство, але інколи підробляли на заводах та залізничних майстернях. Звісно, від самого початку філія мала проблеми з фінансуванням, проте незважаючи на це, її діячі вирішили збудувати власне приміщення. П'ятого грудня 1909 року новозведений будинок було освячено. Почесними гостями було запрошено провідного культурного діяча Д. Дорошенка з дружиною Н. Дорошенко. Незабутнє враження на всіх присутніх на цьому святі справило декламування Н. Дорошенко «Б'ють пороги» Т. Шевченка, «До молодої» М. Старицького [20, 65].

Аналіз місцевої періодики засвідчує, високий художній рівень Мануйлівської музично-драматичної секції, український репертуар, який мав ідейно-виховну та художню цінність. Активну участь у роботі драматичної секції Мануйлівської філії брала професійна артистка, дружина Д. Дорошенка – Наталія Михайлівна Дорошенко. Д. Дорошенко про діяльність свою та своєї дружини зазначав: «Багато довелося мені попрацювати по сільських філіях Катеринославської «Просвіти», почитати лекцій, їздячи і в дощ, і в болото, і пішки ходячи, вертаючись пізно уночі (а на другий день вранці треба було йти на службу). Ще більше попрацювала і поклала сил моя дружина, організуючи концерти та вистави по філіях і сама виступаючи на них. Але ця робота доставляла нам стільки тихої радості й морального задоволення, що й досі любо згадати ті часи. І ні один документ з признанням моєї скромної праці не є для мене такий дорогий, як грамота на почесне членство, яким вшанували мене на прощання, коли я виїздив 1913 р. з Катеринослава, мануйлівська й діївська «Просвіти». А моїй жінці торік прислали поздоровлення з її артистичним ювілеєм колишні просвітяни з одного катеринославського села» [9, 6]. З великим успіхом драматичною секцією були поставлені вистави: «Олеся» і «Невольники» М. Кропивницького, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Степовий гість» Б. Грінченка, та ін.

За свідченням тогочасних архівних матеріалів, визначною була й діяльність Одеської «Просвіти», заснованої у 1905 році. До її складу увійшли провідні українські діячі: І. Іващенко, М. Комаров, А. Кравченко, І. Липа, І. Луценко, І. Немировський, О. Панченко, І. Різниченко, В. Чеховський,

О. Фісак, О. Фісун Ф. Шульга та ін. [24, 8]. При цьому товаристві була заснована артистична секція, яка займалася влаштуванням українських вистав, музично-драматичних вечорів. Театральній справі одеські просвітяни, як у свій час і громадівці, приділяли значну увагу. Про це свідчать численні прохання її діячів до Одеського генерал-губернатора, які зберігаються у фондах Одеського архіву, на дозвіл влаштування українських вистав та музично-драматичних вечорів. В цих постановках брали участь поряд з аматорами й місцеві та гастролюючі професійні артисти. З великим успіхом одеською артистичною секцію були поставлені українські вистави: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Олеся» і «Невольник» М. Кропивницького, «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Наймичка» І. Карпенка-Карого, «Степовий гість» Б. Грінченка та ін. [10, 102].

Визначну роль у розвитку національного сценічного мистецтва мала діяльність в Одесі у 1910-1913 рр. Одеського українського клубу, при якому були засновані драматична секція та аматорський театральний гурток. Керівником драматичного колективу було обраного заступника голови клубу Я. Паламаренко. Вистави організовувалися по неділях. За свідченням архівних матеріалів, від самого початку вони були загальнодоступними, мали велику популярність і не могли вмістити усіх бажаючих у тісну залу. У зв'язку з цим, рада клубу вирішила проводити вистави виключно для членів Товариства та їх родин, а також рекомендованих гостей.

Протягом 1912 року було поставлено 22 вистави: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Ніч на Івана Купала», «Глитай», «Невольник», «Зайди голова», «Дві сім'ї», «Пошилися в дурні», «По ревізії», «Дай серцю волю, заведе в неволю…» М. Кропивницького, «Мартин Боруля», «Паливода», «Понад Дніпром», «Бурлака», «Безталанна», «Бондарівна» І. Карпенко-Карого, «Не так склалося як бажалося», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «За двома зайцями», «Сорочинський ярмарок», «Маруся Богуславка» М. Старицького. Режисером був обраний син М. Кропивницького Володимир Кропивницький. Впродовж 1911 р. було показано 35 українських вистав, а на честь роковин смерті Т. Г. Шевченка громаді було репрезентовано п'єсу «Назар Стодоля» [11, 16].

У листопаді 1913 року діяльність Одеського українського клубу за розпорядженням одеського градоначальника була припинена. Місцева влада була занепокоєна популярністю зібрань та активною україно фільською культурницькою діяльністю цієї організації. Проте, незважаючи на репресивні утиски самодержавства, цей національний осередок, як і попередні культурно-просвітницькі організації відіграв значну роль у популяризації української культури та мови, українського театрального мистецтва.

Аналіз наукових джерел свідчить, що провідним напрямом Миколаївської «Просвіти» була театральна діяльність, спрямована на популяризацію української культури серед широкого громадського загалу. З успіхом актори-аматори на чолі з провідним діячем М. Аркасом здійснили постановку українських вистав:

«Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемов-ського, «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «Наймичка», «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Розумний і дурень» І. Карпенка-Карого, «Зимовий вечір» М. Старицького, оперу М. Аркаса на сюжет Т. Шевченка «Катерина» та ін. [15, 90]. Успіх прем'єрної програми згуртував молодий аматорський колектив на подальшу плідну працю, спрямовану на популяризацію національної ідентичності.

Діячі Миколаївської «Просвіти» розгорнули активну організаційну діяльність. До постановки українських вистав вони залучили містян, які споруджували чудові декорації, театральне приладдя та реквізит. Керівники та члени драматичного секції придбали сценарії п'єс українських драматургів, театральні порадники, за допомогою яких навчалися акторської майстерності, збирали надсилали кошти на будівництво читальні, придбання підручників, канцелярських товарів та інших потреб для організації плідної роботи Миколаївської «Просвіти». З культурно-просвітницькою метою для широкого громадського загалу М. Аркас читав безкоштовні лекції про життя та діяльність видатних українських діячів: І. Котляревського, І. Карпенка-Карого, М. Заньковецької, М. Драгоманова, Б. Хмельницького, М. Лисенка та ін. [3, 10-11].

Окрім цього, із значним успіхом актори-аматори здійснили постановку українських вистав: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та «Катерину» М. Аркаса у Херсоні, Богданівці, Олешках, Вознесенську тощо. Також, щороку Миколаївська «Просвіта» організовувала концерти у роковини смерті Т. Г. Шевченка, які були окрасою культурно-мистецького життя міста [3, 10-11].

Таким чином, театральна діяльність осередків «Просвіти» Наддніпрянщини та Півдня України була важливою складовою національно-культурного відродження та стала загальноукраїнським духовно-культурним явищем, яке інтенсифікувало пробудження національної самосвідомості та консолідувало українське суспільство на основі загальнонаціональних цінностей, інтересів, цілей та завдань.

Література

1. Абросимова С. Катеринославська «Просвіта» у культурно-громадському житті Наддніпрянщини (За матеріалами епістолярної спадщини академіка Д. Яворницького) / С. Абросимова // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність: Збірник наукових праць. – Львів, 2010. – Випуск 19. – С.548-551.

2. Андріанова Н. Шляхи розвитку українського театру / Н. Андріанова. – К. : Знання, 1960. – 40 с.

3. Андріяш В. Внесок М. М. Аркаса у розвиток суспільно-політичної думки України: автореф. дис... канд. політ. наук: 23.00.01 / В. Андріяш. – Миколаїв, 2004. – 20 с.

4. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619-1919 / Д. Антонович. – Прага, 1925. – 272 с.

5. Біднов В. Спомини про Андрія Кащенка / В. Біднов // Літературно-науковий вісник. – 1923. – Ч.7. – С.231-245.

6. Грінченко Б. Перед широким світом / Б. Грінченко. – К. : Друк. Борисова, 1907. – 320 с.

7. Дорогих Л. Аматорське мистецтво як історико-культурне явище (на матеріалах України другої половини XIX ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01 / Л. Дорогих. – К., 1998. – 20 с.

8. Дорошенко Д. Мої спомини про давнє-минуле (1901-1914) / Д. Дорошенко. – Вінніпег, 1955. – 264 с.

9. Дорошенко Д. «Просвіти» на Великій Україні / Д. Дорошенко. – К. : Б.М., б.р., 1907. – С. 6.

10. ДАОО. – Ф. 2. – Оп.1. – Спр. 2807: Дозвіл на постановку вистав, концертів, лекцій та інш. – 196 арк.

11. ДАОО. – Ф. 2. – Оп.1. – Спр. 379 : Звіт українського клубу за 1912 р. – 38 арк.

12. Зворський С. Видавнича та бібліотечна діяльність київського товариства «Просвіта» (1906 – 1920 рр.): автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.08 / С. Зворський. – К., 2000. – 18 с.

13. Євселевський Л. «Просвіта» в Наддніпрянській Україні: історичний нарис / Л. Євселевський, С. Фарина. – К. : Всеукраїнське товариство «Просвіта» ім. Тараса Шевченка, 1993. – 128 с.

14. Казимиров О. Український аматорський театр: дожовтневий період / О. Казимиров. – К. : Мистецтво, 1965. – 133 с.

15. Караульна О. Діяльність культурно-громадських товариств Миколаївського губернаторства кінця XIX – початку XX ст. / О. Караульна // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського: Збірник наукових праць. Серія : Історичні науки. – Миколаїв: МНУ, 2012. – Вип. 3.32. – С. 86-94.

16. Кисіль О. Український театр / О. Кисіль. – К. : Мистецтво, 1968. – 259 с.

17. Красильникова О. Історія українського театру XX сторіччя / О. Красильникова. – К. : Либідь, 1999. – 208 с.

18. Малюта О. «Просвіти» і Українська Державність (друга половина XIX – перша половина XX ст.): до 140-річчя товариства «Просвіта» : монографія / О. Малюта. – К. : Просвіта, 2008. – 840 с.

19. Мисечко А. Український культурно-освітній рух на Півдні України (1900-1914 рр.) : автореф. дис... канд. іст. наук : 07.00.01 / А. Мисечко. – О., 1999. – 19 с.

20. Новицький М. Десять літ життя Катеринославської «Просвіти» / М. Новицький. – К., 1915. – С. 62–71.

21. Реєнт О. Україна в імперську добу (XIX – початок XX ст.) / О. Реєнт. – К., 2003. – 338 с.

22. Романицький Б. Український театр в минулому і тепер / Б. Романицький. – К. : Держполітвидав УРСР, 1950. – 130 с.

23. Цапко О. Діяльність товариства «Просвіта» в Україні (1891-1914 рр.): автореф. дис... канд. іст. наук: 07.00.01 / О. Цапко. – К., 1998. – 18 с.

24. Ярещенко О. Одеська Просвіта: історія, сучасність / О. Ярещенко. – Одеса: Маяк, 1998. – 198 с.

References

1. Abrosy'mova, S.V. (2010). Katerinoslav «Prosvita» in the cultural and social life Over-Dnieper Ukraine (Based epistolary heritage of academician D.Yavornytskoho). Ukraine: cultural heritage, national identity, statehood. Lviv: Instytut ukrayinoznavstva imeni I. Krypyakevycha NAN Ukrayiny, 19, 548-551 [in Ukrainian].

2. Andrianova, N. (1960). Ways of development of Ukrainian theater. Moscow: Znannia [in Russian].

3. Andriyash, V. I. (2004). The contribution of M.M. Arkas to the development of socially and political idea of Ukraine. Extended abstract of candidate's thesis. Mykolaiv: A publish and designing department Mykolaiv State Humanitarian University [in Ukrainian].

4. Antonovich, D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theatre, 1619-1919. Prague: Ukrainian public fund [in Ukrainian].

5. Bednov, V. (1923). Memories of Andrew Kashchenko. Literary and scientific bulletin, 7, 231-245 [in Ukrainian].

6. Grinchenko, B. (1907). Before the wide world. Kyiv [in Ukrainian].

7. Dorogikh, L.V. (1998) Amateur art as the historical cultural phenomenon (on the historical material of the second half of the XIX century in the Ukraine). Extended abstract of candidate's thesis. Kiev: KDUKiM [in Ukrainian].

8. Doroshenko, D. (1955). My memories about the ancient past (1901 – 1914). Winnipeg: Spilka [in Ukrainian].

9. Doroshenko, D. (1907). «Prosvita» on the Great Ukraine. Kiev: BM.br [in Ukrainian].

10. DAOO, f. 2, op.1, spr. 2807: Permission to stage performances, concerts, lectures. Odessa [in Ukrainian].

11. DAOO, f. 2, op.1, spr. 379: Report Ukrainian club for 1912. Odessa [in Ukrainian].

12. Zvors'ky, S. L. (2000). Publishing and library activity of Kyiv society «Prosvita» (1906-1920). Extendet abstract of candidate's thesis. Kyiv: The Vernadsky National Library of Ukraine [in Ukrainian].

13. Evselevsky, L. (1993). «Prosvita» in the Over-Dnieper: historical essay. Kyiv: Taras Shevchenko All-Ukrainian «Prosvita» Society [in Ukrainian].

14. Kazymyrov, O. (1965). Ukrainian amateur theatre. Kiev: Art [in Ukrainian].

15. Karaulna, O. M. (2012). Activities of in a civilized manner-public organizations of cultural Mikolaiv O. Suhomlinsku ogovernorship in the end XIX – beginning XX century. The Scientific Issues of Mikolaiv V. Suhomlinsky National University, 3.32, 86-94 [in Ukrainian].

16. Kissel, A. (1968). Ukrainian theatre. Kiev: Art [in Ukrainian].

17. Krasilnikova, O. V. (1999) History of Ukrainian theatre of the twentieth century. Kiev: Lubid [in Ukrainian].

18. Malyuta, O.V. (2008). «Prosvita» and the Ukrainian statehood (second half of XIX – early XX century): 140-th anniversary of the association «Prosvita». Kiev: «Prosvita» [in Ukrainian].

19. Mysechko, A. I. (1999). Ukrainian cultural and educational movement in the South of Ukraine 1900-1914. Extendet abstract of candidate's thesis. Odessa: A publish and designing department in Odessa I. I. Mechnikov state University [in Ukrainian].

20. Novytskyy, M. (1915). Ten years of life Katerynoslav «Prosvita». Kiev: Osnova [in Ukrainian].

21. Reent, O. P. (2003.) Ukraine in the imperial day (XIX – early XX century). Kiev: Institute of History of Ukraine [in Ukrainian].

22. Romanytsky, B. (1950). Ukrainian theatre in the past and now. Kiev: Derzhpolitvydav URSR [in Ukrainian].

23. Tsapko, O. M. (1998). Social and political activities of «Prosvita» societies on Ukrainian lands in 1891-1914. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: A publish and designing department in the Kyiv M. P. Dragomanov National Pedagogical [in Ukrainian].

24. Yareshchenko, O. (1998) Odessa «Prosvita»: history, modernity. Odessa: Mayk [in Ukrainian].

УДК 781.7:78.07

Каблова Тетяна Борисівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка;

Тетеря Віктор Михайлович,
доцент кафедри
академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка

НАРОДНА ПІСНЯ ЯК ІНТЕНЦІАЛЬНА СКЛАДОВА У ТВОРЧОСТІ М. В. ЛИСЕНКА

Метою роботи постає звернення М. В. Лисенка до народної пісні як інтенціальної складової, що імпліцитно втілює основні прагнення композитора в його творчому та суспільно-громадському житті. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні методу персонології, теорії особистості, історико-біографічного – при розгляді життя і діяльності особи композитора, а також метод структурно-смислової визначеності, що сприяє більш конкретному дослідженню народної пісні як інтенціональної складової у творчості М. Лисенка. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про значення інтенціальності в музичній культурі та визначенні місця і ролі народної пісні в творчій спадщині композитора. Інтуїтивно тяжіння М. Лисенка до усвідомлення самобутності українського народного музичного мистецтва та введення його в класичні жанри розглядається саме як прояв композиторських інтенцій. **Висновки.** Осмислення та аналіз постійного звернення до систематизації та опанування народних пісень М. Лисенка дозволяє припускати думки щодо визначення народної пісні як інтенціональної складової його класичного музичного спадку, що становить підґрунтя української національної культури та визначає шляхи, якими вона повинна розвиватися.

Ключові слова: народна пісня, інтенція, етнографія, фольклор.

Каблова Татьяна Борисовна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического и эстрадного вокала Института искусства Киевского университета имени Бориса Гринченка;*

Тетеря Виктор Михайлович, *доцент кафедры академического и эстрадного вокала Института искусства Киевского университета имени Бориса Гринченка*

Народная песня как интенциальная составляющая творчества Н. В. Лысенка

Целью работы является обращения Н. В. Лысенко к народной песне как интенциальной составляющей, которая имплицитно воплощает основное стремление композитора в его творческой и социально-общественной жизни. **Методология исследования** заключается в применении метода персонологии, теории личности, историко-биографического – при рассмотрении жизни и деятельности личности композитора, а также метода структурно-смысловой определенности, что способствует более конкретному исследованию народной песни как интенциональной составляющей в творчестве Н. В. Лысенко. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о значении интенциальности в музыкальной

© Каблова Т.Б., Тетеря В.М., 2016

культуре и определении места и роли народной песни в творческом наследии композитора. Интуитивное стремление Н. В. Лысенко к осознанию самобытности украинского народного музыкального искусства и введение его в классические жанры рассматривается именно как проявление композиторских интенций. **Выводы.** Осмысление и анализ постоянного обращения к систематизации и освоению народных песен в творческом наследии Н. В. Лысенко позволяет предположить определение народной песни как интенциональной составляющей его классического музыкального наследия, которое является основой украинской национальной культуры и определяет пути ее развития.

Ключевые слова: народная песня, интенция, этнография, фольклор.

Kablova Tetiana, *PhD in Arts, associate professor of the academic and variety singing chair, the Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University;*

Teteria Victor, *associate professor of the academic and variety singing chair, Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University*

Folk song as intentional part of M. Lysenko's creativity

Purpose of Article. The purpose of the article is to study the role of folk songs as the intentional part of Lysenko's creativity, which implicitly embodies the basic desire of the composer in his creative and social and public life. **Methodology.** Methodology of the research is to apply the theory of personality. The authors use the historical and biographical methods to analyse the composer's life and work. In addition, they use the method of structural and semantic certainty that contributes more specific studying of folk songs as the intentional element in Lysenko's creativity. **Scientific novelty**. Scientific novelty of this work is to extend the idea of the importance of intentionality in musical culture, and to determine the place and role of folk songs in the creative heritage of the composer. Intuitively, Lysenko's desire to the recognition of the identity of the Ukrainian folk music art and its introducing into the classical genre are considered as expressions of the composer's intentions. **Conclusions.** The comprehension and analysis of the constant reference to the systematization of Lysenko's folk songs allow us to suggest thoughts about the definition of folk songs as the intentional components of his classical music heritage. It is the basis of the Ukrainian national culture and defines the way of its development.

Keywords: folk song, intention, ethnography, folklore.

Народна пісня постає як основна ділянка розвитку та становлення національної культури. Втілюючи провідні настрої, потреби та сподівання народу, саме пісня набуває тих комунікативних рис, які впливають на людську особистість та її входження в світовий контекст полікультурного простору. В такому контексті безсумнівно набувають значення постаті композиторів, які не тільки виокремлюють найцінніші взірці народної пісні, а й виводять її за межі усного вербального тексту на новий професійний рівень концертного існування. Одним з таких композиторів в історії української музичної культури є Микола Лисенко. В його творчості можна спостерігати інтуїтивно тяжіння до усвідомлення самобутності українського народного музичного мистецтва. Музична спадщина композитора характеризується постійним прагненням свідомості до об'єкту української народної пісні з метою їх усвідомлення її сутності та надання їй певного значення. Таке явище, якому притаманна спрямованість свідомості до світу і предметів, що його наповнює, з метою їх усвідомлення та надання їм значення, отримало визначення як інтенціональність в філософії феноменології. Вивчення народної пісні як інтенціональної складової творчості Миколи Лисенка простягається окремим пластом у вивченні музичної культури України.

Постать композитора як основоположника української класичної музики викликає увагу багатьох дослідників: М. Старицького, О. Кошиця, С. Людкевича, О. Пчілки. У різні часи до його композиторського доробку звертались А. Ольховський, Л. Архимович, М. Гордійчук, О. Шреєр-Ткаченко, В. Чаговець, Д. Ревуцький, Л. Корній, Л. Яросевич, І. Сікорська, Н. Толошняк, О. Ізваріна, С. Лісецький, в працях яких подаються важливі біографічні факти творчої, фольклористичної та громадської діяльності композитора, але вивчення пісні в зазначеному контексті не отримало достатнього висвітлення в науковій літературі.

Поняття інтенціональності отримало широке вивчення у філософських концепціях Ф. Брентана, М. Гайдеґера, Е. Гусерля, М. Мерло-Понті, Ж. П. Сартра. Особливо цікаве продовження елементи цього напрямку філософії отримали у наукових працях культурологів та мистецтвознавців, серед яких слід назвати: М. Аркадьєва, Б. Асаф'єва, О. Берегову, В. Бичкова, Н. Герасимова-Персидську, К. Горанова, Г. Ільїну, Г. Консон, І. Коханик, О. Козаренка, О. Лосєва, О. Михайлову, Б. Парамонова, Г. Побережну, А. Сальм, О. Самойленко, М. Северинову, І. Скворцову та ін. Але здебільшого ці праці висвітлюють окремі сторони цього явища. Достатньо ретельно досліджено поняття інтенціональності в просторі культури в працях О. Опанасюка.

Композитори, які зверталися до фольклору, за основну мету мали спробу проникнути в суть його національної специфіки. Українська народна творчість розглядається як таке підґрунтя, з якого починається історія культури українського народу, а, отже, й історія української музики. Микола Лисенко постає не тільки як збирач та дослідник української пісні, а скоріше як особистість, яка зверталася до народної творчості протягом усього життя та вбачала в ній основу для українського класичного мистецтва. Зібраний народний музичний матеріал перших українських фольклористів разом з їх розвідками та окремими статтями утворив досить міцну базу, на основі якої розгорнув свою величезну фольклористичну діяльність М.В. Лисенко. Сам композитор зазначав, що «Ми стоїмо на не розробленому ґрунті, де здебільшого збирач ходить навпомацки, розшукуючи правильне, наштовхуючись іноді на сумнівне, виняткове, – діє зчаста в сфері здогадів, незнання, припущень. Не можна водночас не визнавати з сумом, що прогалина в збиранні звукового матеріалу у нас надто відчутна … Сама справа музичної етнографії у нас до останнього часу перебувала в руках малопідготовлених дилетантів, чужих народній пісні духом, школою й самою народністю» [2, 112].

Основним завдання даної статі вбачається розгляд народної пісні з позицій змістовно-емоційних аспектів, що отримує активне відображення в свідомості та діяльності композитора. Звернення до постаті Миколи Лисенка обґрунтовано тим, що він увійшов українську культуру не тільки як видатний громадський діяч і композитор, а ще й як просвітник-етнограф, чиї праці відіграли важливе значення під час українського національного відродження XIX ст.

Слід зазначити, що його тяжіння вивести народну пісню як основу буття, традиційно сформовано ще в дитинстві. На формування музично-естетичних

поглядів композитора, з одного боку, мали вплив аристократичні погляди його матері, Ольги Єреміївни, а з іншого – увага до народного мистецтва прищеплювалася завдяки батьку, Віталію Романовичу, та бабусі.

Велике значення в розвитку світогляду майбутнього композитора і фольклориста відіграла його дружба з М. Старицьким, котра пройшла через усе життя цих видатних діячів української культури. Навчаючись в гімназії, М. Лисенко записує народні пісні вже не тільки заради естетичного, задоволення, але й усвідомлює мистецьку і громадську цінність такої праці.

М. Старицький в своїй статті згадує: «Етнографічний матеріал і заклик до збирання народних скарбів настільки запалили Миколу, що він став збирати й записувати народні пісні» [7, 455].

В основі цього поклику були українські романси, їх він виокремлював в піснях знайомих пань, панянок, попівен, покоївок. Вони характеризували різні сторони людського життя, мали особистісний характер, наприклад, «Там, де Ятрань круто в'ється», «Чи я в лузі», «Баламуте, вийди з хати», «Дівчино, рибчино, серденько моє» і багато інших. Всі ці романси та пісні збагачувалися музичним супроводом – достатньо віртуозним та більш професійним, як для народної гармонії.

В 1867 р. М. Лисенко їде вчитися до Лейпцигської консерваторії, де під час навчання не припиняє своєї фольклористичної діяльності. В кінці першого року навчання він як представник української музики був запрошений до Праги для участі в слов'янському концерті, де з великим успіхом виконав на фортепіано у власному перекладі українські народні пісні, в тому числі «Гей не дивуйте». Після її виконання відомий чеський музикант і етнограф Рейер піднявся і захоплено вигукнув: «То духи од степу» [3, 16]. М. Лисенко дістав також запрошення ознайомити з українськими народними мелодіями чеську артистичну публіку. Він виступив з виконанням кількох українських пісень в Празькому Художньому клубі «Умелецька беседа»: «Гей, не дивуйте, добрі люди», «Ой не гаразд, запорожці», «Дощик», «Ой у по криниченька», «Ой не стелися, хрещатий барвінку» та ін.

На час навчання в Лейпцигській консерваторії М. Лисенко володів великим запасом фольклорних записів українських народних пісень. Він привіз з собою вже упорядковану першу збірку, яку сподівався видати в Лейпцигу, бо на батьківщині це неможливо було здійснити. Результатом цього став перший випуск українських народних пісень, що був надрукований у Лейпцигу в жовтні 1868 р., до якого ввійшло 40 пісень в одноголосному викладі у супроводі фортепіано.

Після закінчення навчання в Лейпцигській консерваторії Лисенко оселився в Києві. Тут він швидко завоював авторитет викладача музики, розгорнув композиторську і концертну діяльність, спершу як соліст-піаніст і ансамбліст, а далі як хоровий диригент. Поряд з цим, Лисенко постійно працював над збиранням та упорядкуванням українських народних пісень.

Наприкінці 70-х років, говорячи про фольклорні праці М. Лисенка, не можна обійти і такі його роботи, як музика до «Наталки Полтавки» та «Коза Дереза» – дитяча комічна опера. Крім того, в ці роки М. Лисенко друкує три

фольклористичні розвідки, а саме: «Дума про Богдана Хмельницького і Барабаша, записана, від кобзаря П. Братиці», «Народні музичні інструменти на Україні». Чимало народних пісень записав М. Лисенко від студентів університету. Олена Пчілка згадує, що Лисенко записав від Свидницького кілька подільських пісень, від Константиновича – чернігівських; у спогадах сина композитора О. Лисенка є згадка про те, як в 1911 році Микола Віталійович їздив на Полтавщину, де записав безліч пісень цього регіону.

Протягом усієї діяльності М. Лисенко провадить активну виконавську практику з аматорськими хоровими колективами, в репертуарі яких основне місце займають українські народні пісні,включає їх в музичні сценічні твори.

Вся творчість Миколи Віталійовича Лисенка, його композиторська та виконавська діяльність пронизані кращими зразками народної музики. М. В. Лисенко як основоположник української класичної музики підняв на небувалу висоту музичну творчість українського народу, чим заслужив всесвітню славу та визнання.

Отже, цілком логічно прослідковується постійна інтенція в творчості Лисенка протягом всього життя саме до народної пісні. У наш час, коли цілісним і всеохоплюючим підходом у вивченні будь-яких явищ надається виключна вага, коли переглядається вся система жанрового складу фольклору, очищуючись від догматизму і заідеологізованості, засновані на здоровому глузді погляди Лисенка на систематизацію власних записів фольклору продовжують зберігати своє значення. В такому контексті особливої значущості набуває «Збірник українських пісень» М. Лисенка у семи випусках. Ця збірка є найбільш показовою щодо еволюції поглядів на систематизацію та удосконалення методів упорядкування матеріалу. Якщо в першому випуску він поданий в загальному вигляді, без виділення якихось жанрових груп, то в другому випуску, який вийшов у 1869 році в Лейпцигу, Лисенко дотримується поділу пісенного фольклору за жанрово-тематичним принципом, причому щодалі удосконалюючи й уточнюючи його. Кожний новий випуск «Збірника» – це крок до вдосконалення, вищий щабель оперування певними критеріями в систематизації.

Отже, у творчості Лисенка інтенційність народної спадщини полягає в демократизації музичного мистецтва, підпорядкованої піднесенню елементів народної творчості до рівня композиторської творчості, створенню нового шару національної культури з глибоким духовним смислом, на підґрунті синтезу народної та професіональної стилістики. Лисенко, спираючись на кращі зразки української народної пісні, дав високохудожні зразки національного мистецтва майже в усіх жанрах музичної творчості. Народна пісня постає в його творчості як певний інтуїтивно ясний та близький людині об’єкт. Цей об’єкт не може бути редукованим, а навпаки, іманентно втілюється в усіх музичних жанрах. М. Лисенко позиціонує народну пісню як найважливішу психологічну складову мистецького та соціального спілкування. Саме пісня є національним чинником у музиці, він заклав під українську національну культуру тривкі основи й визначив шляхи, якими вона повинна розвиватися, та залишив нам дуже цінні зразки українського музичного стилю. Це дозволяє розглядати

народну пісню в творчості українського класика як певну інтенціональну складову, яка утворює основу і глибинний психологічний зміст українського мистецького мовлення, яке повністю відповідає діяльності і «баченням світу» Лисенка, його меті підняти українське мистецтво на європейський рівень культурного існування.

Література

1. Архімович Л. Б. М. Лисенко: життя і творчість / Лідія Борисівна Архімович, Микола Максимович Гордійчук. – 3-те вид., доповн. і перероб. – К.: Муз. України, 1992. – 253 с.: портр., /8/ л. іл., ноти.

2. Булат Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття / Булат Т., Філенко Т. – США, 2010. – 408 с.

3. Василенко З. І. Фольклористична діяльність М. В. Лисенка / Зоя Іванівна Василенко; АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К.: Наук. думка, 1972. – 186 с. з нот.

4. Лисенко М. В. Про народну пісню і про народність в музиці / М.В. Лисенко; ред., передмова М. Гордійчука. – К.: Мистецтво, 1966. – 68 с.

5. Лисенко М.В. Сторінки життя / Микола Лисенко; Літ. Запис Василя Бережиста. – К.: Молодь, 1952. – 110 с.

6. Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: Монографія / О. П. Опанасюк. – Львів : Ліга-Прес, 2013. – 448 с.

7. Старицький М. К биографии Н. В. Лисенка // М. К. Старицький Киевская старина. – 1903. – № 12. – С.441–481.

References

1. Arkhimovich, L.B., & Gordiychuk, M. M. (3d ed.). (1992). M. Lysenko: life and work. Kyiv: Muz. Ukraini [in Ukrainian].

2. Bulat, T., & Filenko, T. (2010). The world of Mykola Lysenko. National identity, music and police of Ukraine of XIX – early XX century. The USA [in Ukrainian].

3. Vasilenko, Z. I. (1972). Folklore work of M.V. Lysenko. Kyiv: Nauk. dumka [in Ukrainian].

4. Lysenko, M. V. (1966). About folk song and folklore in music. M. Gordiychuk (Ed.). Kyiv: Mistetstvo [in Ukrainian].

5. Lysenko, M. V. (1952). Life pages. V. Berezhist (Ed.). Kyiv: Molod [in Ukrainian].

6. Opanasyuk, O. P. (2013). Intentionality in the space of culture: art critical culturological and philosophic aspects. Manuscript. Lviv: Liga-Pres [in Ukrainian].

7. Staritskiy, M. K. (1903). Biography of Lysenko N.V.. Kievskaya starina, 12, 441–481 [in Ukrainian].

УДК 784(477)

Маслова Юлія Василівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри джазу та естрадного
співу Київського національного університету
культури і мистецтв
maslova2208@gmail.com

КОБЗАРСЬКІ ШКОЛИ У ФОРМУВАННІ ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з визначенням ролі кобзарських шкіл у формуванні вокальної культури України на основі культурно-генетичного принципу наслідування вокальної традиції. **Методологія** дослідження полягає в загальнонаукових та конкретно-наукових методах. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу кобзарські школи у історичному аспекті та реконструювання феноменів культурно-генетичного простору. **Наукова новизна** роботи полягає в здійснені комплексного дослідження українського кобзарського вокального мистецтва як феномена розвитку вокальної школи в її синхронному «як певне розмаїття регіональних шкіл або феноменів культурно-генетичного простору, починаючи з пісенно-міфологічної традиції до постмодерних форм масмедійного простору» та діахронному аспекті «як культурно-генетичну типологію інституалізації вокальної культури України».

Висновки. Одержані результати щодо особливостей інституалізації кобзарського вокального мистецтва в контексті розвитку вокальних шкіл України дають змогу визначити типологію ознак та культурно-регіональні детермінанти, що впливали на формування вокальної школи.

Ключові слова: кобзарська школа, кобзарське виконавство, кобза, бандура, вокальна школа.

Маслова Юлия Васильевна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры джаза и эстрадного пения Киевского национального университета культуры искусств*

Кобзарские школы в формировании вокальной культуры Украины

Цель работы. Исследование связано с определением роли кобзарских школ в формировании вокальной культуры Украины на основе культурно-генетического принципа подражания вокальной традиции. **Методология** исследования заключается в общенаучных и конкретно-научных методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу кобзарские школы в историческом аспекте и реконструкции феноменов культурно-генетического пространства**. Научная новизна** работы заключается в осуществлении комплексного исследования украинского кобзарского вокального искусства как феномена развития вокальной школы в ее синхронном «как некое разнообразие региональных школ или феноменов культурно-генетического пространства, начиная с песенно-мифологической традиции в постмодернистских форм массмедийного пространства» и диахронном аспекте «как культурно-генетическую типологию институализации вокальной культуры Украины».

Выводы. Полученные результаты об особенностях институализации кобзарского вокального искусства в контексте развития вокальных школ Украины позволяют определить типологию признаков и культурно-региональные детерминанты влиявших на формирование вокальной школы.

Ключевые слова: кобзарская школа, кобзарское исполнение, кобза, бандура, вокальная школа.

© Маслова Ю.В., 2016

Maslova Yulia, *PhD in Arts, the associate professor of the jazz and pop singing chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

Kobzar's school in forming of the vocal culture in Ukraine.

Purpose of Article. The research deals with the definition of the role of schools in forming of the kobzar's vocal culture in Ukraine, based on the principle of cultural and genetic inheritance of vocal traditions. **Methodology.** The methods of the research are general and specific scientist. The above-mentioned methodological approach allows to reveal and to analyze kobzar's school in the historic context and the reconstructing cultural phenomena of genetic space. **Scientific Novelty.** The novelty of the research means the complex research of Ukrainian Cossack's vocal art as a phenomenon of vocal school. It is synchronized «as a certain variety of regional schools or phenomena of cultural and genetic space, starting with the song and mythological traditions to postmodern forms of the mass-media space» and diachronic aspect «as cultural and genetic typology institutionalization of the vocal culture of Ukraine». **Conclusions.** The gained results of the institutionalization of the features kobzar's vocal art in the context of vocal schools allow Ukraine to determine the characteristics and typology of regional cultural determinants that affect the formation of vocal school.

Keywords: kobzar's school, Cossack performance, Kobza, Bandura, vocal school.

Актуальність теми дослідження. Кобзарські школи – це один із величезних образних світів, що сягає корінням в епоху Київської Русі, за довгий час свого розвитку стало видатним надбанням національної культури, які підживлювали і будуть підживлювати вокальні модальності різних значень і різних культурно-історичних реалій. В мистецтві загальною ознакою була усна передача вмінь і навичок, вивчення репертуару та індивідуальний пошук учня. Образ кобзаря ідентифікує з собою образи України, степу, вільного життя, пов'язаного з виборюванням незалежності України, з легендами, міфами. Кобзарі здійснювали інтонування у просторі, який можна назвати лише універсумом. Цей простір персонально означений, він несе в собі ім'я і культурно-регіональні детермінанти інституалізації вокальної культури.

Мета статті – визначити роль провідних кобзарських шкіл у формуванні вокальної культури України.

Завдання статті:

– виявити критерії формування пісенних кобзарських шкіл. Реконструювати принципи ґенези та еволюції вокальних шкіл в музичній культурі України;

– визначити типологію культурно-історичних надбань кобзарських шкіл;

– надати характеристик українській вокальній школі як пісенно-кобзарській спадщині сакрального спрямування;

– охарактеризувати культурно-регіональні детермінанти інституалізації вокальних шкіл України кобзарського співу, що набуває особливих ознак у київській, харківській, полтавській губерніях;

– виокремити регіональні музичні напрями кобзарських шкіл України.

Виклад основного матеріалу. Роботи Г. Хоткевича, Ф. Колесси, Ф. Лаврова, С. Гриці, З. Штокалка дають надзвичайно багато для розуміння кобзарства як феномена культури, проте мало вивченим є аспект диференціації вокальних та інструментальних ознак в контексті регіональних кобзарських шкіл. Регіоналістика тут залишається лише умовним показником ознак етосу та епосу, які конституювалися в різних кобзарських школах. Традиційно говорять про київську, полтавську, харківську, чернігівську школи. Починаючи від Гната Хоткевича, дослідники

цих шкіл тяжіють до визначеня того, що це, передусім, школи, які мали один статут, одну цехову належність і один визначений код культурного існування. Важливо зазначити, що поняття «регіон» не є усталеним терміном. Та ж сама Полтавська губернія змінювала свої географічні координати. Те ж можна сказати і про Харківську губернію. Більше того, сама регіоналістика не є чисто географічним чинником, а є чинником, скоріше, межовим. Так, Київська і Чернігівська школи тяжіли більше до Придніпрянщини, до серединного топосу України, а Харківська і Полтавська школи свідчили про межові інтуїції, про інтуїції, які наближаються до меж України, як держави і як країни в цілому.

Сама типологія регіоналістики в більшій мірі метафорична, тому ми через дифіз позначаємо її як культурно-регіональний чинник. Кобзарські школи – це в основному одна інституція України, яка має свою віковічну традицію. Але, виходячі з тих персоналів, з тих образів, тих співаків, що мешкали в тому чи в іншому регіоні, які там перебували, бо там була їх родина, дружина, діти, вони осідали і, мандруючи країною співали, несли в світ ментальність саме того регіону, яка відбивалась в мелосі того епосу, який вони відтворювали.

Звернемося до цікавого кобзарського підручника Зіновія Штокалки. Це українець, який в 30-ті роки виїхав за кордон, і вже в Америці почав свою професійну діяльність [4, 12]. Зберігаючи в складних обставинах діаспори кобзарський синктеризм співу і разом вже оркестрову і, більше того, професіаналізовану діяльність бандурного мистецтва, Зіновій Штокалко спирається на дослідження Г. Хоткевича і досить ретельно надає відомості про кобзарські школи.

Ми коротко зацитуємо їх для того, щоб потім вийти на сам аналіз того синкретизму, який відбувся в мелодиці дум і в мелосі вокалізму кобзарського мистецтва: «Якраз кобзарство, із своїм особливим шляхом розвитку та мистецькими притаманностями, вростаючи в мистецький фольклор, водночас виростає далеко поза ньогу. Воно було народним мистецтвом постільки, поскільки в’язалося з життям-буттям мас, було речником їх вікових прагнень і виконувало велику суспільну, навіть політичну функцію (хоча б у часи Хмельниччини або гайдаматчини). Не було воно фольклором по-стільки, поскільки його мистецькі творчі процеси кристувалізувалися в окремих осередках висококваліфікованих майстрів, у різних школа, лебійських братствах, творчі традиції яких сягають у давнину, аж до княжих дворів, а можливо й далі. (Ще етнографія кінця XIX і початку XX століття нотує декілька таких шкіл, як харківська, чернігівська, полтавська). Сувора мистецька дисципліна дала змогу зберегти живими здобутки старих майстрів разом із старовинними музичними формами (згадати б, наприклад, мелодичні та гармонічні або мовні особливості дум, не кажучи вже про зміст кобзарських творів» [4, 1].

Саме З. Штокалко зазначає певну диспозицію фольклору і кобзарських шкіл. Якщо фольклор – це не рефлектуючий, гуртовий спосіб навчання, то кобзарська школа – це напівфольклор і напівінституалізавана професійна школа. Вона не несе в собі зайвого професіоналізму, який пов’язаний з інституціями пізніх часів, але тісно вписана саме в глибинні, просторові, культурні шари фольклору. І оцей напружений синкретизм і створював, з одного боку, глибинне інтонування фольклорних мотивів, а, з іншого боку, ту високу кваліфікованість майстрів, за Штокал-

ком, у різних школах та лебійських братствах, які передавали свої традиції, шанували їх і, більше того, опікувалися ними. Лебійські братства – це братства сліпців, які виникали як герметичні замкнені кола, що мають свою тарабарську штучну мову, тобто мову, якою вони спілкувалися завжди. Якщо сліпа людина, то вона не знає чують її чи не чують інші, бачать її чи не бачать інші. Щоб заховати зміст своїх повідомлень, вона спілкується саме такою мовою.

Величезне значення має сам інструмент. Тому важливо привести дані з З. Штокалка про генеологію походження бандури: «Слово пандура, пандора, пандорас, пандуріс зустрічається в різних грецьких та римських авторів, та пізніших романських, галльських і германських мовах, і у різних звучаннях, як pandora, pandura, pandort, panduria, bandurrira, bandurra Також і в південних слов'ян зустріти можна паралелі того слова, як також не бракує подібних паралель і в арабській, наприклад, – tanbur, tambur, татарській (дунбура), монгольській (домбур), кавказькій (пандура кавказьких званетів), грузинській (пандурі) та індійських (тамбура) мовах. Взявши до увагу таке широке розповсюдження цього слова, Г. Хоткевич робить висновок, що воно мусило іти з одного спільного джерела, яким він важає санскрит» [4, 6].

Вокально важливим є поняття рецитації, тобто речитативного простору аранжування. Ф. Ф. Колесса пише, що виявляють один тип рецитації та його відмінності. Кожен співак репитує свідомо свій репертуар на один голос, в одному вибраному стилі, який він перейняв від свого вчителя [1, 60]. Рецитація або певна речитативна модальність, яка входить в вокал на правах контрпозиційної конфігурації, – це ознака, яка зараз успішно модернізується і трансформується в сучасному вокальному просторі. Ф. Колесса описує найважливіші риси репертуару або пісенної творчості як кобзарства, так і українського мелосу взагалі. В усіх піснях вражає типізація, схематичність, що підносить їх неначе понад часом і простором, переважають загальні місця вироблені формами, епічні повторення і інші ознаки образного пісенного стилю. Багатство побутових рис, реалістичне зображення таке помітне в наворотах стає у відворотних відношеннях до поширеннях даної пісні

За підготовку учнів, а починали вчити вже маленьких хлопців, відповідав панотець. Панотець – це той кобзар, який не менше, як 10 років був членом братства і вже мав певний досвід гри на бандурі. Окрім навчання, яке відбувалося від пан-отця, деякі кобзарі вчилися з книги. Книга ставала певним посередником і допомагала навчанню, але книга і книжна наука не шанувалися. Лебійська мова заперечувала книжну мову і в певній мірі ми маємо розрив вокального простору і простору спілкування.

