ISSN 2226-0285

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

КУЛЬТУРА І УЧАСНІСТЬ

№ 1 А Л Ь М А Н А Х **2017**

CULTURE AND CONTEMPORANEITY

A L M A N A C

Заснований у 1999 р.
Виходить двічі на рік

Київ

УДК 050:(008+7)

Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2017. – № 1. – 182 с.

В альманасі "Культура і сучасність" Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання культурології та мистецтвознавства, опосередковані динамічними змінами на сучасному етапі цивілізаційних трансформацій.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів й усіх, хто прагне отримати ґрунтовні знання теоретичного і прикладного характеру.

Р Е Д А К Ц І Й Н А К О Л Е Г І Я

Вєдєнєєв Д.В., д-р іст. наук, проф. (*головний редактор*) (Україна); ***Станіславська К.І.,*** д-р мистецтвознавства., проф. *(заступник головного редактора)* (Україна); ***Афоніна О.С.,*** канд. мистецтвознавства, доцент (*відповідальний секретар*) (Україна); ***Антонович Є.А.,*** канд. пед. наук, проф. (Україна); ***Більченко Є.В.,*** д-р культурології, доц. (Україна); ***Бітаєв В. А.*** д-р філос. наук, проф., член-кор. Нац. акад. мистецтв України (Україна); ***Волков С.М.,*** д-р культурології, проф. (Україна); ***Герчанівська П.Е.,*** д-р культурології, проф.(Україна); ***Езкуерро А.Е.***, доктор філос. (Іспанія); ***Жукова Н.А.,*** д-р культурології, доц. (Україна); ***Кайл К.,*** д-р філос. (Німеччина); ***Каталінік В.,*** д-р філос. (Хорватія); ***Литвин С.Х.,*** д-р іст. наук, проф. (Україна); ***Личковах В.А.***, д-р філос. наук, проф. (Україна); ***Льоос Хельмут,*** д-р філос., проф. (Німеччина); ***Немкович О.М.,*** д-р мистецтвознавства (Україна); ***Пастерняк В.,*** д-р габілітований, проф. (Польща) ***Редя В.Я.,*** д-р мистецтвознавства, проф. (Україна); ***Ржевська М. Ю.,*** д-р мистецтвознавства, професор (Україна); ***Ростіролла Д.***, д-р філос., проф. (Італія); ***Сабадаш Ю.С.*** д-р культурології, проф. (Україна); ***Сапенько Р.,*** д-р габілітований, проф.(Польща); ***Сєров М.В.***, д-р культурології, проф. (Росія); ***Сіверс В.А.,*** д-р філос. наук, проф. (Україна); ***Смолик О. І.*** д-р культурології, проф. (Білорусь); ***Урсу Н.О.,*** д-р мистецтвознавства, проф. (Україна); ***Федорук О.К.***, д-р мистецтвознавства, проф. (Україна); ***Шульгіна В.Д.***, д-р мистецтвознавства, проф. (Україна)

Р Е Ц Е Н З Е Н Т И

Петрова І.В., д-р культурології, проф. (Україна); ***Сапенько Р.,*** д-р габілітований, проф. (Польща); ***Троєльнікова Л.О.,*** д-р мистецтвознавства, проф. (Україна)

Затверджено:
Наказом Міністерства освіти і науки України від 07.10.2015 № 1021
як фахове видання з культурології та мистецтвознавства
Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України
від 06.11.2015 р. № 1151 є фаховим виданням зі спеціальностей: культурологія; аудіовізуальне мистецтво та виробництво; образотворче мистецтво; декоративне мистецтво, реставрація; хореографія; музичне мистецтво; сценічне мистецтво

Альманах "Культура і сучасність" індексується в міжнародних базах даних:
International Impact Factor Services; Research Bible; Polish Scholarly Bibliography; Google Scholar; Journals Impact Factor; BASE; InnoSpace; Scientific Indexing Services; Science Index (РІНЦ)

Друкується за рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв протокол № 14 від 30.05.2017 р.

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор.

Свідоцтво про державну реєстрацію:
КВ № 21134-10934ПР від 08.12.2014

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017
© Гаврищук О.А., дизайн, 2017
© Автори, 2017

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

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

ПОСТФОЛЬКЛОР У ПАРАДИГМІ ПОСТМОДЕРНУ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Метою статті є дослідження постфольклору в межах постмодерної культурної парадигми – з огляду на постмодерні рецепції його розвитку. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, культурологічного та компаративного методів у вивченні характерних ознак і особливостей постмодерної культури та загальних засад зародження і творення постфольклору в середовищі інтернет-простору, що виражає принципи постмодерної організації культурних текстів. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше досліджено постфольклор у контексті постмодерної культурної парадигми, проаналізовано характерні ознаки постфольклору інтернет-середовища та ключові засади творення культурних текстів постмодерну. **Висновки**. В результаті дослідження встановлено, що постфольклор інтернет-середовища, який в контексті постмодерної парадигми культури ввібрав у себе домінуючі засади творення та інструменти постмодерної культури, став новим культурним феноменом в осмисленні явищ актуальної дійсності та джерелом творчого самовираження й креативу. Вплив інформаційно-комунікативного середовища інтернету позначився на залученні таких постмодерних принципів побудови текстів постфольклору, як інтертекстуальність, цитація, колаж, гра знаками і сенсами, а технологічний субстрат став визначальним у формуванні жанрового різноманіття та засобів художньої виразності. Постфольклор інтернет-середовища як дискретного і фрагментованого простору повною мірою є породженням постмодерної культури, мозаїчно відображаючи об'єктивну дійсність, звертаючись при цьому до численних культурних набутків, їх знаків, контекстних фонових знань, представляючи актуальну й суспільно значущу інформацію та події життя у формі лаконічних та семіотично насичених текстів.

Ключові слова: постмодерна парадигма культури, тексти постфольклору, інтертекстуальність, ризома, гра сенсами інтернет-середовище.

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

Постфольклор в парадигме постмодерна: к постановке проблемы

Целью статьи является исследование постфольклора в пределах постмодернистской культурной парадигмы – учитывая постмодернистские рецепции его развития. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, культурологического и сравнительного методов в изучении характерных признаков и особенностей постмодернистской культуры и общих принципов зарождения и создания постфольклора в среде интернет-пространства, что выражает принципы постмодернистской организации культурных текстов. **Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые исследован постфольклор в контексте постмодернистской культурной парадигмы, проанализированы характерные признаки постфольклора интернет-среды и ключевые принципы создания культурных текстов постмодерна. **Выводы**. В результате исследования установлено, что постфольклор интернет-среды, который в контексте постмодернистской парадигмы культуры впитал в себя доминирующие принципы создания и инструменты постмодернистской культуры, стал новым культурным феноменом в осмыслении явлений актуальной действительности, став источником творческого самовыражения и креатива. Влияние информационно-коммуникативной среды интернета сказалось на привлечении таких постмодернистских принципов построения текстов постфольклора, как интертекстуальность, цитация, коллаж, игра знаками и смыслами, а технологический субстрат стал определяющим в формировании жанрового разнообразия и средств художественной выразительности. Постфольклор интернет-среды как дискретного и фрагментированного пространства в полной мере является порождением постмодернистской культуры, мозаично отражая объективную действительность, обращаясь при этом к многочисленным культурным достижениям,

© Денисюк Ж. З., 2017

их знакам, контекстным фоновым знаниям, представляя актуальную и общественно значимую информацию и события жизни в форме лаконичных и семиотической насыщенных текстов.

Ключевые слова: постмодерная парадигма культуры, тексты постфольклора, интертекстуальность, ризома, игра смыслами интернет-среда.

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

Postfolklore in postmodern paradigm: articulation of the problem

The aim of the article is to study post-folklore within the postmodern cultural paradigm, taking into account the postmodern reception of its development. The **methodology** of the research consists in the application of analytical, culturological and comparative methods in studying the characteristic features and features of postmodern culture, the general principles of creation and the same characteristic features of the emergence of postfolklore in the Internet environment. The **scientific novelty** of the research is that post-folklore was first studied in the context of the postmodern cultural paradigm. The characteristic signs of the post-folklore of the Internet environment and the key principles of creating post-modern cultural texts were analyzed. **Conclusions**. As a result of the research, it was established that the post-folklore of the Internet environment, which in the context of the postmodern culture paradigm absorbed the dominant principles of creation and tools of postmodern culture, became a new cultural phenomenon in comprehending the phenomena of actual reality, becoming a source of creative self-expression and creativity. The influence of the information and communication environment of the Internet has affected the attraction of such postmodern principles of post-folklore texts as intertextuality, citation, collage, play by signs and meanings, and the technological substrate has become decisive in the formation of genre diversity and means of artistic expressiveness. The post-folklore of the Internet environment as a discrete and fragmented space is fully a product of postmodern culture, reflecting the objective reality mosaically, addressing to numerous cultural achievements, their signs, contextual background knowledge, presenting relevant and socially significant information and life events in the form of laconic and semiotic saturated texts.

Keywords: postmodern culture paradigm, post-folklore texts, intertextuality, rhizome, game by meanings Internet environment.

Актуальність теми дослідження. Постмодерна зміна культурної парадигми, що актуалізувала такі її характеристики та властивості, як поліцентричність, ризомність, інтертекстульність, колажність, ремінісцентність, іронічність і відкидання всіх взірців та канонів, цитацію і буквальне переплетення знаків та їх конотацій, вплинула не лише на загальне розуміння культури під цим новим кутом, але й зумовила породження нових феноменів, які будувалися на цих засадах та вже в повній мірі вбирали таке світовідчування і загальний спосіб осмислення реальності, відкриваючи, разом з тим, й нові культурні виміри. Культура в добу постмодерну, яка переорієнтувалася на руйнування традиційних моделей, усталених ієрархій і цінностей, набула нової мозаїчності, знаковості та множинності проявів, створюючи нові дискурси та метанаративи. Весь світ відтепер розуміється як текст, а роль автора, що нівелюється й відходить на другий план, поступається місцем колективній творчості. Сукупність всіх цих постмодерних ознак культури знайшла цілісне відображення в феномені постфольклору, який маючи такий само префікс "пост" (позначаючи фактично період явища "після фольклору"), став втіленням нової якості фольклорної традиції, хоча вже в контексті іншого рівня соціокультурного та інформаційно-комунікативного середовища.

Явище постфольклору, яке своєю появою завдячує розвитку міської культури під впливом процесів урбанізації та розвитку видовищно-розважальної культури, знаходилося поза річищем усної традиції фольклору, яка була притаманна селянству як головному виразнику фольклору. Вбираючи різні прояви так званої "спонтанної культури" (В. Неклюдов [23]), синкретичної за своєю природою, різних субкультур, постфольклор значно видозмінив межі й формат, якими позначалася усна фольклорна традиція. І, зрештою, нової якості і напрямку розвитку постфольклор набув в умовах інформаційного середовища, опосередкованого комунікативними каналами поширення інформації, зокрема, інтернету. З огляду на те, що в контексті постмодерної культурної парадигми сфера медіа і комунікацій є одним з визначальних факторів концепції гри знаками і сенсами, нової інтерпретативності, а основні характеристики і якості постфольклору, опосередкованого інтернет-мережею, відображають нові способи організації тексту в умовах віртуальної реальності, пропонуючи формати ігрової та змішової комунікації, колективне авторство та співтворчість, проступає тісна взаємопов'язаність постфольклору з базовими постулатами постмодерної культури та його ґенеза, що ними зумовлена.

Відтак метою статті є дослідження постфольклору в межах постмодерної культурної парадигми, з огляду на постмодерні рецепції його розвитку.

Аналіз досліджень і публікацій. Вагоме значення в дослідженні окресленої проблематики мають основоположні праці класиків постмодерну, які розглядали актуальні питання розвитку культури і її існування в умовах зміни загальної парадигми мислення і світовідношення: Р. Барта [1], Ж. Бодрійяра [2],

П. Бурдьє [3], Ж. Дельоза [6], Ж. Дерріди [7], С. Жижека [9], Ж. Лакана [17], М. Фуко [26]; сучасне осмислення постмодерної культури висвітлено в працях І. Елінер [8], С. Іконнікової [10], А. Маланова [19], А. Виноградової [19], О. Митрошенкова [21], С. Моташкової [22], В. Сороковиквої [25]. Проблематика дослідження постфольклору в контексті постмодерної парадигми культурного розвитку представлена не надто великим корпусом робіт, оскільки ще не отримала належного рівня дослідження, проте тут варто зазначити праці О. Камінської [11], Л. Клемят [12], А. Колістратової [13; 14; 15], О. Коновалової [16], А. Савченко [24], Т. Суслової [24]. Окремі дотичні аспекти означеної проблематики знайшли відображення у працях О. Висоцької [4], О. Голозубова [5], Т. Лисоколенко [18], О. Мальцевої [20].

Виклад основного матеріалу. Постмодерна парадигма як новий спосіб світовідчування і мислення повністю відкидає концепції класичних побудов в розумінні реальності, які ґрунтувалися на принципах поступального лінійного руху, втілюючись в концепті "світового дерева", де вся культура являла собою так само логічний послідовний концепт розвитку. Натомість постмодерністи Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі запропонували, на їх думку, правильний підхід, де всі ці процеси культурної динаміки вкладаються в символіку "ризоми" – кореневища, яке "існує всюди, проростає на величезних необроблених просторах, заповнює порожнечі, пробивається крізь асфальт і скелі, а її поява є непередбачуваною". Відтак, як пише С. Іконникова, постмодерном пропонується "замість жорсткої організації – хаос і безлад, непередбачуваність і плинність. Усередині цього хаосу виникає енергія, котра стимулює творчий процес. Самоорганізація містить імпульс нескінченних трансформацій, тим самим забезпечуючи різноманітність і долаючи уніфікацію. Все навколо знаходиться в русі … немає ні початку, ні кінця, є лише середина, з якої все виростає" [10, 5].

Інформаційна складова, що в постмодерні починає відгравати одну з провідних ролей, оскільки під її впливом видозмінюються всі процеси соціокультурної діяльності (й не тільки вони), постає як певний конструкт масмедіа, а сама культура постмодерну – як нескінченне повторення нового-старого у різноманітних варіаціях та ігрових колажах [4, 71].

Комунікативне середовище стає найбільш динамічною і рухомою структурою за своєю функціональною та смисловою організованістю, яка найбільш жваво реагує на будь-які зміни в суспільстві. Карнавальність, маскарадність, поряд з домінуючим в постмодерні суб'єктивним поглядом на життя та його цінності, роблять інформаційно-комунікативне середовище багатомірним, дискретним, фрагментарним, в якому панує хаос та варіабельність [8, 20].

Характеризуючи інтернет-середовище як новий соціокультурний простір функціонування культури й інформації загалом, В. Сороковикова підкреслювала, що це принципово нова форма організації текстового простору в віртуальному середовищі глобальної мережі, де на зміну одномірному тексту приходить багатовимірний електронний гіпертекст. Останній ґрунтується на можливості миттєвого переходу від одного обсягу інформації до іншого у всіх забезпечених посиланнями точках, причому, наділені подібними посиланнями можуть бути будь-які довільно вибрані місця текстів [25, 118].

Попри те, що фактично усна традиція фольклору давно вже втратила свою необхідність побутування і передачі значимої інформації, культурних норм і цінностей в класично народному вигляді, сам спосіб сприйняття і осмислення об’єктивної реальності у фольклорних формах, що становлять собою певну матрицю на рівні національного архетипу, не втрачає своєї актуальності. Відтак фольклорні форми, сполучаючись з новими способами комунікації та будуючись на інших, постмодерних принципах творення культурних зразків і текстів, постають новим явищем культури.

Постфольклор, що зародився в інтернет-просторі, найбільш повно відображає основні характеристики, притаманні постмодерній культурі, та засади її побудови і функціонування в інформаційному середовищі. Важливо наголосити та тому, що, не зважаючи на збереження в постфольклорі окремих традиційних форм і жанрів, які все одно набувають дещо інших змістових якостей, наявним є значне оновлення жанрового різноманіття і способів організації текстів. Постфольклорні твори інтернет-простору водночас постають продуктами культури та інформаційного простору і його технологій. На думку А. Колістратової, "інтернет-фольклор" – це нова культурна стадія, заснована на домінуванні багатоканальної, візуальної форми комунікації. Основні характеристики текстів інтернет-фольклору збігаються з характеристиками класичних фольклорних текстів, а саме: анонімність і колективність авторства, поліваріативність, традиційність [14, 40].

Постфольклор інтернет-простору, який постійно функціонує і поширюється в процесах повсякденних комунікативних інтернет-практик, так само запозичує культурні набутки, використовуючи цитацію, звернення до контекстних знань, зашифровуючи знаки в їхніх конотаціях, передаючи ті цінності й судження, які є актуальними на даний момент, при цьому постійно оновлюючись. Відсилання до тих чи інших фрагментів текстів, обігравання знаків, множинність їх інтерпретації створює той контекст, що є загалом характерним для постмодерної культури, де домінуючим є відношення до

культури і світу як тексту з усіма можливими варіаціями його прочитання і дешифрування сенсів. За визначенням С. Моташкової, постмодернізм довів концентрацію інтертекстуальності до безпрецедентного насичення [22, 145].

Інформаційний простір інтернету, який виступає "синкретичним, плюралістичним та нелінійним" [5, 11] значно вплинув на формування постфольклору саме у вимірах постмодерної культури. Постмодерн, як пише О. Коновалова, породив не тільки нові культурні феномени і соціальні процеси, а й новий тип колективного сприйняття, світовідчуття і світобачення, що характеризується як "іронічний". Зазнавши значної трансформації в ході своєї еволюції, іронія стала не тільки атрибутом і сутнісною характеристикою постмодерної культури, а й стала загальною моделлю, відповідно до якої відбувається формування і конструювання (моделювання) найрізноманітніших культурних феноменів і сфер постмодерністської дійсності [16, 120].

Постфольклор в повній мірі використовує іронічні прийоми побудови своїх текстів, фактично це є їх домінуючою ознакою, яка, втім, має корені набагато глибші. Спорідненість з карнавалізованим середовищем бахтінської "низової культури" дає підстави визначати постфольклор як маніфестацію вільного оцінного судження актуальних явищ дійсності, долаючи офіційно цензуровані і табуйовані теми. Можливість анонімного спілкування в інтернеті (прикрившись умовною віртуальною маскою) та вільне поширення як творів, які подобаються, так і власної творчості, створює живе культурно-інформаційне середовище, яке є вмістилищем відтворення досвіду суспільства, його системи цінностей, стереотипів та міфологем, що відповідають потребам і запитам масової свідомості. Постфольклор активно включається також у взаємодію із зовнішнім культурним середовищем, миттєво реагуючи на його зміни, потреби, запити.

Постмодерна гра образами, знаками і сенсами, що притаманна постфольклорній творчості, створює, на думку О. Мальцевої, особливу поетику постмодерну, "яка в умовах, коли ніщо ні з чим уже не пов’язане, все спливає і царить єдина настанова "якщо б", не може бути вираженою краще, ніж через сміх, адже за допомогою сміху постмодернізм позбувся смислів, істин, а разом із ними цінностей, в тому числі тих, що вважалися вічними і загальноприйнятими" [20, 75-76]. Такі настанови постмодерної гри знайшли своє втілення в текстах постфольклору, за допомоги яких підвищується діалогічність спілкування та які в стислій і лаконічній формі містять важливі цінності й судження, покликані гармонізувати оточуючу дійсність, нейтралізуючи негативні явища в свідомості суспільства.

Постфольклор, який має такі ключові спільні з фольклорною традицією ознаки, як неможливість встановлення авторства твору, відсутність первинного тексту і руху до "остаточно закінченого" тексту, натомість наявність безлічі варіацій [14, 37], – всі вони повністю обумовлюються інтернет-середовищем як основним каналом поширення постфольклору та постмодерним принципом відсутності авторства.

Ідея "смерті автора" була проголошена ще М. Фуко і розвинена Р. Бартом. Останній, зокрема, зазначав, що "Присвоїти тексту Автора – це значить ніби зупинити текст, наділити його остаточним значенням, замкнути письмо" [1]; натомість Барт вважав за необхідне зосередити всю увагу на читачеві-реципієнтові: текст складається з безлічі різних видів письма, що походять з різних культур і вступають один з одним у відносини діалогу, пародії, суперечки, однак вся ця множинність фокусується в певній точці, якою є не автор, як стверджували досі, а читач. Саме читач, на думку Р. Барта, є тим простором, де відображаються всі до єдиної цитати, з яких складається текст і він знаходить єдність в своєму призначенні [1].

У цьому контексті можна зазначити, що в творах постфольклору, які продукуються користувачами інтернет-середовища, якщо загалом і можна віднайти автора (реального чи хоча б псевдонім-нікнейм), то сам принцип функціонування інтернету вже апріорі передбачає вільне і неконтрольоване поширення цих творів під іншими іменами, на інших сайтах з додаванням іншого тексту, окремих деталей, які створюють варіанти першопочаткового тексту. В даному разі це стосується як вербального компоненту постфольклорних творів, так і візуального, який є домінуючим в цьому виді творчості в інтернет-середовищі. Все, що потрапляє в інтернет підпадає під "творчу трансформацію", таким чином, стимулюючи користувачів до співтворчості. Власне, сама така можливість долучення як до зміни вже існуючого тексту, як і створення та поширення власних дописів і текстів, сформувала сегмент неофіційної і непрофесійної культури (творчості), яку за своїми типологічними ознаками і способом поширення відносять до постфольклорної, і яка, втім, має вже досить стійкі засоби виразності та певні "конони" створення.

Висновки. Постфольклор інтернет-середовища, який в контексті постмодерної парадигми культури ввібрав в себе домінуючі засади творення та інструменти постмодерної культури, став новим культурним феноменом в осмисленні явищ актуальної дійсності та джерелом творчого самовираження

й креативу. Вплив інформаційно-комунікативного середовища інтернету позначився на залученні таких постмодерних принципів побудови текстів постфольклору, як інтертекстуальність, цитація, колаж, гра знаками і сенсами, а технологічний субстрат став визначальним у формуванні жанрового різноманіття та засобів художньої виразності. Постфольклор інтернет-середовища як дискретного і фрагментованого простору повною мірою є породженням постмодерної культури, мозаїчно відображаючи об'єктивну дійсність, звертаючись при цьому до численних культурних набутків, їх знаків, контекстних фонових знань, представляючи актуальну й суспільно значиму інформацію та події життя в формі лаконічних та семіотично насичених текстів.

Література

1. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р.Барт. – М., 1994 – С. 384–391 [Электронный ресурс]. – Электрон. дан (1 файл). – Режим доступа: http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm.

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

3. Бурдье П. О символической власти // Бурдье П. Социология социального пространства. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2007. – С. 87–96.

4. Висоцька О. Є. Споживання масмедіа в контексті цінностей постмодерну / О.Є.Висоцька // Вісник Дніпропетровського університету. – 2016. – № 2. – С. 68–76.

5. Голозубов О. В. Радість і сміх у культурних практиках постмодерну: філософсько-антропологічні виміри: автореф. дис. ... д-ра філософ. наук : 09.00.04 / О. В. Голозубов ; Харк. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. – Х., 2010. – 36 с.

6. Делез Ж. Марсель Пруст и знаки / Пер. с фр. Е. Г. Соколова. – СПб.: Лаб. метафиз. исслед. при филос. фак.; СПбГУ: Алетейя, 1999. –384 с.

7. Деррида Ж. Письмо и различие / Пер. с фр. под ред. В. Лапицкого. – СПб.: Академический проект, 2000. – 430 с.

8. Елинер И. Г. Информационное общество эпохи постмодернизма и проблемы мультимедийной культуры / И. Г. Елинер // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 4. – С. 18–23.

9. Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального / Пер. с англ. А. Смирного – М.: Фонд "Прагматика культуры", 2002. – 160 с.

10. Иконникова С. Н. Постмодернизм как новая парадигма в культурологии / С. Н. Иконникова // Вопросы культурологии. – 2008. – № 7. – С. 4–7.

11. Каминская Е. А. Культурная среда существования современной фольклорной культуры / Е. А. Каминская // Этносоциум. – 2015. – № 9 (87). – С.76–79.

12. Клемят Л. Е. Постмодернистская эстетика и народные традиции в современном интернет-фольклоре / Л. Е. Клемят // Искусство и культура. –2016. – № 3. – С. 83–89.

13. Колистратова А. В. Об отсутствии автора в фольклоре и его исчезновении в дискурсе постмодерна / А. В. Колистратова // Наука и современность. – 2010. – № 2–3. – С.111-116.

14. Колистратова А. В. От архаики до сетевого фольклора: некоторые итоги лингвосемиотического анализа / А. В. Колистратова // Вестник ИГЛУ. –2011. – № 3 (15). – С.36–41.

15. Колистратова А. В. Эпоха постмодерна и фольклор: отсутствие субъекта высказывания / А. В. Колистратова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2011. – № 2 (9). – С.88–90.

16. Коновалова О. А. Функциональная трансформация иронии в эпоху постмодерна / О. А. Коновалова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2011. – № 1 (7). –С.120–122.

17. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда / Ж. Лакан. – М: Русское феноменологическое общество, 1997.

18. Лисоколенко Т. В. Игра в медиапространстве // Т. В. Лисоколенко / Актуальні проблеми філософії та соціології. – 2015. – Вип.5. – С. 67–71

19. Маланов А. В., Виноградова А. И. Постмодернизм как философия интернета / А. В. Маланов, А. И. Виноградова // Актуальные проблемы авиации и космонавтики. – 2012. – Т. 2. – № 8. – С. 309–310.

20. Мальцева О. Тематика та смислові акцентуації гумору і сатири постмодерної доби (соціально-філософський аналіз) / О. Мальцева // Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]. Сер. : Філософія. – 2013. – Вип. 12. – С. 68–87.

21. Митрошенков О. Что придет на смену постмодернизму? // Свободная мысль. – 2013. – № 3. – С.125–131.

22. Моташкова С. В. Постмодернизм и интертекстуальность как проблемы диалога автора и читателя / С. В. Моташкова // Известия Воронежского государственного педагогического университета. – 2015. – № 2 (267). – С. 144–147.

23. Неклюдов С. Фольклор и его исследования: век двадцатый / С. Неклюдов [Электронный ресурс]. – Электрон. дан (1 файл). – Режим доступа: culture29.primepix.ru/upload/.../73b/73bb571cb38f26cf4e596284aacc6b01.pdf.

24. Савченко А. В., Суслова Т. И. Философско-антропологические основания интернет–фольклора как формы коммуникации / А. В. Савченко, Т. И. Суслова [Электронный ресурс]. – Электрон. дан (1 файл). – Режим доступа: http://credonew.ru/content/view/777/33/.

25. Сороковикова В. И. Постмодернизм: эстетический, культурологический и философский аспекты изучения / В. И. Сороковикова // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2010. – № 1. – С. 114–119.

26. Фуко М. Археологія знання / М. Фуко. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – 326 с.

References

1. Bart, R. (1994 Death of the author. Bart R. Selected Works: Semiotics. Poetics, Moskwa), pp. 384–391 Retrieved from: http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm [in Russian].

2. Baudrillard, J. (2004). Simulacra and Simulation. K. : Osnovy [in Ukrainian].

3. Bourdieu, P. (2007 About symbolic power. Bourdieu P. Sociology of Social Space. M.: Instytut eksperimentalnoi sotsiolohii; SPb.: Aleteiia), pp. 87–96 [in Russian].

4. Vysotska, A.E. (2016). Consumption mass media in the context of postmodern values. Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu, 2, 68–76 [in Ukrainian].

5. Holozubov, O. (2010). Joy and laughter in postmodern cultural practices. Extended abstract of candidate's thesis. Kh. [in Ukrainian].

6. Deleuze, J. (1999). Marcel Proust and signs. SPb.: Lab. metafiz. yissled. pry fslos. fak.; SPbHU: Aleteiia [in Russian].

7. Derrida, J. (2000). Letter and Difference. SPb.: Akademycheskyi proekt [in Russian].

8. Eliner. I.G. (2011). Information society of the postmodern era and the problems of multimedia culture. Vestnyk Sankt-Peterburhskoho hosudarstvennoho unyversyteta kultury i iskusstv, 4, 18–23 [in Russian].

9. Zizek, S. (2002). Welcome to the Desert of the Real. M.: Fond "Prahmatyka kulturi" [in Russian].

10. Ikonnikova, S.N. (2008). Postmodernism as a New Paradigm in Cultural Studies. Voprosy kulturolohyy, 7, 4-7 [in Russian].

11. Kaminskaya, E. A. (2015). Cultural environment of the existence of modern folklore culture. Etnososium, 9 (87), 76-79 [in Russian].

12. Klemyat, L.E. (2016). Postmodern aesthetics and folk traditions in contemporary Internet folklore. Iskusstvo i kultura, 3, 83-89 [in Russian].

13. Kolistratova, A. V. (2010). The absence of the author in folklore and his disappearance in the postmodern discourse. Nauka I sovremennost, 2-3, 111-116 [in Russian].

14. Kolistratova, A. (2011). From archaic to network folklore: some results of lingvosemiotic analysis. Vestnik IGLU, 3 915), 36-41[in Russian].

15. Kolistratova, A.V. (2011). Post-modern era and folklore: the absence of the subject of utterance. Fylolohycheskye nauky. Voprosi teoryy i praktyky, 2 (9), 88-90 [in Russian].

16. Konovalova, O.A. (2011). Functional transformation of irony in the postmodern era. Istorycheskie, filosofskie, polytycheskie i yurydycheskie nauky, kulturolohyia i yskusstvovedenie. Voprosy teoryy i praktyky, 1 (7), 120-122 [in Russian].

17. Lacan, J. (1997). Instance of the letter in the unconscious or the fate of the mind after Freud. M: Russkoe fenomenolohycheskoe obshchestvo [in Russian].

18. Lisokolenko, T.V. (2015). The game in the media space. Aktualni problemy filosofii ta sotsiolohii, 5, 67-71[in Russian].

19. Malanov, A.V.& Vinogradova, A.I. (2012). Postmodernism as a philosophy of the Internet. Aktualnie problemy aviatsii i kosmonavtiki, vol. 2(8), 309-310 [in Russian].

20. Maltseva, O. (2013). Theme of the Sense accentuation of humor and satire of postmodern era (social and phylosophical analysis). Naukovi zapysky [Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia"], 12, 68-87 [in Ukrainian].