Коли до Вересая звертались дуже багато для того, щоб запросити його на вечори, зрештою записати на фонограф його роботи, то в певній мірі були здивовані, що він не мав великого репертуару, але репертуар був вишуканий і разом був досить і досить стрімким. Федір Лавров пише: «Порівняно з репертуаром інших кобзарів, репертуар Вересая був не дуже великим. М. Лисенко, О. Русов, П. Чубинський записали від нього і опублікували шість дум: «Очі», «Як три брати з Азова втікали», «Невольницька», «Про бурю на Чорному морі», «Про вдову і трьох синів», «Дума про Федора Безрідного»; п'ять сатиричних і гумористичних

пісень: «Щиголь», «Дворянка», «Кисіль», «Хома й Ярема», «Бугай». У репертуарі Вересая були і інші побутові сатирично-гумористичні та танцювальні пісні: «Дудочка», «Козак», «Ой їхав – не заїхав», «Козак Валець», «Циганочка», а також декілька пісень релігійно-моралізаторського змісту» [3, 71].

Цього достатньо, щоб мати цілісність про український епос. Цілісність не є різноманітність, а є відображення в одному творі принципів інтонування, принципу речитативу або рецитації, який і створює ту єдність двох пазух або душ, як пише Остап Вересай, слухача і виконавця. Микола Лисенко засвідчив, що Вересай до останніх своїх днів займався саме кобзарством і зберіг в своїй пам'яті найвиразніші образні зразки епосу українського народу. «Ось чому так високо піднімається інтерес і значення зустрічі в наш час бандуриста, від якого ми могли б почути і зберегти ту дійсно самобутню музичну форму за оригінальністю якої в нас немає суперечників, – писав він» [3, 79].

В репертуарі Кравченка-Крюковського було 10 дум: «Про азовських братів», «Олексій Попович», «Федір безрідний, бездольний», «Три брати Самарські», «Івась Коновченко, Вдовиченко», «Сокіл і соколя», «Проводи козака», «Сестра і брат», «Бідна вдова і три сини», «Самійло Кішка». Він скаржився, що знаючи багато пісень, близько за 70, він їх позабував, бо дуже рідко приходиться співати. На ярмарках він ходив лише змолоду, а після покинув. Те, що саме виконавство стає поодиноким, рідким призводить до того, що вимивається, зникає пісенний фонд кобзарського мистецтва. Про це важливо говорити й зараз, хоча всі думи записані.Ф. М. Колессою – один із тих, хто разом з Лесею Українкою і окремо записав багато дум і написав одну з перших надзвичайно відомих розвідок щодо кобзарства. Саме Ф. М. Колесса надав розуміння кобзарському мистецтву не лише як фольклорному, а більше як інституалізованому, або проміжному між фольклорною та професійною справою.

Думи були основними епіцентрами виконавської майстерності і поетики кобзарського мистецтва. «Думи, – пише Б. П. Кирдан, – формувалися на основі загально-ідейних художніх принципів народної поезії, на основі естетичного розмаїття українського фольклору, при значному впливі індивідуальної творчої манери виконавців. Світогляд народних співців в значній мірі був обумовлений їх репертуаром, змістом і ідейною направленістю дум, так у різних варіантах однієї і тієї ж думи, записаної від декількох кобзарів-лірників, то визначається соціальний аспект, то робиться акцент на релігійній моралі»[2, 12].

Такі великі епічні твори, як дума, ставали могутнім рушійним жанровим зосередженням вокального співу. Дума в певній мірі провокувала трансформацію професійних форм в інший жанровий формат, але дума є неповторною. Неповторною завдяки варіативності варіювання і певних речитативних і інтонаційних комплексів. С. Й. Грица пише: «Поетико-музичний стиль українських народних дум, величних епічних творів, котрі нараховують до 200 і більше віршів високохудожньої поезії, інтрепретований у формі імпровізаційної музичної декламації під акомпонемент кобзи-бандури, синтезував в собі найкращі риси національного, музично-поетичного виконання епохи раннього ренесансу в Україні і суттєвим образом впливав на розвиток багатьох жанрів народного і професійного мистецтва.

Своїми коріннями дума уходить в глибину століть, знаходить генетичне і стилістичне породнення з найбільш давніми словянськими основами народної епіки і пам'ятками літературної писемності. Речитативний мелос породнений з ритуальними весільними піснями-голосіннями, однак, жанр думи в українському національному епосі досягає якісного нового ступеня свого розвитку. Інтонаційний склад дум дає підставу стверджувати про чітко визначені самобутні риси української музики вже XVI столітті» [1, 52].

Дослідник пише, що рецитиція думи поділяється на уступи, в котрих варіюються основний мотив: «Кожен із уступів може вміщувати від 2 до 10 більше мелостихів, за поглядом виконавця. Уступи варіації позначаються кадансами і інколи тими розіграшами, котрі подібно за чином відображують особливості виконавської манери» [1, 57]. Сама музична форма думи – це могутня, велична, монументальна структура, яка несе в собі епіку тексту і можливість варіацій і певних схем повторення, інтонаційної ідентичності, яка і створює ту ідентичність в музичному просторі, що пов'язують з національним мелосом.

«Сфера, де ще в більшому ступені відображується гама психологічних станів виконавця, є інтонаційна висотна засада думи. Якщо ритміка музичного речитативу спиралася, передусім на, більш-менш міцну ритмо-акцентуативну основу вірша думи, то його висотне, а в цілому і ладове побудування могло змінюватися в залежності від факторів місцевої традиції інтонування, настройки інструменту, виконавця, його індивідуальних співочих здібностей. Лисенко, а за ним і Колесса визначають, як характерний для дум, дорийський лад з повищеною 4 а також з 7 (субсемітоні) і наявність характерних інтервалів, збільшеної секунди, збільшеної кварти, зменшеної кварти» [1, 58].

Наукова новизна – комплексне дослідження становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні у вітчизняному мистецтві здійснюється вперше. На базі аналізу наукової літератури розглядаємо процес кобзарства як феномена культури.

Кобзарське мистецтво має домінанту вокального співу, несе в собі принцип інтонування і принцип, який в певній мірі і залежний, і не залежний від інструмента. Інструмент зазначає сам спосіб інтонування, але цей спосіб належить кобзарю. С. Грица пише: «Думи, при їх очевидному інтонаційному і стилістичному єднанні не є однорідними. Вони знаменують перехід від тетрахордної діатонічної системи мислення до гомофонно-гармонічної, їх можна поділити на:

а) думи з декламаційним речитативом, тетра-квінтахордною побудовою, з хроматизмами орнаментального характера, імпровізаційного походження;

б) думи з мелодизованим речитативом і ознаками гармонічного мислення, функціональним хроматизмом.

Мелодика рецитації першого типу групується не великими кварто-квінтативними ланцюгами в межах септими, а набагато рідшими октавами з субсемитоніум, а інколи з домінантною знизу, з вокальними точками опори, котрими почергово бувають крайні звуки тетрахордів. Інколи характерним буває наступне направлення мелодії зі сходженням, гойдалками від кварти на квартуквінту. Основне ядро речитативу зосереджене у верхньому відрізку мелодії, де висотно варіюється третя, четверта ступені. Цей тип речитативу, котрий відрізняється ритмічним контрасним нерозпітими слогонотами, є близьким до народ-

них речитативів-причитань. Його інструментальне супроводження будується за принципом імпровізації, частіше всього тут вільно сплітаються вільно мелодичні лінії, що варіюють висхідний мотив рицитації, що нагадує підголоски. Основа супроводження діатонічна, її ладова шкала залежить від індивідуальної настройки інструмента, характерним тут є кванто-квінтові педалі, що залежать від настройки басових «бунтів» бандури або ліри» [1, 62].

Висновки. В цій достатньо коректній і достатньо професійній добірці ознак інтонування та мелодики розкривається потенціал музикування кобзарства, який може і зараз бути не лише актуальним, а і потрібним як рецитація, звернення до глибинних фундаментальних мотивів, які пов'язані з плачами голосіннями, зі святковим устроєм, обрядом переходу з певним драматизмом, тетралогією і синкретизмом, який так бажаний в сучасному просторі художньої культури України.

Можна стверджувати, що думи і інші епічні форми, які існують у просторі кобзарського мистецтва, справді спонукали, передусім, до сакралізації, до неявної гуманізації професійної культури. Вона була неявною тому, що не несла в собі вказівки зверху чи якось визначалась як культурний поштовх, була просто або запозиченням, або відлунням, або зверненням до фольклору, до витоків. Але саме тими першими інституціями були кобзарські коші, які і створили професійний осередок сакрального типу. Сакральна побутовість або побут сакралізований – це аксюморон, але він давав можливість високо підняти майстерність на рівні епосу, епосу, української ментальності, здійснити вчинок, нести свою справу, як високе благородне мистецтво.

Згодом кобзарські школи все більше і більше професіоналізуються, абстрагуються від глибинних засад фольклорних, міфологічних засад. Вони втратили імпровізаційну театрологію і те, що зветься синкретичність події як єднання в єдиному просторі звуку, людей, які чують, бачать і не бачать світ – простір, сонце і степ, в якому розгортається подія, мандри, неперервна реальність існування величезної історії кобзарства як інституції, як школи, як одного із аспектів української музичної культури. Кобзарське мистецтво України впливає на всі вокальні школи.

Література

1. Грица С. И. Музыкальные особенности украинских народных дум / С.И. Грица // Украинские народные думы. – М.: Наука, 1972. – С.52 – 65.

2. Кирдан Б. П. Думы / Б.П. Кирдан // Украинские народные думы. – М.: Наука, 1972. – С.10 – 52.

3. Лавров Ф. И. Кобзари / Ф.И. Лавров. – К.: Мистецтво, 1980. – 256 с.

4. Штокалко З. Кобзарській підручник / Зіновій Штокалко. – Едмонд-К.: Канадський інститут українських студій, 1992. – 348 с.

References

1. Grits, S.I. (1972). Musical features of Ukrainian folk dumas. Ukrainian folk Dumi. Nauka [in Russian].

2. Kirdan, B.P. (1972).Ukrainian folk Dumi. Nauka [in Russian].

3. Lavrov, F.I. (1980). Kobzars. Kyiv: Mistetstvo [in Ukrainian].

4. Shtokalko, S. (1992). Kobzar tutorial. Kyiv: Edmond Canadian Institute of Ukrainian Studies [in Ukrainian].

УДК 7.05:687.01

Чупріна Наталія Владиславівна,
кандидат технічних наук,
доцент кафедри художнього моделювання костюма
Київського національного університету
технологій та дизайну
chouprina@ukr.net

ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ АКТУАЛЬНИХ ПРОЕКТНИХ ОБРАЗІВ 1970-Х РОКІВ ТА ЇХ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ ІНДУСТРІЇ МОДИ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з визначенням критеріїв та принципів формування актуальних проектних образів 1970-х років та їх впливу на розвиток сучасної індустрії моди. **Методологія**. Комплексний системний підхід до вивчення основних критеріїв формування модних образів в індустрії моди заснований на застосуванні компаративно-аналітичного та історико-логічного методів. Методи спостереження та узагальнення лягли в основу формулювання базових принципів формування модних тенденцій періоду моди, що розглядається. **Наукова новизна.** У роботі визначено, що 1970-і роки стали періодом, в якому індустрія моди зробила новий ривок в своєму розвитку. Визначено, що нові тенденції соціального буття та загально-суспільної свідомості спонукали до виникнення та активного розвитку нового актуального образу особистості, героя свого часу. Охарактеризовано, що основними образними рисами естетичного ідеалу того часу стали інтелектуальність та індивідуальність, витонченість та переосмислення культурного надбання та духовних цінностей – саме ці образні властивості лягли в основу естетичного ідеалу того періоду. **Висновки.** За результатами дослідження можна зробити висновок, що в 1970-х роках індустрія моди знаходилась в активному пошуку нових художніх ідей та проектних образів. Зрештою, в споживацькому суспільстві змінилося відношення до одягу і зовнішнього вигляду – дизайн і стиль проголошуються гаслом епохи, хоча відмінність між «haute couture» і одягом масового попиту продовжувала залишатися значною. Всі прояви молодіжних рухів, субкультур й антимоди дали могутній поштовх дизайнерам для використання створених образів або їх окремих рис при розробці модних ліній одягу для масового споживача. Таким чином, вкотре симбіоз «традиційної» і «альтернативної» моди ліг в основу формування масового споживацького смаку, а розроблені і промисловими тиражами виготовлені колекції одержали статус «mainstream».

Ключові слова: індустрія моди, актуальний проектний образ, естетичний ідеал, модна лінія одягу, одяг масового попиту, суспільство споживання, субкультура, антимода.

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

Принципы формирования актуальных проектных образов 1970-х годов и их влияние на развитие современной индустрии моды

Цель работы. Исследование связано с определением критериев и принципов формирования актуальных проектных образов 1970-х годов и их влияния на развитие современной индустрии моды. **Методология**. Комплексный системный подход к изучению основных критериев формирования модных образов в индустрии моды основан на применении компаративно-аналитического и историко-логического методов. Методы наблюдения и обобщения легли в

© Чупріна Н.В., 2016

основу формулировки базовых принципов формирования модных тенденций рассматриваемого периода моды. **Научная новизна**. В работе определенно, что 1970-е годы стали периодом, в котором индустрия моды сделала новый рывок в своем развитии. Определено, что новые тенденции социального бытия и общественного сознания побуждали к возникновению и активному развитию нового актуального образа личности, героя своего времени. Охарактеризовано, что основными образными чертами эстетичного идеала того времени стали интеллектуальность и индивидуальность, утонченность и переосмысление культурного достояния и духовных ценностей – именно эти образные свойства легли в основу эстетичного идеала того периода. **Выводы.** По результатам исследования можно сделать вывод, что в 1970-х годах индустрия моды находилась в активном поиске новых художественных идей и проектных образов. В конечном итоге, в потребительском обществе изменилось отношение к одежде и внешнему виду – дизайн и стиль провозглашаются лозунгом эпохи, хотя различия между «haute couture» и одеждой массового спроса продолжали оставаться значительными. Все проявления молодежных движений, субкультур и антимоды дали могучий толчок дизайнерам для использования созданных образов или их отдельных черт при разработке модных линий одежды для массового потребителя. Таким образом, в который раз симбиоз «традиционной» и «альтернативной» моды лег в основу формирования массового потребительского вкуса, а разработанные и промышленными тиражами изготовленные коллекции получили статус «mainstream».

Ключевые слова: индустрия моды, актуальный проектный образ, эстетичный идеал, модная линия одежды, одежда массового спроса, общество потребления, субкультура, антимода.

Natalia Chouprina, *PhD Technical Studies, associate professor, associate professor of the fashion design chair, Kyiv National University of Technologies and Design*

Principles of forming of actual project appearances of 1970th and their influence on development of the modern fashion industry

Purpose of Article. The Research is related to determination of criteria and principles of forming of actual project images of 1970th and their influence on development of modern fashion industry. **Methodology**. The complex system approach of the study of basic criteria of fashion images forming in fashion industry is based on application of comparative, analytical and historical logical methods. The methods of supervision and generalization are used for formulation of basic principles of fashion trends forming in the researched period. **Scientific novelty.** The article describes the fact that the 1970s became a period when the fashion industry did a new jerk in the development. It is certain that the new tendencies of social life and in-public consciousness induced to the origin and active development of new actual appearance of personality. It is reviewed that intellectuality and individuality, refinement and comprehension of cultural property and spiritual values became the basic vivid lines of aesthetically beautiful ideal of that time. Exactly, these vivid properties were aesthetically beautiful ideals of that period. **Conclusions**. As a result of the research we can conclude that the fashion industry was actively searching of new imaginative ideas and project forms during the 1970s. All in all, the attitude to clothes and appearance has changed in the consumer society – the design and style are claimed to be a slogan of the era, though the difference between «haute couture» and clothes of mass-market, remained to be significant. All manifestations of youth movements, subcultures and anti-fashion tendencies gave an impulse for the designers to use the created images or its separate features in the process of development of the fashion lines for the general public. Thus, the symbiosis of the «traditional» and «alternative» fashion was the basis for the formation of the mass-market consumer's choice, and the collections developed and manufactured on a commercial scale obtained the status «mainstream».

Keywords: fashion industry, actual project appearance, aesthetical beautiful ideal, fashion line of clothes, clothes of mass demand, society of consumption, subculture, anti-fashion.

Постановка проблеми в загальному вигляді. Загальновідомо, що в 1970-х роках індустрія моди знаходилась в активному пошуку нових художніх ідей та

проектних образів. Популярність культурних прийомів субкультури хіпі призвела до зросту інтересу суспільства до етнічних напрямів та стильових рішень (серед найбільш розповсюджених джерел натхнення – культура та мистецтво Близького та Далекого Сходу (Ірану чи Японії), Марокко, Індії тощо. Серед широких верств споживачів набувають популярності також ретро-мотиви, засновані на проектних ідеях європейської моди 1920х – 1940х років. Такі тенденції звернення моди до відомих джерел натхнення спричинено тим, що дизайнерська думка тих років не винайшла нічого інноваційного, здатного корінним чином змінити розвиток модних тенденцій. До того ж, домінуючий вплив Парижу на формування так званої офіційної моди суттєво знизився, в той час як зросла роль модельєрів та дизайнерських брендів Італії, Великобританії або США. З іншого боку, молоде покоління пересічних споживачів постійно «винаходить» свою моду, засновану на нівелюванні загально прийнятих традицій естетики та художнього смаку та вираженні власно індивідуальності будь-якими засобами. З огляду не це, необхідно зазначити, що період 1970-х років від знаменувався становленням еклектики при формуванні модних образів, як того періоду, так і сучасної індустрії моди.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Отже, як відзначають більшість дослідників, процесів розвитку моди та модного одягу 1970-х років, кардинально нові зміни модних трендів не з'явились в цей період. Натомість, як пише історик моди Дж. Нанн, «…в період збентеження, безладів, тероризму та насильства, а також відчуття безнадійності та відчаю, не дивно, що з 1970-х років мода втратила напрям розвитку та була поставлена в глухий кут стосовно своєї функції; вона була в пошуках будь-яких способів натхнення та уходила в фантазії, які призвели до створення тою чи іншою мірою «маскарадних костюмів», більшою мірою чарівних та красивих, проте відірваних від реального життя та придатних, в кращому випадку, для вечірніх прийомів…» [1, 301].

З іншого боку, відомий радянський історик костюма Р. В. Захаржевська, аналізуючи сутність моди 1970-х років, повідомляє: «… Сутність сучасного мистецтва костюма полягає тому, що воно поставлене в умови швидкоплинності. Це й характеризує технічний прогрес… А в 1972 році офіційні журнали мод всього світу ствердили напрям моди, що проголосив ностальгію за 30-ими та 40-ими рокам, де фігурують старомодні піджаки, брюки-кльош та типаж жінок а-ля Грета Гарбо та Марлен Дитріх, взуття на платформі та деякі атрибути поганого смаку, які отримали, врешті-решт, правдиву назву – кітч…» [2, 228].

В свою чергу, відомий мистецтвознавець Ф. Бодо своїм аналізом діяльності провідних модельєрів, Будинків моди та дизайнерських брендів XX століття, характеризуючи стан індустрії моди 970-х років, пише: «…кристалізація нових ідей, у великій кількості напрацьована за попереднє десятиліття, суттєво перетворює зовнішній вигляд вуличного натовпу, його розуміння криси стилю. За своєю сутністю, в західному суспільстві змінюється сам підхід до одягу. Наряди «haute couture», що пропонуються Будинками моди, відрізняються від товарів широкого вжитку, як індивідуальні архітектурні проекти від масової забудови… Париж, що здавна відомий як законодавець моди, занепокоєний пошуком нових стратегій, що здатні гарантувати йому позиції лідерства серед виробників швейної серійної продукції…» [3, 234].

Формулювання цілей статті.У зв'язку з окресленим вище, мету даної статті можна сформулювати як визначення принципів формування актуальних проектних образів 1970-х років та їх вплив на розвиток сучасної індустрії моди.

Виклад основного матеріалу**.** До кінця 1960-х років центр масової моди переміщується зі «свінгуючого Лондона» в американський Сан-Франциско. Молодіжну «поп»-експансію поступово змінює культура «хіпі». Причому, ця самодостатня субкультура сформувала моду, що належить тільки їй. З іншого боку, саме ця культура дуже швидко завоювала весь західний світ, підкоривши людей не просто свободою внутрішньою, але і свободою зовнішнього вигляду. Популярною течією стає не формування нових тенденцій і модних віянь, а їх довільне змішення, наприклад американські традиційні джинси із строгими френчами «а-ля Мао». Традиційний гардероб, створений в контексті певних стильових рішень і колірної гармонії, проголошується «символом дрібнобуржуазного індивідуалізму», а національні етнічні традиції різних народів (індійські хустки і прикраси, афганські куртки, африканські кольорові туніки) набувають особливого звучання в зовнішньому вигляді європейців та американців. Прийнято вважати, що культура хіпі поклала початок еклектиці як основоположному принципу формування модних образів і стильових рішень в костюмі [4, 315-329].

Таким чином, серед найбільш значущих факторів, що справили вплив на формування актуального проектного образу 1970-х років, доцільно звернути особливу увагу на такі [5, 596-611]:

1. все більш агресивний, антигуманний, вплив на суспільство справляють такі явища як урбанізм, індустріалізація, уніфікація та стандартизація, масифікація та тиражування культурних цінностей та морально-етичних принципів;

2. в свідомості людей все активніше розвивається почуття втоми та розчарування, що спричиняються зростанням різних видів злочинності, наркоманією та тероризмом, які поширюються світом;

3. це призводить свідомість переважної більшості суспільства до відмови від гарячково-напруженого ритму життя, повертаючи до реальності стабільний спосіб життя, ідеалізацію минулого та особливо, патріархальні основи суспільного устрою;

4. зростає морально-психологічна активність переважної більшості суспільства – пошуки етичних канонів та духовних цінностей, що стосується захоплення певними релігійними вченнями, окультизмом, філософськими теоріями та навіть містикою. Саме в цей час особливою популярності набувають езотерика, астрологія та комплекс різноманітних магічних знань та уподобань;

5. з іншого боку, активно розвивається текстильна та легка промисловість; реалізуються інноваційні відкриття та винаходи; впроваджуються нові машини та устаткування, проводиться автоматизація технологічних процесів та продукуються нові синтетичні матеріали з удосконаленими властивостями тощо;

6. на формування певних стильових та образних проявів моди 1970-х років суттєвий вплив справляла колаборація «haute couture» (високої моди), «prêt-a-porter» (моди конфекціювання) та промислового дизайну сегменту масової моди; при цьому як ніколи раніше активно до модних процесів долучається так звана «вулична мода», яка все активніше асимілює з провідними модним трендами того періоду;

7. мода 1970-х років не вирізняється значними інноваційними розробками в сфері дизайну модного одягу, проте фігурує в історії розвитку форм костюма як період якнайширшого розвитку асортименту одягу та матеріалів, а також застосування в дизайні костюма розмаїття витончених прийомів оздоблення та способів комплектування модного одягу. Саме в цей період становлення індустрії моди в масове виробництво одягу було впроваджено принцип формування гардеробу споживача з різних сегментів призначення та асортименту одягу, що отримав назву «цибулинка».

Зрештою, в споживацькому суспільстві змінилося відношення до одягу і зовнішнього вигляду – дизайн і стиль проголошуються гаслом епохи, хоча відмінність між «haute couture» і одягом масового попиту продовжувала залишатися значною. Проте паризькі Модні будинки та дизайнерські фірми почали активний пошук ідей і аргументів для підтвердження своїх лідируючих позицій в світі моди – було розроблено багато стратегій, втілення яких служило гарантією лідерства серед виробників серійної швейної продукції, в першу чергу – модного одягу масового попиту. Це призвело до того, що на виробничій базі швейних і текстильних підприємств з'являються дизайнерські фірми і бренди, націлені на розробку і виготовлення саме модного одягу як продукту індустрії моди. Така концепція масової моди поклала початок виникненню і становленню такого поняття як «фабричний бренд». Серед родоначальників цього процесу були такі швейні підприємства як Mendes, Rodier і ін.

З іншого боку, ЗМІ того періоду, що професійно висвітлювали питання моди (журнали *Marie-Claire, Elle*, а також щоденна газета про моду *Women's Wear Dailly*), вели систематичну активну пропаганду імен молодих талановитих дизайнерів, чиї моделі одягу у фабричному виготовленні носили масові покупці. Ця діяльність призвела до того, що в 1970- роках виникає каста діячів індустрії моди, звана «молодими творцями». При цьому, природно, епітет «молоді» відносився не до фактичного віку дизайнера, а до його сприйняття творчості і стилю [6, 117-126].

Серед основних чинників, що сформували вектор розвитку французької індустрії моди в 1970-х роках, слід виділити діяльність групи «Творці і промисловці», заснованої спадковим виробником одягу, а згодом головою французького синдикату високої моди, Дідье Грюмбахом. З 1970 року він керує промисловою групою C. Mendes, в число інтересів якої входить виготовлення колекцій модного одягу масового попиту, розробленого такими марками, як *Saint-Laurent Rive Gauche,* або *Givenchy Nouvelle Boutique,* а також ліній готового плаття Будинків моди *Chanel, Philippe Venet, Valentino.*

Будучи серйозним і досвідченим промисловцем, Д. Грюмбах не переставав піклуватися про модернізацію виробництва, розуміючи, що технічний прогрес може позитивно вплинути на інноваційний і комерційний успіх продукції, що випускається. З іншого боку, він виразно усвідомлює, що популярність дизайнерів, що створюють колекції модного одягу для фабричних брендів, може принести більше комерційної вигоди, якщо їх імена з'являться на лейблах торгових марок – так виникла тенденція випуску ексклюзивних моделей модного одягу з індивідуальною маркою дизайнерів. При цьому його підприємства не-

сли відповідальність тільки за фінансово-технічні характеристики продукції, що випускається. Художні та естетичні якості моделей формували автори – дизайнери й стилісти. Саме це рішення Д. Грюмбаха призвело до розвитку в індустрії моди дизайнерських брендів.

Для залучення максимально можливої кількості клієнтів, представники групи «Творці й промисловці» організували і провели серію перших дефіле. Ідея виявилася досить успішною, особливо за підтримки і безпосередньої участі професійних ЗМІ, що висвітлювали питання моди і стилю. Незабаром ці музичні покази одягу перетворилися на масштабні шоу, без яких не обходиться жодна презентація нових колекцій громадськості. Організовані в найнесподіваніших проявах подібні дефіле покликані порушувати всі «закони жанру традиційний моди», а індустрія моди сформувала однин з найбільш видовищних напрямів своєї діяльності – модельний бізнес та подіумну сценографію.

В той же час, з 1971 по 1973 роки, відбулося остаточне розділення творчості «молодих творців» нової хвилі з діяльністю «haute couture», а заразом і традиційні схеми розвитку «pret-a-porter». Хоча вже до кінця десятиліття відбулося зближення цих напрямів діяльності індустрії моди, яке стало особливо тісним і плідним в умовах діяльності в XXI столітті. А в кінці 70-х років XX століття сформувалися умови для толерантного паралельного співіснування Будинків високої моди і дизайнерських брендів демократичного одягу масового попиту. Підтвердженням тому слугує і сумісне складання щосезонних календарів заходів «haute couture» та «pret-a-porter», які привертають тисячі представників мас-медіа, торгівлі та цінителів моди.

Цей період став знаменним для французького дизайнера Соні Рікель: пластичні, м’які силуети її трикотажних моделей, що додають жіночій фігурі витонченість, але не сковують свободу, забезпечили її Модному будинку популярність на американському ринку модного одягу на довгі десятиліття.

Загалом, основними тенденціями розвитку американської моди в 1970-х роках слід вважати прагнення до лаконічності, практичність, а також подовження спідниць і широке використання брюк. Різноманітні за стилем і силуетом брюки з’являються у колекціях всіх дизайнерів, що працюють на американському ринку одягу. Так, в свої колекції модного одягу класу «pret-a-porter» брюки включають такі дизайнери і дизайнерські бренди *як Bill Blass, John Antony, Oscar De La Renta* та ін. Чергову хвилю популярності переживали також джинси, які, вслід за лініями спортивного одягу, проникли і в колекції прет-а-порте, а в деяких випадках і в ансамблі нарядного одягу [7, 179-188].

У другій половині 70-х років XX століття на американському ринку модного одягу існують дві суперечливі тенденції: одна з них – лаконічні чіткі лінії і силуети в чоловічому і жіночому одязі, а інша – м’які аморфні форми (а-ля Голівуд 1930-х років). Проте, обидві тенденції орієнтовані на основні для американських споживачів властивості: невимушеність, практичність, природність й універсальність. На тлі цього американські модні бренди й торгові марки активно адаптувалися до умов національного ринку модного одягу, а також асимілювали в собі естетичні ідеали і художні образи, актуальні в Європі.

Висновки і перспективи подальших розвідок. 1970-ті роки стали періодом, в якому індустрія моди зробила новий ривок в своєму розвитку. Всі прояви молодіжних рухів, субкультур й антимоди дали могутній поштовх дизайнерам для використання створених образів або їх окремих рис при розробці модних ліній одягу для масового споживача. Таким чином, вкотре симбіоз «традиційної» і «альтернативної» моди ліг в основу формування масового споживацького смаку, а розроблені і промисловими тиражами виготовлені колекції одержали статус «mainstream».

Нові тенденції соціального буття та загально-суспільної свідомості спонукали до виникнення та активного розвитку нового актуального образу особистості, героя свого часу. Популярності набували соціально виважені, серйозні індивідууми, що мислять самостійно та незалежно. Основними образними рисами естетичного ідеалу того часу стали інтелектуальність та індивідуальність, витонченість та переосмислення культурного надбання та духовних цінностей. Саме ці образні властивості лягли в онову естетичного ідеалу того періоду.

Література

1. Нанн Дж. История костюма, 1200 – 2000 / Дж. Нанн. – М.: Астрель: АСТ, 2000. – 343 с.: ил.

2. Захаржевская Р.В. История костюма: от античности до современности / Р.В. Захаржевская. – М.: РИПОЛ: классик, 2005. – 288 с.: илл

3. Бодо Ф. Шик & Шарм / Ф. Бодо. – М.: Слово, 2006. – 400с.:илл.

4. Аксенова М. Мода и стиль / М.Аксенова, Т. Евсеева, А. Чернова и др. – М.: Аванта+, 2007. – 480 с.: ил.

5. История моды с XVII по XX столетие. Коллекция Института костюма Киото / под ред. А. Фукай.– М.: TASCEN/АРТ-РОДНИК (изд. на русск. языке), 2003. – 735 с.: ил.

6. Линч А. Изменения в моде: причины и следствия / А. Линч, М. Д. Штраусс. - Минск: Гревцов Паблишер, 2009. – 280 с.

7. Плаксина Э.Б. История костюма. Стили и направления / Э.Б. Плаксина, Л.А. Михайловская. – М.: Изд. Центр «Академия», 2004. – 224с.: ил.

References

1. Nann, J. (2000). The History of Suit, 1200 – 2000. Moscow: Astrel: AST [in Russian].

2. Zaharzhevskaya, R. V. (2005). History of suit: from antiquity to contemporary. Moscow: RIPOL classic [in Russian].

3. Bodo, F. (2006). Shick & Sharm (E. Bogatyirenko, Trans.). Moscow. Slovo [in Russian].

4. Aksyonova, M., Evseeva, T. & Chernova A. (2007). Fashion & Style. Moscow: Avanta [in Russian].

5. Fukai, A. (Eds.). (2003). Fashion History from XVII to XX centuries. Kyoto Costume Institute Collection. Moscow: TASCHEN/ART-RODNIK [in Russian].

6. Trend Analysis and Meaning. (A. Goldina. Trans.). Minsk: Grevcov Pulishier [in Russian].

7. Plaksina, E. & Michaylovskaya, L. (2004). History of suit. Styles and trends. Moscow: «Academia» Publishing [in Russian].

УДК 75.033 (477)

Криволапов Богдан Михайлович,
кандидат юридичних наук,
доцент кафедри міжнародного приватного права
Інституту міжнародних відносин
Київського національного університету ім. Тараса Шевченка
m_krivolapov@yahoo.com

ЖИВОПИСНІ БАТАЛЬНІ ТВОРИ АНДРІЯ ХОЛОМЕНЮКА – ЗНАМЕННЕ ЯВИЩЕ В КУЛЬТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ, ЛИТВИ І ПОЛЬЩІ

Мета роботи – огляд та аналіз творів талановитого митця сучасності, заслуженого художника України Андрія Івановича Холоменюка, який відродив батальний жанр в українському мистецтві, створивши цілу галерею батальних живописних творів на теми української героїчної історії: «Битва на синіх водах», «Конотопська битва», «Хотинська війна 1621 року» та ін. **Методологія** дослідження полягає у використані аналітичного, історико-логічного, систематичного, мистецтвознавчого методів у висвітленні творчої біографії талановитого художника-баталіста та осмисленні як специфіки живопису митця, так і етапів творчого становлення. **Наукова новизна.** В роботі вперше науково проаналізовано творчий доробок художник-баталіста А. Холоменюка в контексті сучасного культурно-мистецького простору. **Висновки.** Твори А. Холоменюка, особливо полотна військово-історичної тематики, глибоко й різнобічно розкривають героїчний подвиг українського козацтва, польських та литовських воїнів, що відстоювали свободу та незалежність своїх країн. В його виразних експресивних експозиціях талановито передано героїчні сторінки історії України, Литви та Польщі у XIV-XVII століттях. Самобутня манера та різножанровість митця дають можливості ретельного мистецького дослідження подій та образів минулого, що заслуговує на високу оцінку майстерності художника, іменуючи його творчий доробок як високохудожнє явище в сучасній українській культурі.

Ключові слова: батальний живопис, діорама, битва, експресивний живопис.

Криволапов Богдан Михайлович, *кандидат юридических наук, доцент кафедры международного частного права Института международных отношений Киевского национального университета им. Тараса Шевченко*

Живописные батальные произведения Андрея Холоменюка – знаменательное явление в культуре и искусстве Украины, Литвы и Польши

Цель работы – обзор и анализ произведений талантливого художника современности, заслуженного художника Украины Андрея Ивановича Холоменюка, который возродил батальный жанр в украинском искусстве, создав целую галерею батальных живописных произведений на темы украинской героической истории: «Битва на синих водах», «Конотопская битва», «Хотинская война 1621» и др. **Методология исследования** заключается в использовании аналитического, историко-логического, систематического, искусствоведческого методов в освещении творческой биографии талантливого художника-баталиста и осмыслении как специфики живописи художника, так и этапов творческого становления. **Научная новизна**. В работе впервые научно проанализированы творчество художник-баталиста А. Холоменюка в контексте современного культурно-художественного пространства. **Выводы.** Произведения А. Холоменюка, особенно полотна военно-исторической тематики, глубоко и разносторонне раскрывают героический подвиг украинского казачества, польских и литовских воинов, которые отстаивали свободу и независимость своих стран. В его выразительных экспрессивных экспозициях талантливо переданы героические страницы истории Украины, Литвы и Польши в XIV-XVII веках.

© Криволапов Б.М., 2016

Самобытная манера и разножанровость художника дают возможности для тщательного художественного исследования событий и образов прошлого, а также заслуживает высокой оценки мастерство художника, именуя его творчество как высокохудожественное явление в современной украинской культуре.

Ключевые слова: батальная живопись, диорама, битва, экспрессивная живопись.

Kryvolapov Bogdan, *PhD in Laws, associate professor of the International Private Law Institute of International Relations, Taras Shevchenko National University of Kyiv*

Picturesque battle works of Andrei Holomenyuka – remarkable phenomenon in the culture and art of Ukraine, Lithuania and Poland

Purpose of Article. The purpose of the work is to analyse the works of Andrei Holomenyuk, who is a talented modern artist, Honored Artist of Ukraine. He has revived the battle genre in the Ukrainian art by creating a gallery of battle paintings on the themes of Ukrainian heroic stories: «Battle of Blue Waters», «Konotop Battle», «Khotyn war 1621» etc**. Methodology.** In the research, the author uses the analytical, historical, logical, systematic and art critical methods to the creative biography of the talented battle-painter and to understand the specifics of the artist's painting as well as the stages of his creative development. **Scientific novelty.** The author is the first who analyses the Holomenyuk's creativity in the context of the modern cultural and artistic space. **Conclusions.** Holomenyuk's works, especially concerned the military and historical subjects, open the heroic feat of the Ukrainian Cossacks, Polish and Lithuanian soldiers who defended freedom and independence of their countries. His bright expressive talent expositions show heroic pages in the history of Ukraine, Lithuania and Poland in the XIV-XVII centuries. The original manner and various genres of the artist give the opportunity to artistic study of events and images of the Past, and to underline the artist's creavity as a highly artistic phenomenon in the modern Ukrainian culture.

Keywords: battle painting, diorama, battle, expressive painting.

Ім'я талановитого українського митця Андрія Івановича Холоменюка давно відоме не тільки культурно-мистецькому загалу України, а й творчій інтелігенції та багатьом шанувальникам мистецтва європейських країн.

Андрій Холоменюк народився у 1957 році у Чернівцях в родині талановитих митців. Батько Андрія – видатний митець, народний художник України Іван Холоменюк, який був наставником і першим вчителем Андрія, неодноразово обирався членом Президії Спілки художників України, а також більш як 15 разів обирався Головою Чернівецької обласної організації Спілки художників України. Майбутній баталіст у 1979 році закінчив Львівську національну академію мистецтв і з 1986 року розпочав власну творчу діяльність.

Творчість Андрія Івановича Холоменюка – це видатне художнє явище України. Він є єдиним митцем серед українських художників, який більше двадцяти п'яти тому першим в новітній історії образотворчої культури України звернувся до відродження надзвичайно важкого і складного жанру – батального живопису.

Українські митці разом з баталістами інших країн створили велику кількість діорам в Україні. Він і надалі продовжує традиції українських баталістів. Але зараз подібних творів немає кому виконувати. В Києві для музейного архітектурно-скульптурного комплексу «Історії Другої Світової війни 1941-1945-х років» виконана велика кількість діорам. Цей музейний комплекс як унікальна і високохудожня споруда у 1980-х роках була удостоєна Ленінської премії. У 1970-х роках українськими художниками та баталістами художньої студії ім. М. Грекова та Управлінням образотворчих мистецтв Магістерства культури України проводилась велика організаційна та творча робота по створенню художніх діорам та мо-

нументальних пам'ятників присвячених подвигам українського народу в період Другої Світової війни. У ці роки були створені декілька діорам для музею «Історії запорізького козацтва на острові Хортиця у м. Запоріжжя». Велика як в художньому відношенню так і по розмірах у 1975 році була створена у Дніпропетровську унікальна діорама «Битва за Дніпро», присвячена радянським воїнам, що форсували річку Дніпро в районі Дніпропетровська під командуванням видатних полководців. У форсуванні Дніпра брали безпосередньо участь герой Радянського Союзу Жданович а також Герой Радянського Союзу, тодішній командир 25 гвардійської Чапаєвської дивізії генерал-майор Г.А. Криволапов, який з групою воїнів зображений на полотні в момент бойової операції по форсуванні Дніпра.

Усі члени комісії відзначили надзвичайну високий художній і технічний рівень музею-діорами, яким на той час не було аналогів у світовій художній практиці. Довжина діорами цього музею становить більше як 60 метрів і висотою 14 метрів.

Це художнє і технічне диво створювали талановиті українські митці разом з баталістами студії ім. Грекова, а також вправні проектанти і будівельники м. Дніпропетровська, в тому числі і фахівці уславленого підприємства «Південмашу», де в той час працював на керівний посаді майбутній Президент України Леонід Кучма.

Було б добре, якби державним діячам від культури спало на думку заснувати студію діорам в Україні, тим більше, маючи такого талановитого митця-баталіста як Андрій Холоменюк.

Незважаючи на відсутність офіційного замовлення (а виконання таких великих, значних творів потребує не тільки важкої творчої праці, а й значної фінансової підтримки), він наполегливо відтворює в своїх художніх батальних полотнах героїчні сторінки з історії України. В його виразних високохудожніх композиціях з історії України XIV – XVII ст., коли наші славетні предки в важких битвах під Хотином і Конотопом відстояли незалежність України і її народу, в його батальних картинах вирують людські емоції і високий професіоналізм в їх зображенні. З майстерністю і високою живописною культурою, глибоким знанням історії художнику вдалось підкорити глядача будь-якої національності.

У батальних творах Андрія Холоменюка відтворений героїзм наших предків, наших співвітчизників – в образах українських козаків та воїнів Литви і Польщі, художник відтворює з високою професійною майстерністю їх незламний героїчний дух – покоління, яке відстояло свободу і незалежність України. А. Холоменюк всім серцем любить Україну, досконало вивчаючи історію свого народу.

У Посольстві Литовської Республіки у Києві у 2012 році з великим успіхом відбулась виставка сучасної творчості А. Холоменюка. Виставка творів Холоменюка була також відкрита Посольством Литовської Республіки в Україні в рамках заходів з нагоди початку головування Литви у Раді Європи. Виставка експонувалась також і Литві з 12 червня 2014 року до 7 вересня 2014 року. Виставка батальних робіт А. Холоменюка була присвячена 500-річчю битві під Оршою. Цю виставку відвідала президент Литовської Республіки Д. Грибаускайте.

В його виразних композиціях, присвячених історії України XIV – XVII ст., відображені події, коли наші славетні співвітчизники у важких битвах під Хотином, Конотопом та Оршою відстояли незалежність української держави і її народу.

Картини А. Холоменюка про Хотинську війну увійшли до сучасного литовсько-українського видання «Хотинська битва 1621 року: битва за Центральну Європу», його полотна з полководцем польсько-литовського війська прикрашають експозицію Хотинської фортеці.

Героями цих великих батальних полотен є славне українське козацтво та воїни Литви і Польщі, що є гордістю України і героїчною сторінкою української історії та історії інших європейських країн.

Потрібно зазначити ще й про те, що кожний, хто переглянув ці дивовижні батальні полотна, не міг збагнути, щоб за такий короткий термін митець створив такі велетенські полотна, де відобразив з такою високою майстерністю славетні героїчні події українського козацтва та воїнів Литви і Польщі. Створені Андрієм Холоменюком полотна – це справжні живописні шедеври. В його виразних композиціях, з високою художньою культурою і майстерністю відображені суворі часи випробувань, розкриваються героїчний дух і патріотизм наших предків.

Як справедливо пише у вступній статті про творчість А. Холоменюка в альбомі «Виставка батальних полотен» (Вільнюс, 2014 рік) посол Литовської Республіки в Україні Пятрас Вайтєкунас, «Я назвав би картини А. Холоменюка «битвами литовців та українців за Європу», маючи на увазі два аспекти. Це битви наших спільних військових сил із зовнішніми ворогами, а також ще й зусилля Великого Князівства Литовського створити спільну державу, спираючись на цінності європейської цивілізації.

Виставка заслуженого художника України А. Холоменюка, яка присвячена 500-річному ювілею битви під Оршою, відкриває новий етап співпраці між Литвою і Україною. Символічно, що саме український художник у скрутний для його батьківщини час, вирішив зобразити визначну для нашої країни подію…» [1].

Посол із захопленням відзначає високу майстерність українського художника і стверджує, що картини А. Холоменюка отримали високу оцінку провідними фахівцями в Литві та інших країнах.

Твори Андрія Холоменюка експонувались у багатьох країнах світу, зокрема в Австрії, Австралії, Болгарії, Канаді, у містах Німеччини та інших країнах.

Пройшло зовсім небагато часу і заслужений художник України створив нове велетенське полотно, присвячене середньовічним битвам при Грюнвальді. На одному з епізодів зображений кульмінаційний момент бою, коли завдяки героїзму і мужності рицарів із етнічних українських земель була піднята із землі Велика Королівська та Краківська хоругва. По обмундируванню, і зброї, і облаштуванню видно, що то були русичі, а на дальніх та ближніх планах написані із зображенням Литовської Погони, Краківські знамена, а також велика кількість прапорів і штандартів із зображеннями гербів земель воїнів, які знаходились на близькій відстані від місця битви за знамена і штандарти. Це видатне полотно, що вражає динамікою і напругою, експонувалося на багатьох виставках в різних куточках України.

Наша героїчна багатостраждальна Україна і Європа мають багату та визначну історію, насичену як великими перемогами, так і людськими втратами, і ці історичні події мають бути талановито відтворені для майбутніх поколінь людей в літературі, кіно, і, особливо в образотворчому мистецтві, в таких масштабних полотнах, як діорами, де можна передати найбільш виразно значні історичні військові баталії.

Фарби у полотнах Холоменюка випромінюють подих героїчного часу, напругу боротьби, вони не аморфні, а стають сутністю подій та емоційною основою у розкритті героїчної епохи України, Литви, Польщі.

Андрій Холоменюк – художник різностороннього обдарування. Йому з легкістю підкоряється художня стилістика поставангардного часу з темами нашого сьогодення. Його герої картин побутової тематики, наші молоді сучасники, в яких він з любов'ю, а інколи з легкою іронією вдивляється в їх внутрішній світ, що характеризується то сумнівом, то споглядальними відтінками на проблеми нашого буття. Робить він це тактовно, ненав'язливо, а головне, усі відтінки цього буття він передає у теплій, радісній тональності фарб і на оптимістичній ноті.

З впевненістю можна сказати, що на українському небосхилі національної культури з'явився талановитий митець, яскрава постать, що втілює і продовжує утверджувати традиції національної культури, а його високохудожні, яскраві живописні твори на тему українського козацтва і його подвигів в ім'я незалежності і свободи України заслуговують на високу оцінку.

Андрій Холоменюк проявив себе не тільки як талановитий митець батальних багатофігурних композицій на історичні теми, а й як новатор-дослідник та історик нашої історії та культури. Він детально вивчав не тільки події битв, а й побут і культуру та мистецтво тих часів, а також зброю, форму одягу українських козаків, литовських, польських і турецьких вояків та полководців з найдрібнішими подробицями і деталями. Він без перебільшення ретельно опрацював сотні томів як архівних, так і друкованих видань багатьох країн Європи, тому його виразні колористичні композиції вражають глядача історично правдивою й виразною художньою мовою. Історична правдивість домінує навіть в маленьких деталях військової техніки, зброї, а також в одязі і предметах побуту. В майстерні художника налічується сотні одиниць підготовчого матеріалу: етюди, замальовки, начерки, ескізи, які становлять самостійну художню цінність і чекають осмислення сучасною мистецтвознавчою наукою і критикою та музейними фахівцями.

У багаточисельних полотнах митця на військово-патріотичну козацьку тематику наша Батьківщина постає могутня і красива, героїчна і талановита. В картинах усі деталі, характери воїнів, героїчний дух майстерно поєднані в одне дійство, що об'єднано духом свободи і метою до незалежності своєї України.

Протягом 2013-2016 рр. в Києві відбулося декілька виставок батальних полотен А. Холоменюка, присвячених битвам під Хотином, Конотопом, на Синіх Водах та унікальне велике полотно «Грюнвальдська битва». На їх відкритті були присутні діячі культури Польщі, керівники Міністерства закордонних справ і міністерства культури Литви та керівні особи від уряду цієї республіки. На відкритті виставок наші друзі висловлювали щиру подяку художнику і відзначали історичне міжнародне значення творчості українського митця, адже роботи А. Холоменюка зберігаються не лише в Україні, а й в приватних колекціях в багатьох країн світу.

Література

1. Вайтєкунас П. Андрій Холоменюк. Виставка батальних полотен / П. Вайтєкунас. – Вільнюс, 2014.

References

1. Vaytyekunas, P. (2014). Andriy Holomenyuk. Exhibition battle paintings. Vilnyus [in Lythuania].

УДК 7.091.01

Донченко Наталія Петрівна,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри режисури та
акторського мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
donchenko.nata1@gmail.com

ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС СТВОРЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО СЦЕНАРІЮ РІЗНОМАНІТНИХ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ФОРМ

Мета роботи. Обґрунтування основних складових літературного сценарію театралізованого дійства, визначення специфіки, особливостей сценарію та його значення у створенні сценічної форми. Здійснення класифікації сценаріїв, виявлення особливостей їх композиційної структури, прийомів та засобів втілення. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні мистецтвознавчого, функціонального, порівняльного аналітичного методів дослідження творчої роботи фахівця над літературним сценарієм як комплексною, синтезуючою та синтетичною основою театралізованої форми; у проведенні аналізу основних етапів створення сценарію різноманітних театралізованих естрадних та масових форм; у розгляді видів сценаріїв, побудови їх літературного матеріалу, принципу класифікації, основних компонентів запису та прийомів втілення. **Наукова новизна** дослідження полягає у систематизації основних критеріїв роботи над літературним сценарієм театралізованого видовищного дійства, концептуальності всіх складових літературно-сценарної роботи та у проведенні класифікації сценаріїв за складністю матеріалу; за тематикою і змістом; за засобами ідейно-емоційної виразності. **Висновки.** У результаті здійсненого дослідження можна зробити висновок. По-перше, літературний сценарій – це необхідна основа будь-якого сценічного або масового дійства, яка будується за всіма законами театрального мистецтва. По-друге, літературний сценарій потребує від автора творчого процесу, в якому необхідне виявлення активної життєвої позиції, особисте світосприйняття, професійні навички та вміння. По-третє, сценарна майстерність потребує відповідних знань всієї технології створення літературного сценарію театралізованого дійства: ідейно-тематичної основи, композиційної структури, специфіки сценарного ходу, видів даних художніх творів та компонентів запису.

Ключові слова: літературний сценарій, сценарист, сценічна майстерність, сценарний план, сценарний хід.

Донченко Наталия Петровна, *заслуженный деятель искусств Украины, профессор кафедры режиссуры и актерского искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Творческий процесс создания литературного сценария разнообразных театрализованных форм

Цель работы. Обоснование основных составляющих литературного сценария театрализованного представления, определение специфики, особенностей сценария и его значение в создании сценической формы. Проведение классификации сценариев, определение особенностей их композиционной структуры, приемов и способов воплощения. **Методология исследования** заключается в применении искусствоведческого, функционального, аналитического, сравнительного методов исследования творческой работы специалиста над литературным сценарием как комплексной, синтезирующей и синтетической основой театрализованной формы; в проведении

© Донченко Н.П., 2016

анализа основных этапов создания сценарной основы разнообразных театрализованный эстрадных и массовых форм; в рассмотрении видов сценариев, построения их литературного материала, принципа классификации, основных компонентов записи и приемов воплощения. **Научная новизна** исследования заключается в систематизации основных критериев работы над литературным сценарием театрализованного зрелищного представления, концептуальности всех составляющих литературно-сценарной работы и в проведении классификации сценариев по сложности материала; по тематике и содержанию; по средствам идейно-эмоциональной выразительности. **Выводы.** В результате проведенного исследования можно сделать вывод. Во-первых, литературный сценарий является необходимой основой любого сценического или массового представления, которое строится по всем законам театрального искусства. Во-вторых, литературный сценарий требует от автора творческого процесса, в котором необходимо определение активной жизненной позиции, личное мировоззрение, профессиональные навыки и умения. В-третьих, сценарное мастерство требует определенных знаний всей технологии создания литературного сценария театрализованного представления: идейно-тематической основы, композиционной структуры, специфики сценарного хода, видов данных художественных произведений и компонентов записи.

Ключевые слова: литературный сценарий, сценарист, сценарное мастерство, сценарный план, сценарный ход.

Donchenko Natalia, *Honoured Artist of Ukraine, Professor of the directing and dramatic art chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

The creative process of writing a literary scenario of various theatrical forms

Purpose of Article. The aim of this article is the justification of the main components of the literary scenario of a theatrical performance and to define the specifics and features of the scenario and its significance in creating the theatrical form. The author has also such tasks as to do the classification of scenarios, to determine the characteristics of their compositional structure, techniques and methods of implementation. **Methodology.** The research methodology is the using of the art history, functional, analytical, comparative methods in the creative work of professional literary scenario as the complex, synthesizing and synthetic basis of any theatrical form. They are used in the analysis of the basic stages of creating a scenario of the variety of variety and mass theatrical forms; in consideration of kinds of scenarios, construction of their literary materials, the classification principle, the main components of the recording and implementing techniques. **Scientific novelty.** Scientific novelty of the research is to systematize the main criteria of the work on the literary scenario dramatized entertainment performance; to conceptualise of all components of the literary and scenic work; to classify the material complexity of scenarios according to on the subject and content and means of ideological and emotional expressiveness. **Conclusions.** As a result of the above-mentioned research we could conclude the following positions. First of all, the literary scenario is a necessary basis for any stage or mass performance, which are constructed according to the rules of Theatrical Art. Secondly, the literary scenario requires the author's creative process, where the author can show an active life position, personal outlook, skills and abilities. Thirdly, the scenario art demands the knowledge of the technology of the literary scenario creation and the ideological and thematic framework of the composite structure, the specifics of the scenario progress, types of artistic works.

Keywords: literary scenario, screenwriter, stage art, stage plan, screenwriting course.

Створення літературної основи будь-якого театралізованого дійства, свята, видовища, концерту, складна і кропітка робота, яка містить різні комплексні творчі операції. Написання сценарію – довгостроковий процес, який вимагає від автора натхнення, багажу знань, художньо-образного мислення, оригінального авторського бачення. Компетентне виконання цієї роботи передбачає глибоку

ерудицію сценариста у галузі літератури і мистецтва, громадську зрілість, розвинену творчу здібність та зацікавленість у мистецько-пошуковій діяльності.

Актуальність теми полягає в тому, що сучасні театралізовані дійства, шоу-програми часто-густо створюються спонтанно-імпровізовано. У новітніх видовищних сценічних формах спостерігається відсутність композиційної структури, жанрової визначеності, накопиченість мультимедійних технологій. Все це свідчить про некомпетентність та непрофесіоналізм організаторів-постановників. Тому актуальним є необхідність проведення літературно-сценарної роботи над будь-яким сценічним дійством, яка концептуально визначить схематично-послідовний розвиток дії і забезпечить успіх сценічному твору.

Сценарій – це драматична структура, яка визначає зміст, форму, жанрове і стильове вирішення сценічного твору. Це творча обробка дослідженого автором літературного та документального матеріалу, за допомогою драматургічних, мистецьких засобів виразності [5]. Це відтворення реальної сценічної умовної дійсності через виконавців та учасників вистави, свята, програми. Отже, літературний сценарій це детальний опис словесної дії на основі якої і створюється майбутній сценічний твір.

Сценарій має загальні риси з драматичними творами театру, кіно, телебачення. До них відносяться: мета подій, пов'язаних з сюжетом; наявність дійових осіб і конфлікту; композиції, що з'єднує послідовно складові частини (епізоди, блоки) в єдине ціле [7]. Основною втілення сценарію є насамперед драматургічна дія, яка розпочинається, як правило, з виникнення ситуації, що несе в собі створення протилежностей, перепон, ускладнень, колізій тощо.

Літературно-сценарна робота має свою специфіку. За головним спрямуванням і завданнями вона близька до публіцистики і водночас багато чим пов'язана з педагогікою, психологією, використовує такі засоби взаємодії, як: переказ, демонстрація, вправи, навіювання, приклад, переконання, видовище, розвага. Літературно-сценарна робота має прямий стосунок до режисури, але не ототожнюється з нею. Як і в театрі, і в кіно, попереднє словесне оформлення задуму літературного сценарію театралізованого дійства і його наступне режисерське здійснення залишаються самостійними галузями творчості.

У чому ж особливості літературного сценарію театралізованого, естрадного дійства? Кожне дійство є прем'єрою. І тут не може бути готових рецептів. Не буває і схем сценаріїв, вільно перенесених з одного заходу в інший. Кожний новий сценарій потребує нової побудови, особливих деталей, своєрідного настрою думок і почуттів, значних фізичних затрат. Кожне свято, вистава, видовище вимагають особливої точності того матеріалу, який пропонується глядачам, високого художнього смаку сценаристів, режисерів, уникнення спокуси працювати на публіку. Сценаристи і режисери мають навчитися мистецтву «високого видовища». Літературний сценарій театралізованого дійства припускає розробку не тільки загальних, але й місцевих проблем, використання місцевого матеріалу.

Які ж існують види літературних сценаріїв? Найперше – це оригінальні авторські сценарії, що містять принципово нові, творчі рішення, не повторюють формою і змістом уже відомі взірці. Інші сценарії (а їх буває значно більше) мають характер компіляції. Це, як правило, монтажі, складені з запозичених

епізодів, текстів, побудованих на використанні відомих сюжетів. Така робота меншою мірою авторська, хоча і в ній можуть проявлятися здібності сценариста, його оригінальне мислення.

Театралізована вистава, масове свято, огляд, театралізований концерт, шоу-програма не дивлячись на жанрове різноманіття, мають у своїй основі сценарій – докладну літературно-режисерську розробку змісту святкового дійства [8]. Звичайно, у сценарії в чіткій черговості й взаємозв'язку викладається все, що відбуватиметься. Послідовно, в окремих елементах дійства, розкривається тема, авторські переходи від однієї частини дії до іншої, наводиться орієнтовний напрямок усіх публіцистичних виступів, вписується в дію використаний художній матеріал, передбачаються методи підвищення активності учасників, оформлення і спеціальне обладнання основних залів і допоміжних приміщень.

Таким чином, літературний сценарій театралізованої вистави, естрадного дійства, масового свята сам по собі вже поняття комплексне, синтезуюче воєдино роботу драматурга, режисера, художника, композитора, організатора. Він необхідний для того, щоб, по-перше, чітко уявити собі завдання, які стоять перед учасниками заходу, загальний задум сценарію; по-друге, сценарій дає можливість широкого розкриття теми і змісту майбутнього заходу; по-третє, наявність сценарію уможливлює контроль за змістом, формою, розкриттям теми і ідеї сценічного твору.

Сценарист, який працює в основному на місцевому матеріалі, не може розпочати творчу роботу, не ознайомившись з конкретним матеріалом, не вивчивши його. Сам творчий процес у цьому разі просто не відбудеться. Все розпочинається саме з пошуку матеріалу для сценарію і його вивчення. Тільки в процесі вивчення фактів, подій, документів біографій людей можна окреслити тему майбутньої вистави. При цьому треба пам'ятати, що одна і та сама тема може бути виражена різним матеріалом.

Трактуючи тему, автор неодмінно пов'язує її з ідеєю, позаяк у самому відборі фактів неминуче відбивається світогляд автора, його суспільна позиція. Сучасні майстри-сценаристи говорять також і про ракурс теми, про визначений кут зору на тему, стверджують, що немає відпрацьованих, вичерпаних тем.

Неодмінною умовою для створення різного виду театралізованої вистави, свята, концерту та іншого дійства є визначеність і зрозумілість теми. Якщо головна думка, яка повинна бути стрижнем сценарію, невизначена і розпливчаста, то сценарій приречений на невдачу. Узагальнююча емоційно-образна думка, що лежить в основі змісту твору мистецтва, - це художня ідея даного твору. «Поняття «ідея» пов'язане, насамперед, з уявленням про висновок, про вирішення питання, порушеного у даному творі. Однак це питання, як основне, за аналізу твору не можна зводити до лаконічної формули, яку художник висуває стосовно тієї чи іншої сторони життя. Таке розуміння ідеї таїть у собі небезпеку спрощення» [3].

Робота по створенню літературного сценарію будь-якого театралізованого масового дійства, вистави, концерту якщо до неї підходити творчо, не може розмежуватись на чітко визначені етапи. Тут не існує вивіреної методики. Майбутня театралізована вистава найчастіше заздалегідь обумовлена важливою по-

дією чи явищем суспільного життя. Тому цілеспрямоване збирання і пошуки матеріалу є наступним етапом роботи. І остаточне формулювання теми вистави (ключовий момент всього творчого процесу) відбувається, як правило, значно пізніше.

Виділяють три основні компоненти сценарію, які, безперечно, відповідають і трьом найважливішим етапам робочого і творчого процесів. Якщо сценарист може дати відповідь на запитання, про що буде театралізоване дійство, то він достатньо визначив лише матеріал. Якщо сценаристові зрозуміло, що він хоче сказати цим матеріалом – він вже близький до визначення теми. Якщо ж зрозуміло заради чого розвивається тема, якого впливу на глядача сценарист хоче домогтися, – можна сформулювати ідею сценічного твору. Відсутність одного з цих компонентів уповільнює подальшу роботу над сценарієм і досить часто призводить до невдачі.

Різноманітність форм театралізованих масових дійств обумовлюється класифікацією літературних сценаріїв, в основу якої покладено такі ознаки: складність матеріалу і форми театралізованого дійства; тематика і зміст; засоби ідейно-емоційної виразності; спосіб організації матеріалу [1].

За складністю використання матеріалу розрізняють два види літературної основи – сценарний план і сценарій. Сценарний план – це літературний проект майбутнього заходу, в якому пунктирно намічено о передбачуваний хід розвитку дії, тезисно викладено основні висловлювання і дикторські коментарі. Сценарний план може бути і прогнозом майбутнього заходу. В основному він створюється для нескладних заходів, що потребують художньої розробки. Сценарій – це драматичний твір, який визначає зміст, форму жанрове і стильове вирішення заходу.

За тематичним різноманіттям літературні сценарії театралізованих дійств поділяються на: публіцистичні; культурно-просвітницькі; художні; розважальні. За засобами ідейно-емоційного впливу сценарії бувають таких типів: розмовного; образно-розмовного; художньо-ігрового. За способом організації матеріалу сценарії розподіляються на сюжетні і безсюжетні. Сюжетний сценарій являє собою ланцюг логічно зв'язаних між собою подій, через які сценарист розкриває зміст. Безсюжетний – сценарій, створений з епізодів. Епізод несе в собі побічну тему і допомагає розкриттю головної.

У театралізованих дійствах літературний сценарій не обмежений рамками документальності і може скористатися будь-якою умовністю, різними художніми засобами, які підкажуть вибрана ідея авторська фантазія. Вихідний документальний матеріал обростає вигадками. Іноді театралізовані дійства зберігають умовності різних жанрів мистецтв, але в них часто використовуються окремі елементи для створення нового жанру, нової умовності. Наприклад, у театралізованому концерті кожний номер зберігає свою жанрову ознаку, окремі звичні елементи: слово, пантоміма, пісня, музика, танець нібито виступають у новій якості, створюючи нову умовність. Створюючи театралізовану виставу, сценарист має у своєму розпорядженні весь арсенал художніх засобів драматурга. Йому доводиться лише враховувати за реалізації свого задуму можливості виконавців і постановочні засоби культурного закладу.

Відтак, вибрана тема сценарію, визначена ідея, знайдено сюжет, тож настав час продумати композицію майбутнього сценарію, тобто реалізувати конфлікт сюжету в сценічній дії. «Композиція – це організація дії і відповідне розташування матеріалу. У сценарії потрібна експозиція, тобто введення в дію, коротка оповідь про події, що передували виникненню конфлікту. Експозиція у сценарії звичайно переростає у зав'язку чи безпосередній початок дії Експозиція і зав'язка повинні бути гранично чіткими, лаконічними. Вони несуть велике психологічне навантаження, позаяк фокусують увагу глядача, готують його до сприйняття дії, настроюють на певний лад» [4].

Наступна частина композиції – основна дія. Ця частина сценарію вирізняється такими закономірностями: сувора лаконічність побудови і розвитку теми; наростання дії; завершеність кожного окремого епізоду. Кожний епізод сценарію повинен бути обумовлений, зв'язаний змістовними містками з попереднім і наступним. Однак, логічність зовсім не обов'язково має визначати хронологічну послідовність. Обумовлений ряд подій заданий експозицією, зав'язкою дії розвивається по наростаючій лінії до кульмінації і розв'язки. Не можна йти від експозиційно сильних епізодів до більш слабких. Кожний епізод володіє внутрішньою логікою побудови і повинен бути обов'язково закінченим перш, ніж почнеться другий. У мініатюрі епізод має повторити сценарій, мати всі складові, завершену композицію. Дія обов'язково повинна бути підведена до кульмінації, тобто найвищої її мети. У кульмінації найбільш концентроване вираження набуває ідея театралізованої вистави. Дуже важлива частина композиції – фінал. Він несе в собі особливе навантаження, бо є найбільш вигідним моментом для максимальної активності усіх учасників. Поширеною формою фіналу в масовому дійстві буває, наприклад, об'єднаний виступ всіх виконавців, колективне виконання пісні, ухвалення листа, клятви, звернення тощо.

Особливості драматургії масових форм, її творчий театралізований характер посилюють значення внутрішнього монтажу в сценарії. Аби він не розпадався на окремі епізоди, а художні ілюстрації не виглядали вставними номерами, усні виступи не здавалися непотрібними доповненнями до них, треба мати єдиний сценарний хід, який проходить через весь сценарій. Він потребує певного повороту всього матеріалу. Сценарний хід, як прийом втілення сценарію повинен допомагати розкриттю основної теми, зацікавлювати глядача і, як уже відмічалося, проходити наскрізною лінією від початку до кінця. Там, де сценарний хід вимагає побудови визначеної сюжетної лінії, умовних дійових осіб, він переростає в сюжетний хід. Розробка сюжету – це вже сфера театральної і естрадної драматургії. Побудова сюжету вистави, свята, концерту чи окремих їх епізодів – один з найважливіших етапів створення сценарію. Така робота потребує знання матеріалу і неабиякої фантазії. Щоб побудований матеріал не страждав строкатістю, й вилився в стрункий твір, нову композицію, важливо опрацювати стики між епізодами, створити переходи від одного з них до іншого. Це надасть цілісності цілковито різним елементам: пісням і кінокадрам, музиці і драматичному уривку, художній ілюстрації і документальному виступу.

Здійснюючи запис літературного сценарію, важливо стежити, щоб кожний епізод мав певний емоційний вплив. У сценариста вже є координати, за

якими він веде розповідь, пов'язану з конкретним матеріалом. Не варто особливо побоюватись, що на даній стадії роботи зміняться деякі попередньо намічені елементи, конструкції: адже ще раз уточнюється задум, сценарний хід, сюжет, план, доводиться створювати нові схеми, багато що змінювати.

В ході роботи над літературним сценарієм дуже важливо зразу вивірити правильний темп розповіді чи драматичної дії. Від цього залежатиме тривалість епізодів, характер кожної фрази, проголошеної дійовими особами. Зміна темпу в ході розповіді чи дії створює ритмічний малюнок сценарію. У ліричних епізодах його доведеться уповільнити, а в активні моменти дії прискорити і т.д.

Необхідно також слідкувати за постійною зміною вражень, чергуванням мовних, музичних, шумових і зорових елементів. Не варто прагнути внести до тексту літературні красивості. Краще, працювати над вагомістю слова, домагатись зрозумілості формулювань, точності передання авторського задуму, щоб у подальшому режисерсько-постановочна група могла б без особливих пояснень зрозуміти ідею сценарію.

Запис літературного сценарію складається з п'яти компонентів: опис місця дії, оформлення декорацій; монолог; опис дії; діалог; технічні зауваження.

В описовій частині дається вибір сценічного майданчика чи іншого місця дії, а якщо їх декілька, то кожного зокрема. Цей опис згодом послужить відправним пунктом для роботи художника. Не рекомендуємо зловживати зайвими деталями, краще залишити тільки необхідне для більш повного розкриття значення і настрою дії.

Ще один важливий елемент сценарію – текстова частина. Найбільш поширена його форма – це монолог. Він слугує основою театралізованих вистав (репризи ведучих, фельєтони, коментарі, вірші, пісні, монологи, оголошення номерів). Майстерність сценариста полягає не тільки у відчутті слова, умінні влучно і чітко висловити думку, але й в умінні підготувати текст для конкретного виступаючого чи виконавця, передати характер людини чи умовного образу, підкреслити емоційність мови, особливості жанру.

У сценарії необхідно точно описати те, що має відбутися: що, за чим, у якій послідовності намічається. Наприклад, в який спосіб з'являється на сцені оркестр або хор, якими засобами перекриваються або прибираються непотрібні за ходом дії оформлення чи реквізит, як пов'язані між собою окремі частини театралізованого дійства. Кожний учасник має знати, коли і що саме він повинен робити і казати, особливо в жанрах, які не потребують попередніх репетицій. Тут не має значення, що в процесі підготовки театралізованої форми деякі деталі змінюються. Нове можна ввести до сценарію пізніше,

Діалог у сценарії тісно пов'язаний з дією. Він виникає, коли і сценаристу треба показати зіткнення різних думок, інтересів, і характерів. В основі діалогу завжди лежить необхідність учасників чи дійових осіб вступити у конфлікт, протиставити свій стан, настрій, думки іншому. Без цього діалог не може виникнути. І найбільш поширеним прорахунком сценаристів є спроба ввести його без врахування даних обставин [2].

П'ятим компонентом сценарію є також вказівки сценариста з техніки виконання тієї чи іншої частини. Сценаристові необхідно реально підрахувати, що

він має у своєму розпорядженні. Насамперед, це виразні засоби багатьох естрадно-театралізованих жанрів і різних видів мистецтв.

Проблема створення літературного сценарію театралізованого дійства вирішується в руслі основних закономірностей і принципів професійної драматургії. Тому сценарист, сценарно-авторська група повинні володіти усім спектром навичок та вмінь щодо майстерності створення літературної основи будь-якої форми театралізованого дійства.

Сучасна дійсність сьогодні потерпає від натиску політичних театралізованих заходів за певними сценаріями, які мають на меті створення відповідного образу влади. Ці видовищні дійства – маніфестації, демонстрації, масові віче, церемонії-протести, агіт-шоу тощо у сукупності створюють театр влади. Тут театралізація як засіб мистецького дійства слугує засобом політичних колізій. Саме зараз зростає актуальність сценаріїв театру влади. Це закономірність у суспільному житті, коли керівництво держави втрачає довіру і виникає конче потрібне створення видовищної образної ілюзії власної легітимності.

Література

1. Богданов И. А. Драматургия эстрадного представления: учебник / И.А. Богданов, И.А. Виноградский. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 424 с.

2. Горюнова И. Э. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений: лекции и сценарии / И.Э. Горюнова. – СПб., 2009. – 208 с.

3. Зайцев В. П. Режисура естради та масових видовищ / Валерій Павлович Зайцев. – К.: Дакор, 2003. – 304 с.

4. Липківська А. (Г.) К. Теорія драми. Програма-конспект / Анна (Ганна) Костянтинівна Липківська. – К., 2012. – 56 с.

5. Обертинська А.П. Основи теорії драми та сценарної майстерності / Анеля Петрівна Обертинська. – К., 2002. – 132 с.

6. Рубб А. А. Размышления о Нетрадиционном театре, или Нетрадиционный театр как он есть / А.А. Рубб. – М.: Изд-во «ВК», 2004. – 604 с.

7. Фрумнин Г.М. Сценарное мастерство: учеб. пособие. (3-е изд.) / Г.М. Фрумнин. – М., «Академический проект», 2008. – 224 с.

8. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учеб. для студентов высш. театр. учеб. заведений / И.Г. Шароев. – Изд. 3-е, испр. – М.: ГИТИС, 2008. – 336 с.

References

1. Bogdanov, I.A, & Vynohradskyy I.A. (2009). Dramaturgy presentation of variety. SPb. [in Russian].

2. Goriunova, E. I. (2009). Directing massive theatrical shows and musical performances: lectures and scripts. SPb. [in Russian].

3. Zaitsev, V.P. (2003). Direction pop and mass shows. Kyiv: Dakor [in Ukrainian].

4. Lypkivskyi, A.G. (2012). Theory of drama. The program outline. Kyiv [in Ukrainian].

5. Obertynska, A.P. (2002). Basic theory of drama and screenwriting skills. Kyiv [in Ukrainian].

6. Rubb, A.A. (2004). Reflections about Non-traditional Theatre or Non-traditional Theatre as it is. Moscow: Publishing House «VC» [in Russian].

7. Frumnyn, G.M. (3rd ed.). (2008). Art of scenarios textbook. Moscow: «Academic Project» [in Russian].

8. Sharoev, I.G. (2008). Directing variety and mass performances. Moscow: GITIS [in Russian].

УДК 785.7 (73)

Смаричевська Аліса Анатоліївна,
доцент кафедри загального і спеціалізованого фортепіано
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

ЕМІ БІЧ ТА ЕЛЕН ТААФЕ ЗВІЛІЧ: ЖІНОЧІ СТОРІНКИ АМЕРИКАНСЬКОЇ КАМЕРНОЇ МУЗИКИ

Мета роботи. Дослідження пов'язано з розкриттям жанрових особливостей камерної музики у творчості жінок-композиторок Емі Біч та Елен Таафе Звіліч – представниць американської музичної культури кінця XIX – середини XX століття. **Методологія** дослідження базується на принципах порівняльного й цілісного аналізу інструментальних тріо американських композиторок Емі Біч та Елен Таафе Звіліч, що дає змогу виявити особливості композиційного рішення та образного наповнення обох творів мисткинь. **Наукова новизна** дослідження полягає у залученні інтонаційно-драматургічного аналізу маловідомих творів американської музичної культури XX століття в науковий дискурс українського музикознавства, зокрема, інструментального тріо в творчості композиторок Емі Біч та Елен Таафе Звіліч, які презентують самобутній підхід до трактування жанру на композиційному й образному рівнях. Здійснений інтонаційно-драматургічний аналіз обох творів дає змогу простежити еволюцію жанру тріо в творчості композиторок, зокрема, відмінність і спорідненість у його інтерпретаціях. **Висновки.** Малодосліджена в Україні творчість американських композиторок Еммі Біч та Елен Таафе Звіліч відкриває для вітчизняного музикознавства нову перспективу для ґрунтовного вивчення не лише камерно-інструментальної музики цих мисткинь, а й американської музичної культури XX століття в цілому. Дане дослідження через цілісний аналіз обраних творів дає змогу збагнути емоційну й образну глибину камерних тріо Еммі Біч та Елен Таафе Звіліч, викликати інтерес до їх концертного виконання, зокрема, й на великій сцені.

Ключові слова: інструментальне тріо, інтонаційно-драматургічний аналіз, американська камерна музика, Емі Біч, Елен Таафе Звіліч.

***Смаричевская Алиса Анатолиевна**, доцент кафедры общего и специализированного фортепиано Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

Эми Бич и Эллен Таафе Звилич: женские страницы американской камерной музыки

Цель работы. Данное исследование посвящено раскрытию жанровых особенностей камерной музыки в творчестве женщин-композиторов Эми Бич и Элен Таафе Звилич – представительниц американской музыкальной культуры конца XIX – середины XX века. **Методология** исследования базируется на принципах сравнительного и целостного анализа инструментальных трио американских композиторов Эми Бич и Элен Таафе Звилич, что позволяет выявить особенности композиционного решения и образного наполнения обоих произведений. **Научная новизна** исследования заключается в привлечении в научный дискурс украинского музыковедения интонационно-драматургического анализа малоизвестных произведений американской музыкальной культуры XX века, в частности, инструментального трио в творчестве композиторов Эми Бич и Элен Таафе Звилич, которые представляют самобытный подход к трактовке жанра с точки зрения композиционного и образного уровней. Проведенный интонационно-драматургический анализ обоих произведений позволяет проследить эволюцию жанра трио в творчестве композиторов, в частности, отличие и родство в его интерпретациях. **Выводы.** Малоисследованное в Украине творчество американских композиторов Эмми Бич и Элен Таафе Звилич открывает для отечественного музыковедения новую

© Смаричевська А.А., 2016

перспективу для тщательного изучения не только камерно-инструментальной музыки этих композиторов, но и американской музыкальной культуры XX века в целом. Данное исследование благодаря целостному анализу избранных произведений позволяет понять эмоциональную и образную глубину камерных трио Эмми Бич и Элен Таафе Звилич, вызвать интерес к их концертному исполнению, в том числе и на большой сцене.

Ключевые слова: инструментальное трио, интонационно-драматургический анализ, американская камерная музыка, Эми Бич, Эллен Таафе Звилич.

Smarichevskaya Alisa, *associate professor of the general and specialized piano chair. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Amy Beach and Ellen Taaffe Zwilich: the women's pages of American Chamber Music

Purpose of Article. This research is related to highlighting of genre features chamber music of women-composers Amy Beach and Ellen Taafe Zwilich. **Methodology**. The methodology of research is based on the principles of comparative and integrated analysis a chamber trio of American composers Amy Beach and Ellen Taafe Zwilich. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the research consist in the implementation in Ukrainian musicology the intonation and dramatic analysis of little-known musical works of American musical culture of the 20th century, particularly the chamber trio of composers Amy Beach and Ellen Taafe Zwilich. These composers represent an original approach to interpretation of genre on the compositional and imaginative levels. The analysis of chamber trio of Amy Beach and Ellen Taafe Zwilich allows us tracing the evolution of genre trio in the musical works of these composers and also identifying the differences in its interpretation. **Conclusions.** The unexplored in Ukrainian musicology the musical works of American composers Amy Beach and Ellen Taafe Zwilich open for the domestic musicology a new prospects for a thorough study not only the chamber and instrumental music of these composers, but also as a whole of the American musical culture of the 20th century. This research enables to comprehend the emotional and imaginative depth of chamber trio Amy Beach and Ellen Taafe Zwilich and trigger the interest for their concert performance, in particular, on the big stage.

Keywords: instrumental trio, intonation analysis, American chamber music, Amy Beach, Ellen Taaffe Zwilich.

Наприкінці XIX – початку XX століття американське музичне мистецтво розвивалося паралельно з новою європейською музикою. Тривалий час воно не потрапляло в «інформаційне поле усвідомлення», хоча мало всі підстави для самовисування в «лідери» світового культурного процесу. Тож по-справжньому відкрита й адекватно сприйнята американська музика у вітчизняному науковому просторі була лише у середині XX століття, відколи для широкого загалу стала доступною самобутня творчість низки провідних американських композиторів, як-от Ч. Айвз, Г. Коуелл, Дж. Кейдж, Е. Варсз, Дж. Крамті та ін.

У існуючих ґрунтовних наукових працях С. Павлишин [3], [4], Г. Шнеерсона [6], [7], І. Мартинова [1], О. Соколова [5], а також у дослідженнях А. Карнака [8], [9], присвячених американській музичній культурі XX століття, здебільшого висвітлені філософські, історичні, естетичні й загально стильові проблеми творчості провідних американських композиторів. Утім за межами вивчення все ще залишаються конкретні жанри та композиторські техніки, які виявляють індивідуальний творчий стиль американських митців, а подекуди навіть окремі композиторські постаті, які здійснили вагомий внесок у розвиток американської музики XX століття. Проте творчість деяких з них на пострадянських музикознавчих теренах із тих чи тих причин не була ґрунтовно досліджена. З огляду на це, дещо осторонь стоїть і тема «Американські жінки-композиторки», яка у вітчизняному

музикознавстві досі ніким не піднімалася і все ще лишається відкритою для ґрунтовного вивчення.

Актуальність теми дослідження. Тема «Американські жінки-композиторки» є доволі актуальною з точки зору гендерної проблематики, яка останні десятиліття активно впроваджується в науковий дискурс щодо вивчення літературної, художньої, музичної творчості жінок-мисткинь. Вона може стати логічним продовженням музикознавчих досліджень творчості Клари Вік-Шуман, Фанні Гензель (Мендельсон) в європейській музичній культури XIX століття, а також зайняти достойну нішу в контексті композиторської діяльності мисткинь XX століття.

Мета дослідження. Ураховуючи недостатню вивченість творчості американських жінок-композиторок XX століття, зокрема в жанрі камерно-інструментальної музики, яка була провідним жанром й у творчості перших жінок-композиторок європейського музичного романтизму – Клари Вік-Шуман та Фанні Гензель, основне завдання статті – дослідити творчість американських композиторок Емі Біч та Елен Таафе Звіліч на прикладі камерних тріо. Це дасть змогу не лише відкрити маловідомі сторінки їхньої творчості та проаналізувати специфіку творчого підходу американських мисткинь до жанрів камерної музики, а й спонукати впровадженню їхньої музики в концертну практику, адже твори Емі Біч та Елен Таафе Звіліч ніколи не звучали на українській сцені.

Виклад основного матеріалу**.** Творчість цих талановитих жінок розділяє майже століття. Проте в їхній музиці, як, власне, й у їхніх життєвих долях, можна простежити багато спільного, навіть на рівні соціологічно-психологічного портрету. Тому завдання цієї статті – виявити стилістичні особливості творчості обох композиторок, їх спільність і відмінність у трактуванні жанру інструментального тріо.

Емі Мерсі Ченей Біч відома світові як одна з перших видатних американських жінок-композиторок і піаністок кінця XIX – початку XX століття, яка очолювала низку музичних товариств, виступала президентом «Товариства американських жінок-композиторок». Її професійний дебют як піаністки відбувся в 1883 році в супроводі Бостонського симфонічного оркестру, у концертній програмі якого було презентовано Рондо E-dur Ф. Шопена та Концерт g-moll Мосчелеса. Натомість своєму першому творчому успіху композиторка завдячувала творові Massin E-dur, завдяки якому Емі Біч увійшла до когорти провідних композиторів Америки свого часу[1].

Її композиторській стиль позначений романтичними впливами західноєвропейської музики, зокрема творчості Й. Брамса. Проте в пізніх творах композиторка експериментувала в річищі атональної музики, використовуючи незвичні гармонії та техніки.

Аби простежити творчу індивідуальність Емі Біч у межах жанрів камерно-інструментальної музики, який найяскравіше представлений у її музичному доробку, розглянемо Тріо a-moll для фортепіано, скрипки та віолончелі op. 150 (1938), що належить до пізнього періоду творчості Емі Біч. Цей твір увібрав в себе тематичний матеріал творів попередніх років, серед яких представлені й дві народні мелодії. Зокрема одна з них – «Повернення мисливця» – лягла в основу скерцозної теми середнього розділу другої частини тріо.

Прем'єра твору відбулася 15 січня 1939 року в Нью-Йорку, на якій Емі Біч власноруч виконала партію фортепіано.

Інструментальне тріо Емі Біч презентує цілком інший тип жанрової моделі, якщо його порівнювати із тріо романтичної доби. Воно позбавлене глибокої філософічності, надмірної, екзальтованої чуттєвості. Натомість у ньому передано оптимістичні настрої й цілковите життєрадісне сприйняття, векторна спрямованість яких виявляється через жанрові ознаки вишуканого вальсу в першій частині, блискуче, грайливе скерцо – у другій та запальні імпульси регтайму в фіналі. Відносне спрощення образного навантаження призвело за собою й до спрощення загальної форми циклу, що скоротився до трьох розділів, де кожна його частина в цілому не перебільшує межі простої тричастинності.

Перша частина Тріо (*a-moll)* відкривається примхливими, фігуративними висхідними пасажами в партії фортепіано на *ppp*, що створюють образ таємничого, монотонного ворожіння. Фактурний виклад дещо подібний до арабесковості фортепіанних соло К. Дебюссі. На цьому інтонаційно загадковому фоні з'являється основна тема в партії віолончелі – глибока, задумлива навіть дещо напружена. Її квола образність створюється за допомогою низького регістру звучання, затамованого *pp*, мелодичної опори на стійкі ступені ладу з подальшими зупинками на нестійких VI та II ступенях на кшталт інтонації запитання, що обриваються четвертною паузою.

Основна тема наче марево пробирається через тенета фортепіанного супроводу, у процесі неспішного, тематичного розгортання, сягаючи у поступовому *crescendo* щоразу нової кульмінації. На її безперервному тлі, немов продовження втраченої думки, органічно виринають інтонації скрипки, сповнені гіпертрофованої чуттєвості, завуальованої пристрасності та внутрішньої експресії. Вони насичені низхідними (у межах октави) мелодичними сходженнями, надмірними альтераціями, хроматичними зворотами, дубльовані в партії фортепіано через артикуляцію й індивідуалізацію верхніх звуків пасажів в єдину мелодичну лінію в правій руці. Цей прихований запал почуттів вивільняється в межах другої теми в середньому розділі форми *(Tranquillo)*, перетворюючись на ніжний, ліричний вальс.

Спочатку романтична тема вальсу (*Es-dur*) звучить у високому, повітряному регістрі скрипки, сповненого відкритої душевної сповіді. Фактурна прозорість, темброва просторовість скрипки та низьких звуків фортепіано у викладі арпеджіо надають темі особливої легкості та невимушеності. Вибагливі, експресивні висхідні перед'йоми на *legato* та м'яка пунктирна ритміка у мелодії створюють відчуття радісного захоплення. Натомість надмірна чуттєвість, що виявляється завдяки наспівності й глибині інтонаційного дихання (*cantabile, dolce*), з'являється в естафетному проведенні теми в оксамитовому регістрі віолончелі (*H-dur*) на фоні динамізованої партії фортепіано, ущільненої акордовим викладом, з епізодичними дублюваннями мелодичної лінії в правій руці та загального посилення динаміки f^2.

Наявність своєрідної каденції перед репризою (як короткотривалого епізоду), що ввібрала в себе початкові фігуративні плетива фортепіанної партії, унісонні проведення окремих фрагментів інтонацій вальсу у скрипки та віолончелі, вказує на віддалені ознаки розробки. Її структурна дискретність створює враження

тимчасової зупинки, котра водночас виконує функцію емоційної розрядки щодо попередньої стихійності вальсу та підготовки динамічного проведення репризи.

Реприза (*Maestoso*) є цілком протилежною до експозиції. Замість таємничості та примарності домінують урочистість та помпезність тематичного викладу. На це вказують унісонне проведення основної теми у струнних, контрастне посилення динаміки *ff*, відсутність *legato*, акордовий виклад та стрімкі октавні злети трансформованої фортепіанної партії, яка, фактично, заглушає своїм потужним звучання віолончелі та скрипки. Їхнє омріяне, злагоджене поліфонічне звучання припадає на репризне проведення теми вальсу (*pp*), сповнене особливої ніжності та лагідності. Розгалуженість імітаційних голосів у подальшому розгортанні підкреслюють багатобарвність емоцій та почуттів, котрі з відчайдушним поривом розчиняються в кульмінаційному звучанні вичленованих інтонацій романтичного танцю. Останній розділ коди повертає до початкових фактурних та тематичних прийомів експозиції, урівноважуючи розвиток першої частини тріо в просвітлених барвах *A-dur*.