21. Mitroshenkov, O. 92013). What will replace postmodernism?. Svobodnaya mysl, 3, 125-131 [in Russian].

22. Motashkova, S.V. (2015). Postmodernism and intertextuality as problems of dialogue between the author and the reader. Izvestyia Voronezhskoho hosudarstvennoho pedahohycheskoho unyversyteta, 2 (267), 144-147 [in Russian].

23. Neklyudov, S. Folklore and its research: the twentieth century. Retrieved from culture29.primepix.ru/upload/.../73b/73bb571cb38f26cf4e596284aacc6b01.pdf. [in Russian].

24. Savchenko, A.V. & Suslova, T.I. Philosophical-Anthropological Foundations Internet folklore as a form of communication. Retrieved from http://credonew.ru/content/view/777/33/ [in Russian].

25. Sorokovikova, V.I. (2010). Postmodernism: aesthetic, culturological and philosophical aspects of the study. Aktualnye problemy humanytarnikh i estestvennikh nauk, 1, 114-119 [in Russian].

26. Fuko, M. (2003). Archeology knowledge. K. : Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy"[in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.04.2017 р.

УДК 378 (477)

Гавеля Оксана Миколаївна
кандидат педагогічних наук, доцент,
професор Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
o.gavelya@ukr.net

ПАНОРАМНЕ ЗОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ З ВИКОРИСТАННЯМ 3-D ТЕХНОЛОГІЙ: НОВІ НАПРЯМИ КРОСКУЛЬТУРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Мета роботи – визначення нових векторів кроскультурних досліджень за допомогою системного підходу до проектування культурної 3D-карти України. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні кроскультурного підходу як важливого методологічного засновку роботи. **Наукова новизна** роботи полягає у формуванні змістовної основи панорамних зображень культурного простору України за допомогою 3D-технологій. Проаналізовано наявний досвід створення інтернет-ресурсів, присвячених найвідомішим віртуальним галереям і музеям, виставковим центрам, бібліотекам та іншим культурним установам, в яких розміщуються нерухомі об'єкти культурної спадщини України та інших країн світу. Окреслені можливості проведення Україною політики "м'якої сили", в основу якої покладено експорт до інших країн світу найбільш повного уявлення про національний спосіб життя, традиційні цінності українського народу. **Висновки**. Етноцентрична стратегія дає змогу спроектувати 3D-культурну карту України, спираючись на сильну національну основу української культури. Відповідно, кількість таких карт повинна відповідати кількості пластів української культури в сучасності та в її ретроспективі. Поліцентрична стратегія значно розширює масштаби культурної 3D-карти України, виводячи її за межі власної національної культури з орієнтацією на зовнішньокультурні вектори розвитку, характерні для того чи іншого історичного періоду розвитку культури України. Геоцентрична стратегія дає змогу спроектувати культурну 3D-карту України з урахуванням інтеграції національної культури у світову. Така стратегія орієнтує розробників карт на культурні об'єкти і цінності України, набір яких має властивість змінювати напрям розвитку освіти, культури і науки у всьому світі. Це стосується фактів і подій, які мали місце в історії української культури, діяльності видатних українців, які створювали і створюють специфічні культурні стандарти в усьому світі.

Ключові слова: геоцентрична стратегія, 3D-карта України, культурні цінності, політика "м'якої сили".

Гавеля Оксана Николаевна, *кандидат педагогических наук, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Панорамное изображение культурного пространства Украины с использованием 3-D технологий: новые направления кросскультурных исследований

Цель работы – определение новых векторов кросскультурных исследований с помощью системного подхода к проектированию культурной 3D-карты Украины. **Методология** исследования заключается в применении кросскультурного подхода как важной методологической предпосылки работы. **Научная новизна** работы заключается в формирование содержательной основы панорамных изображений культурного пространства Украины с помощью 3D-технологий. Проанализирован имеющийся опыт создания интернет-ресурсов, посвященных известным виртуальным галереям и музеям, выставочным центрам, библиотекам и другим культурным учреждениям, в которых размещаются недвижимые объекты культурного наследия Украины и других стран мира. Указанные возможности проведения Украиной политики "мягкой силы", в основу которой положен экспорт в другие страны мира наиболее полного представления о национальном образе жизни, традиционных ценностях украинского народа. **Выводы**. Этноцентричная стратегия позволяет спроектировать 3D-культурную карту Украины, опираясь на сильную национальную основу украинской культуры, учитывая ее реальные масштабы. Соответственно, количество таких карт должно соответствовать количеству пластов украинской культуры в современности и в ее ретроспективе. Полицентрическая стратегия значительно расширяет масштабы культурной 3D-карты Украины, выводя ее за рамки собственной национальной культуры с ориентацией на внешнекультурные векторы развития, характерные для того или иного исторического периода развития культуры Украины. Геоцентрическая стратегия позволяет спроектировать культурную 3D-карту Украины с учетом интеграции национальной культуры в мировую. Такая стратегия ориентирует разработчиков карт на культурные объекты и ценности Украины, набор которых имеет свойство менять направление развития образования, культуры и науки во всем мире. Это касается фактов и событий, которые имели место в истории украинской культуры, деятельности выдающихся украинцев, которые создавали и создают специфические культурные стандарты во всем мире.

Ключевые слова: геоцентрическая стратегия, 3D-карта Украины, культурные ценности, политика "мягкой силы".

© Гавеля О. М., 2017

Gavelya Oksana, *Candidate of Pedagogic Sciences, professor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Art*

Panoramic image of cultural space of Ukraine through the use of 3D technology: new directions of cross-cultural research

The purpose of the work is to identify new vectors of cross-cultural research using a systematic approach to designing of 3D cultural map of Ukraine. Research **methodology** lies in the use of cross-cultural approach as an important methodological premise of the study. **Scientific novelty** consists in forming meaningful foundations of panoramic images of cultural space of Ukraine using 3D-technology. **Conclusions**. This research studies the existing experience of online resources dedicated to the most famous virtual galleries and museums, exhibition centers, libraries and other cultural institutions, which place cultural heritage of Ukraine and other countries. It identifies the possibilities of Ukrainian policy of "soft power", based on the export to other countries of the most complete picture of national life and traditional values of Ukrainian people. It was found that ethnocentric strategy allows you to design 3D-cultural map of Ukraine, based on strong national foundation of Ukrainian culture, taking into account its real scale. Accordingly, the number of such maps should match the number of layers of modern Ukrainian culture and its retrospective. Polycentric strategy significantly expands the scale of cultural 3D map of Ukraine, bringing it beyond its own national culture, with a focus on foreign cultural vectors of development, characteristic of a certain historical period of cultural development of Ukraine. Geocentric strategy allows 3D-design of the cultural map of Ukraine with the integration of national culture into the world one. This strategy focuses on the development of maps and objects of cultural value of Ukraine, a set of which has the ability to change the direction of education, culture and science worldwide. This applies to the facts and events that have occurred in the history of Ukrainian culture, activities of prominent Ukrainians, who created and create now specific cultural standards all over the world.

Keywords: geocentric strategy, 3D-map of Ukraine, cultural values, the policy of "soft power".

Актуальність виявлення нових можливостей кроскультурних досліджень на основі проектування культурної 3D-карти України зумовлена необхідністю посилення державної безпеки України і визначення сучасних стандартів розвитку національної освіти і культури.

Мета роботи – визначення нових векторів кроскультурних досліджень за допомогою системного підходу до проектування культурної 3D-карти України.

Завдання дослідження:

– теоретико-методологічний аналіз змісту і напрямів сучасних кроскультурних досліджень;

– формування змістовної основи панорамних зображень культурного простору України за допомогою 3-D технологій;

– розгляд можливостей просування українських культурних продуктів і послуг на світові ринки з використанням 3-D карт і різноманітних менеджмент-стратегій.

Методологію кроскультурних досліджень розкрито в працях С. Хантінгтона, Р. Інглхарта, К.К.М. Клакхона, М. Коула [3-8] та ін., які базуються на здійсненні порівняльного аналізу особливостей соціокультурного середовища та його впливу на особливості розвитку людини, інтеріоризацію нею культурних цінностей.

Проблеми кроскультурного підходу отримали найбільш чітке теоретичне обгрунтування в працях філософів, психологів, соціальних і культурних антропологів Д. Беррі, С. Бригелманса, А. Коротаєва, Л. Почебут, В. Прокопені, Д. Халтуриної, А. Шазиотіса [1, 7, 10, 12, 13].

Питанню впливу культурних цінностей на суспільний прогрес було присвячено симпозіум "Культурні цінності і прогрес людства", який відбувся в Американській академії мистецтв і наук у Кембріджі, штат Массачусетс, 23-25 квітня 1999 р. [8, 21].

Знайомство зі світовими культурними цінностями завжди пов’язане з отриманням нових позитивних емоцій. У цьому сенсі участь України в сучасних культурних проектах, що проводяться на її території такими країнами, як США, Китай, Індія і Японія, стає справжньою культурною подією. У той же час картина культурного світу цих країн досить неоднозначно вписується в модель культурного розвитку України і нерідко вступає в протиріччя з "культурним капіталом" обдарованих особистостей.

Водночас, що стосується загальної ситуації на ринку культурно-мистецьких послуг в Україні, то вона є досить неоднозначною. З огляду на потужні освітні можливості Японії, США, Великобританії, Німеччини та інших постіндустріальних країн світу, з їх орієнтацією на розвиток інтелектуальних, мистецьких, творчих та інших здібностей власних громадян, можна було б вважати, що якість культурних і освітніх послуг, що експортуються ними в інші країни світу, має бути досить високою. Однак, як свідчить сучасна культурна практика, США, як провідний експортер світу, не завжди поставляє в Україну кращі зразки художньої та культурної продукції. Можна говорити про те, що має місце цілеспрямована державна політика США щодо поширення в країнах "третього світу" (становище країни в світовій ієрархії визначається за показниками економічного і соціального розвитку) низькопробних зразків масової культури, активного впровадження теле- і комп’ютерних програм з

вивчення іноземних мов і т. д., що призводить до негативних трансформацій сучасного українського суспільства. Серед своїх громадян США прагнуть пропагувати високохудожні твори мистецтва, відеолекції професорів провідних університетів світу, формувати шанобливе ставлення до національної культури та ін.

Японія, так само як і Україна, відчуває на собі негативні наслідки впливу глобалізації. Автор книги "Злочинність і кримінологія в сучасній Японії" Кан Уеда критично оцінює вітчизняні засоби масової інформації і підкреслює, що преса, телебачення, кіно погіршують моральну атмосферу і підривають ціннісні орієнтації, послаблюючи дух конкуренції в країні. З іншого боку, японці відчувають на собі потужний вплив найгірших зразків західної псевдокультури, які пробуджують у молодого покоління споживчі інстинкти [11].

Оцінюючи взаємодію всередині японської сім'ї, К. Уеда вказує, що в результаті нуклеаризації сім'ї відбувається руйнування традиційних взаємин. У той же час К. Уеда вважаєте, що на стримування злочинності в Японії найбільший вплив робить солідарність сім'ї і локальних спільнот, високий освітній рівень, працездатність населення, система найму [11].

Такі розвинені країни світу, як Китай, Індія і Японія, з їх цивілізаційним, культурним і людським потенціалом і швидкими темпами економічного зростання, активно застосовують політику "м'якої сили" в якості одного з найбільш перспективних напрямів розвитку своїх країн. Активно популяризуючи в інших країнах світу досягнення власної культури, освіти і техніки, ці країни (слідом за США) прагнуть завоювати найширшу аудиторію споживачів культурних цінностей і досягти впливу і могутності в світових масштабах.

У постіндустріальних країнах світу здійснюється цілеспрямована державна підтримка власних обдарованих дітей та молоді з метою нарощування інтелектуального і творчого потенціалу, пробудження духу конкуренції. Слід усвідомлювати, що залучення обдарованих українців до участі в різних культурних і освітніх заходах, що проводяться у нас іноземними країнами і громадянами може призвести не стільки до збагачення нашої національної культури, скільки до значних втрат культурного і інтелектуального капіталу країни. Особливо небезпечним є посилений інтерес зарубіжних "спонсорів" до інтелекту обдарованих дітей та молоді України.

Україна, яка володіє потужним інтелектуальним і культурним ресурсом, повинна навчитися експортувати в інші країни світу найбільш повне уявлення про український спосіб життя, традиційні цінності свого народу, проводити на цій основі політику "м'якої сили", забезпечуючи безпеку власної країни.

На основі результатів проведеного нами кроскультурного дослідження культурних цінностей обдарованої особистості здійснимо формування змістовної основи панорамних зображень культурного простору України за допомогою 3D-технологій, а також розглянемо можливості їх просування на світові ринки з використанням культурних 3D-карт і різноманітних менеджмент-стратегій.

Культвинахід Ларрі Вульфа "ментальних карт" або "уявної географії", що викладено у праці "Винайдення Східної Європи: карта цивілізації у свідомості епохи Просвітництва", наштовхнув на думку про можливість конструювання власної культурної географії у контексті вивчення культурних цінностей обдарованої особистості. "Ментальна карта" розуміється Вульфом як створене людиною зображення частини навколишнього простору, яке відображає світ так, як його собі уявляє людина, а тому не завжди може бути правильною. Вчений вивчив вплив "ментальних карт" на сприйняття європейцями Східної Європи.

Нами враховувався вже наявний досвід створення інтернет-ресурсів, присвячених найвідомішим віртуальним галереям і музеям, виставковим центрам, бібліотекам та іншим культурним установам, в яких розміщуються нерухомі об'єкти культурної спадщини України та інших країн світу (розсортованих згідно територіальної приналежності, що значно спрощує їх пошук користувачами). Особливий інтерес у нас викликав проект "Інтелектуальна карта України. Маршрут №1. Подорожі різними регіонами України", здійснений щоденною інтернет-газетою "День". У Маршрут №1 увійшла, наприклад, віртуальна екскурсія, розроблена Історико-меморіальним музеєм М. Грушевського та ін.

Водночас системний підхід до вирішення даної проблеми передбачає створення за допомогою 3D-технологій візуального образу не тільки нерухомих об'єктів культурної спадщини України, а також нематеріальних культурних цінностей у вигляді художньо-творчих і духовних досягнень обдарованої особистості, віртуальних презентацій сучасних проектів в соціокультурній сфері. Сюди можна віднести діяльність клубів, Будинків дитячої та юнацької творчості, художніх гуртків, творчих спілок і т. д., де зосереджується культурно-мистецьке життя країни. Важливе місце в цьому списку займають альтернативні навчальні заклади, в яких навчається обдарована молодь України (спеціалізовані школи, гімназії, ліцеї, коледжі та ін.).

Ми вважаємо за доцільне формування змістовної основи панорамних зображень культурного простору України за допомогою 3D-техногій на основі системного моніторингу культурних цінностей, що передбачає спостереження за станом зберігання та охорони культурної спадщини, процесами інтеріоризації та споживання населенням України, зокрема обдарованою особистістю, культурних продуктів вітчизняного та зарубіжного виробництва, кращих культурних досягнень українського народу, світових шедеврів з метою прогнозування змін, які відбуваються в національній культурі. За масштабом територій, на яких здійснюється моніторинг культурних цінностей, його поділяють на глобальний, регіональний і місцевий.

Спостереження за станом культурних цінностей в Україні, їх компонентами, здійснюється спеціально розробленими програмами і методиками. Це дозволяє спланувати різноманітні культурно-мистецькі заходи і проекти, в залежності від видів і сили впливу культурних цінностей обдарованої особистості на соціокультурне середовище.