Друга частина Тріо (*Lento espressivo*) органічно продовжує романтичні настрої попередньої. Інтонаційною основою першої теми стала власна композиція Емі Біч «Самотність», створена на поезію Гейне в 1897 році. Спочатку вона формується в двотактовому унісонному проведені струнних, а потім накладається в імітаційних перегуках у фортепіано.

Загалом початкова побудова з шести тактів виконує функцію вступу, котрий виливається в експресивну, чуттєву пристрасність основної теми. Її пісенна інтонація, що народжується в партії віолончелі, сповнена внутрішнього драматизму, усамітненого переживання та елегійних настроїв. На це вказують похмурі барви *fis-moll*, низький регістр звучання, неспішне розгортання мелодичної лінії із затакту на V ступені ладу, домінує субдомінантова гармонія, *legato*, повільний темп, розмір $^{6}_{8}$, *pp*. Фортепіанна партія виступає як імітаційний підголосок, підкреслюючи надзвичайну гнучкість і рельєфність тематизму основної теми. Поява її вичленованого поліфонічного накладання в середньому регістрі скрипки виявляє ще більшу м'якість, ніжність та витонченість. Особливо натхненно й динамічно вона звучить у другому проведенні скрипки.

Образним і тематичним контрастом першій частині форми виступає середній розділ *Presto*. Покладена в його основу жартівлива народна пісня «Повернення мисливця» структурно утворює своєрідне скерцозне фугато, засноване на поліфонічних імітаціях нової й яскравої в образному плані теми. Легкість, бадьорість, невимушеність та безтурботність, закладені в її інтонаційній основі, почергово спалахують у різноманітних регістрах усіх тембрів камерного ансамблю, створюючи враження антифонів, своєрідної гри сонячних зайчиків (граційне *staccato*, затамоване *pp*, фактурна розрядка). Дитяча простота та невибагливість основної поспівки заснована на мелодичному окресленні звуків тонічного тризвуку *gis-moll*, з характерною зупинкою II-I. Із кожним новим проведенням вона набуває впевненого та енергійного характеру, сягаючи в кульмінації *ff* скандуючих октавних подвоєнь в партії фортепіано.

Динамізована реприза сповнена ще більшої експресії та соковитості звучання завдяки скороченому проведенню за відсутності звучання партії скрипки. Завершується вона невеличкою кодою, в основі якої лежать інтонації грайливо-

го скерцо, котре немов світлий спогад, у таємничому *ppp* зникає в низьких регістрах струнних та фортепіано.

Фінальна частина Тріо (*Allegro con brio, A-dur*) утверджує безтурботну, сонячну життєрадісність, яка близька настроям серединного скерцо другої частини циклу. Основна тема народжується в унісоні струнних. В її основу покладена друга народна тема, тематично запозичена Емі Біч з власної композиції «Арктична ніч», ор. 64, № 1 («Ескімос»). Завзята, легка і безтурботна – вона стрімким потоком заполоняє верхні регістри віолончелі та скрипки, у другому проведенні феєрично приголомшуючи своїм звучанням в партії фортепіано (на фоні *ostinato* струнних), яке вперше впродовж розвитку всього циклу самостійно презентує рельєфний тематизм. Синкопована ритміка, розмір $^{4}_{4}$, низхідний рух мелодики, затамоване *pp*, підкреслені акценти на відносно сильній долі такту викривають в ній активні імпульси регтайму.

Контрастна середина варіаційного розгортання (*meno mosso, Des-dur*) сповнена експресивного, ліричного висловлювання фортепіанної партії, збагаченого щільного викладу з просторовими фактурними накладаннями мелодичної лінії в правій руці та пливучих акордів в лівій, котрі поперемінно змінюють один одного. Ледь чутні на *pp* імітаційні підголоски струнних, зокрема скрипки, час від часу виринають на фоні її пристрасного монологу. На останок у партії скрипки з'являються грайливі інтонації регтайму, котрі випереджають своєю появою репризний розділ фіналу. Останній остаточно утверджує настрої життєрадісної святковості, на фоні шаленого зростання динамічного градусу (*pp< f <ff*) в заключних тактах коди віддалено вкраплюючи монотематичні відголоски нестримного скерцо.

Отже, Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі ор.150 Емі Біч у межах становлення американської камерної музики презентує новий підхід до його жанрової моделі, виходячи за межі романтичного трактування. Зокрема, виокремлення партії струнних як домінантних в експонуванні яскравого й рельєфного тематизму циклу вказує на якісні видозміни в інтерпретації жанру. Скорочення кількості частин, спрощені форми, контрастне співставлення кантилени та пульсуючої ритміки запальних скерцо та регтайму відображають цілком іншу образну змістовність музики. Її легка безтурботність в чітко означених жанрових ознаках швидких розділів та елегійні настрої в повільних частинах форми протиставляються на кшталт діалектичної пари колективне – особистісне. Воно позбавлене загостреного драматизму й насамперед демонструє багатогранне світосприйняття життєвої розмаїтості.

Певною мірою таку наступність у підході до жанрової трансформації жанру інструментального тріо можна простежити у камерній творчості іншої представниці американської музичної культури XX століття – Елен Таафе Звіліч – композиторки українського походження, яка стала першою серед жінок у США та отримала Пультцерівську премію в музиці, премію Елізабет Кулідж (у галузі камерної музики). Її ранні роботи позначені атональним стилем письма, проте у 80-х роках композиторка репрезентує у своїй творчості неоромантизм та постмодернізм, переважно працюючи в жанрі симфонічної музики.

Одним із наймасштабніших творів останнього часу стала її симфонія №5, прем'єра якої відбулася 27 жовтня 2008 року в Карнегі-холл. Нині Елен Таафе Звіліч почесний професор університету штату Флорида.

Розглянемо її Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано, написане 1987 року, аби відстежити композиційну, тематичну й образну особливість у підході до трактування камерного жанру.

Цей твір – це динамічний тричастинний цикл, сповнений блискучої віртуозності, технічної й образно-психологічної складності інструментальних партій. Його структурні особливості вказують на деякі ознаки концертності. Так, зокрема фортепіано нерідко виконує своєрідну функцію оркестру (в третій частини ще й містить розгорнуту сольну каденцію перед репризою), а скрипка виступає інтегративним тембром камерного ансамблю. За формою усі частини Тріо тяжіють до імпровізаційної тричастинності й не мають чітко визначених тональних центрів.

Перша частина Тріо *(Allegro con brio)* розпочинається оркестровим *tutti* камерного ансамблю, де на фоні витриманих, «цементуючих» октав зі звуковим центром «*a»* в партії фортепіано, розшарованих на дві сфери (нижнього й високого регістрів) блискавично злітають стрімкі, віртуозні пасажі в унісон скрипки та віолончелі на відстані двох октав. Завдяки такому регістровому співставленню створюється просторовий, стереофонічний ефект, додатково посилений потужною динамікою *f*, швидким темпом, *quasi legato* тощо.

Початкова двотактова експозиція тематизму спершу представлена в партії струнних, а в наступних двох тактах імітаційно відтворюється в партії фортепіано на фоні рівних, акцентованих чвертей унісону скрипки та віолончелі, дистанційно віддалених у дві октави. Надзвичайне широке охоплення діапазону, котре загалом сягає п'яти октав, і подальша зміна метру вводять у стан колосальної внутрішнього напруження, загостреного драматизму та приреченості.

У захмарному регістрі скрипки поступово формується конструктивне мелодичне начало, яке, «гублячись» у високому звучанні третьої октави, просторово відлунюється у віддаленому унісоні віолончелі. Не маючи чітко визначеної жанровості й позбавлене виразного інтонаційного стрижня – воно огортає фортепіанну партію, насичену надмірними, терпкими хроматизмами, на фоні яких час від часу спалахують стрімкі динамічні злети шістнадцятих та імітаційні перегуки на кшталт інтонацій *lamento* у струнних. У цілому це надає загальному розвиткові додаткової схвильованості, розгубленості та своєрідного відчуття приреченості.

Інтонаційний комплекс кожної з інструментальних партій першої частини тріо в загальному об'єднується в однорідну, монолітну масу звучання. Фактурна й динамічна розрядка тембрів наступає лише в заключних тактах першого розділу, зупиняючи безперервний звуковий потік поступовим *diminuendo* до затамованого *pp*.

Друга частина Тріо (*Lento*) – це своєрідний лірико-драматичний центр циклу, сповнений філософічної заглибленості та сутінково-поетичної споглядальності, настрої котрих постають у неспішному тематичному розгортанні. Попри початкові пошукові інтонації унісонного дуету скрипки та віолончелі, з яскраво вираженими внутрішньою загостреністю й болісною чуттєвістю, домінантне начало в цьому розділі форми бере на себе гнучка й динамічна партія фортепіано.

Диференціюючись на чітко окресленій мелодиці в правій руці й схвильованих, метушливих остінатних тріолей у лівій – вона контрапунктично взаємодіє з дисонантними, щемливими мелодичними утвореннями унісону струнних, виявляючи нестерпну внутрішнє напруження й частковий імператив. Її експресивне звучання (*f*, *pezante*, стрімкі арпеджовані злети, октавні подвоєння) активізує загальне тематичне розгортання й стимулює появу імітаційних (в образному й інтонаційному планах) відтворень у партії скрипки та віолончелі, у цілому виявляючи драматичну екзальтованість середньої частини циклу.

Третя частина Тріо *(Presto)* частково споріднена до матеріалу першої частини Тріо. Блискавичний спалах фортепіанної партії (*mp* < *p* < *ff*, стрімкі низхідні пасажі шістнадцятими, швидкий темп, охоплення широкого регістру звучання) одразу занурює в шалений вир тематичного розгортання. Поперемінно проводячись із короткотривалими інтонаційними сплесками у скрипки, – між ними зав'язується грайливий діалог, що виявляє в собі жанрові ознаки скерцо (примхливий низхідний мелодичний спад арпеджіо на *legato*, подальше *staccato*, виразні хроматичні ходи в партії скрипки, зміна метру, широкі, дещо незграбні й комічні інтервали в голосовій лінії віолончелі, грайливий форшлаг на сильній долі фортепіанної партії тощо).

У невеличкому середньому розділі на передній план виступають розлогі проведення у віолончелі, зі стрімкими гамоподібними злетами шістнадцятих, що чергуються із заглибленими, виваженими й неспішними інтонаціями роздумів. Це своєрідний розділ розробки перед фіналом. Тут стає помітним часткове розрідження фактури, спад динамічного напруження, на фоні яких у затамованому вигляді (без означеної динаміки) розробляються вичленовані елементи основного тематизму експозиційного розділу, котрі проводяться в імітаційному діалозі партії струнних. Партія фортепіано лише виконує функцію легкого, підтримуючого акомпанементу, котрий де-не-де з'являється в ролі грайливого, прозорого фону. Він ніби «спостерігає» й доповнює своїм звучанням плинну й невимушену «розмову» між скрипкою та віолончеллю. Проте в кадансовій зоні їх змінює сольний пред'ікт віртуозно-стрімкої, шаленої каденції партії фортепіано (загальним звучанням 12 тактів), яка своєю нестримністю та енергетичним запалом монологічного висловлювання (октавні подвоєння, остінатні скандування, потужне *ff*) динамізує форму й призводить до якісної видозміни завершального розділу. Це позначається на фактичній відсутності фортепіано в рамках останньої фази тематичного розгортання, яке відтепер цілковито відображене в розвитку партії струнних, в їхньому інтонаційно динамічному, скороченому вигляді.

Скрипка та віолончель презентують фактично нероздільний моноліт інтонаційного комплексу, що звучить в унісон. Уперше в контрапунктичній вертикалі одноманітно, навіть дещо механічно, повторюються у струнних витримані половинні з грайливим форшлагом на сильній долі, запозиченого з фактурного викладу фортепіано, а в останній – настирні й вибагливі інтонації скерцо струнних. Наостанок партія фортепіано спалахує своєрідним дзеркальним відображенням початкових імпульсів фіналу, утверджуючись у межах заключного проведення резюмуючої коди.

Отже, підбиваючи підсумки розгорнутого аналізу обох камерних тріо, слід зазначити, що наукова новизна дослідження якраз і полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві представлено цілісний та інтонаційно-драматургічний аналіз камерних тріо Емі Біч та Елен Таафе Звіліч. Це дасть змогу виконавцям й іншим дослідникам американської музичної культури ХХ століття глибше збагнути глибину музики Емі Біч та Елен Таафе Звіліч, особливості їх композиторського стилю, суголосність їхньої музики епосі, в якій вони жили, творили й дотепер продовжують творити нові музичні форми та смисли. Адже Елен Таафе Звіліч й донині активно й плідно працює на композиторській ниві, вдосконалюючи власну творчу майстерність у жанрах симфонічної музики, виступаючи на світовій сцені не лише як композитор, а й як диригент.

Висновки. На основі цілісного та інтонаційно-драматургічного аналізу інструментальних тріо Емі Біч та Елен Таафе Звіліч, можна зробити наступні висновки. Обидві композиторки індивідуально підійшли до трактування жанру камерної музики, хоча в них помітні й спільні тенденції. Останнє, зокрема, простежується на рівні композиційного рішення – тяжіння до тричастинності із дещо помітними елементами форми квазі сонатного алегро, і, власне, саме звернення до жанру Тріо.

Так, у Тріо Емі Біч виявилися стилістичні алюзії до романтичної музичної естетики, із вагомим інтересом до танцювальності, яка простежується в усіх частинах циклу з опорою на народний мелос тощо. Натомість ознаки сюїтності із характерним чергуванням контрастних танцювальних частин – Вальс-Скерцо-Регтайм – певною мірою вказують на неокласичні риси твору.

Своєю чергою Тріо Елен Таафе Звіліч, з огляду на цілісний аналіз твору, трансформується до жанру концерту, де як соліст домінує партія скрипки в процесі розгортання всього твору, а роль своєрідного оркестру виконує партія фортепіано. Звернення мисткині до жанру Тріо вказує на її неоромантичні пошуки. Утім специфіка композиторської техніки, складний тематизм та драматична образність твору демонструють опору на постмодерну музичну платформу, яка містить елементами атональності. Це вже цілком інше звучання, яке відрізняє Тріо Елен Таафе Звіліч від камерного Тріо Емі Біч технічною складністю, особливостями гармонічної мови та образним драматизмом.

Обидва твори американських мисткинь вписали своє вагоме слово як у контекст розвитку американської музичної культури, так і в світовій творчості жінок-композиторів. І беручи до уваги те, що їхня творчість лишається досі малодослідженою в Україні, це відкриває не лише для вітчизняних музикознавців, а й виконавців безмежну перспективу і новий горизонт для ґрунтовного вивчення не лише великого доробку камерно-інструментальної музики Еммі Біч та Елен Таафе Звіліч, а їхньої симфонічної творчості, яка для обох композиторок стала жанром-репрезентантом творчої зрілості.

Примітки

[1] У 2000 році у відомому бостонському Hatch Shell ім'я Емі Біч було викарбуване на гранітній стіні The Shell. Таким чином вона приєдналася до решти 86-ти викарбуваних імен композиторів (Баха, Генделя, Шопена, Дебюссі, Бетховена), залишаючись єдиною жінкою-композиторкою в цьому послужному списку.

[2] Частково, ураховуючи образний контраст та тональні співставлення (*a-moll/ – Es-dur*) обох тем, їх можна було б розглядати на рівні головної та побічної партій сонатного *allegro*. Зокрема, друга тема в репризному розділі звучить в *A-dur*, яким, власне, й утверджуються фінальні такти першої частини. Це дає привід робити певні припущення щодо quasiсонатного *allegro* в першому розділі циклу.

Література

1. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века / И. Мартынов. – М. : Музыка, 1970. – 504 с.

2. Музыка XX века: Очерки: в 2-х ч. – М. : Музыка, 1980. – Ч. 2. – кн. 3. – 589 с.

3. Павлишин С. Музика XX століття: Навч. пос. / С. Павлишин. – Львів : БаК, 2005. – 232 с.

4. Павлишин С. Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики / С. Павлишин. – К. : Музична Україна, 1976. – 66 с.

5. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества : Исследование / А.С. Соколов. – М. : Музыка, 1992. – 228 с.

6. Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов. Очерки / Г. Шнеерсон. – М. : Музыка, 1977. –232 с.

7. Шнеерсон Г. Очерки новой и новейшей истории музыки США. – Т. 1. – М., 1960. – с. 531-541. – Т. 2. – М., 1960. – с. 539-551.

8. Карнак А. Н. Американская музыка в исторической ретроспективе: от культурной провинции – к всемирному признанию // А. Н. Карнак. – Депонированная рукопись в НПО Информкультура. Указатель. – М. : Музыка, 1993. – №6. – 16 с.

9. Карнак А. М. Традиція експерименту в американській музиці XX століття (рукопис) : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 [Електронний ресурс] / Карнак Андрій Миколайович. – 200 с. Режим доступу : http://cheloveknauka.com/traditsiya-eksperimenta-v-amerikanskoy-muzyke-xx-veka#ixzz3hBsudeTI

10. Amy Marcy Beach. American musician // The Editors of Encyclopædia Britannica [Електронний ресурс]: Режим доступу: http://www.britannica.com/biography/Amy-Marcy-Beach

11. Amy Marcy Cheney Beach: Women Composers [Електронний ресурс] : Режим доступу : http://womencomposers.org/composer/show/9

12. Adrienne Fried Block. A prodigy's New England upbringing [Електронний ресурс]: Режим доступу: https://www.nytimes.com/books/first/b/block-beach.html

13. Ellen Taaffe Zwilich. American musician // The Editors of Encyclopædia Britannica [Електронний ресурс]: Режим доступу: http://www.britannica.com/biography/Ellen-Taaffe-Zwilich

14. Ellen Taaffe Zwilich // Encyclopedia of World Biography [Електронний ресурс]: Режим доступу: http://www.encyclopedia.com/topic/Ellen_Taaffe_Zwilich.aspx

References

1. Martynov, I. (1970). The essays on the foreign music of the first half of the 20th century. Moscow: Music [in Russian].

2. The music of the 20th century: The essays: in 2 parts (1980). Moscow: Music [in Russian].

3. Pavlyshyn, S. (2005). The music of the 20th century. Lviv: BaK [in Ukrainian].

4. Pavlyshyn, S. (1976). The some trends of modern international music. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].

5. Sokolov, A. S. (1992). The musical composition of the 20th century: the dialectic of creativity. Moscow: Music [in Russian].

6. Shneerson, G. (1977). Portraits of the American composers. Moscow: Music [in Russian].

7. Schneerson, G. (1960). Sketches of Modern and Contemporary History of music in the U.S.A. Moscow [in Russian].

8. Karnak, A. N. (1993). American music in historical perspective: from cultural province to the worldwide recognition. Moscow: Music [in Russian].

9. Karnak, A. N. (2000). The tradition in American experimental music of the 20th century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

10. Amy Marcy Beach. American musician. The Editors of Encyclopædia Britannica. Retrieved from http://www.britannica.com/biography/Amy-Marcy-Beach [in English].

11. Amy Marcy Cheney Beach: Women Composers. Retrieved from: http://womencomposers.org/composer/show/9 [in English].

12. Adrienne Fried Block (1998). A prodigy's New England upbringing. Retrieved from https://www.nytimes.com/books/first/b/block-beach.html [in English].

13. Ellen Taaffe Zwilich. American musician. The Editors of Encyclopædia Britannica. Retrieved from http://www.britannica.com/biography/Ellen-Taaffe-Zwilich [in English].

14. Ellen Taaffe Zwilich. Encyclopedia of World Biography. Retrieved from http://www.encyclopedia.com/topic/Ellen_Taaffe_Zwilich.aspx [in English].

УДК: 74+76/766

Зайцева Вероніка Іванівна,
викладач кафедри дизайну Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
nika.zaytseva@gmail.com

МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА ІЛЮСТРУВАННЯ ТВОРІВ ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО ЯК СТИЛЬОВИЙ ОРІЄНТИР У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КНИЖКОВІЙ ГРАФІЦІ

Мета роботи. Дослідження мистецької спадщини ілюстрування творів Івана Котляревського та характеристика специфіки стилістичних прийомів, засобів художньої виразності видатних українських майстрів книжкової графіки у художньому трактуванні літературних образів Івана Котляревського. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні загальнонаукових методів (аналізу та синтезу, індукції та дедукції, єдності історичного і логічного) та мистецтвознавчих методів (компаративний, типологічний, описовий). **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні особливості стилістичних прийомів, засобів художньої виразності видатних українських майстрів книжкової графіки у художній трактовці літературних образів Івана Котляревського. **Висновки.** Нині ми маємо значний масив прекрасних творів у жанрі книжкової ілюстрації до творів українських літературних класиків. В цих творах водночас відобразилися і історія української літератури, і історія вітчизняної графіки, і історія культурно-історичного поступу України взагалі. Тому книжкова графіка є надзвичайно плідним об'єктом дослідження, тією точкою перетину, у якій відбувається процес непростих взаємодій чинників суспільно-політичних, духовно-культурних та безпосередньо художньо-естетичних.

Ключові слова: дослідження, культура, книга, мистецтво, ілюстрація, графіка, стиль.

Зайцева Вероника Ивановна, *преподаватель кафедры дизайна Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченка*

Художественное наследие иллюстрирования произведений Ивана Котляревского как стилистический ориентир в современной украинской книжной графике

© Зайцева В.І., 2016

Цель работы. Исследование художественного наследия иллюстрирования произведений Ивана Котляревского и характеристика специфики стилистических приемов, средств художественной выразительности выдающихся украинских мастеров книжной графики в художественном трактовке литературных образов Ивана Котляревского. **Методология** исследования заключается в применении общенаучных методов (анализа и синтеза, индукции и дедукции, единства исторического и логического) и искусствоведческих методов (компаративный, типологический, описательный). **Научная новизна** работы заключается в выявлении особенности стилистических приемов, средств художественной выразительности выдающихся украинских мастеров книжной графики в художественной трактовке литературных образов Ивана Котляревского. **Выводы.** Сейчас мы имеем значительный массив прекрасных произведений в жанре книжной иллюстрации к произведениям украинских литературных классиков. В этих произведениях одновременно отразились и история украинской литературы, и история отечественной графики, и история культурно-исторического развития Украины вообще. Поэтому книжная графика чрезвычайно плодотворный объект исследования, та точка пересечения, в которой происходит процесс сложных взаимодействий факторов общественно-политических, духовно-культурных и непосредственно художественно-эстетических.

Ключевые слова: исследования, культура, книга, искусство, иллюстрация, графика, стиль.

Zaitseva Veronica, *Lecturer of the Design chair, The Institute of Arts, Boris Grinchenko Kyiv University*

Artistic heritage of illustration works Ivan Kotlyarevsky as style guide in modern ukrainian book graphics

Purpose of Article. The article illustrates the artistic heritage of Ivan Kotlyarevsky and characteristics of the specific stylistic devices and means of artistic expression famous Ukrainian book graphics artists in the artistic interpretation of literary images of Ivan Kotlyarevsky. **Methodology.** Research methodology is to apply scientific methods (analysis and synthesis, induction and deduction, unity of historical and logical) and methods of art (comparative, typological, descriptive). **Scientific novelty**. The scientific novelty of the work is to identify the features of stylistic devices and means of artistic expression famous Ukrainian artists in the book graphic art interpretation of literary images of Ivan Kotlyarevsky. **Conclusions.** Today we have a large amount of fine works in the genre of book illustrations for works by Ukrainian literary classics. In these works the history of Ukrainian literature, history and national schedules, history and cultural and historical development of Ukraine in general are reflected. So book graphics is an extremely fruitful object of the study. It is the point of intersection where process of difficult interaction among socio-political, spiritual, cultural and artistic and aesthetic factors holds. A special place in the Ukrainian book graphics has always been occupied by the artistic heritage of the classical Ukrainian literature illustration. The book design has always been eminent in the Ukrainian graphic art.

Keywords: research, illustration, culture, images, book art, illustration, graphics, style.

Актуальність проблеми. Дослідження в галузі ілюстрування книжки є актуальним в сучасних умовах культурного відродження України. Процеси демократизації та національного відродження неабияк актуалізують потребу у дослідженні мистецької спадщини українських графіків, що оформлювали твори класика української літератури І. Котляревського. Тому ілюстрації до літературних творів Івана Котляревського видаються надзвичайно цікавим та евристично перспективним матеріалом, дослідження якого дозволяє розкрити зміст та джерело тих чи інших художньо-стилістичних видозмін у творчості видатних художників-ілюстраторів. Це 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. Звичайно, українське мистецтвознавство не могло пройти повз явище української книжкової графіки. Здобуткам вітчизняних майстрів книжкової ілюстрації присвячено чимало мистецтвознавчих робіт, зокрема, таких знаних науковців як Н. Ю. Белічко, М. О. Криволапов, О. В. Ламонова, А. П. Шпаков, Р. М. Яців, Д. В. Малаков, Д. Д. Фоменко, І. Б. Бай, В. А. Бокань, Л. П. Польвий, О. К. Федорук, І. І. Верба, О. О. Авраменко, О. А. Лагутенко, П. В. Нестеренко, М. М. Гордійчук, О. Г. Костюк, в яких виявлено різні школи, напрями, особливості творчого методу та стилю різних майстрів, проаналізовано, як змінювались художні смаки та стилі в процесі оформлення літературних творів, розкрито творчий доробок в галузі книжкової графіки. Втім, дослідження творчого доробку українських майстрів книжкової графіки аж ніяк не можна назвати вичерпаним.

Метою статті є дослідження мистецької спадщини ілюстрування творів Івана Котляревського та характеристика специфіки стилістичних прийомів, засобів художньої виразності видатних українських майстрів книжкової графіки у художньому трактуванні літературних образів Івана Котляревського.

Виклад основного матеріалу. Особливе місце в українській книжковій графіці завжди займала мистецька спадщина ілюстрування творів класиків української літератури.

І це не випадково, яскраве та хвилююче слово геніїв української літератури Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, Івана Котляревського та багатьох інших, не могли не надихнути вітчизняних графіків на відповідні образотворчі інтерпретації їх безсмертних творів.

В 1912 році з друкарні А. І. Гросмана в Києві вийшла окремою книжкою «Енеїда» Івана Котляревського. Це була перша проілюстрована літографіями з малюнків олівцем, виконаних у 1874–1875 рр. тоді, ще зовсім юним Порфірієм Мартиновичем. Виявляючи байдужість до програмних завдань в Петербурзькій Академії мистецтв на сюжети античної міфології та Біблії, Мартинович вже тоді почав працювати над ілюстраціями до «Енеїди» Івана Котляревського. Героями його композицій були українці, його земляки – полтавчани. Мартинович один з перших повністю ілюструє «Енеїду» Котляревського. Не всі з цих ілюстрацій досконалі з формального боку, деякі зовсім слабо скомпоновані, особливо багатофігурні. Але кілька малюнків з цієї серії піднімаються до рівня великого творця «Енеїди».

Вдруге ілюстроване ювілейне видання до поеми І. Котляревського «Енеїда» побачило світ в 1903–1904 рр. Оригінали малюнків були створені Василем Корнієнком видатним українським живописцем і графіком. Художник знав, що доти Україна буде спати непробудним сном, доки не розкажуть її дітям про минуле, доки не покажуть сучасне. Він мав намір намалювати малюнки до всієї історії України, а щоб якнайкраще змалювати минуле, він студіював народні думи та пісні, кожна дума чи пісня мала бути намальована пензлем. Акцентування національної тематики привносить неповторні ознаки у створення майстром прекрасних за своїм рівнем художніх образів.

Взірцем глибокого занурення в життя та побут людини було народне мистецтво, якому властиві певні канони і умовності, захоплення яскравими фарбами

та безпосередність світовідчуття, уникнення зовнішньої описовості. Всі ці пошуки в галузі суто графічної мови і мистецтва книги знайшли розвиток у творчості Георгія Нарбута. Взірцем глибокого занурення в життя та побут людини було народне мистецтво, якому властиві певні канони і умовності, захоплення яскравими фарбами та безпосередність світовідчуття, уникнення зовнішньої описовості.

Акцентування національної тематики привносить неповторні ознаки у створення майстром прекрасних за своїм рівнем художніх образів. У графічній творчості Георгія Нарбута поєдналися різні стилі й мистецькі напрями – від модерну, неокласики, необароко до неопримітивізму, футуризму включно. Полістилізм пластичної мови Нарбута став тим підгрунтям, на якому з'явилося таке неповторне явище, як «нарбутівська течія» в українському мистецтві 1920-х років [5, 128].

Останнім великим мистецьким задумом Георгія Нарбута було ілюстрування «Енеїди» Івана Котляревського, але через передчасну смерть він встиг виконати лише одну ілюстрацію.

За ілюстрування безсмертного твору художник взявся у 1918–1919 роках. Його пробна ілюстрація до поеми стала лунким барвистим акордом не тільки у заспіві до поеми, а й до всіх подальших її ілюструвань. Митець сприйняв «Енеїду» як поему про велич і непоборність українського народу і виконав малюнок в урочистому піднесеному плані. Казкове враження справляє гармонійне поєднання різних відтінків червоного кольору, яким характеризована Енеєва ватага, і ніжних тонів краєвиду [2, 118].

Протягом 20-х років у книжковій графіці працював самобутній майстер Іван Падалка. Спадщина митця досить різноманітна, в його творах помітні ознаки різних напрямів мистецтва тих років. Творчість Івана Падалки неможливо віднести до якогось одного певного напряму – реалізму, неопримітивізму, конструктивізму. Наприкінці 20-х – початку 30-х років XX століття І. Падалка почав створювати ксилографічні ілюстративні обкладинки. Ксилографії майстра лаконічні. Він очищує форму від зайвих деталей і прикрас, декоративно вирішує великі маси й окремі деталі. Позитивною рисою ілюстрацій Падалки є також чітко визначена національна своєрідність, що в першу чергу виявляється в неповторній характерності й типовості художніх образів, пейзажу, побутового оточення й одягу.

В 1931 році Іван Падалка ілюструє поему І. Котляревського «Енеїда». У відомій роботі до книжки художник знову повертається до улюбленої народної лубочної картинки. Його Еней, що хвацько підкручує вуса, зображений на тлі тугих вітрил, які несуть козацькі чайки по високих хвилях. Поривчастий рух героя художник поєднує з непохитною позою, динамізм ліній – із загальною симетрією композиції. Іван Падалка застосовує грибінчастий штрих, ритмічні повтори ліній, лаконічні абриси.

Внесок Івана Падалки в розвиток української книги не вичерпується лише його власним доробком на цій ниві. Викладаючи в Харківському художньому інституті (1925 – 1934 рр.), він виховав багатьох талановитих графіків: Й. Дайца, О. Довгаля, М. Котляревську, М. Дерегуса, І. Хотінка, М. Фрадкіна та чимало інших відомих майстрів книги. Завдяки йому бойчукістська школа набула розвитку в творчості Олександра Довгаля.

Олександр Довгаль приділяв велику увагу декоративним елементам в оформленні книжки (заставкам, кінцівкам, ініціалам), а також постійно прагнув досягти органічної єдності ілюстрацій з шрифтовим набором. Працюючи над ілюстраціями, головну увагу звертав на психологічний зміст літературного твору, тому часто будував сюжети на протиставленні характерів головних героїв.

Останньою і, можливо, найцікавішою його роботою у книжковій графіці були ілюстрації до «Енеїди» І. Котляревського. Це сімдесят малюнків, що відзначалися надзвичайною живописністю і, водночас, графічною чіткістю. Цьому сприяла техніка виконання – акварель, пройдена пером. Сповнені гумору ілюстрації постають як образотворчий життєпис народного буття українців. В той же час тут звучать і саркастичні нотки, що висміюють суспільні недоліки поза конкретним часом. В інтерпретації художника події більш ніж столітньої давності наближаються до сучасності. В цій роботі Олександр Довгаль ще раз виявив свій неабиякий талант художника-сатирика.

Українську книжкову графіку цього часу не можна уявити без доробку відомого майстра ілюстрації Івана Їжакевича. Творчий метод його склався ще задовго до Великої Жовтневої соціалістичної революції. Іван Сидорович Їжакевич (1864–1962), український графік, художник, іконописець, письменник працював у галузі станкового і монументального живопису, книжкової ілюстрації.

У 1948 році Іван Сидорович у співавторстві із своїм учнем Ф. Коновалюком ілюструє «Енеїду» Івана Котляревського. Тут колористична манера яскрава, часто побудована на контрастах. Ілюстрації тем сатиричні, як і в «Пана Халявського», однак тон інший: замість гумору гротеск. Українізовані олімпійці греки і латиняни, перенесення українського побуту в чуже оточення – все це викликає стільки зумисних алогізмів. Цікаво зроблені заставки та кінцівки до «Енеїди». Це контурні малюнки: шаржі, батальні сценки.

Протягом багатьох років сприяв формуванню характерних ознак мистецтва книги як художник і вихователь молоді Василь Ілліч Касіян (1896–1976). Його багатогранна художня творчість та громадська діяльність залишили глибокий слід в українському мистецтві.

Василь Касіян як художник-ілюстратор ніколи не був байдужим ремісником, що виконує малюнки до будь-якого замовленого літературного твору. Касіянові ілюстрації відрізняються народністю типів, простотою вислову, ясністю сюжетної лінії. В його малюнках немає артистизму й зовнішнього блиску, вони дуже прості, навіть наївні. Але це не дилетантська наївність, а вміння автора знайти таку графічну мову, яка відповідає змісту й духу літературних творів. Згадуючи ілюстрації до «Енеїди» І. Котляревського, можна зазначити, що композиції ілюстрацій надзвичайно динамічні, в них відчувається любов митця до складних ракурсів. Вони побудовані на багатоплановості розкриття сюжетних ліній, при збереженні єдиного композиційного центру.

В 30-ті роки багато й плідно працював у галузі книжкової графіки Михайло Дерегус. Він створив ряд ілюстраційних циклів. Ще з дитинства багато читав і мріяв ілюструвати книжки.

Великий інтерес художник виявляє до історичного минулого нашої Батьківщини. Його приваблюють героїчні, сповнені романтизму образи. Тому він охоче

ілюструє книги, в яких змальовані події значні, виняткові, а герої – мужні, статечні, красиві, величні і благородні у своїх вчинках, щирі і відверті у почуттях. В образах козацтва і трудового селянства Дерегус підкреслює відвагу, звитяжність, вірність обов'язку і разом з тим людяність і поетичну вдачу. Такі його ілюстрації до поеми «Енеїда» І. Котляревського (1936), «Тараса Бульби» (1952), «Вечорів на хуторі біля Диканьки» та «Миргорода» (1947–1951) М. Гоголя.

Відносно ілюстрацій до «Енеїди» Котляревського художник розповідав: «Це сталося давно, 1937-го, у Харкові, побачили світ мої перші ілюстрації до «Енеїди» І. Котляревського. Соковитий гумор поеми я сприйняв по-своєму. Мені навіть докоряли, що ці ілюстрації надто експресивні. Але, як вважав, саме так треба було сприймати цей своєрідний памфлет на кріпосництво. От з цього часу я і почав звертатися до ілюстрування художньої літератури».

Поряд з визначними майстрами першої половини XX століття такими, як В. Касіян, М. Дерегус, І. Їжакевич, починають працювати і випускники художніх вузів, для яких творча зрілість настала вже після Другої Світової війни. В еволюції мистецьких форм неможливо точно визначити час народження нового, ми не можемо провести якоїсь межі, що відділяла б творчість майстрів старшого покоління від активного зростання творчого доробку тих, що йдуть на зміну.

Якщо творчість майстрів старшого покоління помітно об'єднує спільність образно-стилістичних засобів, то молодше покоління незмінно прагне до особистої неповторності.

Період 50–70-і роки, що синтезує надбання українських графіків першої половини двадцятого століття, позначений активними пошуками нових форм художнього оздоблення книги, духом новаторства, пошуками національної своєрідності образної мови, сприйняттям книги як підпорядкованого законам архітектоніки єдиного художньо-поліграфічного організму. В цей час розпочинають свій творчий шлях молоді художники, імена яких в історії українського мистецтва з часом об'єднають терміном «шестидесятники», а їхні творчі здобутки визначать та репрезентуватимуть принципово новий напрям в українській графіці.

Отже, друга половина 50-х років XX століття відкриває новий етап у становленні української книжкової графіки, який закономірно був підготовлений як багатьма історично-суспільними процесами у розвитку країни, так і складним поступальним шляхом, який пройшло мистецтво книги. Цей час незмінно характеризується в українському мистецтвознавстві, як період піднесення, розквіту, новітніх досягнень в галузі вітчизняного графічного мистецтва. Саме тоді почала творити плеяда молодих, яскраво-індивідуальних, талановитих митців: Г. Якутович, Г. Гавриленко, О. Губарєв, О. Данченко, Г. Малаков, С. Адамович, А. Базилевич, М. Компанець. Саме в їхній творчості найбільш характерно визначилися провідні риси тогочасного мистецтва української графіки. Проте не слід забувати, що в цей час продовжували плідно працювати і майстри старшого покоління: В. Касіян, М. Дерегус, В. Литвиненко, О. Довгаль та інші, чия творчість за стильовими і формальними ознаками, як правило, є візиткою 40–50-х років XX ст. [1, 128]. «Перед молодим поколінням графіків постали нові завдання, що вимагали абсолютно нових виражальних засобів, нових форм образотворення піднесених на

висоту загальнолюдських філософських узагальнень і в той же час глибоко національних за суттю» [3, 12-13].

Друга половина 50-х років XX ст. ознаменувалася активними пошуками художниками-ілюстраторами нових виражальних засобів, що сприяли б асоціативно-узагальненій передачі змісту літературного твору. Це помітно вирізняє серед сучасників творчість Анатолія Базилевича (1926–2005) – народного художника України. Особливістю його образної мови є прагнення максимально наблизитися до стилю літературного твору, дати глибоку психологічну характеристику головним героям. В цьому і полягав своєрідний творчий метод митця: він шукав відповідних за рисами зовнішності та поведінки людей, що ставали прототипами персонажів літературних творів.

Найвищою вершиною в творчості А. Базилевича стала робота над «Енеїдою» І. Котляревського. Ілюстрації відзначаються складністю композицій, динамічних і разом з тим чітких і зрівноважених. Художником було виконано сто тридцять ілюстрацій, розроблений макет і оформлення книги. А. Базилевич ніколи не ставив перед собою суто формальних завдань, віддаючи пріоритет розкриттю ідеї літературного твору, психологічній характеристиці персонажів [4, 18].

Сплав різних художніх напрямів, творчих манер і стилістичних уподобань й створив передумови виникнення такого різнопланового творчого доробку народного художника України Олександра Данченка (1926–1993). Митець дотримувався принципу, за яким кожна нова робота над ілюструванням книги вимагає звернення до певної графічної техніки, що є найбільш відповідною тематиці, відтвореному часові, конкретним образам літературного твору. Ця ж тенденція проявилась і в ілюстраціях до «Енеїди» І. Котляревського, виконаних в техніці лінориту (1969) і стилізованих під розпис древньогрецької кераміки. Загальний образ, обраний О. Данченком для «Енеїди» – урочиста процесія. Створений ним цикл ілюстрацій є цілісним фризом, до того ж фризом замкненим. Сцени, що змінюють одна одну відповідно до сюжету поеми, підпорядковані єдиному руху. Тому особливу, винятково важливу роль в ілюстраціях О. Данченка відіграє ритм, який поєднав античні мотиви з українським фольклором. Ця робота увійшла в золотий фонд української національної художньої культури.

Помітним явищем у вітчизняному образотворчому мистецтві кінця 60-х років XX ст. стала серія ілюстрацій, створених Миколою Компанцем до п'єси Івана Котляревського «Наталка Полтавка» (1969 р.). Митець власною творчістю збагатив духовну скарбницю українського народу, його графічне мистецтво наповнене глибоким внутрішнім змістом та оригінальним образним вирішенням.

Висновки дослідження й перспективи подальших розвідок**.** Таким чином, досліджуючи та аналізуючи специфіку стилістичних прийомів мистецької спадщини ілюстрування творів Івана Котляревського можна зазначити, що, як у літературі, так і в образотворчому мистецтві завжди існує підтекст, який завдяки своїй багатій асоціативності безмежно розширює можливості впливу на читача і глядача, а перед митцем розкриває широкі можливості вільного тлумачення певних образів і тем. Художник-ілюстратор, спираючись на відтворену письменником дійсність збагачує літературний матеріал власним життєвим досвідом, власними асоціаціями, особистим ставленням до твору. Саме у виборі найважли

вішого з точки зору ілюстратора й визначається його творча індивідуальність, світогляд та його тенденційність. Це пояснює стилістичну різнохарактерність трактування творів Івана Котляревського в ілюстраціях різних художників.

Література

1. Белічко Н. Ю. Книжкова графіка 50-70-х років XX століття / Н. Ю. Белічко. – К.: 2003. – 142 с.
2. Білецький П. О. Георгій Нарбут: альбом / П. О. Білецький. – К.: Мистецтво, 1983. – 118 с.
3. Владич Л. В. Мовою графіки / Л. В. Владич. – К.: Мистецтво, 1967. – 248 с.
4. Криволапов М. О. Анатолій Базилевич / М. О. Криволапов. – К.: Мистецтво, 1976. – 96 с.
5. Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини XX століття / О. А. Лагутенко. – К.: Грані-Т, 2003. – 128 с.

References

1. Belichko, N. U. (2003). Book graphics. Kyiv [in Ukrainian].
2. Biletsky, P. O. (1983). Georgy Narbyt: album. Kyiv: Mistectvo [in Ukrainian].
3. Vladich, L. V. (1967). In language of graphics. Kyiv: Mistectvo [in Ukrainian].
4. Krivolapov, M. O. (1976). Anatoli Bazilevich. Kyiv: Mistectvo [in Ukrainian].
5. Lagytenko, O. A. (2003). Ukrainian graphics of the first third of the XX century. Kyiv: Grani-T [in Ukrainian].

УДК 78.03(470):78.082.4+78.071.2

Романенко Анастасія Романівна,
пошукувач кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського,
викладач музики Університетського коледжу
Київського університету імені Бориса Грінченка
rnastyar@gmail.com

КОНЦЕРТНИЙ ПРОСТІР ПЕТЕРБУРГА ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ТВОРЧЕ САМОЗДІЙСНЕННЯ В. В. ПУХАЛЬСЬКОГО (НА ОСНОВІ СПОГАДІВ МИТЦЯ)

Мета роботи. Дослідження пов’язане з реконструкцією передконсерваторського періоду життєтворчості В. В. Пухальського на матеріалі його мемуарів «Записки про моє життя». Саме концертна діяльність Петербурга як одна із форм музичного просвітництва 1860-х років послугувала формуванню художніх, естетичних і світоглядних засад В. В. Пухальського, стимулювала його музичну діяльність, визначила життєву стратегію цієї творчої особистості – вступити до Петербурзької консерваторії і стати професійним музикантом. **Методологія** дослідження полягає у використані біографічного методу і методу культурологічного коментаря. Зазначений методологічний підхід дозволяє висвітлити маловідомі сторінки творчої біографії блискучого піаніста, талановитого педагога, композитора, майбутнього фундатора вищої музичної освіти в Україні В. В. Пухальського та вивести на новий рівень осмислення специфіки професійного становлення митця. **Наукова новизна.**

© Романенко А.Р., 2016

У даному дослідженні нами вперше розглянуто концертний простір Петербурга в ракурсі музично-критичних рефлексій юного В. В. Пухальського, проаналізовано особливості концертного життя Петербурга в історичних реаліях конкретних мистецьких подій. **Висновки.** Починаючи з другої половини XIX століття, в Російській імперії складаються передумови музично-просвітницької діяльності, функціонують музично-просвітницькі організації, виникають професійні музичні навчальні заклади, музичне навчання входить у процес освіти і виховання. Особливого значення набуває гастрольна діяльність представників світового музичного мистецтва. Нарешті, у суспільстві виконавство отримує визнання як окремий самостійний вид мистецтва. Ці соціокультурні умови послугували розкриттю природної музичної обдарованості В. В. Пухальського.

Ключові слова: культурний ландшафт Петербурга, мистецька подія, концертний репертуар, гастрольна діяльність, музично-критична думка, еволюція статусу митця.

Романенко Анастасия Романовна, *соискатель кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского, преподаватель музыки Университетского колледжа Киевского университета имени Бориса Гринченко*

Концертное пространство Петербурга и его влияние на творческую самореализацию В.В. Пухальского (на основе воспоминаний музыканта)

Цель работы. Исследование связано с реконструкцией предконсерваторского периода жизнетворчества В.В. Пухальского на материале его мемуаров «Записки о моей жизни». Именно концертная деятельность Петербурга как одна из форм музыкального просветительства 1860-х годов послужила формированию художественных, эстетических и мировоззренческих основ В.В. Пухальского, стимулировала его музыкальную деятельность, определила жизненную стратегию этой творческой личности – поступить в Петербургскую консерваторию и стать профессиональным музыкантом. **Методология** исследования состоит в использовании біографического метода и метода культурологического комментария. Указанный методологический подход позволяет осветить малоизвестные страницы творческой биографии блестящего пианиста, талантливого педагога, композитора, будущего основателя высшего музыкального образования в Украине В.В. Пухальского и вывести на новый уровень осмысление специфики профессионального становления музыканта. **Научная новизна.** В данном исследовании нами впервые рассмотрено концертное пространство Петербурга в ракурсе музыкально-критических рефлексий юного В.В. Пухальского, проанализировано особенности концертной жизни Петербурга в исторических реалиях конкретных культурных событий. **Выводы.** Начиная со второй половины XIX столетия, в Российской империи складываются предпосылки музыкально-просветительской деятельности, функционируют музыкально-просветительские организации, возникают профессиональные музыкальные учебные заведения, музыкальное обучение входит в процесс образования и воспитания. Особое значение приобретает гастрольная деятельность представителей мирового музыкального искусства. Наконец, в обществе исполнительство получает признание как отдельный самостоятельный вид искусства. Эти социокультурные условия послужили раскрытию природной музыкальной одаренности В.В. Пухальского.

Ключевые слова: культурный ландшафт Петербурга, культурное событие, концертный репертуар, гастрольная деятельность, музыкально-критическая мысль, эволюция статуса художника.

Romanenko Anastasiia, *PhD-candidate of the Theory and History of Culture chair, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Lecturer of Music at the University College of Borys Grinchenko Kyiv University*

The concert space of St. Petersburg and its influence on the creative self-realization of V.V. Pukhalsky (on the base of the artist's memoirs)

Purpose of Article. The research is related to the reconstruction of the pre-conservatory period of V.V. Pukhalsky's life and creative activity on the material of his memoirs «Notes of my Life». Exactly the concert activity of St. Petersburg as a form of musical enlightenment in the

1860th years served to the formation of the artistic, aesthetic and world view principles of V.V. Pukhalsky, stimulated his musical activity, defined the life strategy of this creative personality – to enter the St. Petersburg Conservatory and become a professional musician. **Methodology.** Research methodology consists in applying the biographical method and the method of culturological commentary. The above-mentioned methodological approach allows us to highlight the little-known pages of the creative biography of V.V. Pukhalsky, a brilliant pianist, gifted teacher, composer, and the future founder of High Music Education in Ukraine and bring a new level of understanding of the specific professional development of the musician. **Scientific novelty.** In this article, we for the first time examined the concert space of St. Petersburg from the perspective of the musical and critical reflections of young V.V. Pukhalsky, analysed the peculiarities of the concert life of St. Petersburg in the historic realities of specific cultural events. **Conclusions.** Since the second half of the XIX century, the preconditions of musical enlightenment activity had been composing in the Russian Empire, the musical enlightenment organizations acted, the professional music education institutions appeared, the music education entered the frames of education and upbringing processes. The touring activity of world music representatives became important. Finally, the musical playing got the recognition as a separate independent form of the art in society. Those socio-cultural conditions served to reveal the natural musical endowment of V.V. Pukhalsky.

Keywords: cultural landscape of St. Petersburg, cultural event, concert repertoire, touring activity, musical and critical thoughts, evolution of the artist's status.

Через те, що в епосі бракує свідчень сучасників, гине найбільш сокровенне – істина пережитого, тому вивчення концертного життя Петербурга 1860-х років, висвітленого в мемуарній спадщині В. В. Пухальського та його вплив на розширення культурних орієнтирів у творчій біографії митця є актуальною проблемою у вітчизняній гуманітаристиці.

На початку 60-х років XIX століття в Петербурзі існувала консерваторія та функціонували дві опери, проте концертна діяльність ще не була налагоджена. Концерти давалися в театрах, в невеликих залах та вітальнях, аудиторія концертів обмежувалася любителями музики, в основному дворянського походження. Публіка задовольнялася змішаними безсистемними програмами, складеними як би випадково: поряд із симфонічними творами виконувалися сольні інструментальні п'єси, романси та арії; нерідко серйозні інструментальні номери чергувалися зі співом куплетів, акторськими трюками тощо. Беручи участь у концертах, артисти прагнули, головним чином, похизуватися перед публікою своєю майстерністю, а не пропагувати високе мистецтво. Публіка ж, погано розбираючись у серйозній музиці, захоплювалася в основному солістами.

Намагаючись заповнити цю прогалину, Російське музичне товариство (РМТ)[1], молода консерваторія на чолі з А. Рубіштейном (1829–1894), дирекція Імператорських театрів, творча співдружність композиторів «Могутня купка» поставили перед собою завдання музично-естетичного виховання слухачів і розвитку музичної освіти. У столиці починають практикуватися публічні лекції музичної спрямованості, бесіди про музику, концерти-лекції, видання у пресі матеріалів про музичне мистецтво, квартетні та симфонічні зібрання РМТ, для участі в концертах запрошуються зарубіжні артисти, налагоджується обопільний обмін творами російських і зарубіжних композиторів, організовуються композиторські конкурси на кращі музичні твори, в результаті чого розширюється репертуар концертів [7].

Вагомі досягнення російської музичної школи другої половини XIX століття хоча і з запізненням, але знайшли відображення в указі від 1902 року. Випускникам консерваторії вперше надавалося право державної служби і, відтак, потенційного отримання дворянства. Цим законом музичні діячі були поставлені на один рівень з іншою дипломованою інтелігенцією.

Концертний простір Петербурга приваблював Володимира Пухальського (1848–1933), який, пропустивши через себе всі нововведення в музичній культурі північної столиці, в майбутньому зосередив в одних руках управління просвітницькими та освітніми установами, концертну практику та педагогічну діяльність у Києві, на українській землі. Музикант найвищої кваліфікації і широкого творчого діапазону, унікальний носій культурних традицій, талановитий педагог, композитор, музичний критик, він став одним із фундаторів вищої музичної освіти в Україні, засновником Київської фортепіанної школи.

Мета статті – на матеріалі автобіографічних мемуарів В. В. Пухальського «Записки про моє життя» розглянути концертну діяльність Петербурга початку 60-х років XIX століття як форму музичного просвітництва, що сприяла розвитку художнього смаку В.В. Пухальського, активізації його музичної діяльності і вибору ним професії музиканта.

Цінним джерелознавчим об'єктом дослідження являються спогади В. В. Пухальського «Записки про моє життя» [4; 5; 6], що базуються на пережитому досвіді, основою для створення яких виступає пам'ять митця. Для дослідження панорами концертного життя Петербурга початку 60-х років XIX століття в проекції на творчу біографію В. В. Пухальського будемо використовувати біографічний метод та метод культурологічного коментаря. Зазначений методологічний підхід дає можливість осягнути нові виміри творчої самореалізації музиканта, внутрішній горизонт його життєвого світу.

Виклад основного матеріалу. Музичному вихованню Володимира в родині Пухальських приділялася велика увага, оскільки навички музикування, знання музичної літератури були невід'ємними елементами дворянського виховання і світського життя. Мати, Анна Павлівна, добре граючи на фортепіано, завжди підтримувала намір сина «зображати роль концертанта». Для батьків і знайомих влаштовувалися домашні концерти. «Ряди крісел були встановлені, рояль висунутий на належне місце і я грав, кланявся, приймаючи оплески. Не знаю наскільки мої слухачі насолоджувалися або нудилися, слухаючи майже годину мою фортепіанну гру, проте я залишився дуже задоволений собою, впоравшись із програмою в сенсі чистоти і акуратності виконання до кінця», – пригадує В. В. Пухальский про один із своїх речиталів [5, 91–92]. Завдяки приватним учителям, в основному музикантам Мінського міського оркестру Домініка та Вікентія Стефановичів, який грав у міському публічному саду, Володя досить швидко опанував гру на фортепіано, скрипці, тяжів до гри на трубі (через її відсутність вправлявся на старому військовому горні), у Петербурзі навчився грати на органі, пробував писати власну музику.

Однією із форм музичного виховання Володимира В'ячеславовича було відвідування концертів відомих виконавців, композиторів, які приїздили до

Мінська, та знайомство з більшістю із них. Саме у Мінську відбулися зустрічі зі Станіславом Монюшком, із братами Антоном і Аполлінарієм Контськими та ін.

Яскрава й одіозна постать Антона Контського (1816–1899) відразу привернула увагу Володимира під час світської вечері напередодні виступу метра: «Розглядаючи артиста, я був вражений кількістю діамантових перснів на пальцях обох рук» [5, 52]. А. Г. Контський відміняє заплановані виступи і обмежується лише одним, що пройшов із надзвичайним успіхом, благодійним концертом. Адже йому було відмовлено піднімати ціни на квитки, щоб збільшити скромний збір театру, і тим самим примножити його гонорар. Юний Володимир не розумів, чому знаменитий польський піаніст наполягав на збільшенні оплати за свої концерти у Мінську. Тільки в майбутньому, на власному досвіді, прийшло усвідомлення обсягу витрат концертуючого піаніста. Влаштування концертів в усі часи було справою клопіткою: потрібно було окупити подорожі, життя в готелі, витрати по влаштуванню самого концерту тощо.

Пізніше, у Петербурзі, В. В. Пухальський знову відвідує концерти Антона Контського. У своїх мемуарах він дає вичерпну характеристику концертній діяльності піаніста: до появи «зростаючого музичного Геркулеса» А. Г.Рубінштейна у сфері піанізму панував років три (1864–1867) майже виключно один Антон Контський, який грав переважно власні твори: героїчний каприз «Le reveil du lion (Пробудження Лева)», фантазію на мотиви з опери «Життя за царя» М. І. Глінки, акомпанував співакам авторську мазурку «Забудь весь світ» і т.п., поки не поїхав у кругосвітню концертну подорож.

Особливе значення в розвитку музичної культури Російської імперії, Петербурга зокрема, мала різнобічна діяльність Антона Рубінштейна, піаніста, організатора музичного життя і музичної освіти, композитора, твори якого зберегли естетичну цінність до наших днів. Рисою, що об’єднує всі грані його творчості, є просвітницька спрямованість, яка має загальноєвропейське коріння. В. В. Пухальский відвідував концерти, в яких А. Г. Рубінштейн брав участь і як піаніст, і як диригент: «Пам’ятаю, що я почув у перший раз А. Рубінштейна в одному з симфонічних концертів [РМТ]. Він зіграв тоді G-dur концерт Л. Бетховена і Симфонічні етюди Р. Шумана. Незабаром я познайомився з А. Рубінштейном як диригентом, у концерті, даному ним в залі Клубу художників[2]» [6, 2]. Надалі не один рік відбувалося співробітництво А. Г. Рубінштейна та В. В. Пухальського, цих невтомних діячів у сфері музичної культури. Київське музичне мистецтво не висунуло фігуру такого міжнародного значення як А. Г. Рубінштейн, така особлива роль випала на долю саме В. В. Пухальського [1].

Великою кількістю приїжджих іноземних артистів відзначився 1866 рік. Вісімнадцятирічний музикант Володимир Пухальський відвідує концерти видатних віртуозів: бельгійського віолончеліста А. Ф. Серве (1807–1866), польського скрипаля Аполлінарія Контського (1825–1879), норвезького скрипаля О. Б. Булла (1810–1880), французького піаніста А. Ш. Літольфа (1818–1891).

Музикант-новатор Адрієн Франсуа Серве вніс значний вклад у розвиток техніки гри на віолончелі, був першим віолончелістом, що почав використовувати шпиль для опори інструмента. До нього віолончель утримували литками ніг. Завдяки А. Ф. Серве, віолончель стала повноправним сольним інструментом.

Оголосивши свій концерт в залі Великого театру Петербурга, за участю оркестру, А. Ф. Серве прибув зі своїм старшим сином Йосипом (Жозефом), «витонченим і красивим хлопчиком, на вигляд не старше років 13–14, теж віолончелістом, учнем свого батька» [6, 3]. Із виконаної програми В.В. Пухальский в «Записках» згадує лише про два твори: «Souvenir de Spa» і пісню Вані з опери М. І. Глінки «Життя за царя», зіграну батьком разом із сином. Виконання фантазії «Souvenir de Spa» вразило Володимира своїм густим, соковитим звучанням, що нагадувало красивий людський голос.

Однак, найбільше здивувала В. В. Пухальського вкрай своєрідна манера А. Ф. Серве класти смичок на струни, копіювати яку ніхто з віолончелістів не наважувався: «Починаючи п'єсу або окремі фрази після пауз, А. Серве витягував всю руку, не згинаючи її в лікті. Тримав смичок, що був ніби продовженням руки, потім повільно направляв всю пряму лінію руки зі смичком на струни» [6, 3]. Це надавало його виконанню не застиглий, поважний, монотонний характер, а більш вільний, поривчастий, відповідний духу романтичного світогляду.

Незабаром у Великому театрі був оголошений концерт директора Варшавської консерваторії, польського скрипаля Аполлінарія Контського (деякий час брав уроки у Ніколо Паганіні) за участю Генрика Венявського та оркестру. До програми виступу артиста входили, за винятком варіацій «Le Carnaval de Venise (Венеціанський карнавал)»[3] Ніколо Паганіні, тільки твори самого Аполлінарія Контського. Г. Венявський повинен був виступити з концертантом у дуеті. «Після оркестрової увертюри, з'явилася на сцені худа фігура А. Контського, із обличчям Мефістофеля, знайома мені ще по Мінську», – пише В. В. Пухальський у мемуарах [6, 4]. «Венеціанський карнавал» у виконанні А. Г. Контського пожвавив публіку. Скрипаль, як справжній майстер смичка, вдало справлявся з різними куншутюками. Для виконання дуету на сцену вийшли два віртуози: «один похмурий і худий, інший веселий і кругленький, з черевцем, зі скрипкою під пахвою, яка при його фігурі здавалася дитячою скрипочкою» [6, 4]. Результат виступу виявився несподіваним. Як не намагався господар вечора А. Г. Контський стати хорошим партнером свого колеги і наблизитися хоч скільки-небудь до звуку Г. Венявського, йому було не під силу перемогти суперника по сцені. Змагання двох віртуозів закінчилося шквалом оплесків на адресу Г. Венявського, який «не міг уявити, що своєю люб'язною згодою на участь у концерті надасть прикру послугу колезі» [6, 5]. Недаремно скрипкове мистецтво Г. Венявського було визнано геніальним ще за життя музиканта. Г. Венявський, зайнятий композицією, участю в концертах, уроками в консерваторії, також входив і до складу балетного оркестру під орудою О. М. Лядова, брата капельмейстера російської опери К. М. Лядова. Він не міг собі дозволити присвячувати весь вечір тільки балету. Тому балетмейстер М. Петіпа та композитор Ц. Пуні, будуючи розгорнуті хореографічні сцени, давали Г. Венявському найчастіше один номер solo в кульмінаційній точці розвитку танцювально-драматичної дії, коли примадонна виконує найбільш цікаві та важкі па: «І ось, під час ходу дії, в розрахований по хвилинам час, Г. Венявський пробирається між музикантами на своє місце і, відігравши solo, тим же шляхом зникає з театру» [5, 175].

Слідом за А. Контським до Петербурга завітав знаний норвезький скрипаль Оле Борнеман Булл. У 1840 році він разом з Ф. Лістом виконав Крейцерову сонату Л. Бетховена. Гра О. Булла дістала схвальний відгук Р. Шумана, який поставив його врівень з Н. Паганіні. О. Булл першим розгледів талант Е. Гріга до музики. Концерт скрипаля О. Булла[4] був оголошений у Великому театрі, до концертної програми входили виключно твори автора. На сцену вийшов високий, з витонченими манерами, сивуватий красень, сповнений гідності та величі: «Цей феноменальний віртуоз вразив слухачів неймовірною точністю виконання найдрібніших деталей в технічно складних елементах, що зустрічалися на кожному кроці... Граючи, він милувався власною досконалістю і долав усі труднощі ніби жартома» [6, 5]. Коли артист почав «сипати staccato рухом смичка вниз», втикаючись у струну, та «оббіг скрипку майже двічі» рухом смичка вниз і вгору по всіх чотирьох струнах, подиву В.В. Пухальського не було меж: «Такої досконалості я не міг і припустити, вважаючи її неможливою. Ефект staccato викликав неймовірну сенсацію. В антракті всі присутні в залі скрипалі бігали один до одного, щоб висловлювати своє захоплення і робити різні припущення» [6, 6]. Так, скрипаль Бреме доводив, що подібного staccato зробити звичайним смичком не можна: «Очевидно, смичок його важкий, сталевий» [6, 6]. Суперечки про сталевий смичок стали блукати коридором. В. В. Пухальский приходить до наступного висновку: «так як я сталевих смичків ніколи не бачив і про них нічого не чув, то припущення Бреме здалося мені непереконливим, а самі суперечки марними і бездоказовими» [6, 6].

Знаменитий французький піаніст, композитор і диригент Анрі Шарль Літольф, учень І. Мошелеса (фортепіано), дав у Великому театрі концерт за участю оркестру. Виконувалися власні твори автора: фортепіанний концерт та увертюри «Робесп'єр» і «Жирондисти». В той час у Петербурзі в газетних замітках приводилися наступні біографічні дані музиканта, про які згадує В. В. Пухальський у «Записках». Мешкаючи в одному з міст Франції, А. Літольф заробляв на життя, даючи приватні уроки музики. Сталося так, що в цьому місті співак-баритон Ж. Б. Фор запланував свій концерт за участю відомого паризького піаніста А. Герца. Напередодні виступу А. Герц захворів. Ж. Б. Фор змушений був в екстреному порядку шукати йому заміну. Молодий і нікому невідомий А. Ш. Літольф, випускник Лейпцігської консерваторії, став у пригоді Ж. Б. Фору, замінивши А. Герца. Завдяки концерту з Ж. Б. Фором музикант звернув на себе увагу публіки і з тих пір популярність його в якості піаніста стала швидко рости: «А. Літольф своєю блискучою віртуозністю створив таку сенсацію, що Ж. Фор, привізши музиканта в Париж і даючи з ним концерти, починає його протежувати, в результаті чого до А. Літольфа нарешті приходить слава» [6, 7].

Концерт розпочався увертюрою «Робесп'єр». Диригент А. Ш. Літольф виявився «чоловіком середнього зросту, з сухуватим обличчям і гострими проникливими очима», людиною наполегливою й надзвичайно темпераментною. «Досі мені ще не доводилося зустрічати такого потужного диригента, який вміє доводити оркестр до екстазу. Увертюра була виконана блискуче», – зазначає В. В. Пухальский [6, 8]. Ще більше захоплення у слухачів викликало виконання метром свого фортепіанного концерту-симфонії: «манера гри А. Літольфа, його віртуозна

техніка, залізна точність ритму і непохитна звукотворча воля справили на мене незабутнє враження» [6, 10].

Із професорів Петербурзької консерваторії власний концерт дав лише Олександр Дрейшок (1818–1869), піаніст і композитор, учень В. Томашека. Як піаніст О. Дрейшок особливо вражав блискучою технікою лівої руки. Артист прославився в Парижі виконанням Революційного етюду Ф. Шопена. Серед учнів О. Дрейшока – А. Абаза, Н. Єленковський, який згодом був запрошений давати уроки музики дванадцятирічному О. Глазунову. В оголошеному концерті професор виконував фортепіанний концерт Л. Бетховена з оркестром c-moll та «La Fileuse (Пряля)» Ф. Мендельсона-Бартольді – «коронні твори, доведені до досконалості». У головній темі третьої частини фортепіанного концерту Л. Бетховена «гра артиста була граціозною, дещо навіть сентиментальною, носила кокетливий характер» [5, 180]. Для досягнення такого ефекту піаніст уміло користувався акцентами-натяками. В. В. Пухальський зізнається, що кращої інтерпретації теми рондо, ніж представленної О. Дрейшоком, він не міг собі уявити. Знаменитий піаніст володів надзвичайно вирівняним туше, непоказним, без зайвої динамічної напруженості звучання, коли «починаєш боятися за цілість молотків і струн рояля». Загалом «педантичність», «завченість інтонацій» у виконанні А. Дрейшока не окрилювала В. В. Пухальського. У той же час Володимир слухав його із задоволенням, а в подальшому збирався вступати до Петербурзької консерваторії саме в його клас.

З 1868 року Лео Ауер (1845–1930), учень Й. Йоахіма (скрипка), на запрошення великої княгині Олени Павлівни, прийняв професуру по класу скрипки у Петербурзькій консерваторії, де замістив Г. Венявського. Через деякий час на сцені Великого театру він дав сольний концерт: «Перед нами постав дуже красивий, середнього зросту [скрипаль], який тримався на естраді зосереджено. Він пречудово виконав скрипковий концерт [німецького] композитора М. Бруха» [6, 108]. Серед відомих майстрів смичка Л. Ауер займав одне з найпочесніших місць, був засновником петербурзької скрипкової школи: «глибоко експресивним і потужним тоном скрипаль ніколи не відзначався, але ретельна обробка деталей, тонкий смак, сумлінність і витонченість завжди були притаманні його грі і згодом зробили музиканта всесвітньо відомим; а як професор Л. Ауер був недосяжно великим» [6, 108].

Після смерті О. Дрейшока в результаті тривалого захворювання, намір В.В. Пухальського вчитися у нього не здійснився. Володимир В'ячеславович потрапляє на сольний концерт молодого піаніста, композитора, професора Петербурзької консерваторії, учня К. Черні Теодора Лешетицького (1831–1915) і вирішує вступати до консерваторії в його клас. У концерті артист виконав фортепіанний концерт-симфонію на голландські теми Es-dur А.Ш. Літольфа (оркестр під орудою М. Балакирева), балладу As-dur Ф. Шопена, мініатюри угорського композитора С. Геллера, декілька музичних моментів Ф. Шуберта, фортепіанну транскрипцію Ф. Ліста хору «Spinner-Lied» з опери «Летючий Голландець» Р. Вагнера та ін. На біс Т. Лешетицький зіграв власний «Хроматичний вальс».

В кінці січня 1870 року до Петербурга приїхав італійський контрабасист зі світовім ім'ям Джованні Боттезіні (1823–1889), який оголосив концерт у Великому театрі за участю оркестру під орудою професора Петербурзької консерваторії італійця Дж. Ферреро, який сам був контрабасистом. Відвідати сольний концерт віртуоза, який грає на такому інструменті як контрабас, в усі часи було чимось екзотичним. До того ж у концерті брала участь світова знаменитість, співачка-сопрано А. Патті. Концерт розпочався увертюрою до опери Г. Глюка «Іфігенія в Авліді» у виконанні оперного оркестру. Увага В. В. Пухальського була відразу прикута до шістьох гренадерського зросту контрабасистів, «витягнутих в одну лінію, як дуби в гаю». Далі програма концерту складалася виключно з творів самого Дж. Боттезіні, дуже мелодійних, приємних на слух і не переобтяжених оркестровим акомпанементом. Високий на зріст концертант грав на інструменті набагато меншого розміру, ніж ті, що застосовувалися в оркестрі, притому трьохструнному. Слід відмітити, що великі розміри контрабаса, короткий смичок, який весь час тримають у висячому положенні, без опори, а також особливості гри на ньому (грають сидячи на високій табуретці або стоячи) сковують, обмежують виконавця. Проте великий віртуоз Дж. Боттезіні грав на контрабасі як на скрипці, легко і невимушено. Виконуючи варіації у дуеті з Дж. Боттезіні, співачка А. Патті дивовижним чином пристосовувалася до звучання контрабаса: «Часто не можна було розрізнити, які саме ноти бере А. Патті, а які Дж. Боттезіні. Кульмінаційні місця вони виконували з легкістю птахів, не боячись випадковостей» [6, 116]. Дж. Боттезіні ще деякий час залишався у Петербурзі, грав у великому збірному концерті в залі Дворянського зібрання. У цьому концерті А. Патті виступила разом із італійським флейтистом-віртуозом, композитором Ц. Чіарді (1818–1877), засновником петербурзької флейтової школи.

Володимир після закінчення консерваторії (1869–1874), як один із найуспішніших її випускників, мав можливість виступати з Л. Ауером та співачкою А. Патті на одній сцені. Аделаїда Патті зачарувала В. В. Пухальського настільки, що після концерту він стояв у гримерці, немов укопаний, не в змозі відірвати від неї очей: «Забувши про будь-яку пристойність, я почав розглядати її без особливих церемоній. Біля Л. Ауера стояла гарненька дівчина нижче середнього зросту, красиво нафарбована, із тоненькою шийкою та невеликим бюстом, створіння тендітне й ніжне, з милим дитячим голоском, дівча, яке нагадувало мені вишукану паризьку ляльку. Я був у нестямі від подиву. Так ось вона яка – Аделаїда Патті, її феноменальний голос не має ніяких недоліків; співачка, яка може співати як дитячим голоском, так і голосом дорослої жінки; може підлаштовуватися під флейту, скрипку, контрабас; бере неймовірно високі ноти, демонструючи незбагненну техніку, співає однаково добре як бігаючи, так і танцюючи на сцені» [5, 85–86]. Очевидно В. В. Пухальському подобалися енергійні, талановиті жінки «з розмахом», але при всьому цьому жінки витонченої статури, маленького зросту як і його мати, сильфіди.

Наукова новизна. Концертний простір Петербурга 1860-х років ми вперше розглядаємо через призму музично-критичних думок юного В. В. Пухальського на основі його мемуарної спадщини. Будучи активним слухачем і поціновувачем

музичного мистецтва, він проявив глибоку обізнаність у сфері тогочасної музичної культури, свою безпосередню реакцію на концертні події, дав оцінку майстерності провідних виконавців (соліста, диригента, оркестра).

Висновки. У другій половині XIX століття особливого значення набула гастрольна діяльність представників світового музичного мистецтва. На концертних сценах Петербурга виступали видатні артисти-віртуози: піаністи Антон Контський, А. Рубінштейн, А. Літольф, О. Дрейшок, Т. Лешетицький; скрипалі Аполлінарій Контський, Г. Венявський, О. Булл, Л. Ауер, віолончеліст А. Серве, контрабасист Дж. Боттезіні, флейтист Ц. Чіарді, співачка-сопрано А. Патті та ін. Центром культурного життя міста стала зала Великого Кам'яного театру. Нарешті у суспільстві виконавство отримало визнання як окремий самостійний вид мистецтва. Пожвавлення концертної діяльності північної столиці сприяло зростанню естетичного смаку В. В. Пухальського, відкривало йому перспективи концертуючого музиканта-віртуоза, заохочувало до систематичних занять музикою і вступу до Петербурзької консерваторії.

Примітки

[1] За ініціативою А.Г. Рубінштейна в Петербурзі у 1859 році було створено Російське Музичне Товариство (РМТ) – просвітницьку організацію, що ставила за мету поширення концертної та музично-педагогічної діяльності по всій території Російської імперії. Перше відділення РМТ було відкрито в Москві у 1860 році, Київське відділення РМТ – у 1863 році. Саме концертна діяльність РМТ стала могутнім засобом популяризації музичного мистецтва: «Ні Філармонічне, ні Симфонічне і навіть ні Концертне товариства не впоралися із завданням музичного розвитку публіки, оскільки перше переслідувало тільки благодійні цілі, друге давало концерти без попередніх репетицій, а до третього входила незначна кількість членів, які належали до аристократії» [2, 52].

[2] Важливу роль у житті північної столиці грав Клуб художників, організований у 1865 році. Клуб, що містився в Троїцькому провулку, будинок № 15, віддавав своє гарне приміщення під бали, концерти, драматичні вистави і мав в одному із залів постійну виставку картин.

[3] Композитори-романтики виявляли особливий інтерес до карнавалу, цього своєрідного явища культури: «Венеціанський карнавал» Н. Паганіні, «Венеціанський карнавал» Г.В. Ернста, «Венеціанський карнавал» Дж. Боттезіні, «Карнавал» Р. Шумана, «Карнавал тварин» К. Сен-Санса, «Римський карнавал» Г. Берліоза, нарешті, «Російський карнавал» Г. Венявського. Характерною рисою карнавалу є протиставлення свободи і розкутості поведінки його учасників офіційній християнській аскезі, звільнення від пут суспільних обмежень. Всі присутні, і господар, і слуга, ховаючи на святі свої обличчя під карнавальними масками, відчували себе рівними (див. [3]).

[4] О. Булл був ексцентричнию людиною. У 1852 році він виїхав до Америки, де придбав великі ділянки землі в Пенсільванії і заснував норвезьку колонію, яка однак не вдалася і розорила його. Г. Ібсен іронізував над прожектом О. Булла в п'єсі «Пер Гюнт», герой якої створює ефемерну державу Гюнтіана. Про О. Булла ходила легенда, що він піднімався зі скрипкою на вершину піраміди Хеопса і там грав гімн своєї батьківщини.

Література

1. Дедусенко Ж. В. Исполнительская пианистическая школа как род культурной традиции: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 – теория и история культуры / Жанна Викторовна Дедусенко. – К: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2002. – 208 с.

2. Колышницына Наталья. Концертная деятельность Императорского Русского музыкального общества / Наталья Колышницына // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. – № 3. – 2009. – С. 52–56.

3. Косаковская Светлана. Феномен Хенрика Венявского / Светлана Косаковская // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. – № 2. – 2008. – С. 32–36.

4. Отрывки из воспоминаний: Пухальский В. В. Записки о моей жизни. Со «Вступительной статьей» А. А. Альшванга и «От редактора» Г. М. Когана. – Государственный Дом-музей П. И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМ3, № 75/2).

5. Пухальский В. В. Записки о моей жизни. Рукопись / В. В. Пухальский. – Государственный Дом-музей П. И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМ3, № 40).

6. Пухальский В. В. Записки о моей жизни. Рукопись (продолжение) / В.В. Пухальский. – Государственный Дом-музей П. И. Чайковского, Клин (ГДМЧ, ДМ3, № 40).

7. Явгильдина З. М., Самигуллина Р. И. Предпосылки развития музыкального просветительства в России (вторая половина XIX – начало XX веков) / З. М. Явгильдина, Р. И. Самигуллина // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 3. – Режим доступа: http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=19608 (16.09.2016).

References

1. Dedusenko, J.V. (2002). Performance pianist school as a kind of the cultural tradition. Candidate's thesis. Kyiv: NMAU im. P.I. Chaykovskogo [in Russian].

2. Kolyshnitsyna, N. (2009). Concert activity of the Empire Russian Music Association. Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni N.A. Rimskogo-Korsakova, 3, 52–56 [in Russian].

3. Kosakovskaya, S. (2008). Phenomenon of Henrik Venyavskyi. Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni N.A. Rimskogo-Korsakova, 2, 32–36 [in Russian].

4. Fragmants from the memoriars: Pukhalskiy, V. V. Notes abourt my life. Gosudarstvennyy Dom-muzey P.I. Chaykovskogo, Klin (GDMCh, DM3, 75/2) [in Russian].

5. Pukhalskiy, V. V. Notes abourt my life. Manuscript. Gosudarstvennyy Dom-muzey P.I. Chaykovskogo, Klin (GDMCh, DM3, № 40) [in Russian].

6. Pukhalskiy, V. V. Notes abourt my life. Manuscript. Gosudarstvennyy Dom-muzey P.I. Chaykovskogo, Klin (GDMCh, DM3, 40) [in Russian].

7. Yavgildina, Z. M., & Samigullina, R.I. (2015). Preconditions of the music enlightment in Russia (late XIX – early XX centuries). Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya, 3. Retrieved from: http://www.science-education.ru/ru/article/view?id= 19608 [in Russian].

УДК: 75.071.5:378.147(477)

Карпенко Ольга Валер'янівна,
старший викладач кафедри графічного дизайну і реклами
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
olga@caro.com.ua;

Зеленюк Олександр,
студент IV курсу групи ГДР-43
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

АНАЛІЗ СУЧАСНОЇ СИСТЕМИ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІН «РИСУНОК І ЖИВОПИС» В УКРАЇНСЬКИХ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ (НА ПРИКЛАДІ М. КИЄВА)

Мета статті. На прикладі декількох вищих мистецьких навчальних закладів Києва створити порівняльний аналіз та виявити риси, гідні наслідування і продовження, а також і недоліки у системі викладання базових дисциплін з рисунку і живопису та методи їх усунення. **Методологія дослідження.** Застосовується емпіричний метод – спостереження і вивчення особливостей системи викладання у декількох вищих навчальних закладах Києва; метод порівняння та на основі цього робляться певні висновки; індуктивний метод, а також робиться спроба системного аналізу. **Наукова новизна.** Уперше проводиться спроба системного порівняльного аналізу сучасної методики викладання дисциплін рисунок і живопис у вищих українських мистецьких закладах з зазначенням недоліків і шляхів їх розв'язання. **Висновки.** На основі спостережень за системою викладання у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури, у Київському національному університеті технологій і дизайну, у Київському університеті імені Бориса Грінченка та Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв було помічено ряд позитивних аспектів у системі викладання рисунку і живопису, а саме: можливість роботи з оголеною натурою, застосування прийомів стилізації та декоративного вирішення натурного матеріалу, а також було помічено ряд недоліків – відсутність у деяких мистецьких закладах предмету теорія композиції і аналіз художніх стилів, недостатній обсяг годин для оволодіння матеріалом і отримання професійних навичок, а також відсутність зв'язку між академічними завданнями і сучасним мистецтвом.

Ключові слова: живописні елементи, рисунок, живопис, композиція, кольорознавство, стиль, авангард, реалізм, традиція, інтуїція.

Карпенко Ольга Валерьяновна, *старший преподаватель кафедры графического дизайна и рекламы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств;*

Зеленюк Александр, *студент IV курса группы ГДР-43 Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Анализ современной системы преподавания дисциплин «Рисунок и живопись» в украинских высших учебных художественных заведениях (на примере г. Киева)

Цель статьи. На примере некоторых высших художественных учебных заведений Киева сделать сравнительный анализ и выявить черты, достойные наследования и продолжения, а также и недостатки в системе преподавания базовых дисциплин по рисунку и живописи

© Карпенко О.В., Зеленюк О., 2016

и методы их устранения. **Методология исследования.** Применяется эмпирический метод – наблюдения и изучения особенностей системы преподавания в некоторых высших учебных заведениях Киева; метод сравнения, и на основе этого делаются определенные выводы; индуктивный метод, а также делается попытка системного анализа. **Научная новизна.** Впервые делается попытка системного сравнительного анализа современной методики преподавания дисциплин рисунок и живопись в высших украинских художественных учебных заведениях с выявление недостатков и путей их решения. **Выводы.** На основе наблюдений за системой преподавания рисунка и живописи в Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры, в Киевском национальном университете технологий и дизайна, в Киевском университете имени Бориса Гринченко и Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, были отмечены такие позитивные аспекты в системе преподавания рисунка и живописи, как: возможность работы с обнаженной натурой, применение приемов стилизации и декоративной трактовки натурного материала, а также было замечено ряд существенных недостатков – отсутствие в некоторых Вузах предмета теория композиции и анализ художественных стилей, недостаточное количество часов для овладения материалом и получения профессиональных навыков, а также отсутствие связи между академическими заданиями и современным искусством.

Ключевые слова: живописные элементы, рисунок, живопись, композиция, цветоведение, стиль, авангард, реализм, традиция, интуиция.

Karpenko Olga, *Senior lecturer, Graphic Design chair, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts;*

Zeleniuk Olexandre, *Student of IV course, group GDR-43National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Analysis of the modern system of tuition in Drawing and Painting in Ukrainian Art Educational Institutes (Kyiv)

Purpose of Article. The main goals of the article are to make the comparative analysis of the art educational institutes; to find out the fundamental features that are worth to be inherited; to highlight the negative aspects of the system of tuition in Drawing and Painting and its methods. ***Methodology.*** The authors use the methods of watching and searching the peculiarities of the system of teaching in a few Kyiv High Educational institutes. They also use comparting, system analysis and the method of induction. ***Scientific novelty.*** The authors are the first who tried out the system comparative analysis of the modern methods of tuition in such subjects as Drawing and Painting in Ukrainian Art Educational Institutes. The authors distinguish the pluses and mines of the teaching and propose the ways of their solutions. ***Conclusions.*** Having analysed the systems of tuition in the National Academy of Fine Art and Architecture, Kyiv National University of Technologies and Design, Boris Grinchenko Kyiv University, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, the authors point out many positive aspects of teaching Drawing and Painting. They are opportunities to work with a bared model, using the methods of the stylization and decoration of the model materials. The authors pay their attention to the negative features of the tuition system such as the shortage of Theory of Composition and Analysis of Art Styles in the institutes, a lack of time to study materials and get the necessary skills and the dearth of connections between academic tasks and modern Art.

Keywords: painting elements, Drawing, Painting, composition, colour science, style, Avantgarde, Realism, tradition, intuition.

Актуальність теми дослідження. Сучасна методика викладання дисциплін «Рисунок і живопис» в українських вищих мистецьких закладах залишається практично незмінною ще з часів панування тоталітарного режиму, тобто з часів Радянського Союзу. В багатьох випадках така вірність традиціям себе виправдовує, оскільки дає потужну реалістичну школу, проте сьогодення диктує нові візуальні форми, руйнує сталі канони. Отже, школа має змінюватися, щоб не бути

викинутою часом на узбіччя і закарбувати себе як ретроградна інституція. Але цілковито занурюватися у певний хаос течій і стилів, нехтуючи традиціями є також досить необачним. Тому в даній статті авторами робиться спроба з урахуванням власного викладацького та студентського досвіду у декількох вищих мистецьких закладах проаналізувати сильні сторони художніх шкіл та недоліки, які послаблюють загальний рівень і не дають можливості розвиватися і рухатися далі, виходячи на світовий рівень викладання. Не випадково цитуються теоретичні положення мистців українського авангарду, оскільки саме у часи його виникнення українське мистецтво піднялося до світового рівня і змусило не тільки про себе говорити, але і наслідувати. Такі видатні діячі, як Микола Мурашко, Олександр Богомазов, Казимир Малевич, Василь Кандинський, Олександр Архипенко, Олександра Екстер залишили не лише унікальний мистецький доробок, але були і видатними теоретиками українського мистецтва і прекрасними педагогами.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливість ролі рисунку підкреслюють Л. Сотник [6], Ю. Макушин [8], А. Блудов [2], М. Чембержі, С. Гільмутдінова [9]. На важливості вивчення предмету етнодизайн для майбутніх дизайнерів, аналізі народного мистецтва, орнаменту наголошує Б. Тимків.

О. Демиденко [5] пише як про необхідність застосовування прийомів зі стилізації та абстрагування для підготовки майбутніх дизайнерів, наголошує на важливості завдань з формальної композиції і акцентує увагу на неприпустимості скорочення годин з фахової підготовки для дизайнера оскільки це уповільнює розвиток творчого мислення і вміння студентом бачити ціле. О. Каленюк зазначає про необхідність паралельно з академічними методиками у професійній мистецькій підготовці застосовувати і формалістичні методики та вмінні поєднувати матеріалістичний і ідеалістичний світогляди. І. Лєвін аналізує різні парадигмальні принципи мистецької освіти в історичному екскурсі та доходить висновку щодо актуальності поєднання академічної репродуктивної та культурно-синтетичної, креативної парадигм архітектурно-художньої освіти. О. Музика робить акцент як на вірності традиціям у підготовці студентів, а також на необхідності інноваційного підходу у фахових дисциплінах та наголошує на важливості реалістичного рисунку і вдумливої роботи з натури і вивченні теорії кольору і колориту у живопису.

Виклад основного матеріалу. Волею долі так склалося, що закінчувала я один мистецький заклад, а честь викладати мала в деяких інших установах, так що певний аналіз напрошується сам по собі. Є дуже багато спільних рис, але є і суттєві відмінності, та, можливо, і недоліки, про які вважаю слід говорити задля поліпшення загального стану підготовки студентів. Почну з закладу, який я закінчувала і знаю найбільш глибинно ті процеси, котрі в ньому відбуваються; мова йде про Національну академію образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА). Без перебільшення можна сказати, що НАОМА є найбільш потужною мистецькою установою в Україні. Бажання потрапити до лав цього навчального закладу для багатьох так і залишається нездійсненною мрією. На щастя, нововведення у системі освіти майже зовсім не торкнулися організації учбового процесу, так що рівень залишається стабільно високим попри всі намагання інших навчальних закладів швидко змінюватися, при чому далеко не в бік поліп-

шення загального рівня викладання. Академія має, передусім, прекрасну матеріальну базу, це стосується і обладнання майстерень, і реквізиту, скульптур, зліпків, на яких студенти роблять студіювання іще з часів Петербурзької академії тогочасної Російської імперії. Багата колекція студентських робіт, що потрапляють до фонду Академії, і зараз це є вже музейною колекцією, в якій містяться і твори класиків радянського живопису – Пузиркова, Лопухова, Шаталіна, Стороженка, Яблонської, Голємбієвської, Гуріна, рисунки Волокідіна, Чебикіна та багатьох інших. Тому студенти навчаються безпосередньо на кращих творах реалістичного мистецтва. Тим більше, колекція фонду поповнюється кожного року новими кращими студентськими роботами, які через певний час стануть викладачами вищих мистецьких закладів та художніх шкіл. Наявність прекрасної бібліотеки з раритетними виданнями, розкішними альбомами з репродукціями творів кращих музеїв світу та значним теоретичним доробком у галузі живопису, графіки, скульптури, архітектури і мистецтвознавства ще більше сприяють плідному навчанню в Академії. Щодо безпосередньо навчання, то наявність в обов'язковій програмі завдань по зображенню фігури людини безпосередньо з натури, з живої моделі важко переоцінити. Причому програма складена таким чином, що через зображення фігури людини, натурника, проходять всі курси, незважаючи, чи це графічні дизайнери, чи майбутні архітектори, чи студенти театрально-декораційного факультету. Тобто є обов'язкова базова програма для всіх, яку не можна підміняти предметами, що мають вузьке спрямування, мотивуючи, що готують не художників, а дизайнерів. Нонсенс цього твердження професіоналу відразу ріже слух як фальшива інтонація в музиці. Дизайнер є художник-прикладник, який має фундаментальну мистецьку освіту, а також знання вузькопрофільні для конкретної спеціальності. Отже, можна тільки низько вклонитися тим педагогам НАОМА, які дотримуються кращих традицій у підготовці мистецьких кадрів.