Створення тривимірних культурних карт України має бути спрямоване на те, щоб дозволити їх споживачам найбільш достовірно уявити собі не тільки матеріальні, але нематеріальні культурні цінності України. Такі зображення доцільно створювати в різних історичних відрізках часу: в минулому, сьогоденні і майбутньому, що значно розширить можливості інтеріоризації вітчизняних культурних цінностей.

При розробці таких карт дуже важливим є не тільки правильне визначення їх змістовної основи, але і успішний менеджмент. Ми вважаємо, що використання кваліфікації Перлмуттера дозволяє визначати стратегії розробки таких карт і активне просування на вітчизняні та зарубіжні ринки [2, 222]. Так, етноцентрична стратегія дозволяє спроектувати 3D-культурну карту України, спираючись на сильну національну основу української культури, з огляду на її реальні масштаби. Відповідно, кількість таких карт повинна відповідати кількості пластів української культури в сучасності та в її ретроспективі.

Поліцентрична стратегія значно розширює масштаби культурної 3D-карти України, виводячи її за рамки власної національної культури, з орієнтацією на зовнішньокультурні вектори розвитку, характерні для того чи іншого історичного періоду розвитку культури України.

Геоцентрична стратегія дозволяє спроектувати культурну 3D-карту України з урахуванням інтеграції національної культури у світову. Тут необхідне здійснення глибокого аналізу різних культурно-історичних періодів розвитку української держави, які висвітлюють масштаби впливу України на розвиток культури, освіти і науки у всьому світі.

Використання етноцентричної стратегії передбачає, що головний акцент розробників карт буде робитися на культурні досягнення України. Тому тут переважно повинні використовуватися уявлення самих українців про їх національні культурні цінності, з орієнтацією на вітчизняного споживача.

Поліцентрична стратегія враховує уявлення іноземних громадян про культурні цінності українців, а також критерії загальнолюдських (базових) цінностей. Такий підхід дозволяє розробникам карт орієнтуватися на уявлення і смаки не тільки вітчизняного, але й іноземного споживача.

Геоцентрична стратегія орієнтує розробників карт на культурні об'єкти і цінності України, набір яких має властивість змінювати напрямок розвитку освіти, культури і науки у всьому світі. Це стосується фактів і подій, які мали місце в історії української культури, діяльності видатних українців, які створювали і створюють специфічні культурні стандарти в усьому світі.

Розробники сучасних 3D-технологій пропонують сучасним споживачам карти різних країн світу, просторові відеооб'єкти світової і національної культурної спадщини. Прикладом є існуючі карти Google нового покоління.

За допомогою сучасних принтерів також можна "роздруковувати" віртуальні зображення будь-якої людини, маршрутів, виконаних нею. 3D-технології відкривають перед розробниками нові можливості по створенню тривимірних моделей-користувачів, яких можна буде "відправити подорожувати" культурною картою України з метою знайомства з національними культурними цінностями. Цікавою знахідкою могло б стати надання "мандрівникам" можливості "приміряти" на власне віртуальне зображення національного одягу, який, наприклад, носили жителі України в XIX ст. Користувачів також можуть зацікавити історія і традиції видатних українських сімей, які жили за вказаною ними адресою. З огляду на сучасні тенденції розвитку 3D-технологій, можна припустити, що, прокладаючи шлях культурною картою України, вже найближчим часом обдарована особистість зможе зберігати власні файли виконаних нею маршрутів, з відмітками про найбільш цікаві місця її подорожі.

Виходячи з можливостей 3D-технологій, з'являється розуміння того, що крос-культурне дослідження вибору культурних цінностей обдарованою особистістю повинно бути зосереджено на особливостях індивідуального "культурного капіталу" людини. Останній може представлятися у вигляді актуалізованої духовної спадщини свого народу, культурних цінностей сучасного суспільства, персональних культурних продуктів, які визначають позитивний образ культури майбутнього.

Щоб побудувати перспективну модель розвитку України в світовому культурному просторі (як основи свого соціального прогресу та розвитку), слід враховувати особливості формування культурного "капіталу" кожного окремого українця. З цією метою визначимо чинники, що впливають на вибір культурних цінностей обдарованою особистістю: отримання емоційного задоволення; можливість для повноцінної реалізації власних здібностей (інтелектуальних, мистецьких, творчих та ін.); вимогливість до себе та інших щодо якості виконання художньо-творчої діяльності; досвід участі в художніх гуртках, фестивалях, конкурсах, концертах, театральних постановках та ін.; статус (прагнення до багатства і розкоші, популярності, впливу, влади та ін.); примноження власних талантів за рахунок запозичення кращих зразків і досвіду художньо-творчої та критично теоретичної діяльності; власний духовний розвиток; сприяння культурному зростанню і прогресу суспільства; індивідуальні культурні інтереси, установки і погляди, тип характеру людини і його поведінки.

Отже, цінністю нового зразка сучасного суспільства стає цифрова інформація, яка активно перетворюється світовими програмними розробниками, такими, як Google, в реальні культурні об'єкти за допомогою 3D-технологій. У той же час основною метою створення тривимірної культурної карти України повинні стати пробудження інтересу українського народу до власної історії та культури, сприяння активній інтеріоризації ними культурних цінностей. Перед користувачами сучасної мультимедійної та інтернет-продукції з різних країн світу відкриваються нові перспективи, пов'язані з можливістю складання індивідуальних маршрутів подорожі об'єктами культурної спадщини України. Спираючись на поради професійних консультантів, які займаються моніторингом національних культурних цінностей, вони зможуть найбільш повно ознайомитися з досягненнями української національної культури. При цьому розробники культурних 3D-карт повинні найбільш повно враховувати результати експертизи та моніторингу культурних цінностей обдарованої особистості в Україні, можливості використання сучасних менеджмент-стратегій в просуванні власної продукції на ринок інтернет-послуг.

Застосована геоцентрична стратегія проектування культурної 3D-карти України дозволила визначити нові вектори кроскультурних досліджень, активізувати потенціал політики "м'якої сили" для посилення державної безпеки України.

Перспектива реалізації означеної стратегії виявляється в орієнтації розробників 3D-карт на культурні об'єкти і цінності України, набір яких має властивість визначати нові стандарти і змінювати напрям розвитку освіти, культури і науки у всьому світі.

Література

1. Берри Д. В. Кросс-культурная психология : Исследования и применение / Джон В. Берри, Айп Х. Пуртинга, Маршалл Х. Сигалл, Пьер Р. Дасен. – Харьков : Гуманитарный центр. – Верджиния, США 2007. – 506 с.

2. Дитхелм Г. Управление проектами: в 2 т. Т. I. / Г. Дитхелм ; [пер. с нем.]. – Санкт-Петербург : "Бизнес-пресса", 2004. – 400 с.; Т.II. – Санкт-Петербург : Бизнес-пресса, 2004. – 288 с.

3. Европа: вчера, сегодня, завтра / Ин-т Европы РАН; Отв. ред. Н.П. Шмелев, 2002. – М. : Экономика. – 823 с.

4. Инглегарт Р. Культурный сдвиг в зрелом постиндустриальном обществе / Р. Инглегарт; [под ред. В.Л. Иноземцева] / Новая постиндустриальная волна на Западе. – М. : Academia, 1999.

5. Интеграционный барометр ЕАБР – 2015 (четвертая волна измерений) / Руководитель проекта В.С. Перебоев. – СПб.: ЦИИ ЕАБР, 2015. – 168 с. [Електроний ресурс]. – Режим доступу: http://www.eabr.org/r/research/centre/projectsCII/integration_barometer.

6. Клакхон К.К.М. Зеркало для человека ; Введение в антропологию; [пер. с англ.] / Клайд Кей Мейбен Клакхон. – СПб. : Евразия, 1998. – 351 с.

7. Коротаєв А. В., Халтурина Д. А. Мифы и гены : Глубокая историческая реконструкция [Текст] / А. В. Коротаєв, Д. А. Халтурина. – М. : Либроком, 2010. – 184 с.

8. Коул М. Культурно-историческая психология: наука будущего / Майкл Коул. – М.: Когнито-Центр, Издательство "Институт психологии РАН", 1997. – 432 с.

9. Культура имеет значение : Каким образом ценности способствуют общественному прогрессу / Под ред. Л. Харрисона / (Lawrence Harrison, Samuel Huntington (eds.) Culture Matters: How Values Shape Human Progress. – New York: Basic Books, 2000). – М. : Московская школа политических исследований, 2002. – 320 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: msps.su/files/2010/12/Wer_culture-matters1a.pdf.

10. Почебут Л. Г. Взаимопонимание культур. Методология и методы этнической и кросс-культурной психологии. Психология межэтнической толерантности / Л. Г. Почебут : [учебное пособие]. – СПб. : Издательство СПбГУ, 2007. – 281 с.

11. Преступность и криминология в современной Японии: [состав. Кан Уэда]; [пер. с яп.; под общ. ред. и с вступ. Ст. Н.Ф. Кузнецовой и В.Н. Еремина]. – М. : Прогресс. 1989. – 256 с.

12. Прокопеня Г. В. Генезис кросс-культурного подхода в исследовании культур : автореф. на соиск. науч. степ. канд. филос. наук / Г. В. Прокопеня. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский Государственный ун-т., 2008.

13. Schwartz S. H. Values: Cultural and individual. In S. M. Breugelmans, A. Chasiotis, F. J. R. van de Vijver (Eds.), Fundamental questions in cross-cultural psychology / Schwartz S. H. – Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2011. – P. 463-493.

References

1. Berry, D. V. Purtinga A. H., Marshall H. S., Pierre R. D. (2007). Cross-Cultural Psychology: Research and Application. Kharkiv: Humanitarian Center [in Russian].

2. Diethelm G. (2004) Project management: Vol. I. St. Petersburg: "Business Press" [in Russian].

3. Shmelev N.P. (Eds.).(2002). Europe: yesterday, today, tomorrow. Moscow: Institute of Europe RAS [in Russian].

4. Inglegart R. (1999). Cultural shift in a mature post-industrial society. A new post-industrial wave in the West. V.L.Inozemtseva (Ed.). Moscow: Academia [in Russian].

5. Integral barometer of EDB-2015 (the fourth wave of measurements). (2015). retrieved from http://www.eabr.org/r/research/centre/projectsCII/integration_barometer [in Russian].

6. Clackhon K.K.M. (1998). Mirror for man; Introduction to anthropology. St. Petersburg. Eurasia. [in Russian].

7. Korotaev A.V., Khalturina D.A. (2010). Myths and genes: Deep historical reconstruction. Moscow. Librocom [in Russian].

8. Cole M. (1997). Cultural-historical psychology: the science of the future. Moscow. "Cognite Center", Publishing House "Institute of Psychology of the RAS" [in Russian].

9. Lawrence H., Samuel H. (2016). Culture matters: How do values contribute to social progress ? New York: Basic Books. retrieved from : msps.su/files/2010/12/Wer_culture-matters1a.pdf [in Russian].

10. Pochebut L. G. (2007). Mutual understanding of cultures. Methodology and methods of ethnic and cross-cultural psychology. Psychology of interethnic tolerance. St. Petersburg. St. Petersburg State University [in Russian].

11. Kahn U. (1989). Crime and criminology in modern Japan. Moscow. Progress [in Russian].

12. Prokopenya G.V. (2008). Genesis of the cross-cultural approach in the study of cultures. Extended abstract of candidate`s thesis. St. Petersburg: Saint-Petersburg State University [in Russian].

13. Schwartz S. H. (2011). Values: Cultural and individual. S. M. Breugelmans, A. Chasiotis, F. J. R. van de Vijver (Eds.), Fundamental questions in cross-cultural psychology. Cambridge, UK: Cambridge University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.05.2017 р.

УДК 94 (271.72-11+ 811.1) (008)

Гаюк Ірина Яківна
кандидат філософських наук, доцент
Львівської національної академії мистецтв
irinahayuk@gmail.com

ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ТА ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МУЗЕЮ ВІРМЕНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У ЛЬВОВІ

Мета роботи – дослідити маловивчене питання організації та функціонування Музею вірменської культури у Львові. Початок діяльності музею поклала 1932 р. львівська виставка досягнень вірменської культури. Після анексії Західної України СРСР музей закрили, його колекцію розформували. **Методологія** дослідження включає використання методів історичного аналізу та синтезу, а також методу інтерпретації. **Наукова новизна** дослідження полягає у висвітленні історичного контексту створення Музею вірменської культури, виокремленні основних етапів його організації та життєдіяльності. Також у статті вперше представлені окремі експонати Вірменського музею, віднайдені у фондах та експозиціях львівських музеїв. **Висновки**. Створення у Львові Музею вірменської культури відіграло важливу роль у відродженні та збереженні культури вірменської діаспори у Західній Україні, а також показало вагомість етнонаціонального чинника в культурному житті регіону.

Ключові слова: Музей вірменської культури, виставка, діаспора, культура, мистецтво, художник, експонат.

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

Исторический контекст и особенности формирования Музея армянской культуры во Львове

Цель работы – рассмотреть малоизученный вопрос организации и функционирования Музея армянской культуры во Львове. Начало музею положила 1932 г. львовская выставка достижений армянской культуры. После аннексии Западной Украины СССР музей закрыли, а его коллекцию расформировали. **Методология** исследования включает использование методов исторического анализа и синтеза, а также метода интерпретации.

© Гаюк І. Я., 2017

Научная новизна состоит в раскрытии исторического контекста создания Музея армянской культуры, выделении основных этапов его организации и жизнедеятельности. Также в статье впервые представлены отдельные экспонаты Армянского музея, найденные в фондах и экспозициях львовских музеев. **Выводы**. Создание во Львове Музея армянской культуры сыграло существенную роль в сохранении и возрождении культуры армянской диаспоры в Западной Украине, а также показало важность этнонационального фактора в культурной жизни региона.

Ключевые слова: Музей армянской культуры, выставка, диаспора, искусство, культура, художник, экспонат.

Hayuk Iryna, PhD, assistant professor of art management department of Lviv National Academy of Arts

Historical context and peculiarities of foundation of the Armenian Culture Museum in Lviv

Purpose of the research. The main task of the article is to elucidate the question of organization and functioning of the Armenian Museum in Lviv. In 1932 exhibition of Armenian cultural achievements was opened in Lviv. It became the first step in foundation of the Museum. After the annexation of Western Ukraine by the USSR, museum was closed and its collection was disbanded. The **methodology** of research includes methods of historical analysis and synthesis as well as method of interpretation. **Scientific novelty** of the research consists in revealing of the historical context of the foundation of museum of Armenian culture and distinguishing the main stages of its organization and functioning. In addition, some of the items of the Armenian Museum found in the collections of Lviv museums are presented in the article. **Conclusions**. The foundation of the Armenian Culture Museum in Lviv played a significant role in preserving and reviving the culture of the Armenian diaspora in Western Ukraine, and showed the importance of the ethno-national factor in the cultural life of the region.

Keywords: Armenian museum, exhibition, diaspora, art, culture, artist, item.

Актуальность данного исследования состоит в том, что оно наглядно иллюстрирует роль музеев, представляющих культуры национальных меньшин, в национально-культурном возрождении страны и необходимость серьезного изучения деятельности музеев (особенно досоветских) прежде всего как крупных научных центров, выполняющих функции сохранения, исследования и передачи культурного наследия от поколения к поколению.

Данная тема малоизучена как зарубежной, так и отечественной арменистикой. Тему истории Армянского музея во Львове затрагивали украинские исследователи Г. Глембоцкая [5, 22], И. Горбань [6], А. Крутоус [8], Ю. Смирнов [17] и польские Б. Мансфелд [13], Е. Петрус [14]. Очерк последнего дает наиболее полное изложение истории формирования музея, однако и он имеет прежде всего историко-описательный характер, основывающийся на текстах каталога выставки достижений армянской культуры 1932 г. [18]. Безусловным достоинством этих публикаций является сам факт актуализации вопроса функционирования Армянского музея в Львове. Однако ни один из ученых не рассматривал вопрос создания и функционирования Музея армянской культуры в контексте более глобальных культурных веяний той эпохи и не соотносил его с общим контекстом социальной жизни Западной Украины первой пол. XX в. Помимо этого, никогда не делались попытки воссоздать современную картину сохранности коллекции Армянского музея, для чего было необходима серьезная поисковая и каталогизационная работа в фондах львовских музеев, которая давала возможность понять не только историко-культурную, но и художественную ценность его коллекции. Впервые эта работа была проделана автором статьи, и ее результаты стали существенной составляющей "Иллюстрированной энциклопедии армянской культуры в Украине. С каталогизированным перечнем памятников армянской культуры в музеях и заповедниках Украины" [3].

На протяжении столетий западноукраинские армяне всегда были заметной составляющей социальной жизни региона. Однако, при всей специфике их традиционного жизненного уклада и обычаев, они никогда не изолировали себя от автохтонов, что вело к частичной или полной ассимиляции их с украинцами или поляками. Поэтому целью данного исследования является не только освещение исторического контекста зарождения идеи создания Музея армянской культуры, но и выделение основных этапов его организации и функционирования в качестве важной составляющей возрождения и сохранения оригинальной культуры армянской диаспоры в Украине.

Изложение основного материала. Модерн, как и предмодерн, ознаменовал рождение и выход новой реальности или нового мировидения и мировосприятия XX в. вовне. Сами названия этого явления – живое свидетельство новой реальности: нейтральное "модерн" (от фр. moderne – современный) – современный, сегодняшний с оттенком максималистского превосходства и безысходной окончательности – нет ни "вчера", ни "завтра", но только "сегодня"; сецессия (от названия группы молодых художников "Сецессион", т.е. "Уход") – разрыв с материалистично-рационалистичным позитивистским мировосприятием, уход от классических эвклидовых стилевых форм и обретение пространства новых форм – текущих, размытых, будоражащих и тревожных; югенштиль (нем. Jugendstil –

"молодой стиль") – вполне традиционное по схеме отрицание старого и провозглашение нового; арт нуово (фр. "art nouveau, букв. "новое искусство") или "молодое искусство" – использование новых техник и технологий, являющихся прямым следствием или результатом того самого, отбрасываемого как совершенно неприемлемое, рационально-позитивистского материалистического мировоззрения в сочетании с новым видением и осознанием зыбкости, неустойчивости, переменчивости мира форм, прикрывающим "бездну голодных глаз"; "fin de siecle" – конец века, а. скорее, – конец эпохи с надтреснутой нотой ощущения или предчувствия конца времен и финального этапа современного человечества.

Это попытки выйти за рамки национально-государственного мировоззрения, своеобразный космополитизм и, вместе с тем, это – обращение к истокам культуры своего народа, родины, выход через этно-национальное к общечеловеческому или даже, скорее, к Универсальному. Такая атмосфера душевных волнений, активных интеллектуальных исканий, воодушевления и, вместе с тем, ощущения конца, близкого Апокалипсиса послужила толчком для активизации разнообразных движений за изучение и сохранение своего прошлого как своеобразного якоря, способного удержать от катастрофы народ в приближающуюся бурю.

Львов конца XIX-начала XX вв. – яркое тому свидетельство. В феврале 1905 г. один из величайших церковных и общественных деятелей в истории Украины греко-католический митрополит Андрей Шептицкий создает "Церковный музей", главной задачей которого было сбор, сохранение и изучение артефактов украинской культуры и содействие полнокровному ее развитию. В 1911 г. музей был переименован в "Национальный музей. Юбилейный научный фонд галицкого митрополита Андрея Шептицкого", что еще раз подчеркнуло серьезный научный характер созданного института.

С 80-х годов XIX века во Львове активизировалась деятельность еврейской творческой среды. С момента создания в 1910 г. "Общества любителей еврейского искусства" не только стали одна за другой проводиться персональные выставки еврейских художников (В. Вахтеля (1912), Г. Меркеля (1913), Э. Лилиена (1914), сборные выставки еврейского искусства (1919, 1920, 1921, 1922, 1926, 1933), но было в 1925 г. организовано "Общество охраны еврейских памятников", а в 1934 г. открыт Еврейский музей, проработавший до аннексии Западной Украины Советским Союзом [9, 142-143].

Аналогичные процессы происходили и в среде галицийских армян. Еще в начале XX века известный львовский историк и коллекционер Вл. Лозинский писал, что "тот, кто хочет понять прошлое... армян и познать их культурную деятельность, должен, помимо письменных источников, изучать все, сохранившиеся до нашего времени, армянские памятники..., которые сегодня мало изучены и известны даже самим армянам" [18, 3]. Причин для такого положения вещей было много – время, уносившее в Лету многие памятники ремесла и искусства; бурная политическая история (частые войны, внутренние смуты), заметная ассимиляция армян с поляками и украинцами – все это привело в утрате большого количества оригинальных образцов древней культуры армянской диаспоры в Украине. Поэтому в начале XX ст. в Галиции появляется идея собрать и показать сохранившиеся армянские памятники, нашедшая отклик и среди музейных работников, историков, коллекционеров, искусствоведов, и среди представителей армянских общин. Автором идеи создания Армянского музея во Львове был известный львовский историк, этнограф и искусствовед Богдан Януш. Ему же принадлежит инициатива и львиная доля работы по созданию Архидиецезиального союза армян и по изданию (с 1927 г.) армянского научно-популярного журнала "Posłaniec św. Crzegorza" ("Вестник св. Григория"). Ученый считал, что музей должен быть не собранием мертвых археологических памятников, а центром и индикатором настоящей жизни армян, куратором и кузницей лекторов для армянской кафедры Львовского университета [7].

Здесь следует сделать небольшое отступление: большинство ученых (как, до недавнего времени, и автор статьи) считают, что Армянский музей во Львове стал первым такого рода институтом в Европе. Но, строго говоря, первым армянским музеем в Европе был музей "армянских сокровищ" в г. Герла (Трансильвания), открытый, по некоторым незадокументированным сведениям, накануне 1-й Мировой войны и менее чем за год прекративший свое существование. В каталоге выставки 2013 г. "Армянская культура в Карпатском бассейне" в Будапеште указано, что в речи 1 ноября 1904 г. этнограф Антал Герман провозгласил организацию армянской музейной ассоциации (или общества), которая была реально создана в феврале 1905 г. Директором будущего музея избрали выдающегося арменоведа Кшиштофа Сонготта (1843-1907 гг.), а сам музей открыли в 1907 г.; после 1-й Мировой войны музей был расформирован, затем воссоздан 21.06.1942 г. Вследствие военных действий 10 ящиков с экпонатами были перемещены в 1944 г. в Бенедектинское аббатство Баконбел, а оттуда – в Будапешт. Из текста совершенно непонятно (а ссылки на источники отсутствуют), когда официально музей был открыт и когда закрыт первый раз, и почему был воссоздан в более чем неподходящее время – разгар 2-й Мировой войны. Также неясно, когда были переданы его экспонаты из Будапешта – в 1952 или в 2013 году,

и куда – в Государственный исторический музей в Арменополисе (совр. Герла) или в армяно-католическую церковь города [10, 167]. Помимо этого, сколько-нибудь заметного резонанса в Европе на открытие этого музея не наблюдалось, в отличие от львовской 1932 г. выставки армянских артефактов.

Впервые с идеей создать Армянский архидиецезиальный музей Б. Януш выступил в Варшаве на II-м съезде польских реставраторов и музейных работников 5 ноября 1927 г., и по его предложению съезд принял резолюцию: "II съезд польских реставраторов и музейных работников, учитывая известные заслуги армян в истории Польши, считает необходимым открыть при митрополичьей курии армян во Львове Архидиецезиальный музей древностей, памятников и предметов культуры армянского народа, и упорядочить существующие при курии архив и библиотеку" [18, 5]. В 1930 г. V съезд делегатов союза музейных работников Польши еще раз одобрил резолюцию о необходимости создания Армянского музея во Львове и отослал ее львовскому армянскому архиепископу Ю. Теодоровичу. Резолюцию поддержали Общество любителей истории Львова и Архидиецезиальный союз армян.

Началом музея можно считать выставку достижений армянской культуры во Львове 1932-го года. 21 декабря 1931 г. был создан организационный комитет выставки, в который вошли известнейшие историки, искусствоведы, консерваторы К. Бадецкий, Б. Вуйцик-Кеупрулян, М. Гембарович, Р. Котула, Т. Маньковский, Г. Менкицкий, Л. Харевичова, А. Чоловский; представители армянской общины П. Аладжян, каноник о. Л. Исакович, Б. Кшиштофович [11, 29]. В качестве попечителей в составе комитета были также львовский армянский архиепископ Ю. Теодорович и В. Кшечунович.

Экспозиция выставки состояла из экспонатов, предоставленных архиепископом Ю. Теодоровичем, настоятелем Армянского собора г. Станислава Фр. Комусевичем, львовскими музеями и библиотеками, а также частными коллекционерами г. Львова (в том числе, Вл. Лозинским и Б. Ожеховичем). Экспонаты разместили в четырех залах помещения Архидиецезиального союза и сгруппировали по темам: 1. религиозные памятники (церковные предметы и ткани); 2. иконы, религиозная живопись и исторические портреты; 3. иллюстрированные рукописи и документы; 4. армяне в письменных источниках и в польской научной мысли; 5. рисунки, гравюры, фотографии. Выставка имела огромный успех и заметный резонанс во всей Европе.

"Посланец св. Гжегожа" широко освещал не только саму выставку, но также сделал подборку материалов, касающихся выставки, из мировой зарубежной армянской прессы ("Хроника выставки дострижений армянской культуры во Львове в мировой армянской прессе") [12, с. 123-124]. Из писем, полученных организационным комитетом выставки, следует, что материалы о выставке подавали армянские издания в Бухаресте, Иерусалиме, Каире, Константинополе, Лондоне, Париже, Софие. Особенно заметными были публикации в армянском политико-экономическом и литературном ежедневнике Константинополя "Восход", который в августовских номерах 12, 13 и 15 поместил обширные статьи, посвященные не только выставке, но и большую статью об Армянском кафедральном соборе Львова, а также об истории и современности армянских общин этого региона. Автором статьи был проф. университета в Софии Й. Мартаян. Также большие статьи, посвященные выставке, опубликовал парижский журнал "Анахид", главным редактором которого был выдающийся армянский поэт Аршак Чобанян, и издания мхитаристов Венеции и Вены [12, 123-124].

Не менее интересен тот факт, что до выставки во Львове памятники армянской культуры выставлялись в отдельном отделе Международной выставки в Кливленде (США) в марте 1929 г. (были представлены армянское ювелирное искусство и ткачество, а также картины армянских художников, в частности, Л. Якобяна из Чикаго [15, 79], а также на выставке армянского искусства в Бухаресте в июне 1930 г. Выставка в Бухаресте была небольшой: там были представлены 120 образцов живописи и графики, 8 оригинальных фотографий Албана Арама, из графики – работы Эдгара Какина, Гранта Авакьяна, Онныд (т.е. Анаит или Анахит) Аведисьян и Партога Вартаняна, живопись из Армении Арменака Папаяна и Саркиса Качадуряна, а также много старых рукописей и старопечатных изданий. К ее открытию был издан каталог с краткими статьями об армянской архитектуре, поэзии, живописи, музыке, танцах, тканях, керамике, монетах, об армянском языке и письменности и древних рукописях [16, 164-165]. И, несмотря на это, именно львовская выставка получила широчайший резонанс в мировой прессе как "первая такого рода выставка в Европе" [12, 123].

После закрытия выставки на ее основе стали формировать Армянский музей, хотя официального государственного статуса он получить не успел. О том, что музей существовал, свидетельствуют метки Армянского музея на части экспонатов из коллекций современных львовских музеев. Сначала куратором музея был действительный каноник армянского митрополичьего капитула о. В. Квапинский, а в 1937 г. директором назначили библиотекаря курии, кафедрального викария о. Богдана Агопсовича [18, 7].

Аннексия Западной Украины Советским Союзом и Вторая Мировая война изменили судьбы не только людей, но и музеев. Армянский музей расформировали, а его экспонаты, в основном, были

перемещены во Львовский исторический музей (далее – ЛИМ). Такие выводы можно сделать на основании изучения коллекций львовских музеев, т.к. никаких документов по перемещению экспонатов из Армянского музея до сих пор не найдено. Впоследствии (с 1950-х гг., а, особенно много, в 1983 г.), исходя из учетных записей ЛИМ, большая часть живописных работ и икон была передана во Львовскую галерею искусств (далее – ЛГМ) [3]. Часть экспонатов (иконы и картины) сохранила старые инвентарные номера и метки Армянского музея, благодаря которым их можно было выделить из общего музейного фонда. Помимо этого, в 1932 г. был издан каталог выставки с описаниями экспонатов и незначительным количеством фотографий [18], благодаря которому также удалось идентифицировать ряд произведений. Так, хранитель Музея им. короля Яна III во Львове и один из организаторов выставки Р. Менкицкий описал, в числе прочих экспонатов выставки, "прекрасной работы серебряный вотив XVIII в. с сюжетом коронации Богородицы Св. Троицей, под которым изображена супружеская пара с двумя детьми (муж с оружием в горностаевой накидке с гербом Белого Орла, жена – во французском платье XVIII столетия, возле ног на подушке – королевская корона)" [3, 272; 4, 28-32; 18, 30]. Благодаря этому описанию вотив был найден в экспозиции Львовского музея истории религии (зал "Католицизм) (инв. № МТ-331/а, Срб-365). В этом же зале выставлен и описанный Р. Менкицким потир, который, по его мнению, относится к "характернейшим образцам армянского ювелирного дела" (в каталоге выставки 1932 г. он сфотографирован под №. 153 [3, 251; 4, 28-32; 18, 29] (инв. № ЛьвМА-1455, Мт-288, Срб.-24). Потир был подарен в XVII в. Армянскому собору Львова одним из известных представителей армянской общины города армянским старейшиной Домиником Яскевичем.

Одни из немногих сохранившихся предметов армянского ювелирного искусства – серебряные напрестольный крест-реликварий начала XVII в. и шкатулка XVII в. Крест-реликварий с выгравированным на нем гербом армянского рода сейчас хранится во Львовском музее истории религии (инв.№ МТ-290, Срб.-1) [3, 266; 4, 28-32]. Гмерк мог принадлежать Кшиштофу Аведику Бернатовичу (ок. 1599–1671) – знатному купцу и банкиру, начальнику таможенной службы Восточной Галиции. Шкатулка, которую польские исследователи атрибутируют как работу местных армянских мастеров, принадлежала Армянскому собору г. Станислава (совр. Ивано-Франковск), откуда ее передали для выставки 1932 г. [11, 107, № 122; 18, 30] (ЛИМ, инв. № МТ-1719, Ск-361). Большая группа литургических тканей и одежды, поступившая, согласно инвентарным описаниям, из львовского Армянского собора во Львовский музей этнографии и художественных промыслов, также хранилась в Армянском музее.