Проте, звісно, є і певні недоліки, на яких хотілося б наголосити з метою подальшої зміни ситуації убік поліпшення. Перш за все, це відсутність системного вивчення предмету «Композиція» з обов'язковим лекційним курсом. Так склалося, що поки я навчалася в НАОМА, а це протягом шести років - з 1996 по 2002, та у асистентурі-стажування протягом трьох років – з 2002 по 2005 роки, нам не читалася дисципліна «Композиція». Предмет був зазначений, проте він мав більш практичний характер без лекційного курсу. Мені відомо, що зараз у магістратурі введений факультатив з композиції, який проводить професор Г.М. Ягодкін зі своїми авторськими розробками. Але я маю, перш за все, на увазі ситуацію на кафедрі живопису та рисунку, оскільки на кафедрі архітектури предмет композиція вивчається, пишуться підручники, як, зокрема, підручник Яковлєва «Композиція+геометрія». Таким чином, відчувається колосальна потреба в цьому предметі і його детальному вивченні саме на практичних факультетах – живопису, скульптури, графіки.

Також було значне упущення у вивченні предмету «Кольорознавство», важливість якого для студентів-живописців є безумовною. І третім важливим недоліком є відсутність такого предмету, як «Аналіз стилів». Мова йде не про традиційний курс історії мистецтва, а про аналіз художніх стилів, їх елементів,

які дають змогу використовувати дані знання як у художній практиці, так і в дизайн-проектуванні.

На цьому наголошував видатний діяч українського авангарду Олександр Богомазов ще у 1918 році у своїй доповіді на Всеукраїнському з'їзді художників: «…я особисто хочу запропонувати увазі З'їзду наступні свої положення, що стосуються викладання мистецтв в художніх школах України: 1. Викладання повинно ділитися на дві частини: а) творчу і б)технічну з домінуванням першої в початкових класах. 2. Наукова боротьба з духом академізму, з його знеособлюванням художника каноном, перебільшеним значенням техніки і т.д., шляхом введення до школи всіх інших напрямків у мистецтві. 3. Лекції з історії розвитку живописних елементів в мистецтві і заснований на цьому аналіз стилів. 4. Історія українського мистецтва. 5. Порівняльний розбір пластичного багатства української природи з іншими місцями в сенсі змістовності живописних елементів. 6. Видання шкільного часопису» [3, 83-84].

Стосовно безпосередньо викладання рисунку і живопису в НАОМА, то наявність у програмі постановок двохфігурних з живою натурою має дуже важливе значення. При роботі з двохфігурною постановкою застосовується аналітичне мислення, це вже стає, здебільшого, завданням з композиції, оскільки вирішуються, передусім, такі питання, як організація площини, композиційна схема зображення, рух, виявлення композиційного центру, підпорядкування другорядного головному.

Вагомий недолік у системі навчання рисунку і живопису в Академіїї можна назвати відсутність чітко поставлених завдань з трансформування натурного зображення або інтерпретації. Та це можливо лише тоді, коли студент чітко усвідомлює, яким чином можливо видозмінювати реалістичне зображення, і тут питання щодо доцільності впровадження предмет з аналізу стилів знову стає актуальним. На початку ХХ ст. художники авангардного спрямування наголошували на необхідності передавати натуру не такою, якою її бачить око пересічного глядача, а, передусім, за допомогою натури висловлювати естетичне хвилювання. «Я не можу працювати несвідомо, не можу рабські копіювати природу, але вимагаю для себе свободи, бо тільки вільний я буду казати так, як бажаю. А поперед мене постає природа з усіма своїми прекрасними деталями, наполегливо пропонує оку дім, гілку, квітку і т.д., захаращує естетичне враження, затьмарює його. Це вказало мені, що художник повинен завоювати собі свободу ставлення до оточуючої природи і тоді він стане творцем, інакше він буде рабом, слухняно записуючи усе, що відображається на сітківці», писав Олександр Богомазов у своєму трактаті «Живопис та елементи» [4, 3]. Видатний український скульптор-кубіст Олександр Архіпенко також висловлював думку щодо необхідної творчої трансформації натури у своїх теоретичних нотатках: «Інтелектуальне збирання докупи вибраних розумом натуралістичних форм, що фіксуються у творі, – це процес наслідування, нижчий за інтуїтивне творче перегрупування. Інтуїтивне схоже на послання від природи, яке митець одержує й носить у своїй підсвідомості, доки належні причини не перетворять його у свідоме переживання, яке врешті-решт стане новою матеріальною реальністю, майстерно вираженою у новій формі» [1, 25].

Таким чином, на загальних переглядах в НАОМА замість яскравих і самобутніх творів майбутніх унікальних майстрів ми спостерігаємо досить одноманітну картину наслідування студентами манери майстра, в майстерні якого вони навчаються. Тобто замість того, щоб виконувати спеціальні завдання з аналізу манери, наприклад, Сезанна чи Приймаченко, ми бачимо 10-15 маленьких Гуріних, Гуйд або Стороженко. Замість оволодіння широким спектром засобів і прийомів трансформації та інтерпретації дійсності, студенти заучують лише манеру професора, в якого навчаються. Напевно, що для теперішнього часу цього замало. І в цьому контексті можна знову звернутися до слів Олександра Богомазова, який стверджував, що мистецька школа повинна бути своєрідною лабораторією, в якій викарбовуються мистецькі цінності, з огляду на весь культурний світовий доробок, але перекладання цих набутих цінностей в завершені форми якогось стилю чи напрямку повинно бути поза межами школи і це вже є завданням творчої особистості молодого митця, а не школи. Тобто школа має лише вказати на різні можливості стилів і напрямків, а не нав'язувати якийсь один [3, 85].

Тим не менше, незважаючи на ряд зазначених недоліків, НАОМА є тим мірилом, яким можна вимірювати і співвідносити інші мистецькі заклади Києва.

Працюючи протягом двох років у Національному університеті технологій і дизайну на кафедрі ергономіки і проектування одягу, тобто з майбутніми конструкторами одягу, я брала участь у певному експерименті, а саме спробі об'єднати конструкторів і дизайнерів одягу, оскільки вже давно намітилася проблема, що дизайнери проектують одяг, але погано розуміються на конструкції, тобто як технічно виконати той чи інший складний елемент; а конструктори знають, як виконати вузол технічно, проте цілковито позбавлені фантазії і креативності. Отже, була ідея створити «два в одному» – конструкторів-дизайнерів, і, треба зазначити, що ця ідея мала певний позитивний результат. Таким чином, конструкторам відводилося більше часу на рисунок і живопис, акцент робився на вивченні фігури людини та засвоєнні різноманітних засобів стилізації фігури. А також увага приділялася манері подачі колекції, і тут велике значення мало застосування понять метру, ритму, акценту кольору, форми, фактури, так і розробки колекції безпосередньо. Звісно, що все одно, щоб вийти на подібний до дизайнерів рівень у проектуванні одягу, потрібно збільшувати години для рисунку, живопису і композиції, і дещо зменшувати саме технологічні дисципліни.

Досвід викладання в Університеті технологій і дизайну показав приклад, як на практиці можна об'єднувати роботу з натури, детальне її вивчення з подальшою стилізацією, інтерпретацією натури у відповідності до художнього задуму автора. У створенні композиційних розробок варто зазначити важливий принцип дизайну: від формального до реалістичного, від символу форми, в якому є лише абстрактна ідея, до втілення в конкретну утилітарну річ. Тобто у дизайні є два основних рухи – від натури, ретельного вивчення до декоративного і згодом формального рішення, так і зворотній – від абстрактної ідеї, яка містить у собі лише живописні елементи, тобто лінію, пляму, кольорове відчуття, контраст, динаміку, і до поступового втілення в упізнаваний образ, реалістичний.

Маючи нетривалий, проте дуже корисний досвід викладання в Університеті імені Бориса Грінченка на кафедрі образотворчого мистецтва, хотілося б віддати належне адміністрації цього закладу і ректору безпосередньо, якому вдалося з педагогічного училища створити сучасний навчальний заклад з повним матеріально-технічним забезпеченням. Тут в наявності і чудові просторі аудиторії-майстерні для студентів, і розкішний реквізит для створення постановок, бібліотека, спортивна зала та багато чого іншого. Можна лише радіти з того, що керівництво не шкодує коштів для роботи з професійними натурниками і не ставить під сумнів доцільність рисунку та живопису з живої моделі, фігури людини, незважаючи на те, чи мова йде про майбутніх викладачів образотворчого мистецтва, чи про дизайнерів.

Можна піддати критиці лише деякі теми і манеру виконання дипломних робіт на кафедрі образотворчого мистецтва. Так, намагаючись йти в ногу з часом, деякі дипломанти допускали невиправдане змішування стилів, тобто еклектику, певне штукарство з відтінком кічу. Це свідчить про недостатні знання художніх стилів та бажання в одному творі застосувати усі можливі засоби виразності – і форму, і колір, і фактуру, без художнього відбору. Можливо, у рамках сучасних експериментів подібне є можливим, проте академічна установа має навчати студента чистоті стилю, жанру та художньому смаку.

Торкаючись методики викладання рисунку і живопису в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв, слід зазначити позитивний момент стосовно постановки завдань із застосуванням тієї чи іншої манери художника або художнього стилю, спроби стилізації, інтерпретації чи трансформації натурного зображення. Таким чином, за період навчання студент має можливість оволодіти різними технічними і мистецькими прийомами, що згодом дає можливість знайти свою власну і неповторну манеру.

Єдине, що викликає занепокоєння, то це процес скорочення годин на професійну підготовку, тобто на рисунок, живопис, композицію. Неможливо виконувати складні творчі завдання без потужної мистецької бази, фундаментальних знань. Важко виростити дизайнерів світового рівня, до чого ми прагнемо, якщо предмети, які дають професійні навички, поступово стануть факультативами.

Так само можна піддати серйозній критиці думку про те, що дизайнерам не потрібно вчитися на живій моделі – фігурі людини з натури. Саме вивчення реальної особи з її недоліками і особливостями дає можливість загострити зір, відчути і передати характер моделі, тобто навчитися тонко відчувати і передавати унікальність конкретного, застосовуючи певну художню мову. І процес професійного зростання набагато більше прискорюється, ніж коли студент застосовує у своєму навчанні лише роботу з гіпсових зліпків або натюрморти. Тобто можна і потрібно ставити саме дизайнерські питання і їх з успіхом розв'язувати на прикладі фігури людини. Використання живої моделі для рисунку дуже потрібно і на рівні начерків, короткострокових замальовок, коли у студента дуже мало часу на те, щоб занурюватися у деталі, але достатньо для того, щоб відчути і передати характер руху, пропорції, пластику моделі. На-

приклад, засновник Київської рисувальної школи Микола Мурашко величезне значення у своїй викладацькій діяльності надавав рисунку з натури: «З перших днів своєї викладацької діяльності М. І. Мурашко керувався вказівками найпередовіших прогресивних діячів образотворчого мистецтва (І. Крамського, М. Ге та ін.), які вимагали покласти в основу художньої освіти малювання з натури. Як вказував сам Микола Іванович, малювання з натури було наріжним каменем усієї системи навчання в Київській рисувальній школі з моменту її виникнення» [11, 20].

Висновки. На прикладі декількох вищих навчальних мистецьких закладах Києва, а саме: Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Київського національного університету технологій і дизайну, Київського університету імені Бориса Грінченка та Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва виявлено ряд позитивних аспектів у системі викладання рисунку і живопису, які варто зберігати і наслідувати, а також певні недоліки, котрі стримують подальший розвиток закладу. Таким чином, в НАОМА, КНУТД та КНУБГ виявлено позитивну традицію роботи студентів з живою фігурою людини з натури. У НАКККіМ в якості вагомого позитивного моменту у викладанні рисунку і живопису слід зазначити постановку завдань зі стилізації, інтерпретації та трансформації натурного зображення, що значною мірою стимулює творче і аналітичне мислення у формуванні майбутнього не лише дизайнера, а і творчої особистості в цілому. Як недолік слід іще раз зазначити відсутність у системі викладання в НАОМА курсу лекцій з теорії композиції, кольорознавства та аналіз художніх стилів. А серйозним недоліком у програмі викладання рисунку і живопису в НАКККіМ є відсутність можливості у студентів роботи з живою натурою, що забезпечує більш ґрунтовний аналіз натурного об’єкту та дає можливість гостріше відчути та трансформувати характер моделі, внутрішню напругу і динамізм мас.

Література

1. Архіпенко О. Теоретичні нотатки. Стиль / Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. Упорядн.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. – К.: Тріумф, 2005. – 384 с.

2. Блудовь А. Про викладання живопису на кафедрі графічних мистецтв // Українська Академія мистецтв, випуск 14. – Київ, 2007.

3. Богомазов А. Доклад на Всеукраинском съезде художников. Киев, 1918. Основные задачи развития искусства живописи на Украине / Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. Упорядн.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. – К.: Тріумф, 2005. – 384 с.

4. Богомазов О. Живопис та елементи / О. Богомазов. – К.: «Задумливий страус», 1996. – 152 с.

5. Демиденко О. Аналіз методики викладання дисципліни «Академічний живопис» для студентів спеціальності «Дизайн» у технічних університетах // Вісник ХДАДМ. – № 2. – 2011. – с. 103-106.

6. Сотник Л. Історія методів викладання рисунка // Вісник ХДАДМ. – 2015. – № 7. – С.138-142.

7. Левин И.Л. Парадигмальный анализ развития школ высшего архитектурно-художественного образования / И.Л. Левин // Интернет-журнал «Науковедение». – 2015. – Том 7, №4. – Режим доступа: http://naukovedenie.ru/PDF/27PVN415.pdf. DOI: 10.15862/27PVN415.

8. Макушин Ю. Рисунок як культурологічне явище / Ю.Макушин // Наукові праці. – К., 2011. – Випуск 141, том 153. – С. 65-73.

9. Гильмутдинова С. Акцент в педагогической установке на восприятие эмоционально-образного содержания натуры / С. Гильмутдинова // Методология художественно-педагогического образования в глобальном социокультурном образовательном пространстве. Материалы международной научно-практической конференции. – Москва, МПГУ, изд. «Прометей». – 2012. – С. 70-75.

10. Небесник І. Графічне мистецтво Закарпаття другої половини XX століття: етапи розвитку, стилістичні особливості / І. Небесник : дис. … канд. мистецтвознавства. – Львів, 2015.

11. Турченко Ю. Микола Мурашко. Нарис про життя, творчість і педагогічну діяльність / Ю. Турченко. – К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. – 35 с.

References

1. Arkhipenko, O. (2005). Theoretical notes. Style. Kyiv: Triumph [in Ukrainian].

2. Bludov, A. (2007). About Painting at the graphic arts department. Kyiv: Ukrainian Academy of Fine Art [in Ukrainian].

3. Bogomazov, O. (2005). The Report at the All-Ukrainian Convention of Artists. Kyiv: Triumph [in Ukrainian].

4. Bogomazov, O. (1996). Painting and its elements. Kyiv: Zadumlyvyi straus [in Ukrainian].

5. Demydenko, O. (2011). Analysis the lecturing methodology of the discipline «Academic Painting» for the students of the speciality «Design» at technical universities. Visnyk KHDADM, 2, 103-106 [in Ukrainian].

6. Sotnyk, L. (2015). «The History of the lecturing methods of Drawing». Visnyk KHDADM, 7, 138-142 [in Ukrainian].

7. Levin, I.L. (2015). The Paradigm analysis of the development the of the Architectural and Art education High Schools. «Naukovedenie», 7, 4. Retrieved from http://naukovedenie.ru/PDF/27PVN415.pdf [in Russian].

8. Makushin, Y. (2011). Drawing as the culturological phenomenon. Scientific works, 141, 153 Vol., 65-73 [in Ukrainian].

9. Hilmutdinova, S. (2012). The accent in the pedagogical setting on the perception of the emotionally-vivid content of nature. Methodology of the art-pedagogical education in the global socio-cultural educational area. Proceedings from the International Scientific and Practical Conference. (pp. 70–75). Moscow: MPGU «Promethey» [in Russian].

10. Nebesnyk, I. (2015). The graphic art of Zakarpattya of the second half of the XX century: the stages of the development and the stylistic features. Candidate's thesis. Lviv: Practycum – MN.: Harvest [in Ukrainian].

11. Turchenko, Y. (1956). Mykola Murashko. Notes about his life, work and pedagogical activity. Kyiv: State publishing house creative art and musical literature [in Ukrainian].

УДК 7.071.1:7.036 (477-25)

Папета Олена Валеріївна,
старший викладач кафедри графічного дизайну та реклами Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
papeta.ev@gmail.com;

Рибка Анастасія Романівна,
студентка групи ГДР-73 Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСАНДРА ШУЛЬДИЖЕНКА В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА МОДЕРНІЗМУ 1970-1980-Х РОКІВ

Метою даного дослідження є формальний аналіз графічних і живописних робіт художника Олександра Івановича Шульдиженка (Стахова), а також виявлення об'єктивних передумов формування його авторської манери. Дана стаття є результатом мистецтвознавчого дослідження. **Методологія** дослідження полягає в систематизації біографічних, архівних та інших документів, що висвітлюють творчий шлях художника. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу становлення і розвиток його творчої манери, систематизувати розрізнені дані щодо його біографії, знайти динамічний погляд на творчий доробок митця, а також нові виміри його самореалізації. **Наукова новизна** даної роботи полягає в системному викладенні етапів творчого шляху художника О. Шульдиженка (Стахова)**,** наводяться архівні матеріали щодо його перебування художника в Лондоні і Києві, також розглядається загальна проблематика соціальних і культурологічних явищ у мистецькому житті Європи 1950-70-х років, що вплинули на художньо-філософські пріоритети О. Шульдиженка, пластичне і колірне рішення його творів. **Висновки.** Комплексний аналіз живописних і графічних аркушів художника, виконаних в Києві в 1970-ті роки, дозволив виявити особливості експресивної манери світосприйняття митця, характер формальних прийомів, властивий його художній манері.

Ключові слова: експресіонізм, пластичне рішення, стилістичний аналіз, графіка.

***Папета Елена Валерьевна**, старший преподаватель кафедры графического дизайна и рекламы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств;*

***Рыбка Анастасия Романовна,** студентка группы ГДР-73 Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Творчество Александра Шульдиженко в контексте искусства модернизма 1970-80-х годов

Целью данного исследования является формальный анализ графических и живописных работ художника Александра Ивановича Шульдиженко (Стахова), а также выявление объективных предпосылок формирования его авторской манеры. Данная статья является результатом искусствоведческого исследования. **Методология** исследования заключается в систематизации биографических, архивных и других документов, освещающих творческий путь художника. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу становление и развитие его творческой манеры, систематизировать разрозненные данные о его биографии, найти динамичный взгляд на творчество художника, а также новые измерения его самореализации. **Научная новизна** данной работы заключается в системном изложении этапов творческого пути художника А. Шульдиженко (Стахова), приводятся ар-

© Папета О.В., Рибка А.Р., 2016

хивные материалы относительно его пребывания художника в Лондоне и Киеве, также рассматривается общая проблематика социальных и культурологических явлений в художественной жизни Европы 1950-70-х годов, повлиявших на художественно-философские приоритеты А. Шульдиженка, пластическое и цветовое решение его произведений. **Выводы**. Анализ живописных и графических произведений художника, выполненных в Киеве в 1970-е годы, позволил выявить особенности экспрессивной манеры мировосприятия, характер формальных приемов, свойственный его художественной манере.

Ключевые слова: экспрессионизм, пластическое решение, стилистический анализ, графика.

Papeta Olena, *senior lecturer in graphic design and advertising National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts;*

Rybka Anastasiya, *student, group - GDR-73 National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Creativity Alexander Shuldizhenko in the context of modern art 1970-80s

Purpose of Article. The purpose of this study is the formal analysis of graphics and paintings by artist Alexander Ivanovich Shuldizhenko (Stakhov) as well as the identification of objective prerequisites of his author's style. This article is the result of research study of art. **Methodology.** Research methodology is to systematize biographical, archival and other documents covering the career of the artist. The above methodological approach allows us to reveal and to analyse the formation and development of his creative manner, organize disparate data on his biography, find a dynamic view of the artist's creative achievements and new dimensions of its fulfillment. **Scientific novelty.** The scientific novelty of this work is the systematic presentation of the stages of the creative ways of A. Shuldyzhenko (Stakhov), the artist. The authors show archives of his being in London and Kyiv. The general issues of social and cultural phenomena in the artistic life of Europe 1950-70's, that influenced the artistic and philosophical priorities A. Shuldizhenka, plastic and color of his works are considered. **Conclusions.** The comprehensive analysis of paintings and graphic works of the artist, performed in Kyiv in 1970, permit the authors to reveal features of the expressive manner worldview of the artist, the nature formal techniques inherent in his artistic manner.

*Keywords***:** Expressionism, plastic solution, stylistic analysis, graphic arts.

Творче кредо художника можна розглядати поза засобами його вираження. Саме тому важко відокремити сприйняття життя від манери вираження цього сприйняття. Не всякий талант витримує випробування часом. Швидше, суть питання полягає в характері творчості, схильної або не схильної енергійно рухатися за життям, сприймати і порушувати нові ідеї. Таке мистецтво поглиблено розкриває приховані грані буття, виявляє знання про самого себе, намагаючись знайти відповідь на запитання, чим є творчість перед обличчям історії.

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі вивчення українського мистецтва другої половини XX ст. особливої актуальності набуває питання комплексного вивчення проблем модернового мистецтва, зокрема періоду становлення і розвитку мистецтва нонконформізму 1960-1980-х рр. в Україні. Творчість художника О. Шульдиженка (Стахова) припадає на означений період, що дозволяє висвітлити важливі компоненти формування культурних, соціально-естетичних пріоритетів художника в контексті київського мистецького середовища.

Аналіз досліджень і публікацій. На сьогоднішній день не існує комплексного дослідження, яке максимально повно і всебічно висвітлювало творчість О. Шульдиженка (Стахова). Перша спроба системного вивчення творчості художника була здійснена співавтором даної статті Папетою О. В. в дипломній

роботі «Творчество художника А. И. Шульдиженко» (архів НАОМА). Основні відомості про життєвий і творчий шлях митця, а також інформація щодо його перебування в Англії містяться в автобіографії [1], інших архівних матеріалах [3; 4; 5; 6]. Проблеми розвитку мистецтва нонконформізму як однієї з складових культурної інтеграції українського мистецтва в загальноєвропейський художній простір розглянуто у вітчизняних і зарубіжних виданнях [2; 7].

Виклад основного матеріалу. Ім'я Олександра Івановича Шульдиженка (1922 – 1988), на жаль, мало відоме не тільки широкому загалу, а й більш вузькому колу фахівців. Характеризуючи внутрішній світ цієї людини, київський поет і художник Лесь Подерв'янський вжив точне і містке визначення – Міфохудожник [6]. Це слово представляється ключовим в розумінні особистості О. Шульдиженка. Л. Подерв'янський слово «міфохудожник» використовував в прямому сенсі, маючи на увазі властиві йому риси легендарних завсідників кафе Монмартра: «людини-фонтану», романтика, в якому втілилися риси швидше якогось літературного героя, ніж реальної людини. Здатність до ризику, кураж і непередбачуваність робили життя О. Шульдиженка подібним долі геніальних художників, по-справжньому відданих своєї творчості.

Працюючи в монументальному цеху художнього комбінату по вул. Васильківській, періодично виконуючи окремі замовні роботи, Шульдиженко паралельно багато малював гуашшю, тушшю і олівцем на ватманських аркушах. Найчастіше це були портрети, швидше за збірні образи, ніж зображення якихось конкретних людей, рідше – вуличні замальовки. Не будучи членом Спілки художників, він не мав можливості зробити жодної прижиттєвої виставки своїх творів. Цікаво, що тематично переважна більшість цих листів так чи інакше пов'язана зі спогадами англійського періоду життя художника.

Персонажі, зафіксовані в роботах О. Шульдиженка, – квінтесенція його розуміння дійсності, також як сам факт їх існування – це інобуття в якомусь умовному просторі. Перш за все, це відноситься до численних типажів англійських маргіналів, відображених в його роботах. Кожен з цих образів, з одного боку, антисоціальний, як, наприклад, сплячий на тротуарі художник на тлі вивіски «Приватна власність». З іншого боку, це відображення світу ілюзій самого автора. В даному випадку художник і його модель стають, певною мірою, ідентичними один одному, що дає підставу інтерпретувати ці роботи як духовні автопортрети.

Таємниці і містифікації, що перемежовуються в долі О. Шульдиженка з реальними фактами, стали однією з причин того, що ім'я цієї людини до цього дня залишається маловідомим не тільки широкої аудиторії, а й вузькому колу фахівців. Згадка про нього майже не зустрічається в літературі, присвяченій українському мистецтву другої половини XX ст. Незаперечним фактом залишається те, що з'явившись на початку 1960-х років у себе на батьківщині, він так і не зміг вписатися в контекст художнього життя соціалістичного Києва тих років.

Живописних і графічних робіт Олександра Шульдиженка збереглося понад п'ятсот листів. Значна їх частина в даний момент знаходиться на зберіганні у фондах Музею історії Києва. Проте оригінальність і самобутність художнього бачення митця дають право розглядати його творчий доробок як цінний внесок в історію українського мистецтва другої половини XX століття.

Аналізуючи живописні та графічні роботи О. Шульдиженка стає очевидним, що їх тематика обумовлена чіткою, часом жорсткою внутрішньою організацією самого художника. Практично всі його роботи мали яскраво виражене соціальне забарвлення.

У його творчій манері мало спільного з соціальним реалізмом, основною ідеєю якого було програмне вираження демократичних ідей, чужих романтиці і естетичному сприйняттю життя. «Соціальність» цих робіт не конкретизована як вираження позиції певного соціального прошарку. За внутрішнім відчуттям вони ближче до сумної іронії, ніж до соціальної критики.

Перебуваючи в кінці Другої світової війни в Італії, а пізніше у Франції та Англії, О. Шульдиженко (Стахов) зіткнувся з глибинними проблемами культурного життя, які були характерні для Європи в цілому. Але, як кожен митець, він скоріше не побачив, але відчув ті якісні зміни, що відбувались в післявоєнні роки. Початок його творчого шляху співпадає з періодом загальної кризи модернізму.

На Заході цей процес відбувався на тривожному тлі «холодної війни», хвилі протестів проти війни у В'єтнамі, стрімкого поширення неформальних молодіжних рухів, розвитку поп-культури. У колах інтелігенції в моді була філософія екзистенціалізму, як реакція на кризу традиційних суспільних цінностей. Затвердження унікальності кожного окремого існування (екзистенції) стимулювало ускладнення психічної життя індивідуума, культивувало стан егоцентричного самозаглиблення, загострювало рефлексії на навколишній світ. Однак цей навколишній світ зазвичай сприймався в песимістичному ключі – ворожим людині, виконаним абсурду і насильства. Єдиною реальністю, яка надавала хоча б якийсь сенс існування в кінці кінців залишалося буття кожної окремої особистості.

Криза модернізму поширювалась на хвилі суспільних потрясінь і відкриттів. Модернізм так само, як і утопічні соціальні проекти, не виправдав багатьох надій, покладених на нього. Криза, перш за все, вразила ідеологію модернізму, що призвело до втрати чистоти стилю і панування еклектизму. В таких напрямках 1960-х рр., як «нефігуративне мистецтво», «новий реалізм», «нова фігуративність» була представлена збагачена суміш з геометричного і експресивного абстракціонізму, дадаїзму, сюрреалізму, експресіонізму.

Витоки чужого радянському мистецтву експресіонізму в роботах О. Шульдиженка слід шукати, перш за все, в європейському походженні його творчої манери. Художник народився 30 серпня 1922 року в Києві. На початок Великої Вітчизняної війни йому виповнилося 19 років, і він був направлений в роту лінійного зв'язку в Чернігові. Згідно даних автобіографії, О. Шульдиженко потрапив в полон і був відправлений фашистами до Бердичівського табір військовополонених, а потім робочим в концтабір міста Нойруппін в Німеччині [1, 2].

Наступна дата його автобіографії – 1943 рік, Австрія, куди О. Шульдиженко був спрямований на роботи як художник-оформлювач в італійський військовий госпіталь. «Знаючи польську мову, я був прийнятий як художник-графік в армію польських комбатантів, які воювали проти гітлерівської Німеччини в Італії» [1, 3]. Цей факт зіграв значну роль в подальшій долі художника, оскільки в армію польських комбатантів він був прийнятий за польськими документами. З цього моменту він стає Алексом Стаховим. Незабаром його нове

прізвище, починаючи з переїзду в Англію, стане псевдонімом, яким він буде підписувати практично всі свої графічні та живописні роботи.

Алекс Стахов опинився в Англії в 1947 році як поляк, і жив там до свого від'їзду з Лондона на батьківщину в 1954 році. Наведемо цитату з автобіографії: «Я скористався можливістю переїзду з поляками в Англію, де спочатку перебував у дуже важких умовах ... Працюючи за наймом за гроші, продовжував у вільний час займатися мистецтвом» [1, 5]. Зберігся лист колишнього вчителя А. Стахова в Центральній Лондонській художній школі, майстра літографії Кларка Хаттона, датований 26 січня 1965 р. [1, 6].

Ось як він характеризує свого колишнього учня: «Майже 14 років минуло з тих пір, як я познайомився з Алексом Стаховим, але пам'ятаю його дійсно дуже добре. Він працював в моєму класі літографії близько двох років і створив кілька досить чудових робіт. Фактично він був одним з найкращих і найцікавіших студентів з тих, яких я можу згадати за 35 років своєї викладацької роботи в цій школі. У мене залишилася велика папка з його роботами, і я прийшов до висновку, що він вивчив живопис, літографію, металографію, друкарську справу, а також відвідував класи малювання під керівництвом пані Гертруди Хармс, яка пам'ятає його і дотримується тієї ж думки, що і я» [1, 6].

Серед документів, що зберігаються в приватному архіві художника, є також лист від містера Джонсона (який на той час був директором школи), де є цікава характеристика його як студента: «Стахов відноситься до незвичайної категорії студентів, і є блискучим майстром у своїй специфічній області. Для мене є величезним задоволенням писати це, як і чути подібне про Стахова. Я часто згадую про нього протягом цих років. Я отримую величезну насолоду від його оригінальних малюнків, які висять в моєму домі» [1, 7]. Ці листи є, мабуть, єдиною прижиттєвої оцінкою робіт А. Стахова і єдиним письмовим джерелом якої б то не було інформації про його життя і роках навчання в Англії, оскільки не збереглася жодна з його робіт англійського періоду.

Повернувшись в Радянський Союз, О. Шульдиженко влаштувався на роботу в монументальний цех художнього комбінату по вул. Васильківській. Не будучи членом Спілки художників і не маючи можливості офіційно виставляти свої твори, художник продовжував багато малювати гуашшю, тушшю і олівцем. Найчастіше це були портрети, швидше за збірні образи, ніж зображення якихось конкретних людей, рідше - вуличні замальовки. Всі малюнки і гуаші, створені художником протягом тридцяти років життя в Києві, після приїзду з Англії, були роботою «в стіл». Цілком очевидним був факт неможливості експонування цих робіт, виконаних в «чужої» експресіоніста манері. Не дивно, що більшість з колег А. Шульдиженко по комбінату не знали про цей бік його творчості.

Колеги по цеху, художники-монументалісти, які працювали з ним пліч-о-пліч, захоплювались талантом цієї людини. Він міг за декілька хвилин з листа картону зробити об'ємну пластичну композицію. Ось, наприклад, фрагмент з рекомендації художника-монументаліста В.Н. Лабанова для вступу О. Шульдіженка до Спілки художників: «У 60-х рр. т. Шульдиженко ввів новий декоративний прийом об'ємно-просторової пластики з аркуша паперу, чим дуже збагатив декоративні можливості оформлення павільйонів на ВДНХ. Його де-

коративно-просторова пластика широко застосовувалася на Всесоюзних промислових виставках, а також на Міжнародному ярмарку в м. Марселі (Франція), Загребі (Югославія), де мені доводилося створювати експозиції виставок. Широко застосовувалися його об'ємні конструкції з листа картону» [4].

З 1980 року О. Шульдиженко успішно застосовував свою декоративну пластику в галузі монументально-декоративного мистецтва, виявивши себе новатором у створенні об'ємно-просторових композицій. Дотепні композиційні знахідки, їх простота і ясність, чистота і лаконічність форм, гарне розуміння властивостей і виразних можливостей матеріалу – ось основні риси його творчості цього періоду.

Можна навести ще один вислів колеги-художника з монументального цеху В. Григорова: «Вражаюча почуття форми ... Те, що він робив, було прекрасно по простоті, красі і лаконічності рішення. Така форма вписувалася в архітектуру, в жанр. Це було зовсім інше художнє бачення, незвичайне і світле, то, що можна назвати пластикою мислення. У це поняття входить і колір, і повне володіння усіма матеріалами – від паперу до металу. Будь-який обсяг він вирішував дуже легко, набирав форму віртуозно ... Ця людина багато давала, не претендуючи на суперавторство. Все, навіть офіційні замовлення «пропускав» через себе, він не міг по-іншому» [5].

Живе пластичне дарування О. Шульдиженка особливо яскраво проявилося в його численних пластичних композиціях з паперу – масках звірів, фігурках людей, риб і птахів. У нього був вражаючий дар відчувати конструктивну формулу, кістяк предмета. Багато дітей київських художників покоління 1960-х рр. пам'ятали ці маски, вельми живі і тендітні, зроблені у них на очах.

За словами багатьох з цих людей вражала уявна легкість народження з аркуша паперу, без будь-яких підсобних інструментів, крім скріпок-голочок, цих дивних, грубуватих, але завжди живих і цікавих образів. Ці паперові маски були так популярні, а сам процес їх народження настільки захоплював наочністю, простотою і легкістю виконання, що друзі порадили одного разу Олександру Івановичу зробити книгу-посібник для дітей по паперовій пластиці.

Експресіоністична манера О. Шульдиженка (А. Стахова), що сформувалася під час навчання в Англії, генетично близька напруженим пошукам нової виразності, характерною для художників післявоєнного покоління. Формування його «нервової», в дусі О. Кокошки манери можна, певною мірою, зв'язати з методикою навчання в Лондонській художній школі.

Однією з форм оволодіння навичками малюнка в художній школі було таке завдання для студентів: на підлогу клали рулон ватману, і в міру його розкочування студент повинен був швидко заповнювати його малюнками і начерками, виконаними у вільній манері. Мабуть, подібні вправи зіграли роль у формуванні графічної манери художника, в роботах якого експресія і ескізність малюнка є однією з визначальних рис. Придбане за роки навчання вміння миттєво схоплювати будь-який рух людського тіла, різні нюанси міміки обличчя в майбутньому дозволило А. Стахову створити твори великою внутрішньою експресії . Художник постійно звертається до зображення вуличних сценок з життя лондонської богеми. Він разом зі своїми приятелями художниками стає частиною «лондонського Монмартра».

Серед його попередників можна назвати англійських художників першої половини XX ст. У. Сиккерта і У. Стира [7]. В їх роботах очевидний інтерес до прос-

тонародних жанрових сцен. Але набагато раніше, починаючи ще з У. Хогарта і О. Дом'є, в мистецтво міцно увійшло поняття естетики «потворного», звернення до життя найнижчих верств суспільства. А. Стахов був близький того кола митців, які створювали критерії нової естетики, і це була краса життя в її непривабливих проявах. П. Пікассо одного разу досить категорично висловився проти «красивості» в мистецтві, додавши при цьому: «Я хочу зобразити світ таким, яким я його уявляю».

Графічні та живописні роботи Стахова написані схвильовано, з гарячковою швидкістю, і при цьому з використанням мінімуму образотворчих засобів. Відбираючи для своїх образів лише найхарактерніше, художнику вдавалося домогтися великий лаконічності зображення, причому більшість робіт були написані за один сеанс, як наприклад, робота «Сидячий художник».

А. Стахов любив працювати чорнилом, тушшю, в живописі віддавав перевагу гуаші. В обох випадках художник уникав ретельного моделювання, будуючи образ ритмічно – лінією і кольором. Що стосується динамічної структури його композицій, то тут більш доречно говорити не стільки про динаміку руху, скільки про динаміку статики. У його роботах положення тіла в просторі, «кадрування» рамкою аркуша паперу, набувало символічний відтінок, оскільки його моделі найчастіше нерухомі, поглинені собою і своїми думками.

Художник ніколи не вказував назв своїх робіт, але імена деяких його моделей можна визначити по написам на аркуші, як, наприклад, в портреті його лондонського приятеля Майкла. Цей портрет відноситься до числа кращих образів, створених художником ... Обличчя молодої людини занурене в стан глибокого роздуму. Погляд його великих уважних очей немов завмер в одній точці, але за цією зовнішньою нерухомістю вгадується нервовий пульс внутрішньої роботи. Довгі пальці рук видають в ньому людини тонкої душевної організації та вказують на приналежність до художньої середовищі. Експресивне втілення моделі в даному випадку подібно концентрованій характеристиці, яка потребує описових деталей – риса, яка відрізняє творчий почерк художника.

У цій роботі, як і в багатьох інших аналогічних гуаш, Стахов демонструє явне тяжіння до драматичних образів, з відтінком гротеску, втіленим їм в оригінальній, об'ємно-пластичної манері. Художник демонструє майстерність в передачі об'ємності фігури і прекрасне володіння технікою штрихового малюнка – тонка павутина пересічних ліній рівної сили і спрямованості створює енергійний графічний візерунок. Експресія і сила його ліній передає прихований драматизм почуттів, що було характерно вже для першого покоління експресіоністів. І в цьому сенсі творчість Стахова може розглядатися як прямий розвиток і продовження німецького та італійського експресіонізму 1910-1920-х років.

Свого апогею експресивна манера А. Стахова досягає в графічних аркушах, що зображують художника за роботою, а також в численних жанрових сценах, де головними персонажами стають вуличні музиканти, бродяги, молоді представники богеми. Важливо відзначити, що основою чи не кожного Стахівського малюнка або гуаші виступає його пластична метафора. Італійський художник А. Модільяні вважав, що штрих – це чарівна паличка, вміння користуватися якою - властивість генія. Художник немов обводить лінією пре-

дмет або фігуру, а потім передає його в розпорядження глядача. А. Стахов був щедро наділений здатністю подібного «схоплювання» об'єкта зображення.

В одному з графічних портретів зображений митець у роботі. Стахов демонструє майстерність у побудові форми - він немовби ліпить свого героя. Йому було достатньо одного погляду, щоб вловити характерні риси і оволодіти ними. Такі його графічні композиції «Вуличний музикант» або «Інтелігент», для яких характерний лаконізмом образотворчої мови. Людина, що зображена на малюнку, наче призупиняє процес своєї роботи, занурена у глибокі роздуми.

Цей персонаж немов би шукає щось у невідомості. Кількість ліній зведено до мінімуму, завдяки чому образ набуває рис знаковості. Художник ніколи не забував, що пряма лінія, перефразовуючи відомий вислів П. Пікассо, є найкоротшим відстанню між точками. Однак в роботах А. Стахова підкреслений лаконізм лінії ні в якій мірі не приховує відкритої експресії переживання, напруженого процесу інтеграції в той стан, в якому перебуває модель.

Висновки. Комплексний аналіз живописних і графічних аркушів митця, виконаних в Києві в 1970-і роки, дозволив виявити особливості експресивної манери його світосприйняття, а також особливості формальних прийомів, властивий його художній манері. Підсумовуючи вищесказане, можна зробити висновок, що експресіонізм О. Шульдиженка (Стахова) став методом його взаємодії і діалогу зі світом. В даній статті зроблена спроба формального аналізу творчості художника, а також системного викладення етапів його творчого шляху, розглянуто загальну проблематику соціальних і культурологічних явищ у мистецькому житті Європи 1950-70-х років, що вплинули на художньо-філософські пріоритети О. Шульдиженка, пластичне і колірне рішення його творів.

Література

1. Автобіографія О. І. Шульдиженка (Стахова). Рукопис. Копія. Приватний архів О. Папети.
2. Вышеславский Г., Сидор-Гибелинда О. // Терминология современного искусства, Paris-Kyiv, Terra Incognita, 2010. – С. 416.
3. Рекомендація для вступу в НСХУ В.Н. Лабанова (копія). Рукопис. Приватний архів О. Папети. – С. 9.
4. Спогади В. Ф. Григорова Рукопис. Приватний архів О. Папета. – С. 6.
5. Спогади Л.С. Подерв'янського Рукопис. Особистий архів Папета О.В. – С. 3-4.
6. Спогади Є. Г. Недорослова Рукопис. Приватний архів О. Папети. – С. 6.
7. Read, Herbert. Contemporary British Art. – Penguin Books 1951. (Revised ed.1964). – 48 pp. Penguin Books, 1951, 48 pp, sewn, orig.wrapper, 64 pp b.w. plates h.t., bibliography, series Pelican books A 250.

References

1. Autobiography. O.I.Shuldizhenka (Stahova). Manuscript. Private archive of O. Papeta [in Ukrainian].
2. Visheslavskiy, G. (2010) Terminology of the modern art. Paris-Kyiv: Terra IncognitaSpogadi [in Russian].
3. Recommendation for admission to the Union of Artists VN Labanova (copy). Manuscript. Private archive of O. Papeta [in Ukrainian].
4. Memories of V.F. Grigorova Manuscript. Private archive of O. Papeta [in Ukrainian].
5. Memories of L.S. Podervyanskyi. Manuscript. Private archive of O. Papeta [in Ukrainian].
6. Memories of E.G. Nedoroslov. Manuscript. Private archive of O. Papeta [in Ukrainian].
7. Read, H. (1951). Contemporary British Art. Penguin Books. Series Pelican books [in English].