Одним из наиболее старых и интересных экспонатов выставки и Армянского музея была икона конца XVI – нач. XVII в. "Св. Троица", принадлежавшая армянскому братству Св. Троицы при Армянском кафедральном соборе (ЛГИ, инв. № Ж-1649). М. Гембарович полагал, что эта икона в дюреровском стиле с фигурой донатора внизу была "одним из старейших образцов львовской цеховой живописи" [18, 21]. Икона также считалась чудотворной и в 1728 г. при ней было создано армянское братство св. Троицы – последнее из 4-х церковных братств при львовском Армянском кафедральном соборе. Вероятнее всего, автором иконы был львовский армянский художник. Во-первых, икона почиталась чудотворной и находилась в Армянском соборе, а написана она была местным художником. Во-вторых, ее стилистические особенности представляют собой синтез западноевропейских традиций с традициями молдавско-валашского региона. Композиция иконы действительно создана под влиянием алтарного образа А. Дюрера "Поклонение Св. Троице" (1511 г., Музей истории искусств, Вена), заказанного богатым нюрнбергским купцом, владельцем процветающей медной мастерской Маттиасом Ландауэром для часовни в доме Двенадцати братьев. Однако, это не копия. У Дюрера Троица помещена в центр верхней части образа, изображающего Страшный суд, а св. Дух в виде голубя находится над Богом-Отцом, держащим распятие с Христом. На армянской иконе Св. Дух исходит, согласно армянской православной традиции, только от Бога-Отца, следовательно художник не был католиком. Как и в картине Дюрера, фигура донатора расположена внизу, только не справа, а слева. Особое внимание на армянской иконе привлекает престол Бога-Отца. Его форма присуща формам престолов на армянских иконах, в большом количестве сохранившихся в армянских церквях современной Румынии. Следовательно, художник бывал в Нюрнберге, Молдавии и Валахии. Такие поездки могли быть связаны с торговой деятельностью: именно в Молдавии, Валахии, а также в Нюрнберге находились крупнейшие торговые центры, через которые проходили важные торговые пути. Для армянских же художников XVI-XVII вв. было естественным совмещать занятия живописью с торговлей, о чем свидетельствуют документы того времени. Так, старший сын Павла Богуша от Екатерины Ходзинкевичевой Симон Богушевич вспоминал, как в 1604-1611 гг. неоднократно ездил в Московию "для своего убогого пропитания" [1, 136-150; 2, 537-554]. Известный

львовский армянский художник Христофор Захария Захнович, будучи с 1662 по 1666 гг. заместителем цехмистера львовской гильдии художников, одновременно с этим вел крупные и успешные торговые операции [1, 140]. А поскольку икона представляет один из старейших образцов львовской цеховой живописи, в этом случае претендентом на авторство может быть Павел Богуш (†1605 г.), который специальной королевской привилегией получил 1600 г. право поступить в цех, не будучи католиком.

Полагаю, существование Армянского музея во Львове не вызывает сомнений. Однако, ряд польских исследователей считает, что такой музей, как самостоятельный институт, не существовал. Главным их аргументом является отсутствие каких либо официальных документов и сообщений об открытии Армянского музея. Тем не менее, несмотря на отсутствие документов, относящихся к работе музея, ряд источников того времени пишет о его существовании как о факте свершившемся. Помимо этого, существует немалое количество экспонатов с метками именно Армянского музея и, надо полагать, что эти метки появились отнюдь не в советское время. Очевидно, такая ситуация сложилась потому, что музей не успел получить статуса государственного (вопрос о чем поднимался). После закрытия выставки все экспонаты остались во Львове, и на их основе велась работа по созданию музея. Вероятнее всего, широкой публике доступ туда был ограничен и, тем не менее, это уже был автономный музей с интересной и богатой коллекцией. По данным Ю. Смирнова в течение 1932-1939 гг. коллекция музея продолжала пополняться экспонатами [17, 29]. О существовании музея свидетельствует также документ № 210 из архива Института народоведения НАНУ (папка 1941 г. "Заявления к организациям города по вопросам, касающимся работы музея"), опубликованный И. Горбань [6, 134]. Согласно этому документу, дирекция Музея художественных промыслов обратилась 2 апреля 1940 г. к Комиссии по охране памятников культуры с ходатайством о передаче им "предметов художественного промысла из недавнего музея Армянской культуры, тоже уже закрытого" [6, 134]. Это ходатайство подтверждает информацию о закрытии музея сразу после советской оккупации Львова в ноябре 1939 г. [17, 29].

Анализ социокультурного развития армянской диаспоры в Западной Украине показывает, что с конца XVIII в. в ней становится заметным процесс, который можно назвать вторичной этносамоидентификацией: армяне, веками проживавшие в диаспоре, начинают заново и обостренно осознавать себя армянами, оставаясь при этом полноценными гражданами другого государства. В отличие от стихийного этнического самоопределения, когда человек рождается и растет в родной этнической среде, принимая ее как данность, это была этничность осознанная, ставшая, в значительной мере, личным выбором каждого. Данный процесс затрагивал, прежде всего, интеллектуальную и культурную элиту общества. Вместе с тем, века проживания в инокультурном социальном окружении внесли существенную корреляцию в процесс вторичной этносамоидентификации, поэтому у армян сформировалась новая модальность этно-национальной идентичности – они стали польскими или украинскими армянами. Создание Армянского музея во Львове стало зримым воплощением успеха армянского возрождения, а его коллекция – наглядным свидетельством оригинальности и уникальности культуры армянской диаспоры Западной Украины. Помимо этого, создание Армянского музея, наряду с появлением в это же время аналогичных музеев других национальных культур, показало существование тенденции сохранять этнонациональное культурное наследие в противовес нарастающим глобализационным процессам культурной унификации. Сегодня историческое и прикладное изучение коллекции Армянского музея имеет огромное значение для сохранения культуры армян диаспоры, как важной составляющей культурной жизни Украины.

Література

1. Александрович В. Епілог львівського середовища малярів вірменського походження: майстри середини 17 – першої третини 18 ст. / В. Александрович // Україна в минулому. – Вип. VIII. – Київ-Львів, 1996. – С.136-150.

2. Александрович В. Малярі вірменського походження у Львові перед серединою 17 ст. / В. Александрович // Зб.наукових праць на пошану Ярослава Дашкевича з нагоди його 70-річчя. – Львів-Київ-Нью-Йорк, 1996. – С.537-554.

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

4. Гаюк І. Колекція Вірменського музею у фондах ЛМІР / І. Гаюк // Вісник ЛМІР. – №1. – Львів: Логос, 2007. – С. 28-32.

5. Глембоцька Г. Про долю Вірменського музею / Г. Глембоцька // г. Галицька брама. Листопад, №№ 21-22. – Львів: "Центр Європи", 1996.

6. Горбань І. Вірменський музей у Львові / І. Горбань // Znani i nieznani międzywojennego Lwowa. Studia i materiały. Kielce: wyd-wo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, 2012. – T. 3. – S. 127-135.

7. Дашкевич Я.Р. Богдан Януш як вірменознавець / Я.Р. Дашкевич // Нариси про діячів історії, політики, культури. – Львів, 2006. – С.402-404.

8. Крутоус А. До питання формування окремих музейних збірок України та м. Львова у XIX – першій третині XX ст. / А. Крутоус //Наукові записки / Львівський історичний музей. – Львів, 1998. – Вип. 7. – 400 с.

9. Сусак В. В. Художники евреи из Восточной Галиции в Парижской школе (1900-1939) / В.В. Сусак / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis.../cgiirbis_64.exe.

10. Far away from mount Ararat. Armenian culture in the Carpathian Basin / Catalogue of exibition. – National Szèchènyi Library (OSZK), Leipziger Universitätsverlag, Budapest History Museum (BHM). – 2014

11. Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja. – Museum Narodowe w Krakowie. – Kraków, 1999.

12. Kronika. Wystawa Zabytk6w Ormiańskich we Lwowie. (19 czerwca -30 września 1932) w światowej prasie ormiańskiej // "Posłaniec św Grzegorza, lipiec-sierpień 1932 roku, №№ 7-8 (62-63).

13. Mansfeld B. Muzea na drodze do samoorganizacji. Związek Muzeów w Polsce 1914-1951 / B. Mansfeld. – Warszawa, 2000. – 163 c.

14. Petrus J. T. Archidiecezjalny Muzeum Ormiański we Lwowie / J. T. Petrus // Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja. – Kraków, 1999. – c. 27-32.

15. Posłaniec św.Grzegorza, Maj-czerwiec 1929 r., №№ 24-25

16. Posłaniec św.Grzegorza, Maj-czerwiec 1929 r., №№ 40-41

17. Smirnow J. Muzeum ormiańskie we Lwowie / J. Smirnow // Kurier Galicyjski, 30 marca – 15 kwietnia 2010. – C. 21-22, 28-29.

18. Wystawa zabytków ormiańskich we Lwowe. – Lwów, 1932.

References

1. Aleksandrovych V. (1996). Epilogue of Lviv's environment of painters of Armenian origin: the craftsmen of the middle of the 17th – the first third of the 18th century. Ukraine in the past, VIII, 136-150 [in Ukrainian].

2. Aleksandrovych V. (1996). Painter of Armenian origin in Lviv before the middle of the 17th century. The collection of scholarly papers to the honor of 70th anniversary of the birth of Yaroslav Dashkevych, 537-554 [in Ukrainian].

3. Hayuk I. (2012). Illustrated Encyclopedia of Armenian Culture in Ukraine. Lviv: Afisha, vol. I [in Ukrainian-Russian].

4. Hayuk I. (2007). Collection of the Armenian museum in the funds of LMIR. Bulletin of LMIR, 1, 28-32 [in Ukrainian].

5. Hlembotska G. (1996). About fate of the Armenian museum. Galician Gate, 21-22, 12 [in Ukrainian].

6. Gorban, I. (2012). Armenian museum in Lviv. Znani i nieznani międzywojennego Lwowa. Studia i materiały, 3, 127-135 [in Ukrainian].

7. Dashkevych Y. (2006). Bogdan Janusz as Armenologist. Essays about figures of history, politics and culture, 402-404 [in Ukrainian].

8. Krutous A. (1998). To the question about formation of some individual and museum collections in Ukraine and Lviv in XIX – the first third of the XXth century. Scholarly Notes of Lviv History Museum, 7 [in Ukrainian].

9. Susak V. (2008). Artists – Jew of Eastern Galicia in Parisian school (1900-1939). Retrieved from irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis.../cgiirbis_64.exe) [in Russian]

10. Far away from mount Ararat. Armenian culture in the Carpathian Basin. (2014). Catalogue of exibition [in English]

11. Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja (1999). Museum Narodowe w Krakowie. Kraków [in Polish].

12. Kronika. (1932). Wystawa Zabytków Ormiańskich we Lwowie. (19 czerwca -30 września 1932) w światowej prasie ormiańskiej. Posłaniec św Grzegorza, 7-8 (62-63) [in Polish].

13. Mansfeld B. (2000). Muzea na drodze do samoorganizacji. Związek Muzeów w Polsce 1914-1951. Warszawa [in Polish]

14. Petrus J. T (1999). Archidiecezjalny Muzeum Ormiański we Lwowie. Ormianie polscy. Odrębność i asymilacja, 27-32. [in Polish]

15. Posłaniec św.Grzegorza. (1929), 24-25 [in Polish].

16. Posłaniec św.Grzegorza. (1930), 40-41 [in Polish].

17. Smirnow J. (2010). Muzeum ormiańskie we Lwowie. Kurier Galicyjski, 21-22, 28-29 [in Polish].

18. Wystawa zabytków ormiańskich we Lwowe (1932). Lwów [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 15.03.2017 р.

УДК 008 (477)

Дьяченко Роксолана Вікторівна
кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет
культури і мистецтв

СВІТОГЛЯДНО-КУЛЬТУРНІ ЗАСАДИ СТИЛЬОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЗАКЛАДІВ ГРОМАДСЬКОГО ХАРЧУВАННЯ УКРАЇНИ: 20-30-ті роки ХХ століття

Мета – проаналізувати основні світоглядно-культурні чинники, які вплинули на стильову трансформацію закладів громадського харчування на теренах Радянської України у 20-30-х роках ХХ століття. **Методологія** дослідження ґрунтується на найважливіших методологічних принципах – історизму, достовірності та об'єктивності. Також автор послуговується засадами мистецтвознавчого та культурологічного підходу для характеристики найбільш значущих видозмін у дизайні закладів харчування під впливом розмаїття мистецьких стилів першої третини ХХ ст. **Наукова новизна**. З'ясовано і прослідковано вплив основних соціокультурних умов і кон'юнктурних чинників на творчі преференції і смаки радянських митців, зокрема в середовищі архітекторів і дизайнерів, що відобразилося на вигляді закладів громадського харчування в Україні в 20-30-ті роки ХХ століття. **Висновки**. Стильова трансформація закладів громадського харчування України у 20-30-х роках ХХ століття відбувалася під впливом поєднання двох аспектів: ідейних настанов більшовицької кон'юнктури та нових течій у мистецтві. Фактично вся пізніша т. зв. сталінська архітектура середини 30–50-х рр. ХХ ст. є поєднанням декількох стилів, які визначені дослідниками, як сталінський ампір, класичний та монументальний стиль, в яких переважно були втілені ідеї еклектики (історизму), ар деко й ампіру.

Ключові слова: конструктивізм, історизм, заклади громадського харчування, архітектура, соціалізм, індустріалізація.

***Дьяченко Роксолана Викторовна**, кандидат искусствоведения, Киевский национальный университет культуры и искусств*

Мировоззренческие и культурные основания стилевых трансформаций заведений общественного питания Украины: 20-30-е годы ХХ века

Цель – проанализировать основные мировоззренческие и культурные основания стилевой трансформации заведений общественного питания на территории Советской Украины в 20-30-х годах ХХ века. **Методология** исследования основана на важнейших методологических принципах – историзма, достоверности и объективности. Также автор пользуется методами искусствоведческого и культурологического подхода для характеристики наиболее значимых видоизменений в дизайне заведений питания под влиянием разнообразия художественных стилей первой трети ХХ в. **Научная новизна.** Выяснено и прослежено влияние основных социокультурных и конъюнктурных принципов на творческие преференции и вкусы советских художников, в частности в среде архитекторов и дизайнеров, что отразилось на дизайне заведений общественного питания в Украине в 20-30-е годы ХХ века. **Выводы**. Стилевая трансформация дизайна заведений общественного питания Украины в 20-30-х годах ХХ века происходила под влиянием сочетания двух аспектов: идейных установок большевистской конъюнктуры и новых течений в искусстве. Фактически вся поздняя сталинская архитектура середины 30-50-х годов ХХ в. представляет собой сочетание нескольких стилей, определяемых исследователями, как сталинский ампир, классический и монументальный стиль, в которых преимущественно были воплощены идеи эклектики (историзма), ар деко и ампира.

Ключевые слова: конструктивизм, историзм, заведения общественного питания, архитектура, социализм, индустриализация.

***Diachenko Roksolana,** Ph.D. in study of Art, Kyiv National University of Culture and Arts*

Worldview and cultural fundamentals of the style transformations of the establishments of catering in Ukraine: 1920s – 1930s

Purpose of Research. The purpose of the article is to analyse the main worldview and cultural fundamentals of the style transformation of catering in Soviet Ukraine in the 1920s – 1930s. Methodology. The **methodology** of the research is based on the important principles such as historicism, objectivity and certainty. The author uses the art critic and culturological approaches to characterize the main important transformation in the design of the catering establishments, which are determined by the variety of the artistic styles of the beginning of XX century. **Scientific Novelty.** The author has found out the modern sociocultural fundamentals' influence on the creative preferences and tastes of the Soviet artists, particularly, among architectures and designers. It was manifested in the design of the public catering of Ukraine in 1920s – 1930s. **Conclusions**. The stylistic transformation of the establishments of catering of Ukraine in 1920s – 1930s was held under the influence of the combination of two aspects – ideas of Bolshevic conjuncture and new trends in the art. Indeed, the Stalin architecture of the 1930s – 1950s is the synthesis of the several styles, which are called Stalin Empire, classical and monumental style. The ideas of the eclectics (historicism), art-deco and empire were implemented in it.

Key words: constructivism, historicism, establishments of catering, architecture, socialism, industrialization.

© Дьяченко Р. В., 2017

Актуальність теми дослідження. Наприкінці XIX – на початку XX ст. з його есхатологічними ідеями спостерігається активізація розвитку нових мистецьких напрямів та стилів. Пошук нових засобів мистецької виразності сприяв бурхливому поступу авангардизму (від фр. avant – попереду та garde – охорона). Крім того, після жовтневого перевороту на теренах Росії революційний романтизм, прагнення до швидких радикальних змін у поєднанні з динамічним розвитком науки й техніки надихали художників, режисерів, поетів, архітекторів та дизайнерів до пошуку нових мистецьких форм. Це сприяло активному проникненню авангардних ідей у радянське мистецьке середовище.

Загалом основне завдання, яке ставили перед собою митці-авангардисти, – це пошук нетрадиційних форм та засобів втілення нового світобачення, що здебільшого проявилося у творенні почасти незвичних художньо-естетичних концепцій. Не оминула ця тенденція і середовище архітекторів та дизайнерів, зокрема у річищі оформлення інтер'єрів громадських підприємств харчування, які активно розвивалися протягом 1900-х – 1920-х рр.

Мета дослідження – проаналізувати основні культурно-світоглядні й соціально-політичні засади стильової трансформації закладів громадського харчування в Україні у 20-30-х роках XX століття. Такий екскурс в історію дасть змогу не тільки згадати, під впливом яких ідей відбувалася забудова більшості великих міст України у 20-30-х роках XX століття, а й прослідкувати, як світоглядно-політична кон'юнктура впливає на культурно-творчі преференції і смаки митців, зокрема в середовищі архітекторів і дизайнерів, що актуально у контексті суспільних трансформацій, які нині відбуваються у нашій країні.

Аналіз досліджень і публікацій. Інтер'єри підприємств громадського харчування України XX століття є недостатньо дослідженими і маловивченими, особливо це стосується кінця XIX ст. – до 1960-х років. Скупі дані наявні лише в архівних джерелах. Наукову цінність мають дослідження В. Абизова, О. Боднара, Ю. Волкова, Ю. Лебедєва, Ю. Івашко, А. Іконнікова, А. Марковського, М. Селівачова, Дж. Тейлора, В. Уреньова, Л. Херріота, А. Смітта, М. Дорфа та ін.

Виклад основного матеріалу. На початку 20-х років XX століття найбільш яскраво авангардизм проявився у вітчизняному архітектурному конструктивізмі. Традиційно конструктивним називали вид будівлі, в якій складові компоненти пов'язувалися в єдине ціле залежно від функціонального навантаження, що сприяло міцності споруди.

Німецький дизайнер Вальтер Гропіус зазначав, що кожен предмет має повністю відповідати своїй цілі, тобто здійснювати свої безпосередні функції, а відтак бути комфортним, дешевим, а лише потім красивим. Ці погляди дизайнера стали справжнім кредо конструктивістів, позаяк саме вони визначили основні принципи втілення його архітектурних і дизайнерських рішень на практиці. Серед підхоплених ідей переважали мінімалізм, утилітарність, функціональність тощо.

Не останню роль в утвердженні конструктивізму відіграв модерн, активний розвиток якого в останні десятиліття XIX – на початку XX ст. вимагав від архітекторів еклектизму, зокрема поєднання традицій із новітніми технологіями, які інколи суперечили естетизму і не сприяли декоративності. З іншого – саме модерн намагався відповідати потребам індустріалізації й урбанізації, що в умовах тодішнього режиму перетворилися на домінанти суспільного розвитку. Міста потребували швидкого і масового будівництва відповідних новому соціалістичному побутуванню приміщень, у тому числі громадського призначення. Радянські архітектори наголошували на «соціальній спрямованості радянської архітектури, широті й розмірі її потреб, кількості, яка переходить у якість» [8]. Адже вважалося, що настала ера забезпечення широких мас пролетаріату всіма необхідними для його життєдіяльності благами, у тому числі соціально орієнтованими і клуби-їдальні, дитячі заклади, палаци праці, лікувальні установи, матеріальними.

Найбільш популярними у той час ставали народні будинки, клуби, профілакторії тощо. Активно розбудовувалися робітничі селища, як того вимагали завдання соціалістичної індустріалізації, що характеризувалася швидким розвитком суто функціональних об'єктів, здатних забезпечити утилітарні потреби нової держави та її будівників.

Конструктивізм змінив естетичні вподобання попередньої доби, кардинально змістивши акценти у новітніх інтер'єрах. Так лаконічність, ремісничість стають своєрідним індикатором «справжнього» мистецтва, яке з утратою власних художніх прерогатив перетворювалося на засіб обслуговування прагматичних цілей виробництва. А потреба у пошуку нового стилю в архітектурі та дизайні інтер'єрів, який вирізнявся б простотою, раціональністю, відносною швидкістю та дешевизною у втіленні, став відповіддю на певну помпезність і нагромадженість декоративних елементів, характерних для модерну. Так, про такі підприємства громадського харчування на території України, як їдальня колгоспу імені В. Леніна (Одеська область), їдальня фабрики Карла Маркса (м. Київ), їдальня Харківського заводу сільськогосподарського машинобудування «Серп і Молот» (м. Харків), їдальня Київського залізничного депо імені А. Андреєва, (м. Київ), їдальня у Будинку стахановців Єнакієвського

металургійного заводу імені С. Орджонікідзе, (м. Єнакієво, Донецька область) – сміливо можна сказати, що ці установи не мають художньої виразності, а призначені суто для харчування без зайвих розваг й не розраховані на дозвілля.

Відомий український художник-авангардист К. Малевич писав: «Геніальність не в тому, щоб передати якнайправдивіше епізод та прикрасити картину. Наша геніальність – знайти нові форми сучасного нам дня. Щоб наше обличчя було печаткою нашого часу» [4, 76]. У подальшому ці положення стали вихідними у розвитку мистецького напряму – супрематизму.

Суголосною є думка німецького архітектора-модерніста Людвіга Мис ван дер Рое, який підкреслював необхідність переносити у простір насамперед побажання епохи. Такою «печаткою-обличчям», що втілила прагнення епохи, і став конструктивізм 20–30-х років ХХ ст. Адже він був своєрідним віддзеркаленням соціалістичного способу життя, що відобразив смаки і потреби епохи, акцентувавши увагу на суспільних завданнях архітектури й дизайну. Останнє виявилося у проектуванні й будівництві нових радянських типів поселень та будинків, які, на думку радянських ідеологів пролетарської культури, щонайкраще могли б організувати життя трудящих мас у першу чергу за рахунок усуспільнення їх побуту, як того вимагали колективістські устремління.

Так виникали будинки-комуни, які радше нагадували гуртожитки барачного типу, в кімнатах яких були відсутні перегорожі та зонування. Останнє щонайкраще відповідало новим завданням містобудування: швидкість, дешевизна, компактність, функціональність тощо. Відповідно, ці ідеї так чи інакше торкнулися всіх сфер розбудови громадських будівель, у тому числі для харчування, спрощених деякою мірою під впливом Нарспоживу.

Активне звернення до конструктивістських ідей в архітектурі на етапі становлення соціалістичної системи визначило його трактування як особливого напряму саме радянської архітектури та відповідного дизайну.

У 20-х – на початку 30-х років в Україні розвинулися ідеї конструктивізму, що базувалися на використанні елементарних геометричних форм і кольорів. Український архітектор В. Єрмилов, по суті, адаптував і творчо переосмислив досягнення кубізму, супрематизму й агітаційного мистецтва. Паралельно із живописними композиціями митець створював функціонально-конструктивні «об'єкти», які так і називав, оскільки синтезував у них досягнення різних творів і технологій.

Існує припущення, що самі конструктивістські ідеї були запропоновані ще 1918 р. Осипом Бриком – як реакція на нові обставини соціалістичного життя і своєрідна спроба поєднання авангарду із марксистськими ідеями. Так, О. Ган писав, що завдання конструктивістів – це ідейно-комуністичне вираження вартості матеріальних цінностей, в якому тектоніка, конструкція та фактура повинні стати основними компонентами індустріальної культури.

1924 р. вийшла праця радянського архітектора М. Гінзбурга «Стиль та епоха», яку дослідники вважають маніфестом радянського конструктивізму. Тобто часом зародження конструктивізму можна вважати початок третього десятиліття ХХ ст. Конструктивізм, що зародився у час формування нової держави СРСР, став своєрідним початком нової архітектури оновленого радянського соціуму.

На межі 20–30-х років ХХ ст. керівництво СРСР, намагаючись «вибити непманівський дух», проголосило глобальну переорієнтацію країни та її економіки у бік промислової індустріалізації та колективізації сільського господарства. У травні 1930 р. ЦК ВКП(б) видав Постанову «Про роботу по перебудові побуту», в якій наголошувалося на необхідності розбудови підприємств громадського обслуговування. Саме останні щонайбільше відповідали потребам соціалістичного співжиття і законам функціонування великих поселень (міст), які відзначалися не лише високою концентрацію людських ресурсів, а й мали відмінний від сільських поселень хронотоп і ритм життя. Крім того, згадану постанову вважають початком формування сталінського стилю в архітектурі. Вирішенню цих завдань сприяли відмова від ліпного декору, а натомість широке застосування монолітних металевих конструкцій, каркасів, скла, бетону.

Потребам громадського обслуговування та вимогам «соціалістичної доцільності» повинні були відповідати й нові заклади харчування. Тут варто наголосити, що наприкінці 1932 р. та на початку 1933 р. було видано кілька постанов щодо створення системи «ВРП» («відділ робітничого постачання» – рос. ОРС), зокрема директиви РНК СРСР та ЦК ВКП(б) 4 та 19 грудня 1932 р., 8 березня 1933 р. Лише протягом 1933 р. «ОРСи» командували на 31782 торговельних підприємствах, держторгівлі також передали 8220 закладів громадського харчування, які надавали послуги більше 6,1 млн чол. [6, 432].

Крім того, у 30-х роках ХХ ст. активно розвивалися фабрики-кухні, завданням яких було звільнення жінок від побутових проблем та забезпечення населення продуктами харчування, оскільки магазинів на той час не вистачало. Такі заклади забезпечували гаряче харчування на виробництві, частково вирішували питання голоду та вивільняли робочі руки (зазвичай жіночі) для індустріальних підприємств.

На території подібних фабрик функціонували їдальні та кафе-веранди, які зручно розміщувалися на «конструктивістських» дахах. Для прикладу розглянемо фабрику-кухню Харківського електромеханічного заводу в м. Харкові. Інтер'єр її виконаний у конструктивно-функціональному стилі. Стіни цієї фабрики-кухні членовані великими вікнами, через які максимально потрапляє сонячне світло. Столи для харчування виставлені прямими рядами без всякої стилізації. На кожному з них було встановлено настільну лампу, тобто дане приміщення фабрики швидше за все була поліфункціональним – використовувалося ще й як читальна зала ввечері для лікнепу або культурного проведення часу громадян.

Непересічним втіленням конструктивізму став Будинок-комуна РЖСКТ «Зразкове будівництво», побудований у 1929–1932 рр. за будівельним проектом молодих архітекторів М. Барща, В. Владимирова тощо. Це комплекс з трьох споруд, з яких дві – житлові, а одна – громадська. В останній розміщувалися клуб, столова, спортивна зала, різні технічні служби. При цьому кухні у квартирах були спроектовані маленькі. У них можна було тільки розігріти їжу або заварити каву. Втім, до послуг мешканців була їдальня у громадському корпусі. Так реалізовувався поширений заклик молодої радянської влади про «звільнення жінки від кухонних ланцюгів». До того ж, громадську їдальню мали сприймати не лише місцем харчування, а й місцем «товариського спілкування», «ломки міщанської родини» й «провідником нової культури» [2]. Тобто ресторації та сфера дозвілля перебували у нових історичних умовах нового змісту.

В Україні авангардні ідеї теж знайшли своїх прихильників, що з часом дало підстави паризькому мистецтвознавцю А. Накову під час облаштування Лондонської виставки «Tatlin's dream» у 1973 р. заявити про існування українського авангардизму.

Найяскравішими прикладами типових рис конструктивізму в Україні є низка будівель у Харкові. Активна забудова першої столиці України упродовж 20–30-х рр. XX ст. у конструктивістському стилі сприяла навіть формуванню окремого напряму конструктивізму – харківського. Тут містилася своя інфраструктура із закладами громадського харчування нового типу, однак майже всі вони не збереглися.

У Києві найбільше будівель у стилі конструктивізму було створено за проектами Й. Каракіса: Будинок офіцерів (1931–1932 рр.), Національний музей історії України (1937–1939 рр.), Театр Київського військового округу (нині вул. Заньковецької (реконструкція 1938 р.), житловий будинок на вул. І. Мазепи (1934–1937 рр.) тощо. Ці будівлі вирізнялися перенавантаженням цегли, бетону, скла, великими квадратними вікнами, а також лоджіями-балконами.

Серед розмаїття київських споруд, зведених у названій стилізації, відомий єдиний заклад громадського харчування. Яскравим прикладом конструктивізму є ресторан «Динамо» у м. Києві (побудований у 1934 р. за проектом архітекторів Й. Каракіса і П. Савича), який, окрім того, є класичним зразком київської архітектури того часу. Саме останнє, напевно, дало привід вважати його пам'яткою архітектури радянського періоду.

Особливою рисою ресторану є той факт, що кожен його поверх має дизайн, відмінний від іншого. Дослідники згадують, що 1991 р. у відомому журналі «Архітектура СРСР» так описано ресторан «Динамо»: «Сьогодні ми називаємо цю будівлю одним з кращих зразків київської архітектури того часу. Ця споруда цікава ще й тим, що в ній вперше сповна проявляється пристрасть архітектора до проблем колористики і синтезу мистецтв – а це новаторські прийоми для того часу, що характеризується в цілому сірою аскетичністю провінційних переспівів пізнього конструктивізму» [1, 67]. Зазнавши кількох реконструкцій та невдалої спроби 2007 р. знесення, будівля зараз віддана під розважальний комплекс «D'Lux» і ресторан «Park».