УДК 792.026

Бараніченко Поліна Олександрівна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв,
викладач кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв
polina_a@ukr.net

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ СТВОРЕННЯ СЦЕНАРІЮ

Мета роботи. У статті досліджено основні принципи написання сценаріїв масових дійств, театралізованих вистав. Розглянуто вплив нових технологій на розвиток естрадної драматургії. Охарактеризовано нові зміни в процесі створення сценаріїв видовищних дій. Акцентовано увагу на необхідності використання новітніх методик в сценарному мистецтві. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу поєднання сучасних технологій і традиційних поглядів на написання сценаріїв масових заходів і театралізованих вистав. Сценарій містить головну тему вистави, детальний опис театралізованого дійства, послідовність номерів, вступну і заключну частину. Це - основний документ постановки. Тому вивчення технології створення сценарію є актуальним для дослідження театральної драматургії. **Наукова новизна** роботи полягає в застосуванні новітніх можливостей створення додаткового відеоряду через застосування цифрової техніки демонстрації зображень на екранах різного розміру і конструкції, застосуванні голографії, новітніх світових, звукових і візуальних ефектів. Активно використовуються мобільні проекційні дисплеї. Також все більш популярними стають надувні конструкції, розвивається мультимедійна сценографія. В недалекому майбутньому розшириться використання проекційних декорацій, технології chromakey (суміщення двох і більше зображень), голографічних проекцій. **Висновки.** Професійний сценарій театралізованого дійства повинен бути побудований так, щоб змусити кожного глядача стати учасником події і самому відчути головну ідею дій і тему задуму. Сценарно-режисерський хід повинен бути виражений в трьох аспектах: декоративно-образному, музично-образному, образно-ігровому.

Ключові слова: сценарій, естрадна вистава, наука і техніка.

Бараниченко Полина Александровна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств, преподаватель кафедры режиссуры эстрады и массовых праздников Киевского национального университета культуры и искусств*

Современные технологии создания сценария

Цель работы. В статье исследованы основные принципы написания сценария эстрадных представлений. Рассмотрено влияние новых технологий на развитие эстрадной драматургии. Охарактеризованы новые изменения в процессе создания сценариев зрелищных действий. Акцентировано внимание на необходимости использования новейших методик в сценарном искусстве. **Методология исследования** заключается в применении сравнительного, историко-логического методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу сочетание современных технологий и традиционных взглядов на написание сценариев массовых мероприятий и театрализованных представлений. Сценарий содержит главную тему спектакля, детальное описание театрализованного действия, последовательность номеров, вступительную и заключительную часть. Фактически это − основной документ постановки. Поэтому изучение технологии создания сценария является

© Бараніченко П.О., 2016

актуальным для исследования театральной драматургии. **Научная новизна работы** заключается в расширении представлений о новейших возможностях создания дополнительного видеоряда из-за применения цифровой техники демонстрации изображений на экранах любого размера и конструкции, применении голографии, новейших световых, звуковых и визуальных эффектов. Активно используются мобильные проекционные дисплеи. Также все более популярными становятся надувные конструкции, развивается мультимедийная сценография. В недалеком будущем расширится использование проекционных декораций, технологий chromakey (совмещения двух и более изображений), голографической проекции. **Выводы.** Профессиональный сценарий театрализованного представления должен быть построен так, чтобы заставить каждого зрителя стать участником события и самому почувствовать главную идею действий и тему замысла. Сценарно-режиссерский ход должен быть выражен в трех аспектах: декоративно-образном, музыкально-образном, образно-игровом.

Ключевые слова: сценарий, эстрадное представление, наука и техника.

***Baranichenko Polina**, the postgraduate student of Kyiv National University of Culture and Arts, lecturer in directing and stage mass celebrations of Kyiv National University of Culture and Arts*

Modern technologies of the script

Purpose of Article. The article is aiming at revealing. The basic principles of writing a script of pop performances is investigated in the article. The influence of new technologies on the development of theatrical performance is studied. The new changes of the process of the script creation are studied. The necessity of using of the newest ways and methods of the script creation is proved. **Research methodology** consists in application comparativ, historical, logical methods. The article discloses the combination of modern technologies and traditional views on the creation of public events and theatrical performances. The script contains the main theme of the play, a detailed description of the theatrical action, a sequence of numbers, the opening and closing parts. In fact it is - the main document of the staging. Therefore, the studying of the technology of scriptwriting remains relevant for researching. The role of the professional script is to cause the viewer to become a participant of each event and feel the main idea of action and theme. The most important three aspects every director are figurative decorative, figurative musical, figurative playing. **The scientific novelty of work** consists in application of the newest possibilities of creation of additional video sequence due to the use of digital technologies, holography, the newest light, sound and visual effects is possible dew to the contemporary technological breakthrough. Mobile projection displays inflatable structures multimedia scenography are greatly popular now. Different projection sets, chromakey (technology of combining two or more images), holographic projections are the leaders of the nearest future. **Conclusions.** The professional scenario of theatricalizing action must be built so that to compel every spectator to become the participant of event and to feel the main idea of actions and theme of intention. Stage-director motion must be shown in three aspects: decoratively-vivid, musically-vivid, figuratively-playing.

Keywords: script, variety show, modern technology.

Актуальність теми дослідження. Як і будь-яке мистецтво, естрада – це художнє віддзеркалення реальної дійсності та утвердження певної ідеї в певній формі. Природно, що вона, як і інші види мистецтва, емоційно впливаючи на людину, звертається до її духовного початку. Як правило, естрадний твір у своїй основі несе могутній заряд прогресивних ідей і думок, заряд позитивних емоцій. Сучасне життя багате на різноманітні події, відношення до яких викликає певні почуття, емоції, що знаходять своє відображення у постановочних вирішеннях концертних програм. Тому актуально розглянути використання новітніх методик у створенні сценарію.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До розв'язання проблеми сценаріїв та сценарної драматургії і на які спирається автор неодноразово зверталися відомі теоретики і практики театру, кіно, радіо, телебачення. Відомі погляди на сценарну драматургію театралізованих вистав та свят І.А. Богданова, Б.Г. Кноблока, А.П. Обертинської, Д.М. Генкіна, А.І. Чечетіна, А.А. Коновіча, Л.М. Михайлова, А.Д. Силіна, О.І. Маркова, Г.Д. Литвинцева, І.Г. Шароєва, М.А. Френкеля та ін. Разом з тим, теоретичний матеріал розпорошений по різних літературних джерелах, що створює труднощі для створення повної картини знань про даний предмет. Багато теоретичних розробок, видані ще за радянських часів, застаріли унаслідок насиченості ідеологією, а разом з нею не сприймаються сучасною молоддю прикладами з практики минулих років.

Мета дослідження – показати використання сучасних технологій у створенні сценарію. Подібне дослідження дає можливість висвітлити поєднання сучасних технологій та традиційних поглядів на написання сценаріїв масових дійств та театралізованих вистав.

Виклад основного матеріалу. Загальновизнана методика написання сценарію складається з декількох етапів. Спершу формулюється головна думка автора, яка називається авторською ідеєю. З неї починається пошук колізії майбутньої вистави, для чого ретельно відбираються події з навколишнього життя. Найчастіше сценарій масового дійства потрібно написати до тієї чи іншої «дати» або до якого-небудь ювілею. Вихідними точками початку роботи над сценарієм є тема та ідея.

Тема – це коло життєвих подій, явищ, які знайдуть своє відображення в сценарії.

Ідея – це основна думка, оцінка зображуваних подій або те, про що автор хоче розповісти у своїй постановці.

Якість розробки теми значною мірою залежить від досвіду та професіоналізму автора сценарію. Непрофесійні сценаристи, які займаються постановкою аматорських вистав до певних подій з життя конкретної установи чи підприємства, найчастіше обмежуються вибором віршованого рядка для яскравої назви і хаотичним підбором аматорських колективів для сценічних номерів. Пишучи примітивний сценарій, вони найчастіше механічно компонують різнорідний літературний, музикальний, пісенний, танцювальний та інший матеріал, не турбуючись про послідовність та цільність сюжету. Композиція подібного сценарію найчастіше розподіляється на дві частини – урочисту та святкову. У першій відбуваються виступи адміністрації підприємства та його гостей, у другій – відбувається хаотичне нагромадження сценічних різножанрових номерів, які найчастіше виконують непрофесійні актори. Іноді виступи гостей і різножанрові номери чергуються у сценарії святкового дійства. Кульмінацією вважається виступ голови адміністрації, директора, ректора тощо. Фактично сценарій такого свята являє собою справжній «сценічний вінегрет». У ньому важко знайти взагалі якусь ідею, а темою є сам факт святкування певної події з життя установи.

Іншої типової помилки припускаються деяких постановники, які є практиками але не займаються професійно створенням сценаріїв. Помилка полягає у тому, що вони дуже часто намагаються подати глядачеві ідею у готовому ви-

гляді. У той же час їхнє головне завдання полягає у пробудженні у глядача активного сприйняття дії. Глядач, що прийшов на театралізовану виставу, повинен відчувати співучасть до того, що відбувається на сцені.

Професійний сценарій театралізованої вистави повинен бути вибудований так, щоб примусити кожного глядача немов би стати учасником події і самому відчути головну ідею дій та «прочитати» тему. У такому випадку розвиток дій, закладених у сценарій, повинен бути підпорядкований завданню усвідомлення глядачем головної ідеї.

Вже у назві спектаклю повинна бути виражена тема, підпорядкована головній ідеї вистави. З одного боку тема повинна допомогти відобразити дану ідею, розкрити її за допомогою цікавого сюжетного матеріалу. Навіть якщо захід задумано як розважальний, все одно він повинен мати свою мету і чітко виражену тему, інакше він не зможе вразити глядача і дозволити наблизитися йому для усвідомлення головної ідеї.

Отже, професійний сценарій театралізованої постанови повинен мати чітку ідейно-тематичну основу, яка визначить всю подальшу роботу над сценарієм. Сценарист сам повинен усвідомлювати для чого він розпочав створення сценарію вистави і що саме він буде розповідати глядачеві.

Проте перш ніж розпочинати безпосередню роботу над виставою сценарист повинен створити єдиний художній образ, або інакше – художньо-режисерський хід, який допоможе розкрити тему і довести до глядача головну ідею театралізованої вистави.

Художньо-режисерський хід – це єдиний прийом, який об'єднує всі епізоди майбутньої вистави, а також зможе утримати інтерес глядачів від початку вистави до самого кінця. У пошуку важливих ходів важливим є розвинуте асоціативне мислення сценариста і режисера. Асоціації можуть допомогти знайти необхідні образи, які дозволять глядачеві ототожнити тему заходу з чимось знайомим, або навпаки яскравим, цікавим, приємним. З іншого боку сценарист не повинен забувати про можливості, якими зможе користуватися режисер майбутньої постановки.

При цьому необхідно пам'ятати пише І. Богданов, що сценарно-режисерський хід повинен бути виражений у трьох аспектах: декоративно-образному, музично-образному, образно-ігровому [1, 95].

Усі три аспекти повинні об'єднуватися спільним смисловим ходом. Наприклад, якщо ми готуємо якусь фольклорну програму, можна використати образ ярмарки. Адже саме на ярмарку сходяться і перемішуються між собою різні прояви народної натури – різні етноси, різні культури, смішне і серйозне. Декоративно-образним елементом може стати ярмаркова карусель, або калейдоскоп народного гуляння, музикально-образним – народні пісні та танці, витівки скоморохів, образно-ігровим – побутові жанрові сценки з народного життя. Сценарно-режисерський хід – це образно-смисловий стрижень, який пронизує весь сценарій і цементує дію в його логічному розвитку [1, 97].

Після того, як був повністю оформлений загальний задум сценарію і визначені тема, ідея та головний хід, настає етап створення загальної композиційної по-

будови вистави. Композицією у даному випадку називають спосіб групування матеріалу, визначення організації дії і розташування номерів у програмі.

Існують певні усталені погляди на побудову сценарію видовищних дійств. Вважається, що вистава повинна починатися з експозиції – своєрідного прологу, який вводить глядача в курс дії, коротко анонсує події, які передували виникненню сюжету вистави, тобто занурює глядача у атмосферу вистави. Подібне дійство вже готує глядачів до подальшого сприйняття заходи, фіксує увагу глядачів на майбутній темі, вводить їх в атмосферу і робить своїми союзниками.

Далі експозиція повинна поступово перейти у зав'язку дії. Під зав'язкою розуміють подію з якого починається розгортання основного конфлікту. Зав'язка вводить у дію провідні персонажі, визначає основні теми конфлікту головних персонажів, розпочинає всі головні лінії основної дії.

Зав'язка переростає у блок основної дії. У основній дії розкриваються основні події, які розвивають та вирішують конфлікт. У театральній драматургії основна дія являє собою ланцюг взаємопов'язаних епізодів. У театралізованій естрадній виставі основна дія являє собою ланцюг не пов'язаних спільним змістом окремих номерів, тож їх потрібно ще пов'язати між собою відповідним конферансом, або інтермедіями. Як зазначає А. Обертинська, розвиток дії підпорядковується методичним вимогам [6, 21]:

– сувора логічність побудови і розвитку теми;

– завершеність кожного епізоду;

– органічний зв'язок епізодів;

– наростання дії до моменту кульмінації.

Кульмінацією називають вищу точку розвитку основної дії. У тематичному вечері кульмінацією є епізод з головним героєм, у якому конфлікт розкривається з максимальним напруженням. У театралізованій естрадній виставі кульмінацією є відповідний номер – виступ найбільш популярних виконавців або театралізоване видовище, яке розкриває тему постановки найбільш повно.

Після кульмінації обов'язково повинна наступити розв'язка, яка являє собою вирішення основного конфлікту, яке обирає сценарист. Розв'язка повинна дати можливість глядачу «видихнути з полегшенням», повністю зрозуміти зміст постановки і завершити цикл співчуття головним героям. Відсутність розв'язки народжує відчуття незавершеності дії.

За розв'язкою може слідувати епілог – частина постановки, яка висвітлює події, що настали за розв'язкою. Епілог виводить глядача з простору і часу театралізованої дії і повертає його у реальний світ, запевнивши у тому, що конфлікт вистави було вичерпано остаточно і криза відносин головних героїв минула.

Є певні правила розташування цих елементів театралізованої дії. Так, експозиція і пролог розташовуються на початку дії, аби створити необхідну атмосферу для глядача.

Зав'язка повинна бути в першому епізоді сценарію, це – початок основних подій, з якого починається розвиток конфліктної ситуації.

Кульмінація повинна знаходиться в центральному епізоді основної дії ближче до її завершення. Момент максимального напруження потрібно розташувати у сценарії оптимально, оскільки як передчасна кульмінація, так і затягування кульмінації, а також немотивоване розтягування процесу кульмінації, здатне зробити постановку нецікавою, порушити глядачеві атмосферу сприйняття.

Розв'язка повинна знаходитися в останньому епізоді, де все закінчується, конфлікт вичерпано, головна ідея, заради якого все й відбувалося.

Вважається, що епізодів у драматичному сценарію може бути від двох до п'яти – більше п'яти вже не сприймається глядачем, менше двох – не розкрють тему. У великих видовищних формах епізоди являють собою окремі блоки номерів, які потрібно вибудувати відповідно до загальних принципів сценічної драматургії. При цьому жоден блок не повинен випадати з загального контексту, відхилятися від загальної теми, адже він несе свою власну підтему, яка працює на загальну тему вистави.

Після визначення загальних елементів майбутнього сценарію розпочинається підбір літературного, документального та художнього матеріалу.

Сценарний матеріал компонується головним чином методом художнього монтажу. Сценарний монтаж являє собою побудову цілісної картини вистави з окремих шматків, елементів, номерів. Саме в компонуванні, у відборі, в монтажі окремих документів, фактів, номерів музики, пластики та інших видів естрадного мистецтва, і проявляється майстерність сценариста. Матеріал, який об'єднується в сценарії, повинен мати внутрішню логічний зв'язок, тематичне єдність, що відповідає ідеї, що для естради з її різноманітністю жанрів та короткими основними формами не так вже і легко.

Існують наступні прийоми художнього монтажу:

Контрастність – це зближення протилежних за змістом елементів. За контрастом можна сполучати не тільки епізоди, а й номери.

Паралелізм – можливість паралельного розвитку двох і більше сюжетних ліній.

Одночасність – дія одночасно може відбуватися на декількох майданчиках: на сцені, екрані, або в різних частинах залу для глядачів.

Збереження лейтмотиву – постійне нагадування глядачам, підкреслення основної думки сценарію.

Послідовність – формування матеріалу в хронологічному порядку, історично послідовно, природно обумовлено, в логічно поступальному розвитку.

Як правило, практично всі сценарії видовищних уявлень написані методом монтажу різних літературних і художніх жанрів, в цьому і полягає специфіка сценарної драматургії. Але існують і авторські сценарії, в яких все, від першого до останнього слова, належить автору, у тому числі віршовані та пісенні тексти.

Діалектика естрадної драматургії полягає у тому, що, з одного боку, створення цілісної дії на естраді наштовхується на низку труднощів. Насамперед досить важко витримати цілісність і послідовність, формуючи постановку, що

складається з окремих елементів, які не пов'язані між собою ні жанрово, ні змістовно.

З іншого боку у театрі масових форм набагато більше можливостей, ніж у театрі, кіно чи телебаченні. Відомий художник і сценограф Б. Кноблок пише: «Який же малий діапазон кожного мистецтва в порівнянні з воістину безмежними можливостями мистецтва масових народних свят, вистав, фестивалів» [2, 117]. Важливо лише, аби сценарист, режисер-постановник і художник знайшли яскраві основні деталі оформлення, що допомагають глядачеві відчути образ всього сценічного дійства. У цьому плані режисерський задум необхідно перевести на мову простору. Подібні тенденції дають досить широкі можливості осучаснення форм створення сценарію, як за рахунок врахування у ньому нових технологічних можливостей сучасної сценографії, так і за рахунок раціоналізації самого процесу роботи над сценарієм театралізованої вистави.

Працюючи на нетрадиційному майданчику, просто неба, крім декораційного оформлення, постановники повинні створювати «навколишнє середовище». На цьому акцентував увагу відомий російський режисер масового театру О. Силін [8, 46].

Наукова новизна полягає у застосуванні новітніх можливостей створення додаткового відеоряду через застосування цифрової техніки демонстрації зображень на екранах різного розміру та конструкції, застосуванні голографії, новітніх світлових, звукових, та візуальних ефектів. Включення до сценарію вистави подібних елементів може не тільки зробити більш яскравим масштабне шоу, але й компенсувати нестачу дорогих декорацій при вирішення проблеми створення сценічного простору. Хоча подібні проблеми більше відносяться до компетенції художників-оформлювачів та режисерів постановників, сценарист не може їх не враховувати. Необхідність прописати у сценарії можливість використання віртуальних об'єктів повинна бути закладена вже у сценарії театралізованої вистави.

Так, у тому випадку, коли можливості сценографії та декораційного оформлення недостатні в силу матеріальних проблем, необхідно створити «навколишнє середовище» з метою занурення глядача у певну атмосферу. Найпростіше це зробити звуковим оформленням, проте зараз можливе і використання мультимедійних пристроїв для демонстрації презентацій, фото і відео, що є доступним навіть для шкільного заходу. За своєю конструкцією проекційні екрани розподіляються на: моторизовані, підпружинені і мобільні [8, 49].

Звернемо увагу на те, що екран у сучасній режисурі найчастіше виконує ілюстративну функцію. Автор звертає увагу на використання екрану саме як образної частини декорації, який виконує асоціативну функцію [8, 50]. Слід звернути увагу на те, що створення атмосфери театралізованого дійства важливе і складне завдання, оскільки примітивні прапори, ромашки і кульки поступово починають перетворюватися з урочистого на дратівливий фактор.

Часто при конструюванні сценічного майданчика режисер і художник повинні враховувати можливість швидкої появи і зникнення великої маси виконавців (хореографічні колективи, оркестри, хори і т.ін.). На практиці ці завдання можуть вирішуватися такими засобами: перенесення дії і світла з од-

ного майданчика на інший; відволікання уваги глядача інтермедійною дією; використання суперзавіси, легких пересувних ширм, а у сучасному світі − мультимедійних засобів та голографічної техніки тощо. Відзначимо, що вирішуючи ті чи інші творчі проблеми, кінцевим результатом діяльності режисера і художника є, як вважає відомий режисер І. Шароєв, «знаходження просторового рішення і смислової пластичної образності» [10, 274].

На сучасному етапі в режисурі театралізованих видовищ велику роль відіграють відеопроектори та екрани. Як зазначає Л. Михайлов, що сьогодні режисер-постановник може використовувати світлодіодні екрани і табло. В основному вони застосовуються в режисурі просто неба. Більшість табло відтворюють комп'ютерну графіку і анімацію, інші відтворюють відеозображення з телевізора, відеокамери або інших джерел відеосигналу [4, 10].

Останнім часом активно використовуються мобільні проекційні дисплеї, які застосовуються для невеликих концертних залів та концертних майданчиків. Ці дисплеї дуже вдало вписуються у будь-які декорації. Важливо те, що на них не впливає занадто насичене світло. Також дедалі популярнішими стають надувні конструкції, які технологічно прості і легкі у транспортуванні. Активно розвивається мультимедійна сценографія. Можливо, в недалекому майбутньому розшириться використання проекційних декорації, chromakey (технологія суміщення двох і більше зображень), голографічна проекція [4, 12].

Подібні нововведення розширюють і можливості сценариста. Більш широке коло технічних засобів розширюю і межі фантазії, знімає частину обмежень, що накладають звичні рамки матеріального світу.

З іншого боку застосування новітньої цифрової, мультимедійної та комп'ютерної техніки може зробити більш комфортабельним і роботу самого сценариста. Простий приклад: сучасні пристрої, які дозволяють переводити голос автора у текстову форму без друку знімають проблему довгого друкування на комп'ютері сценарію, дозволяють переводити у форму, яку легко корегувати, безпосередньо думки автора з метою подальшого узагальнення та відбору найбільш вдалих ідей, які могли б просто пропасти під час творчого процесу. Також у сценариста з'являється можливість фіксувати невикористаний матеріал для інших вистав, створення творчих шаблонів тощо.

Висновки. Таким чином, можна констатувати, що розвиток науки, техніки і технологій, їх впровадження у сферу мистецтва і культури, розширює можливості не тільки режисерів-постановників, але й сценаристів. Фактично на наших очах виникають нові види мистецтва, нові синтезовані жанри (метажанри). Одночасно розширюється коло новітніх способів створення, розповсюдження та споживання художньої продукції, а також засобів впливу на масову аудиторію.

Серед інших видів мистецтва, які отримують новітні можливості, гідне місце займає і естрадна драматургія. Фактично новітні форми дозволяють удосконалити як образні засоби, якими оперує драматург при створенні сценарію естрадної вистави, так і сам процес створення сценарію.

Література

1. Богданов И.А. Постановка эстрадного номера : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 050200 «Режиссура театра» / И.А. Богданов. – СПб.: С-Петербург. гос. акад. театр. искусства, 2004. – 317 с.
2. Кноблок Б.Г. Грани познания / Б. Г. Кноблок. – М.: Всерос. театр. общество, 1986. – 496 с.
3. Лідер Д. Образ вистави / Д. Лідер // Український театр. – 1972. – № 4. – С. 6–8.
4. Михайлов Л.Н. Технические средства оформления современного эстрадного зрелища как эстетический феномен / Л.Н. Михайлов. – М.: РАТИ, 2007. – 40 с.
5. Михайлова А.А. Образ спектакля / А.А. Михайлова. – М.: Искусство, 1978. – 274 с.
6. Обертинська А.П. Основи режисури театралізованих масових вистав: навч. посібник / А П. Обертинська, Л.Ф. Голубцова. – К.: ДАКККіМ, 2004. – 87 с.
7. Рубб А.А. Пока занавес закрыт / А.А. Рубб. – М.: Сов. Россия, 1987. – 112 с.
8. Силин А.Д. Специфика работы режиссёра при постановке массовых театрализованных представлений под открытым небом и на нетрадиционных площадках / А.Д. Силин. – М.: ВИПКРК, 1987. – 116 с.
9. Френкель М.А. Пластика сценического пространства: некоторые вопросы теории и практики сценографии / М.А. Френкель. – К.: Мистецтво, 1987. – 184 с.
10. Шароев И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учеб. для студентов театр. высш. учеб. заведений / И Г. Шароев. – М.: РАТИ–ГИТИС, 2009. – 336 с.

References

1. Bogdanov, I.A. (2004). Setting pop numbers: Proc. allowance for students enrolled in the specialty 050200 «Directing Theatre» / IA Bogdanov. – St. Petersburg .: St. Petersburg. state. Acad. theater. Art [in Russian].
2. Knoblock, B.G. (1986). Facets of knowledge / B.G. Knoblock. – M .: Proc. theater. Company [in Russian].
3. Lider, D. (1972). The image performance. Ukrainsky theater, 4, 6-8 [in Ukrainian].
4. Mikhaylov, L. (2007). Means of modern pop spectacle design as an aesthetic phenomenon / L.N. Mikhailov. – M .: RATA [in Russian].
5. Mikhailov, A.A. (1978). The image performance / A.A. Mikhailov. – M .: Art [in Russian].
6. Obertinska, A.P. (2004). Fundamentals of directing theatrical productions mass / A.P. Obertinska, L.F. Golubtsova. – K .: DAKKKiM [in Ukrainian].
7. Rubb, A.A. (1987). While the curtain is closed / A.A. Rubb. – M .: Sov. Russia [in Russian].
8. Silin, A.D. (1987). Specifics of the director with the staging of mass theatrical performances in the open and non-traditional venues / A.D. Silin. – M .: VIPKRK [in Russian].
9. Frenkel, M.A. (1987). Plastic stage space: some questions of the theory and practice of scenography / M.A. Frenkel. – K .: Mistetstvo [in Russian].
10. Sharoyev, I.G. (2009). Direction pop and mass performances: Proc. for students of theater. Executive. Proc. institutions / I.G. Sharoyev. – M .: GITIS [in Russian].

УДК 791.4

Казарян Аліна Робертівна,
аспірантка кафедри культурології та
культурно-мистецьких проектів
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
kazaryana@mail.ru

ЗВУКОВІ ОБРАЗИ ГАНСА ЦІММЕРА: ВІД КЛАСИКИ ДО АФРИКАНСЬКОГО БАГАТОГОЛОССЯ

Мета роботи. Дослідити творчість американського кінокомпозитора Ганса Ціммера. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні методів: спостереження, аналітичного та теоретичного узагальнення. Даний методологічних підхід дозволяє зробити моніторинг творчості провідного американського кінокомпозитора Ганса Ціммера, проаналізувати музичний матеріал, відео-інтерв'ю і аудіовізуальні твори та провести теоретичне узагальнення особливостей функціонування звукового образу в американській кіномузиці. **Наукова новизна.** Дослідити творчість Ганса Ціммера, виявити розкриття ідеї кінофільму засобами музичної драматургії різних типів, встановити взаємозв'язок звукових образів, властивих творчій манері композитора. **Висновки.** Розглядається важливість аналізу музичного матеріалу провідних американських кінокомпозиторів останніх двох десятиріч і подальшого порівняння з творами української кіноспадщини.

Ключові слова: кіномузика, музика до фільмів, американська кінематографія, американські кінокомпозитори, композитор Ганс Ціммер.

Казарян Алина Робертовна, *аспирантка кафедры культурологии и культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Звуковые образы Ханса Циммера: от классики до африканского многоголосия

Цель работы. Исследовать творчество американского кинокомпозитора Ханса Циммера. **Методология** исследования заключается в применении методов: наблюдения, аналитического и теоретического обобщения. Данный методологических подход позволяет произвести мониторинг творчества ведущего американского кинокомпозитора Ханса Циммера, проанализировать музыкальный материал, видео-интервью и аудиовизуальные произведения и провести теоретическое обобщение особенностей функционирования звукового образа в американской киномузыке. **Научная новизна.** Исследовать творчество Ханса Циммера, выявить раскрытие идеи кинофильма средствами музыкальной драматургии разных типов, установить взаимосвязь звуковых образов, свойственных творческой манере композитора. **Выводы.** Рассматривается важность анализа музыкального материала ведущих американских кинокомпозиторов последних двух десятилетий и последующего сравнения с произведениями наследия украинского кинематографа.

Ключевые слова: киномузыка – музыка к фильмам, американская кинематография, американский кинокомпозитор, композитор Ханс Циммер.

© Казарян А.Р., 2016

Kazarian Alina, *postgraduate of the Culturology and cultural-art projects chair, The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Sound images of Hans Zimmer: from classics to african polyphony

Purpose of Article. The purpose of the research is to explore the creative work of Hans Zimmer, an American composer. **Methodology**. The methodology of research includes such methods as observation, analytical and theoretical generalization. This methodological approach allows us monitoring of works of Hans Zimmer, a leading American film composer. It gives us an opportunity to analyse film scores, video interviews and audio-visual works and conduct theoretical generalization of the functioning of the audio image in the American film music. **Scientific novelty.** The author is the first who explores Hans Zimmer's film music, identifies the ideas of the disclosure musical drama film by means of various types, and establishes the relationship of sound images typical for creative style of the composer. **Conclusions.** The importance of analysis of the musical materials of the leading US film composers of the recent two decades and its comparing with the works of Ukrainian cinematography are considered.

Keywords: film music – music for films, American cinematography, American film composer, composer Hans Zimmer.

Актуальність теми дослідження. Сучасні мистецтвознавці, композитори, культурологи досліджують кіномузику з часів її зародження. Проте вітчизняними мистецтвознавцями недостатньо вивчено і проаналізовано творчість американських кінокомпозиторів, оскільки майже відсутні матеріали, присвячені аналізу американських кінофільмів останніх двох десятиріч.

Мета дослідження. Дослідити творчість американського кінокомпозитора Ганса Ціммера.

Виклад основного матеріалу. Американське кіномистецтво перебуває у постійному русі і вважається провідним у світі. Воно багатогранне, бо долучає кращих фахівців з різних країн, а отже – використовує всю звукову палітру світу. В свою чергу, сучасні технології виводять звукозапис і подачу аудіоматеріалу на новий, більш потужний рівень. Необхідно проаналізувати музичний матеріал кращих американських кінокомпозиторів і виявити особливості функціонування музичного образу, характерні для американської кіномузики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Найбільш дослідженою американськими мистецтвознавцями, кінокритиками, теоретиками є творчість таких композиторів, як Джеймс Хорнер, Ганс Ціммер, Джон Таунер Вільямс, Алан Ентоні Сільвестрі, родина Ньюманів: Альфред Ньюман, його двоє братів – Лайонел, Еміль Ньюмани та двоє синів – Девід Ньюман, Томас Ньюман, Говард Леслі Шор та інші.

Так, Марк Річардз – професор з теорії музики університету Флориди – присвячує аналізу кіномузики Ганса Ціммера деякі зі своїх досліджень: «Музика Ганса Ціммера до кінофільму «Людина зі сталі»« (2013), «Музичні теми трилогії «Темний лицар» в 6 частинах: «Бетмен: Початок» (2012), «Темний лицар» (2012) та «Темний лицар повертається» (2013), а також «Номінанти на Оскар 2015, Найкраща музика до фільму (частина 5): «Інтерстеллар» Ганса Ціммера» (2015). В дисертаційному дослідженні Ізраеля Соліса – професора музичного коледжу при університеті Аризони «Створюючи образ героя за допомогою музики: Різні музичні картини в шести частинах Бетмена» (2013) – застосовується міждисциплінарний підхід, що аналізує і порівнює процеси озвучування фільмів компози-

торами: Денні Ельфманом, Елліотом Голденталем, Джеймсом Ньютоном Говардом і Гансом Ціммером, характеризуючи образ героя Бетмена у фільмі.

З-поміж матеріалів, присвячених аналізу музики Ганса Ціммера до серії фільмів «Пірати Карибського моря», знаходимо статтю Дена Голдвассера «Музика Ганса Ціммера до «Піратів Карибського моря: На дивних берегах» (2011) та розширене есе Деніела Сепулведи «Як Ганс Ціммер та Клаус Бадельт використовують музичний супровід з «Піратів Карибського моря» як засіб розкриття образу героїв за допомогою музичних елементів».

Кіно є синтетичним видом мистецтва, що поєднує естетичні властивості театру, літератури, образотворчого мистецтва та музики на основі властивих лише йому виражальних засобів, головними з яких є фотографічна природа зображення, рухомого в часі, та монтаж. Вітчизняні мистецтвознавці виділяють чотири основні види кіномистецтва: 1) художнє (ігрове), яке засобами виконавчої майстерності втілює твори кінодраматургії; 2) мультиплікаційне, що створюється шляхом послідовної зйомки кадрів руху намальованих (графічна анімація) або об'ємних (об'ємна анімація) об'єктів; 3) документальне – кіно, в основу якого покладені зйомки реальних подій та осіб; 4) науково-популярне – кіно, завданням якого є оприлюднити наукові відомості, факти і результати досліджень. Важко уявити кінофільм без музики або звукового супроводу. Навіть за часів німого кіно музика була невід'ємним його компонентом, хоча, безумовно, відтоді її роль зросла. Саме музика здатна занурювати нас в атмосферу фільму, переносити крізь час і простір, примушує співчувати героям або подіям як власним, тобто «реалізовувати» цей вигаданий світ кіно. У створенні кінофільму беруть участь багато митців: режисер, сценарист, композитор, оператор, звукорежисер, художники, актори тощо. Але саме кіномузика сьогодні така важлива, що композиторів обирають ретельніше за самих акторів. Композитор – однодумець режисера, тому існує багато творчих союзів «режисер-композитор»: Ейзенштейн – Прокоф'єв, Хічкок – Херрманн, Фелліні – Рота, Леоне – Морріконе, Міядзакі – Дзе Хісаісі, Скотт – Ціммер, Вербінски – Ціммер, Нолан – Ціммер, Довженко – Лятошинський, Довженко – Шамо, Параджанов – Скорик, Іллєнко – Станкович.

Найбільш видатними серед американських кінокомпозиторів останніх десятиріч вважаються Джеймс Хорнер (володар двох премій «Оскар»; автор музики до кінофільмів: «Ігри розуму», «Титанік», «Хоробре серце», «Троя», «Аватар»); Ганс Ціммер (лауреат премії «Оскар», дворазовий лауреат премії «Золотий глобус», триразовий лауреат премії «Греммі»; автор музики до кінофільмів: «Людина дощу», «Король Лев», «Гладіатор», серій фільмів «Пірати Карибського моря»); Джон Таунер Вільямс (п'ятикратний лауреат премії «Оскар»; автор музики до кінофільмів: «Щелепи», «Супермен», «Список Шиндлера», «Парк юрського періоду», кіноепопеї «Зоряні війни», «Гаррі Поттер»); Алан Ентоні Сильвестрі (автор музики до кінофільмів: «Назад у майбутнє», «Форрест Гамп», «Ізгой», «Контакт»); родина Ньюманів: Альфред Ньюман (9-разовий володар премії «Оскар» за кращу музику; автор музики до кінофільмів: «Грозовий перевал», «Пісня Бернадетт», «Плащаниця», «Як був завойований Захід»), його двоє братів – Лайонел, Еміль Ньюмани та двоє синів – Девід Ньюман (автор музики до більш ніж 85 фільмів: «Божевільний професор»,

«Війна Роузів», «Льодовиковий період»), Томас Ньюман (10 разів номінований на «Оскар», золотий глобус за «Красу по-американськи»; автор музики до понад 75 фільмів: «007 Координати «Скайфол», «У пошуках Немо», «Зелена миля», «Втеча з Шоушенка», «ВАЛЛ-І»); Говард Леслі Шор (лауреат премій «Оскар», «Греммі», «Золотий глобус»; автор музики до кінотрилогії «Хоббіт», «Володар перснів», «Мовчання ягнят», «Муха», «Догма») тощо.

Джон Вільямс, Ганс Ціммер, Денні Ельфман, Джеррі Голдсміт і Джеймс Хорнер – найбільш популярні й відомі кінокомпозитори, що зробили великий внесок у світову кіноіндустрію.

Один із кращих композиторів американської кіномузики Ганс Ціммер висловився про музичну партитуру кінофільму так: «Якісна музика повинна мати власну думку, містити в собі все, що діється навколо, впевнено стояти на ногах і при цьому працювати на фільм. Це те, чого прагнуть всі кінокомпозитори, – створити щось таке, що не відволікає зір, але приваблює слух» [2, 4].

Ціммер народився у Франкфурті-на-Майні, Німеччина, у 1957 році, але підлітком переїхав до Великої Британії, де закінчив приватну школу Hurtwood House графства Суррей, Англія. Композитор пригадує: «Мій батько помер, коли я був іще дитиною, якось я втік до музики, і музика була моїм найкращим другом». Композиторська кар'єра Ціммера почалася з роботи в рекламі у Лондоні. У 70-х на уроках гри на гітарі Ціммер познайомився з Джеєм Ріфкіном. У майбутньому їхня дружба переросла в співпрацю. Вони разом переїхали до Лос-Анджелеса, де створили студію звукозапису.

Як продюсер Ціммер брав участь у створенні альбомів групи «The Buggles» – «Video Killed the Radio Star» і «The Age of Plastic». Надалі композитор співпрацював з англійським гуртом «Ultravox» і з італійською авангардною командою «Krisma». До 1980-х став фахівцем у галузі комп'ютерних технологій, електронних синтезаторів. У 1980 році виступає співпродюсером – випускає сингл гурту «The Damned».

Для кіно Ханс Циммер почав працювати у першій половині 1980-х років, спільно з композитором Стенлі Майерсом. Разом вони написали музику до таких фільмів: драма «Місячне сяйво» (1982, реж. Єжи Сколімовський), комедійна драма «Нікчемність» (1985, реж. Ніколас Роуг), комедійна драма «Моя прекрасна пральня» (1985, реж. Стівена Фрірза). Пізніше в 1986 році Ціммер працює з композиторами Рюїчі Сакамото і Девідом Бірном над музикою для картини Бернардо Бертолуччі «Останній імператор». У 1987 році фільм отримав дев'ять Оскарів, чотири премії «Золотий глобус», три премії Британської академії. Це був злет кар'єри Ціммера.

Автор музики до більш ніж 150 фільмів, Ганс Ціммер відомий тим, що синтезував традиційне оркестрове звучання з електронними інструментами. Упродовж понад тридцятип'ятирічної роботи в кінематографі Ціммер виступав і як композитор, і як музичний продюсер. Для створеної композитором кіномузики характерні епічність і тяжіння до героїко-історичних сюжетів, покладених в основу історичних фільмів, бойовиків і трилерів. Ціммер розробляє електронні звукові бібліотеки, займається розробкою та створенням нових звуків, активно працює з оркестром, а також до загальної звукової картини додає вузьконаціональні елемен-

ти вокально-інструментального виконання. Його роботи упізнавані багатством аранжування, що дозволяє якнайглибше зануритися у внутрішній світ героїв і пройнятися емоційною атмосферою картини, точніше створити музичні образи.

Поворотним моментом у житті композитора вважається робота над фільмом-драмою «Людина Дощу» у 1988 році. Режисер картини Баррі Левінсон був настільки вражений роботою Ганса Ціммера над фільмом «Останній імператор», що запросив його взяти участь у своєму наступному проекті «Людина дощу». У 1988 році Ціммер був номінований на премію «Оскар» за музику до цієї стрічки, і це стало початком його видатної кар'єри.

У партитурі до фільму «Людина дощу», Ціммер використовує синтезатори (головним чином Fairlight CMI) разом з барабанами (steel drums). Г. Ціммер пояснював, що «…намагався не бути масштабнішим за самих героїв. Головний герой Раймонд насправді навіть не знав, де перебуває. Світ так відрізнявся від нього, що він міг бути де завгодно, навіть на Марсі. То чому б нам просто не вигадати наш власний світ музики, який насправді не існує?» [2, 10].

Ганс Ціммер так сумлінно ставиться до своєї роботи, що нерідко значна частина якісного матеріалу (до 48 композицій), написаного для певного проекту, залишається за кадром тільки тому, що, на думку композитора, не на сто відсотків відображає картину на екрані: «Написання музики – це знаходження саме тієї першої ідеї» [4]. Такий підхід до створення музики став життєвим кредо композитора, кожна наступна робота – новий музичний вимір, що синтезує різні часи, барви різних народів світу – від класики до африканського багатоголосся.

Після «Людини Дощу» Ціммер починає писати музику для високобюджетних фільмів, зокрема на історичну тематику: «Гладіатор» (2000, реж. Рідлі Скотт), «Перл-Харбор» (2001, реж. Майкл Бей); історико-документальні: «Чорний яструб» (2001, реж. Рідлі Скотт) та «Останній самурай» (2003, реж. Едвард Цвік); науково-фантастичні: «Початок» (2010, реж. Крістофер Нолан), «Інтерстеллар» (2014, реж. Крістофер Нолан), саундтреки до багатосерійного фільму-фентезі «Пірати Карибського моря» (2003-2011, реж. Гор Вербінськи), «Темний лицар», «Шерлок Холмс»; мультфільми: «Король Лев» (1994, реж. Роджер Алерс, Роб Мінкоф), «Принц Єгипту» (1998, реж. бренда Чепман, Стів Хикнер, Саймон Уеллс), «Спіріт - душа прерій» (2002, реж. Келлі Есбері, Лорна Кук), «Мадагаскар» (2005, реж. Ерік Дарнелл і Томас Макграт).

У 1995 році він був удостоєний премії «Оскар» у номінації «Краща музика» до мультфільму «Король Лев», що побив рекорд, ставши найкасовішим анімаційним фільмом світу серед мальованої анімації. До його створення було залучено багато видатних особистостей – від продюсерів, режисерів, сценаристів, аніматорів, акторів до авторів музики (інструментальної та вокальної). Елтон Джон і Тім Райс написали багато пісень для фільму, але увійшли до нього тільки п'ять: «Circle of Life», I Just Can not Wait to Be King, Be Prepared, Hakuna Matata і Can You Feel the Love Tonight. У кожної було близько 15 версій (деякі композиції лунають у двох варіантах: у виконанні героя та самого Елтона Джона).

Ганса Ціммера запросили написати музику до мультфільму через його досвід роботи над кінокартинами, дії яких розгорталися в Африці – «Сила особистості» та «Розділений світ». У них Ціммер поєднував традиційних ритми

африканської музики і хоральні партії в аранжуванні Лебо М. Південноафриканський співак і композитор Лебоханг Мораке був рекомендований Гансом Ціммером, а пізніше найнятий для формування та диригування африканським хором, що співав для мультфільму. Це додало у картину африканського колориту, перенесло глядача до савани і занурило в атмосферу дикої природи.

Було проаналізовано музичний матеріал до обраних фільмів: мультиплікаційний фільм «Король Лев» (перша та друга частини), історичний фільм-драма «Гладіатор» та серії фільмів «Пірати карибського моря». Розглядаючи кожен трек окремо, виявлено, що поряд із класичним складом оркестру до партитур включені рідкісні автентичні (унікальні) інструменти. Аранжування протягом одного трека може включати елементи класичної музики, сучасної (іноді екстремальних жанрів), а також народної, зокрема африканського багатоголосся, а виконання вокального матеріалу може переходити від академічної, рокової школи до шаманських прийомів звуковідтворення.

Так, аналізуючи музичний матеріал до мультфільму «Король-лев 1», «Король Лев-2», можна виділити головні лейттеми: «всесвіту», що символізує єдність тваринного світу, коли всі звірі вклоняються новонародженому майбутньому королю; «любові» – лінія головних героїв Сімби та Лани; «зла» – Скар, що характеризується через бридких гієн; «долі» – «акуна-матата» – живи сьогоденням і не замислюйся; тема «короля».

Про роботу над «Гладіатором» композитор Ганс Ціммер висловився так: «Я люблю цей фільм. Це надзвичайно важливо, коли ти можеш усім серцем полюбити проект» [4].

Дуже цікавою і не схожою на жодну іншу композитор називає роботу над фільмом «Гладіатор» – всі працювали в одному просторі і могли радитися щодо будь-якої, навіть незначної деталі, таким чином доповнюючи одне одного, збагачуючи і вдосконалюючи проект у цілому. Навіть оркестр брав безпосередньо участь у створенні фільму. «Я написав музику до багатьох фільмів, але ніколи не бачив членів оркестру, охочих дізнатися так багато про картину, побачити зображення, зануритися в історію. Зазвичай вони красиво і якісно грають музику. Але тут вони хотіли бути у самому фільмі», – говорить Ціммер [4]. Зйомки проводили в різних містах: «знімальна група відвідала, принаймні, половину колишньої Римської імперії – ми проїхали з Німеччини до Іспанії, а звідти до Марокко, потім до Риму» [4].

Аби якнайкраще передати час подій, Ганс Ціммер обрав вірменський національний інструмент – дудук. Підкреслює, що хотів скористатися ним для марокканських кадрів задля кращого відбиття дійсності (бруд, пісок, земля). Дудук «існує тисячі років, це істинно Вірменський кларнет. І є один фантастичний гравець – 72-річний чоловік на ім'я Дживан Гаспарян. Звісно, він мешкає у Вірменії. Я постійно думав, що хочу написати для нього, але разом з тим хочу, щоб це йшло від нього» [4].

Ще одним важливим кроком у розкритті музичного образу фільму стало запрошення до співавторства австралійського кінокомпозитора, музиканта, вокаліста Лізи Джеррард, що здобула міжнародне визнання як учасник музичного колективу «Dead Can Dance». Ціммер згадує: «Хтось постійно програвав диск

«Dead Can Dance». І що далі ми просувалися у роботі над фільмом, тим очевиднішe ставало – нам потрібно дещо подібне. Але де знайти схожий вокал? Після тривалих роздумів і пошуків вирішили запросити саму Лізу Джеррард» [4]. Це рішення додало глибинного колориту та посилило емоційність картини, адже Джеррард має своєрідну манеру виконання пісень.

Майбутня співачка виросла в бідному передмісті Мельбурна Прахрані, населеному вихідцями зі Сходу. За словами самої Лізи, в дитинстві вона любила гуляти на березі річки, де жінки прали і співали національні пісні незрозумілими для дівчинки мовами. Здебільшого завдяки цьому в неї сформувалася оригінальна манера співу без слів.

Перші кадри фільму – нескінченне пшеничне поле і рука, що ледве торкається колосків. Супроводжує картинку неповторний глибинний вокал Лізи Джеррард, який нагадує за звучанням і манерою виконання дудук. «Сьогодні всі називають себе артистами, але мало хто є ним насправді. Ліза Джеррард – одна з небагатьох, вона виконує музику дуже глибоко», – поділився композитор [4].

Цікаво, що в «Гладіаторі» немає головної теми – саундтрек складається з 19 тем, і більшість з них звучить на початку стрічки. «Перші 14 хвилин – справжня увертюра до всієї картини», – зауважує Ціммер [4].

Ганс Ціммер завжди запрошує до співпраці молоди, талановитих композиторів та маловідомих унікальних музикантів. Разом з Ціммером в його студії «Remote Control Productions» (заснованої Ціммером та Ріфкіним в Санта-Моніці для запису музики до фільмів, телебачення і радіопередач, раніше відомої як «Media Ventures Entertainment Group, LLC») працюють композитори: Стів Яблонськи, Джеймс Дулі, Лорн Белф і Джефф Занеллі. Сучасна студія займає площу близько 4000 квадратних метрів і має 100 штатних працівників. Робота в Media Ventures дала старт багатьом відомим у світі музики кінокомпозиторам, таким як Гаррі Грегсон-Вільямс (Metal Gear Solid 2, 3, 4, Call Of Duty 4: Modern Warfare, «Лев, чаклунка і одежна шафа»), Марк Манчіна («Братик ведмежа»), Джон Пауелл («Льодовиковий період 2») і Клаус Бадельт («Ультрафіолет», «Пірати Карибського моря: Прокляття «Чорної перлини», «Машина часу» (2002), «Жінка-кішка» (2004), «Посейдон» (2006)).

Спершу до стрічки «Пірати Карибського Моря» запросили Алана Сильвестрі – композитора, який написав музику до всього фільму, але продюсерам і Джеррі Брукхаймеру не сподобалося «відчуття» музичного оформлення. Тому вони найняли Ганса Ціммера переписати весь музичний матеріал протягом декількох місяців. У той час Ціммер працював над картиною «Останній самурай», тому юридично не міг стати автором музики до «Піратів Карибського моря». Він дозволив одному зі своїх учнів, Клаусу Бадельту, взяти на себе проект.

Г. Ціммер працював «за кадром» з К. Бадельтом, розробляючи сцени та музичні теми. Часу було обмаль, тому долучили ще п'ятьох композиторів, які працювали над проектом, але не були позначені в титрах фільму (не отримали «кредитів»). Більшість музики написана за допомогою бібліотек електронних інструментів, бо Ціммер не встигав записати все «живими» інструментами. Митець створив багато матеріалу для першого фільму «Пірати Карибського моря»,

але вирішив віддати всі авторські права співавторові – Клаусу Бадельту. Сам залишився у статусі музичного продюсера.

Основною темою усіх чотирьох серій кінофільму, що створює музичний образ «пірата», є трек під назвою «Він Пірат» («He's A Pirate»). Складається з кількох частин, перша і остання виступають лейтмотивами стрічки. Ця тема щоразу звучить по-новому, залежно від драматургії епізоду; її частини змінюють порядок, або лунає одна з них (а деколи тільки одна фраза) в іншому аранжуванні; проте вона завжди супроводжує появу піратів та їхнього корабля.

У наступних частинах картини Ціммер виступає як композитор, за потреби запрошуючи інших музикантів. Так, у четвертій частині «Піратів Карибського моря: На дивних берегах» змінився склад акторів і режисер. У головних ролях залишився Джонні Депп, продюсером картини виступив Джері Брукхаймер, режисером – Роб Маршал, а на жіночу роль запросили Пенелопу Круз. За сценарієм, в основі сюжету – пошуки «Джерела молодості», які здійснювались одночасно за дорученням монархів Іспанії та Англії. Тому музична картина також зазнала змін: крім традиційного «піратського» стилю, музичний образ іспанських героїв розкривається засобами іспанської народної музики. В четвертій частині Ганс Ціммер співпрацює з мексиканським гітарним дуетом «Родріго-і-Габріела», а початківець композитор Едуардо Круз, брат Пенелопи Круз, пише декілька тем для фільму.

Один з американських музичних теоретиків Марк Річардз пише: «У музиці Ціммера нема суворих лейтмотивів, які співвідносять короткий фрагмент мелодії з певним персонажем, місцем, об'єктом, вони вільно координують між темами і ситуаціями» [3, 2]. Дійсно, багато лейтмотивів Ціммера мають складну структуру, що включає декілька лейттем, вони характеризують не так персонаж, місце дії чи об'єкт, як настрій сцени в цілому. Ці теми розвиваються та переплітаються з іншими, залежно від драматургії епізоду. До кожної сцени створюється своя музична тема, потому усі вони збираються в єдиний твір (саундтрек) і видаються на окремих компакт-дисках з повним музичним матеріалом до картини. Диски скомпоновані відповідно до програмного характеру треків: кожен трек має свою назву і конкретного автора або аторів, що брали участь у його створенні.

Наукова новизна. Вперше в українському мистецтвознавстві досліджено творчість Ганса Ціммера. Розвинено ідею стилістичної єдності музичних композицій Ціммера у кінотворах.

Висновки. У статті стверджується думка, що творчість американських кінокомпозиторів недостатньо досліджена українськими мистецтвознавцями, кінокритиками, культурологами. І хоча деякі з фундаментальних кінотворів класики світового кіно досліджено мистецтвознавцями, велика кількість кінофільмів – особливо останніх 20 років – не висвітлена взагалі. А через складну систему регуляції авторських прав, насамперед у картинах, де музику писали кілька композиторів, нерідко авторство приписується іншій людині. Це унеможливлює процес ідентифікації стилю створення музичного образу, притаманного конкретному композиторові.

Аналіз музичного матеріалу обраних фільмів виявив, що в кожному з них присутня складна музична експлікація: в мультиплікаційному фільмі переважає зображальний характер музичного супроводу, а в історичній драмі «Гладіатор» – закадрова музика. Серед всіх звукових компонентів: мова, музика, шуми і тиша, музичний матеріал переважає, він супроводжує дію від початку і до кінця. Не відволікаючи уваги, а посилюючи враження, музика доносить те, що неможливо сказати словом, зіграти або передати візуальним рядом.

Література

1. Israel S. (Re)Creating a hero's narrative through music: different musical landscapes in six live action batman films : дис. PhD in Music : 3606914 / Israel Solis – Arizona, 2013. – 178 с.
2. How do Hans Zimmer and Klaus Badelt both use the film scores of the Pirates of the caribbean Series as a vehicle to convey messages and portray characterisation through musical elements? [Електронний ресурс] // International School of Stavanger | forskningsradet. – 2011. – Режим доступу до ресурсу: http://www.forskningsradet.no/servlet/Satellite
3. Richards M. Hans Zimmer's Score for Man of Steel [Електронний ресурс] / Mark Richards // Film Music Notes | Analysis, Style, Technique, and More. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: http://www.filmmusicnotes.com/hans-zimmers-score-for-man-of-steel/.
4. Zimmer H. Making of GLADIATOR Soundtrack 1-3 [Електронний ресурс] // http://www.hans-zimmer.com. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: http://www.hans-zimmer.com/index.php?rub=media&visible=2394#2394

References

1. Israel, S. (2013). Creating a hero's narrative through music: different musical landscapes in six live action batman films. Doctor's thesis. Israel Solis: Arizona
2. How do Hans Zimmer and Klaus Badelt both use the film scores of the Pirates of the Caribbean Series as a vehicle to convey messages and portray characterisation through musical elements? International School of Stavanger forskningsradet. Retrieved from http://www.forskningsradet.no/servlet/Satellite [in English]
3. Richards, M. (2013). Hans Zimmer's Score for Man of Steel. Mark Richards. Film Music Notes. Analysis, Style, Technique, and More. Retrieved from http://www.filmmusicnotes.com/hans-zimmers-score-for-man-of-steel [in English]
4. Zimmer, H. (2015). Making of GLADIATOR Soundtrack. Retrieved from http://www.hans-zimmer.com/index.php?rub=media&visible=2394#2394 [in English].

УДК 793.3

Небесник Анжеліка Володимирівна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв
Nebesnik90@mail.ru

ПРОЯВИ ПОСТМОДЕРН-ХОРЕОГРАФІЇ В УКРАЇНІ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з виявленням основних аспектів прояву постмодерних рис у сучасній хореографії України. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні аналітичного, термінологічного, типологічного методів, що дозволяє дослідити підходи до трактуванні поняття «сучасна хореографія» та «постмодерн хореографія», систематизувати відомості щодо прояву постмодерн хореографії в Україні. **Наукова новизна** роботи полягає у систематизації та типологізації проявів постмодерн-хореографії в Україні **Висновки.** Розвиток авторських танцювальних труп сучасного танцю, студійного руху, напряму лабораторій руху, контактної імпровізації, фестивальних проектів свідчить про досить активні процеси опанування, поширення, еволюціонування явищ постмодерної хореографічної культури в Україні.

Ключові слова: постмодерн хореографія, сучасний танець в Україні.

Небесник Анжелика Владимировна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Проявления постмодерн-хореографии в Украине

Цель работы. Исследование связано с выявлением основных аспектов проявления постмодернистских черт в современной хореографии Украины. **Методология исследования** заключается в применении аналитического, терминологического, типологического методов, что позволяет исследовать подходы к трактовке понятий «современная хореография» и «постмодерн хореография», систематизировать сведения о проявления постмодерн хореографии в Украине. **Научная новизна** работы заключается в систематизации и типологизации проявлений постмодерн-хореографии в Украине. **Выводы.** Развитие авторских танцевальных трупп современного танца, студийного движения, направления лабораторий движения, контактной импровизации, фестивальных проектов свидетельствует о достаточно активных процессах освоения, распространения, эволюционирования явлений постмодернистской хореографической культуры в Украине.

Ключевые слова: постмодерн хореография, современный танец в Украине.

Nebesnyk Angelica, Postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts

Manifestations of postmodern choreography in Ukraine

Purpose of Article. Research is associated with the identification of the main aspects of postmodern manifestation features in the modern choreography of Ukraine. **Methodology.** The methodology of the study is to apply analytical, terminological, typological methods that allow us to explore approaches to the interpretation of the concepts of «modern choreography» and «postmodern choreography», to systematize information about manifestations of postmodern choreography in Ukraine. **Scientific novelty.** The scientific novelty of this work is to systematize and typology of manifestations of postmodern choreography in Ukraine. **Conclusions**.The development of authorial dance troupes of modern dance, studio movements, direction of laboratories movemenst, contact improvisation festival projects show a mastery of active processes of acquirement, distribution, evolution of the phenomena of postmodern choreography culture in Ukraine.

Keywords: postmodern choreography, modern dance in Ukraine.

© Небесник А.В., 2016

Актуальність теми дослідження. Бурхливий розвиток сучасної хореографії в Україні в останні два десятиліття зумовлений багатьма соціокультурними факторами, серед яких тривала ізоляція від світових процесів розвитку сучасного танцю за радянської доби, відсутність вітчизняних традицій у цьому різновиді хореографічного мистецтва, глобалізаційні процеси, захоплення західною культурою тощо.

Постмодерні тенденції, що охопили протягом другої половини XX століття всі види мистецтва, не виключаючи і хореографічне, на початку XXI століття продовжують пронизувати усі різновиди та сфери танцювального мистецтва. Найяскравіше риси постмодерну проявились у постановках низки хореографів, яких сьогодні вважають апологетами цього естетичного напряму (М. Бежар, М. Ек, У. Форсайт, Д. Ноймайєр, І. Кіліан та ін.) Їхня творчість стала взірцем для наслідування, своєрідною практичною базою в опануванні принципів сучасного балетного театру для вітчизняних хореографів. Сучасна хореографія України, зважаючи на бурхливі інтегративні процеси, не залишається осторонь світових тенденцій розвитку танцювального мистецтва. Постановки вітчизняних хореографів сучасного танцю Р. Поклітару, А. Овчіннікова, К. Шишкарьової та ін. потребують мистецтвознавчого осмислення крізь призму світових тенденцій розвитку сучасної хореографії, зокрема постмодерну.

Праці вітчизняних та зарубіжних фахівців сучасної хореографії (Є. Васеніної, Л. Венедиктової, Н. Маньковської, О. Маншиліна, В. Никитіна, Д. Шарикова та ін.) та публікації в періодичній пресі різноаспектно висвітлюють становлення та розвиток сучасної хореографії в Україні, подекуди прослідковуючи паралелі зі світовими тенденціями кінця XX – початку XXI століття. Спеціальної праці, присвяченої аналізу постмодерних рис у розвитку сучасної хореографії в Україні знайдено не було.

Мета дослідження – виявити основні аспекти прояву постмодерних рис у сучасній хореографії України.

Виклад основного матеріалу. Поняття «сучасний танець» є одним із найбільш дискусійних як у фаховій літературі, так і у побуті, дефініція «сучасний танець» знаходиться у стадії активної розробки, не є остаточно сформованою. У словнику коротких танцювальних термінів та понять «Балет. Танец. Хореография» зустрічається визначення сучасності з точки зору хореографії: «сучасніть – втілення у хореографії ідей, тем, образів, які черпаються з сучасної дійсності» [1, 256]. К. Саппорта стверджує, що сучасний танець – це «самостійна форма мистецтва, де у повній мірі по-новому поєдналися рухи, музика, світло й фарби, де тіло дійсно знайшло свою повнокровну мову. Сучасний танець переконує людей у тім, що мистецтво є продовження життя й осягнення себе, що їм може займатися кожний, якщо переборе в собі лінощі і страх перед незнайомим» [9, 17]. Визначення є досить поетичним, емоційним, але не виділяє сутнісні ознаки сучасного танцю як самостійного різновиду хореографічного мистецтва.

У відомій праці В. Нікітіна «Модерн-джаз танец: этапы развития, метод, техника» сучасний танець визначається як поняття тимчасове, тобто танець, який, на відміну від історико-побутового, існує у наш час [8, 3]. Автор схиля-

ється до визначального параметру часу існування, не вдаючись до виявлення стилістичних ознак сучасного танцю.

Д. Шариков під терміном «сучасна хореографія» (що у широкому розумінні ототожнюють з поняттям «сучасний танець») має на увазі новітній вид хореографічного мистецтва і сьогодення, сформований під впливом соціально-політичних, філософських, технологічних, стилістичних характеристик культури XX ст., що виявили в танці імпровізаційність та індивідуальність, а також стабілізували його синтезовану структуру [12, 180]. Попри те, що Д. Шариков відобразив деякі риси сучасного танцю, подібне визначення не може претендувати на фіксування як терміну, оскільки не є комплексним, не відповідає термінологічні співмірності (не відповідає обсягу феномена).

У «Глосарії», розміщеному на офіційному сайті найвідомішого у світі хореографічного навчального закладу – Академії російського балету імені Агрипини Ваганової та рекомендованому для використання при написанні освітніх стандартів, поняття «сучасний танець» трактується наступним чином: «Сучасний танець» (Contemporary dance) – напрямок мистецтва танцю, що включає танцювальні техніки та стилі кінця XX – початку XXI ст., сформовані на основі американського та європейського танцю Модерн та танцю Постмодерн. У цьому напрямку рух розглядається як засіб вираження внутрішнього стану танцівника та хореографа та служить для створення індивідуальної хореографічної лексики. Художніми засобами цього напряму виступає синтез різних технік та танцювальних стилів. Для сучасного танцю характерною є дослідницька спрямованість, обумовлена взаємодією танцю з філософією руху, що постійно розвивається, та комплексом знань про можливості людського тіла» [4]. Тут до уваги беруться сценічні варіанти сучасного танцю, хоча сьогодні часто використовують термін «сучасні танці» на означення широкого кола сценічних та позасценічних танцювальних зразків кінця XX – початку XXI століття, що досить умовно розподіляють на вільний танець (модерн, джаз, контемпорарі, імпровізація), вуличні танці (хіп-хоп та похідні форми), клубні (гоу-гоу, клубна сальса, беллі-денс та ін.). Безумовно, це визначення не є універсальним, але дає можливість відділити сучасний танець від інших самостійних видів хореографії (класичної, народної, бальної).

Останнім часом все частіше використовують поняття «постмодерн танець» (або танець постмодерн – Postmodern Dance), під яким розуміють «напрямок мистецтва танцю, що розвинулося в США та Європі в 1960-1970-і рр., провідними представниками якого є М. Каннінгхем, А. Ейлі, Т. Бітті, Д. Мак-Кейл, А. Ніколаі, П. Тейлор, Т. Браун. Початок цьому напряму в танці поклали експерименти молодих хореографів у церкві Джадсон 1963 року. Ідейним натхненником цього проекту була І. Райнер» [4]. Це поняття прямо відсилає до фундаментального терміну постмодернізм (фр. postmodernisme – після модернізму) – «широка культурна течія, до орбіти якої в останні три десятиліття потрапляють філософія, естетика, мистецтво, наука» [5, 235].

Досить точно та повно риси постмодерну в хореографічному мистецтві виокремлено відомим російським філософом Н. Маньковською, яка характерними ознаками сучасної хореографії вважає цитатно-пародійне сполучення елементів вільного танцю, джаз-балету, модерн-танцю, драмбалету, пантоміми,

акробатики, мюзик-холу, народного танцю та балетної класики; виконання без музичного супроводу чи в сполученні із сольним чи хоровим співом, речитативом, «вуличними «звуками»; змішання побутової та ігрової стихії передають різкі перепади настрою, вибухи ейфорії та приступи меланхолії як символи дисгармонічної гармонії буття. За Н. Маньковською, постмодерністські балетні пошуки зосереджуються на філософський природі танцю як синтезу духовного та тілесного, природного та штучного, минулого та теперішнього. На противагу естетиці авангарду, постмодерн повертає в балет емоційність, психологізм, ускладнений метафоризм, «олюднює» героя. Це підкреслюється включенням у балетну дію елементів театральної гри, хеппенінгів, танцювальних соло та дуетів, побудованих за принципом великих планів та стоп-кадрів у кіно. Ігровий, імпровізаційний початок підкреслює концептуальне розімкнення, відкритість хореографії, її вільний асоціативний характер. Із цим пов'язані принципова відмова від балетмейстерського диктату, налаштування на рівнозначну роль хореографії та музики – балетної та небалетної [6].

Одними з перших творів, що можна віднести до «балетного постмодерну» в Україні, стали два одноактних балети Р. Поклітару у Національній опері України: «Картинки з виставки» на музику М. Мусоргського та «Весна священна» І. Стравінського (2002). Зокрема, балетознавець Л. Венедиктова вбачає в цих балетах «один з перших серйозних прецедентів сучасної хореографії в українському балетному мистецтві» і, «не дивлячись на відсутність дійсно складної для сприйняття пластичної та концептуальної мови для столичної сцени, вона майже революційна» [2].

В авторській хореографічній версії «Весни священної» Р. Поклітару відмовився від досвіду попередників і традицій. Він відмовився від лібрето І. Стравінського та М. Реріха і створив власне, бажаючи розповісти про прагнення маленької людини до особистого щастя, на шляху до якого виникає агресивне, жорстоке середовище. «Напружені, гостро драматичні події розгортаються у фантасмагоричному навчальному закладі, де всі учні в зеленій уніформі з поголеними головами, безликі і жорстокі, вороже налаштовані до будь-яких проявів незалежності і щирих почуттів окремої особистості… Масові танці учнів, їх динамічні пересування з партами на коліщатах, в яких відчувається людиноненависницька сила і жорстокість, вражають своєю експресією, що руйнує і знищує високі почуття, людяність і порядність», – викладає особливості балету Ю. Станішевський [10, 407]. Балетознавець вважає, що у виставі проглядають виразові прийоми метрів постмодерну, зокрема Дж. Ноймаєра, М. Ека, І. Кіліана, але використані вони переважно вдало, своєрідно й винахідливо. На жаль, «Весна священна» Р. Поклітару не затрималась у репертуарі Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка.

2006 рік можна вважати революційним у хореографічному просторі України – саме тоді було створено колектив Р. Поклітару «Київ-модерн-балет», прем'єрна вистава якого «Кармен TV» відбулася на сцені Оперної студії Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. За Г. Веселовською, у сучасній хореографії в Україні під впливом світових тенденцій домінує театр танцю, який

експериментує в різних жанрово-стильових потоках з різною метою і завданнями, часто-густо протилежними і суперечливими. Театрознавець пояснює цей парадокс вторинними умовами формування українського танц-театру, коли кожен хореограф обирав для засвоєння модель, кимось і десь винайдену [3, 107].

«Київ модерн-балет» Р. Поклітару створений як авторський театр, на зразок тих, які мають провідні західноєвропейські хореографи. На думку Ю. Станішевського, цьому авторському театру властиве «рідкісне уміння органічно поєднати в художньо цілісне музично-сценічне видовище різні, часом протилежні стилі, жанри, новітні хореографічні напрямки і течії, владно підкорюючи щедре розмаїття танцювальної лексики художній особистості. В кожній постановці виразно проступає неповторний творчий почерк хореографа-новатора, який сміливо синтезує елементи вітчизняної класичної тенденції з найновішими здобутками зарубіжного балету, послідовно утверджуючи в українському балетмейстерському мистецтві окремі грані постмодерну» [11, 19]. Отже, творчість найяскравішого балетмейстера сучасної України реалізується у річищі постмодерних тенденцій світового балетного мистецтва, але має індивідуальний прояв, авторський підхід до змістовно-пластичної реалізації. Його твори «Веронський міф: Шекспіріменти», «Болеро», «Дощ», «Лускунчик «, «Underground», «Квартет-а-тет», «Велика різдвяна вечеря», «Жінки в ре-мінорі» стали справжніми явищами світового масштабу.

Черговим переворотом на академічній сцені стала вистава «Перехрестя» (2012), спільний проект «Київ модерн-балету» та Національної опери України ім. Т. Шевченка на музику українського композитора Мирослава Скорика. Масштабне абстрактне дійство з суперсучасною сценографією О. Друганова про бездомність людства, його прагнення створити божество, гонитву за щастям і простоту справжніх істин.

В Україні працює чимало потужних студій сучасного танцю, що використовують принципи постмодерн хореографії. Одними з перших в Україні 1996 у Дніпропетровську школу сучасної хореографії «Інші танці» відкрили Марина Лимар та Олена Будницька. Згодом Будницька відділилась з театром-школою танцю «Потоки». Обидва колективи окрім навчальної проводять концертну. До репертуару входять не лише окремі номери, а повноцінні хореографічні вистави.

Театр «Black 0! Range» відрізняє оригінальність режисерського мислення керівника Антона Овчіннікова, який сформував нетривіальний репертуар, де глибоко філософські та одночасно зрозумілі кожному ідеї реалізовані не високо концентрованими хореографічними елементами, а засобами синтезованої танцювальної лексики та вільної побутової пластики («Синдром паралельності» (2008), «Муха в молоці» (2012), «Скотч» (2009), «Гагарін, Я Вас Люблю» (2009) тощо).

За рахунок дитячої студії існує в Києві «Тотем Dance Group» Христини Шишкарьової. Навесні 2012 року «Тотем Dance Group» показала першу у своїй історії «повнометражну» виставу «Тетра», згодом всіх шокував одноактний балет «Двері», де засобами контемпорарі, модерн-джазтанцю та вільної пластики реалізовані теми невідворотності розплати за діяння.

З успіхом в Києві працює хореографічна студія Тетяни Винокурової «Fors», переможниця міжнародних фестивалів та конкурсів сучасної хореогра-

фії. Керівник працює у модерн-джаз хореографії, реалізуючи твори і у постмодерній естетиці.

2001 року була організована група «Tanzlaboratorium», яка постійно бере участь в європейських фестивалях і резиденціях, пов'язаних з авангардним танцем, а також проводить у Києві фестиваль «Перформативність». Пошуки групи «TanzLaboratorium» Лариси Венедиктової спрямовані за рамки відомого, а основним методом перевірки результатів являється власний інтерес і відчуття можливості продовжувати рух з точки «результату дослідження».

У сфері дослідницького contemporary dance працює в Києві Людмила Мова та її Центр психології руху «Maluma & Takete» (відкрита 2000 року як танцювально-рухова лабораторія). Група використовує в якості інструментарію техніки практичної психології, різні варіанти релізових технік сучасного танцю, Лабан-аналіз, контактну імпровізацію, сучасні методи композиції.

Руслан Баранов (Сантах) з 2000 року почав проводити в Києві регулярні заняття з конконтактної імпровізації і релізових технік, згодом у Харкові, Одесі, Дніпропетровську та інших великих містах. З 2011 року на семінарах Руслана Сантаха в центрі «Шантамбала» під Одесою українські контактники почали створювати власні перформанси [7, 246].

Навесні 2010 року Ольга Кебас започаткувала проект «Колаж простору дії», спрямований на розвиток комунікації в середовищі українського сучасного танцю. В рамках проекту щорічно проводиться декілька концертів, подібних тим, що проходили в нью-йоркському Jadson Dance Theatre.

2010 року Антон Овчінніков організував міжнародний фестиваль сучасних танцювальних груп Zelyonka-Fest, що став традиційним. Також набирає обертів фестиваль КМАТОБ-фест, що 2016 року проходив вже втретє. У рамках Гоголь-фесту – традиційного театрального фестивалю все масштабніше презентуються сучасні танцювальні вистави. Фестивалі виховують у глядачеві готовність до сприйняття різних форм мистецтва, зокрема перфоматичного, що є ознакою постмодерного мистецтва в цілому.

Отже, становлення та розвиток вітчизняної сучасної хореографії кінця XX – початку XXI століть є синтезом європейських шкіл XX століття: модерн-танцю, джаз-танцю, танцювальних форм контемпорарі данс та імпровізації, а також вітчизняної класичної школи, що дозволяє, балетмейстерові сьогодення перейти від безпосереднього запозичення зарубіжних зразків до створення оригінальних творів в естетці постмодерну.

Наукова новизна дослідження полягає у систематизації та типологізації проявів постмодерн-хореографії в Україні.

Висновки. Розвиток авторських танцювальних груп сучасного танцю, студійного руху, напряму лабораторій руху, контактної імпровізації, фестивальних проектів початку XXI століття свідчить про досить активні процеси опанування, поширення, еволюціонування явищ постмодерної хореографічної культури в Україні, а також їхню перспективність.

Представлена стаття лише накреслює напрями подальших досліджень з виявлення постмодерних рис у сучасній хореографії України.

Література

1. Балет. Танец. Хореография : краткий словарь танцевальных терминов и понятий / [сост. Н. А. Александрова]. – СПб., : Лань, 2008. – 415 с. – (Мир культуры, истории и философии).

2. Венедиктова Л. Спроба назддогнати час / Лариса Венедиктова // Діловий тиждень. – 2003. – 12 лютого.

3. Веселовська Г. І. Танц-театр у мистецькому просторі сучасної України / Ганна Іванівна Веселовська // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2010. – № 2. – С. 101 – 107.

4. Глоссарий для стандартов [Електронний ресурс] // Академия русского балета им. А. Я. Вагановой. – Режим доступу : http://www.vaganova.ru/page.php?id=180&pid=265

5. Маньковская Н. Б. Постмодернизм // Культурология : энциклопедия. В 2-х т. Т. 2. / [гл. ред. С. Я. Левит]. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007. – С. 235 – 236.

6. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Надежа Борисовна Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с. – («Gallicinium»).

7. Маншилин А. Украина. Разные мнения о наличии / Александр Маншилин // Васенина Е. Современный танец постсоветского пространства / Екатерина Васенина. – М., 2013. – С. 245 – 275. – (Балетный круг).

8. Никитин В. Ю. Модерн-джаз-танец : История. Методика. Практика / В. Ю. Никитин. – М. : ГИТИС, 2000. – 440 с.

9. Саппорта К. Поиск красоты всегда бывает болезненным / К. Саппорта // Советский балет. – 1996. – № 1-2. – С. 16 – 19.

10. Станішевський Ю. О. Балетний театр України : 225 років історії / Юрій Олександрович Станішевський. – К., 2003. – 438 с.

11. Станішевський Ю. Експерименти модерн-балету / Юрій Станішевський // Музика. – 2008. – № 1. – С. 19.

12. Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії / Денис Ігорович Шариков. – К. : Видавець Карпенко В. М., 2008. – 168 с.

References

1. Alexandrova, N. A. (2008). Ballet. Dance. Choreography: a brief glossary of terms and concepts of dance. St. Petersburg: Lan. The world of culture, history and philosophy ser. [in Russian].

2. Venediktov, L. (2003, February 12). Trying to catch up with time. Business Week [in Ukrainian].

3. Veselovska, G. I. (2010). Dance Theatre artistic space in modern Ukraine. Journal of National Music Academy of Ukraine Tchaikovsky, 2, 101–107 [in Ukrainian].

4. Glossary for standards (2016). Academy of Russian Ballet behalf A .J. Vahanovoy. Retrieved from http://www.vaganova.ru/page.php?id=180&pid=265 [in Russian].

5. Mankovskaya, N.B. & Levit, S. Y. (Eds.). (2007). Cultural Postmodernism: Encyclopedia. (Vols. 1), (pp. 235-236). Moscow: «Russian Political Encyclopedia» (ROSSPEN) [in Russian].

6. Mankovskaya, N. B. (2000). Aesthetics postmodernism. St. Petersburg, Russia: Aletheia. «Gallicinium» ser. [in Russian].

7. Manshilin, A. (2013). Modern dance post-Soviet space. Vasenina E. Ukraine. Different opinions about the presence, (pp. 245–275). Moscow. Ballet circle ser. [in Russian].

8. Nikitin, B. Y. (2000). Modern-Jazz Dance: History. Methods. Practice. Moscow: GITIS [in Russian].

9. Supporta, K. (1996). Beauty Search always painful. Soviet ballet, 1–2, 16–19 [in Russian].

10. Stanishevsky, Y. O. (2003). Ballet Theatre of Ukraine: 225 years of history. Kyiv [in Ukrainian].

11. Stanishevsky, Y. (2008). Experiments modern ballet. Music, 1, 19 [in Ukrainian].

12. Sharikov, D.I. (2008). Classification modern dance. Kyiv: Publisher Karpenko V.N. [in Ukrainian].

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ

Кушнарьова М.Б. Українське суспільство та українська популярна пісня у другій половині XX – на початку XXI ст.: попит і пропозиція 3

Шевченко Н.О. Потенціал використання древніх календарно-астрономічних об'єктів у контексті розробки туристичних маршрутів..... 12

Борисенко Т.В. Генезис феномену «Перпетуум мобіле» 20

Батрак М.Г. Регіоналістика в контексті сучасного українського мистецтвознавства..... 29

Мезіна С.С. Українське «шістдесятництво» у контексті національного відродження XX століття 36

РОЗДІЛ ІІ. ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ РОЗВІДКИ

Денисюк Ж.З. Сміхова основа інтернет-фольклору в реалізації його комунікативного потенціалу 47

Барандій А.Ю. Зовнішні фактори у формуванні української модерної ідентичності на теренах Галичини..... 55

Гуренко Л.О. Есхатологічні філософія та релігія духу нової драми в інтерпретації Миколи Вороного..... 63

Малюк Є.О. Особливості відеогри як медіа 71

Файзулліна Г.С. Етнокультурні мотиви у творчості українських «шістдесятників» 79

РОЗДІЛ ІІІ. МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОСТІ

Довгань О.В. Смисл в контексті тіла (тілесності): на прикладі феномену смерті 87

Конюкова І.Я. Етикет як засіб виразу соціально-ритуальної комунікації..... 96

Соболєвська С.О. Значення аматорського театру у процесах ціннісного самовираження та саморозвитку особистості самодіяльного актора 103

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

Афоніна О.С. Прийоми «подвійного кодування» в малярстві постмодернізму 112

Варивода А.Г. Народна традиція в українському церковному гаптуванні XVII–XVIII ст.: релігійний та художній аспекти 122
Гумен О.І. Асоціація арфістів України: діяльність, проблеми та перспективи розвитку..... 129
Ян І.М. Театральна діяльність осередків «Просвіти» Наддніпрянщини та Півдня України кінця XIX – початку XX століття..... 139
Каблова Т.Б., Тетеря В.М. Народна пісня як інтенціальна складова у творчості М. В. Лисенка 149
Маслова Ю.В. Кобзарські школи у формуванні вокальної культури України 155
Чупріна Н.В. Принципи формування актуальних проектних образів 1970-х років та їх вплив на розвиток сучасної індустрії моди..... 162
Криволапов Б.М. Живописні батальні твори Андрія Холоменюка – знаменне явище в культурі та мистецтві України, Литви і Польщі..... 169
Донченко Н.П. Творчий процес створення літературного сценарію різноманітних театралізованих форм 174
Смаричевська А.А. Емі Біч та Елен Таафе Звіліч: жіночі сторінки американської камерної музики..... 182
Зайцева В.І. Мистецька спадщина ілюстрування творів Івана Котляревського як стильовий орієнтир у сучасній українській книжковій графіці 192
Романенко А.Р. Концертний простір Петербурга та його вплив на творче самоздійснення В. В. Пухальського (на основі спогадів митця)..... 199
Карпенко О.В., Зеленюк О. Аналіз сучасної системи викладання дисциплін «Рисунок і живопис» в українських вищих навчальних мистецьких закладах (на прикладі м. Києва)..... 210
Папета О.В., Рибка А.Р. Творчість Олександра Шульдиженка в контексті мистецтва модернізму 1970-1980-х років 219
Бараніченко П.О. Сучасні технології створення сценарію 227
Казарян А.Р. Звукові образи Ганса Ціммера: від класики до африканського багатоголосся..... 236
Небесник А.В. Прояви постмодерн-хореографії в Україні 245

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА I. ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ

Кушнарева М.Б. Украинское общество и украинская популярная песня второй половины XX – начала XXI ст.: спрос и предложение 3

Шевченко Н.А. Потенциал использования древних календарно-астрономических объектов в контексте разработки туристических маршрутов 12

Борисенко Т.В. Генезис феномена «Перпетуум мобиле» 20

Батрак М.Г. Регионалистика в контексте современного украинского искусствоведения 29

Мезина С.С. Украинское «шестидесятничество» в контексте национального возрождения XX века 36

ГЛАВА II. ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ: ИСТОРИЧЕСКИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ РАЗВЕДКИ

Денисюк Ж.З. Смеховая основа интернет-фольклора в реализации его коммуникативного потенциала 47

Барандий А.Ю. Внешние факторы в формировании украинской модерной идентичности на территории Галичины 55

Гуренко Л.А. Эсхатологические философия и религия духа новой драмы в интерпретации Николая Вороного 63

Малюк Е.А. Особенности видеоигры как медиа 71

Файзуллина А.С. Этнокультурные мотивы в творчестве украинских «шестидесятников» 79

ГЛАВА III. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ОБЪЕКТ ЭСТЕТИКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Довгань А.В. Смысл в контексте тела (телесности): на примере феномена смерти 87

Конюкова И.Я. Этикет як способ выражения социально-ритуальной комуникации 96

Соболевская С.А. Значение самодеятельного театра в процессах ценностного самовыражения и саморазвития личности самодеятельного актера 103

ГЛАВА IV. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ОБЪЕКТ ЭСТЕТИКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Афонина Е.С. Приемы «двойного кодирования» в живописи постмодернизма 112

Варивода А.Г. Народная традиция в украинском церковном шитье XVII–XVIII вв.: религиозный и художественный аспекты 122

Гумен А.И. Ассоциация арфистов Украины: деятельность, проблемы и перспективы развития 129

Ян И.Н. Театральная деятельность организации «Просвита» Надднепрянщины и юга Украины конца XIX – начала XX вв. 139

Каблова Т.Б., ***Тетеря В.М.*** Народная песня как интенциальная составляющая творчества Н. В. Лысенка 149

Маслова Ю.В. Кобзарские школы в формировании вокальной культуры Украины..... 155

Чуприна Н.В. Принципы формирования актуальных проектных образов 1970-х годов и их влияние на развитие современной индустрии моды 162

Криволапов Б.М. Живописные батальные произведения Андрея Холоменюка – знаменательное явление в культуре и искусстве Украины, Литвы и Польши 169

Донченко Н.П. Творческий процесс создания литературного сценария разнообразных театрализованных форм ... 174

Смаричевская А.А. Эми Бич и Эллен Таафе Звилич: женские страницы американской камерной музыки 182

Зайцева В.И. Художественное наследие иллюстрирования произведений Ивана Котляревского как стилистический ориентир в современной украинской книжной графике 192

Романенко А.Р. Концертное пространство Петербурга и его влияние на творческую самореализацию В.В. Пухальского (на основе воспоминаний музыканта) 199

Карпенко О.В., ***Зеленюк А.*** Анализ современной системы преподавания дисциплин «Рисунок и живопись» в украинских высших учебных художественных заведениях (на примере г. Киева) 210

Папета Е.В., ***Рыбка А.Р.*** Творчество Александра Шульдиженко в контексте искусства модернизма 1970-80-х годов 219

Барабиченко П.А. Современные технологии создания сценария 227

Казарян А.Р. Звуковые образы Ханса Циммера: от классики до африканского многоголосия..... 236

Небесник А.В. Проявления постмодерн-хореографии в Украине..... 245

CONTENTS

CHAPTER I. GENERAL THEORY ISSUES

Kushnareva M. Ukrainian society and ukrainian popular song in the late half of the XX – beginning of the XXI centuries: supply and demand 3

Shevchenko N. The potential use of the ancient calendar-astronomical objects in the context of the development of tourist routes 12

Borysenko T. The genesis of the phenomenon of «perpetuum mobile»……..20

Batrak M. Regionalism in the context of the modern ukrainian art studies history..... 29

Mezina S. Ukrainian «Sixties» in the national revival of the twentieth century context 36

CHAPTER II. PROBLEMS OF CULTURE: HISTORICAL AND CURRENT INTELLIGENCE

Denysyuk Zh. The humor foundation of the internet folklore in the implementation of its communicative potential 47

Barandiy A. Internal factors in the formation of ukrainian modern identity in Galicia 55

Hurenko L. Eschatological philosophy and religion of the spirit Of the new drama in the interpretation of Nicholas Voronoi 63

Malyuk Ye. The characteristics of videogames as media……....71

Faizullina H. Ethno-cultural motives in works of ukrainian «sixties»…….79

CHAPTER III. THE MORAL AND ETHICAL ISSUES OF THE DAY

Dovgan A. Sense in the context of the body (bodily): the example of the phenomenon of death..... 87

Konyukova I. Etiquette as the as a mean of social and ritual communication manifestations……96

Sobolevska S. The significance of amateur theatre in the process of value self-expression and self-development of an amateur actor 103

CHAPTER IV. ARTISTIC CREATIVITY AS A SUBJECT AESTHETIC ART ANALYSIS

Aphonina O. Methods of «double coding» in the art of Post-modernism..... 112

Varivoda A. The folk tradition in the ukrainian church embroidery of XVII–XVIII centuries: the perspective of religion and art 122

Humen A. The Ukrainian association of harpists: activity, problems and aspects of development……..129

Yan I. Theatrical activity cells «Prosvita» over-Dnieper Ukraine and southern Ukraine late XIX – beginning of XX century 139

Kablova T.,
Teteria V. Folk song as intentional part of M. Lysenko's creativity 149

Maslova Y. Kobzar's school in forming of the vocal culture in Ukraine 155

Chouprina N. Principles of forming of actual project appearances of 1970th and their influence on development of the modern fashion industry……..162

Kryvolapov B. Picturesque battle works of Andrei Holomenyuka – remarkable phenomenon in the culture and art of Ukraine, Lithuania and Poland..... 169

Donchenko N. The creative process of writing a literary scenario of various theatrical forms 174

Smarichevskaya A. Amy Beach and Ellen Taaffe Zwilich: the women's pages of American Chamber Music..... 182

Zaitseva V.I. Artistic heritage of illustration works Ivan Kotlyarevsky as style guide in modern ukrainian book graphics..... 192

Romanenko A. The concert space of St. Petersburg and its influence on the creative self-realization of V.V. Pukhalsky (on the base of the artist's memoirs) 199

Karpenko O.,
Zeleniuk O. Analysis of the modern system of tuition in Drawing and Painting in Ukrainian Art Educational Institutes (Kyiv)..... 210

Papeta O.,
Rybka A. Creativity Alexander Shuldizhenko in the context of modern art 1970-80s..... 219

Baranichenko P. Modern technologies of the script……....227

Kazarian A. Sound images of Hans Zimmer: from classics to african polyphony 236

Nebesnyk A. Manifestations of postmodern choreography in Ukraine 245

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 XXXVII

Редактор	*О. В. Годз,* *Ж. З. Денисюк*
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 12.12.2016. Формат 60x84 $^{1}/_{16}$. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум.-друк. арк. 20,64. Облік.-вид. арк 15,4. 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