Загалом ідеями конструктивізму та функціоналізму живилася вся архітектура закладів громадського харчування протягом цілого XX ст.

На формування авангардних ідей вплинув модерн, активний розвиток якого в останні десятиліття XIX – на початку XX ст. вимагав від митців своєрідного еклектизму, що, зокрема, проявлявся у поєднанні традиційного з новітнім. І хоча еклектичний стиль (історизм) не можна вважати таким, що виник на початку XX ст., оскільки його розквіт припадає на XIX століття, саме прагнення радянських митців поєднати неоднорідні, часто супротивні компоненти різноманітних стилів визначило особливості еклектики першої третини XX ст., що згодом знайшло своє відображення у сталінському ампірі, а найбільший розквіт здобуло в часи хрущовської «відлиги».

Найбільшої популярності історизм набув у творчій діяльності радянських архітекторів 30–40-х рр. XX ст. Звернення до еклектики, на нашу думку, також можна пов'язати із низкою світоглядних чинників. По-перше, негативним відношенням Й. Сталіна до авангарду, що, зокрема, відобразилося у його критиці конструктивізму. По-друге, звеличенням ролі давньої історичної спадщини при формуванні естетичних принципів нового мистецтва. По-третє, започаткуванням 1922 р. союзної

держави радянських соціалістичних республік – СРСР, що вплинуло на формування ідей творення нової радянської культури, яка, відповідно, мала б поєднувати зразки зодчества всіх республік. У Радянському Союзі еклектика не могла не існувати, позаяк вона завжди розумілася насамперед як мистецтво втілення смаків і діалогу різних культур. Власне, у цьому і проявлялася основна соціально-політична ідея «колиски братніх народів». Так паростки пролетарського інтернаціоналізму втілювалися в архітектурі.

Утім, дослідники вагаються в остаточному визначенні точної дати та причин переходу від конструктивістської (авангардної) до сталінської (історичної) архітектури й основних принципів її функціонування. Так, А. Іконніков наголосив, що з 1932 р. радянські архітектори дедалі більше захоплюються історизмом. Такий ентузіазм можна пояснити, по-перше, набуттям світової популярності зазначеного стилю: по-друге, бажанням творчої переорієнтації на активніше застосування класицистичних прийомів у містобудуванні, далеких від завдань соціалістичного поселення, натомість перевірених російським та західним досвідом [3, 426].

Варто зазначити, що у 1920-ті роки історизм (ретроспективізм, класика) теж існував, однак був майже витіснений бурхливим розвитком авангарду. Проте на рубежі 20–30-х рр. XX ст. ці стилі виявилися більш пристосованими до завдань індустріалізації й урбанізації, ніж популярний на той час авангард. Історизм пропонував рішення, які можна було б застосувати негайно, лише перероблюючи відповідно до нових цілей і нових цінностей модель міста класицизму початку XIX ст. [3, 428].

Традиційно у радянській історіографії з даного питання побутувала думка, що переходу від конструктивізму до сталінської неокласики сприяли переважно політичні передумови, зокрема особиста позиція керманича Й. Сталіна. Водночас, не відкидаючи ідеологічні передумови, дослідники акцентують увагу на соціокультурних і мистецьких чинниках. Зокрема, таких поглядів дотримується український автор А. Марковський, пояснюючи зміну внутрішніми причинами соціально-мистецького підґрунтя архітектурного поступу, «без упередженого політико-ідеологічного підходу»: директивне втручання правлячої еліти стало лише каталізатором розбудови України 1920-х – 1930-х рр. [5, 14].

Саме постконструктивізм дослідники вважають перехідним стилем від конструктивізму до сталінського ампіру та радянським різновидом ар деко.

Припинення існування конструктивізму пов'язують із 1932 р., коли 28 лютого була видана Постанова «Про організацію роботи по остаточному укладанню проекту Палацу Рад». Усе діялося у партійних кулуарах і повністю відповідало завданням формування ієрархії у культурі відповідно до централізуючої волі Й. Сталіна, який особисто керував архітектурним процесом [7]. Фактично вся пізніша так звана сталінська архітектура середини 30–50-х рр. XX ст. є поєднанням декількох архітектурних стилів, які згодом і були визначені дослідниками, як сталінський ампір, класичний та монументальний стиль. Саме у них переважно і були втілені ідеї еклектики (історизму), ар деко й ампіру.

Отже, можна зробити висновок, що у 20–30-х роках XX ст. інтер'єри громадських закладів, зокрема харчування, переживали значущі видозміни під впливом розмаїття стилів першої третини XX ст. Зароджувався авангардизм, який втілився у конструктивізмі. На теренах СРСР бурхливий розвиток і широке проникнення конструктивістських ідей у практику прийнято пов'язувати із згортанням нової економічної політики та поверненням політики військового червоного терору, яка згодом втілилася у горезвісному періоді сталінських репресій. Хоча фактично саме погляди Й. Сталіна на довгі роки загальмували розвиток авангардизму та слугували підґрунтям критики та відмови від конструктивізму. На жаль, догмати більшовицької ідеології не тільки впливали на трансформації стилів інтер'єрів громадських закладів, а й згодом сприяли втраті значної частини конструктивістських інтер'єрів ресторанів.

Принагідно зазначимо, що, незважаючи на неоднозначне ставлення до конструктивізму з боку звичайних громадян, серед архітекторів він здобув не лише популярність, а й став підґрунтям таких модних на сьогодні стилів, як хай-тек, індастріал, техно, мінімалізм тощо. Їх аналіз є перспективним напрямом подальших досліджень.

Література

1. Бородкин Ю. Киевский архитектор Иосиф Каракис / Ю. Бородкин // Архитектура СССР. – 1991. – № 3. – С. 66–77.

2. Дедушкин А. Клуб-столовая РЖСКТ «Показательное строительство» [Электронный ресурс] / А. Дедушкин. – Режим доступа: http://um.mos.ru/houses/klub_stolovaya_rzhskt_pokazatelnoe_stroitelstvo.

3. Иконников А. Историзм в архитектуре / А. Иконников. – М. : Стройиздат, 1997. – 557 с.

4. Малевич К. Государственникам от искусства. В 5 т. Т. 1. Собрание сочинений / К. Малевич. – М. : Гилея, 2004. – С. 75–88.

5. Марковський А. І. Архітектура Києва 1920–1930–х років у світовому контексті : автореф. дис. на зд. наук. ступеня канд. архітектури : спец. 18.00.01 «Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури» / Марковський А.І.– К., 2014. – 20 с.

6. Рекрут В. Особливості організації кооперативної освіти споживчої кооперації України у 30-х рр. ХХ ст. [Електронний ресурс] / В. Рекрут. – Режим доступу: http://ukrcoop-journal.com.ua/2010-3/num/rekrut.htm.

7.Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль / Д. Хмельницкий. – М. : Прогресс–Традиция, 2007. – 376 с.

8.Шейко В. Монополізація радянською системою основних сфер духовного життя суспільства 30-х років / В. Шейко // Вісн. Держ. акад. кер. кадрів культури і мистец. – К., 2000. – № 3. – С. 99–111.

References

1. Borodkin, Y. (1991). Kyiv architecture of Iosif Karakis. Arhitecture SSSR, 3, 66 – 77 [in Russian].

2. Dedushkin, A. Club-canteen RZhSKT «Demonstrative building». Retrieved from http://um.mos.ru/houses/klub_stolovaya_rzhskt_pokazatelnoe_stroitelstvo [in Russian].

3. Ikonnikov, A. (1997). Historicism in Architecture. Moscow: Stroiizdat [in Russian].

4. Malevich, K. (2004). Statemen from the artists: in 5 vol. Volume. 1. Moscow: Gileia [in Russian].

5. Markkovsky, A.I. (2014). Architecture of Kyiv 1920s – 1930s in the world context. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

6. Rekrut, V. (2010). Peculiarities of the organization of the cooperative education of the consumers cooperation of Ukraine in 1930s. Retrieved from http://ukrcoop-journal.com.ua/2010-3/num/rekrut.htm [in Russian].

7. Khelnytskii, D. (2007). Architecture of Stalin. Psychology and Style. Moscow, Progress-Tradicia [in Russian].

8. Sheiko, V. (2000). Soviet system's monopolization of the main sphere of the spirit life of the society in 1930s. Visnyk DAKKKiM, 3, 99-111 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.05.2017 р.

УДК 7.079 "18" – "19"(048)

Колосова Наталія Анатоліївна
кандидат історичних наук, доцент,
доцент Київського університету культури
natalia.kolosova@yahoo.com

МИКОЛА ПОТОЦЬКИЙ ЯК МАГНАТ ТА МЕЦЕНАТ

Мета – розглянули меценатську діяльність Миколи Потоцького; охарактеризували Миколу Потоцького як історичну постать, магната та видатного мецената. **Методологія** дослідження. Багатогранність феномена меценатства зумовлює потребу його вивчення у міждисциплінарних дослідженнях з використанням принципу поліметодологізму. Концептуальний підхід ґрунтується на науковому осмисленні меценатства як цілісного, складного, самостійного явища культури. **Наукова новизна**. Концептуальною ідеєю нашої праці є висвітлення історично зумовленої вітчизняної сутності феномена меценатства, усвідомлення значення вітчизняної історії меценатської діяльності для адекватного розуміння природи, традиційних і сучасних форм цього специфічного виду доброчинності. **Висновки**. Меценатська діяльність Миколи Потоцького була спрямована на будівництво й оздоблення католицьких і греко-католицьких храмів, забезпечення продуктивної роботи запровадження у його маєтках творчих майстерень ("фабрик"), підтримку видатних представників двох поколінь майстрів львівської скульптурної школи. Магнат Микола Потоцький був суперечливою постаттю, однак його доброчинна довготривала й широкомасштабна діяльність на користь української культури визначає його місце в когорті видатних українських меценатів. Серед спонукальних чинників, що зумовили вибір об'єктів меценатської діяльності, домінували: морально-релігійні, естетичні й патріотичні мотиви.

Ключові слова: меценатська діяльність, мистецтво, скульптура, культура, фондування, фінансова підтримка.

Колосова Наталья Анатольевна, *кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры искусств Киевского университета культуры*

Николай Потоцкий как магнат и меценат

Цель – рассмотреть меценатскую деятельность Николая Потоцкого; охарактеризовать Николая Потоцкого как историческую фигуру, магната и известного мецената. **Методология** исследования. Многогранность феномена меценатства обусловливает необходимость его изучения в междисциплинарных исследованиях с использованием принципа полиметодологизма. Концептуальный подход основывается на научном осмыслении

© Колосова Н. А., 2017

меценатства как целостного, сложного, самостоятельного явления культуры. **Научная новизна**. Концептуальной идеей нашего труда является освещение исторически обусловленной отечественной сущности феномена меценатства, осознание значения отечественной истории меценатской деятельности для адекватного понимания природы, традиционных и современных форм этого специфического вида благотворительности. **Выводы**. Меценатская деятельность Николая Потоцкого была направлена главным образом на строительство и отделку католических и греко-католических храмов, обеспечение продуктивной работы и внедрение в его имениях творческих мастерских ("фабрик"), поддержку выдающихся представителей двух поколений мастеров львовской скульптурной школы. Магнат Николай Потоцкий был противоречивой фигурой, однако его благотворительная длительная и широкомасштабная деятельность в пользу украинской культуры определяет его место в когорте выдающихся украинских меценатов. Среди побудительных факторов, обусловивших выбор объектов меценатской деятельности, доминировали: морально-религиозные, эстетические и патриотические мотивы.

Ключевые слова: меценатская деятельность, искусство, скульптура, культура, фондирования, финансовая поддержка.

Kolosova Natalia, *Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of Art Kyiv University of Culture*

Mykola Pototskyi as a magnate and philanthropist

The purpose of the research. This study examines philanthropy activity of Mykola Pototskyi. Mykola Pototskyi is characterized as a historical figure, magnate and prominent philanthropist. **Research methodology.** Diversity of arts patronage phenomenon causes the need to study it in interdisciplinary research using the principle of polimethodolism. The conceptual approach is based on a scientific understanding of philanthropy as a complete, complex and independent cultural phenomenon. **Scientific novelty. The** conceptual idea of our work is to highlight the historically conditioned domestic nature of sponsorship phenomenon and awareness of the importance of national patronage history for adequate understanding of the nature of traditional and modern forms of this specific type of charity. **Conclusions**. Philanthropy activity of Mykola Pototskyi was focused primarily on the construction and decoration of Catholic and Greek Catholic churches, provision of productive implementation of creative workshops (“factories”) in his estates and support of the prominent representatives of two generations of Lviv sculpture school. Magnate Mykola Pototskyi was a controversial figure, but his long-term and large-scale charitable activity in favor of Ukrainian culture determines his place in a cohort of prominent Ukrainian philanthropists. Among the motivating factors that led to the selection of patronage objects moral, religious, aesthetic and patriotic ones dominated.

Keywords: philanthropy activity, art, sculpture, culture, funding, financial support.

Історія українського меценатства як фундаментальної складової національної культури ще не написана. До її створення долучаються представники різних галузей гуманітарного знання – культурологи, історики, соціологи, філософи, мистецтвознавці, релігієзнавці, краєзнавці, письменники, освітяни.

Проблема доброчинності взагалі й меценатства зокрема привертає увагу українських дослідників лише наприкінці 1980-х років, а після проголошення державної незалежності меценатство стає в Україні актуальним предметом наукових досліджень.

Багатогранність феномена меценатства зумовлює потребу його вивчення в міждисциплінарних дослідженнях з використанням принципу поліметодологізму. Концептуальний підхід ґрунтується на науковому осмисленні меценатства як цілісного, складного, самостійного явища культури. Концептуальною ідеєю нашої праці є висвітлення історично зумовленої вітчизняної сутності феномена меценатства, усвідомлення значення вітчизняної історії меценатської діяльності для адекватного розуміння природи, традиційних і сучасних форм цього специфічного виду доброчинності. Системний підхід, узятий за основу осмислення меценатства як цілісного культурного феномена, передбачає аналіз найважливіших етапів його еволюції.

Розвиток міждисциплінарних студій забезпечує співіснування різних методологій у плюралістичному науковому співтоваристві, котре для вис- вітлення тих чи інших аспектів меценатства шукає найбільш адекватні та оптимальні методи аналізу. Так, соціологічний підхід, який зосереджує увагу на факторах організації та формування життя певного суспільства, дозволяє розглядати меценатство як культуротворчий чинник, що більшою чи меншою мірою не тільки підтримує, а й скеровує культурний процес. Філософський підхід акцентує увагу на осмисленні тих фундаментальних закономірностей, які визначають причини й напрями культурного розвитку суспільства.

Узвичаєне в сучасній науковій практиці використання різних, в залежності від мети й завдань, підходів до вивчення меценатства, часом призводить і до однобічного тлумачення феномена. Так, фахівці в галузі економіки й державного управління, наголошуючи відповідні аспекти меценатської діяльності, не завжди враховують, що меценатство є передовсім явищем культури, що призводить до однобічних оцінок та висновків, ускладнюючи процес формування загальноприйнятих понять, усталеного категоріального апарату.

Досить широким і суперечливим є спектр мотивів меценатської діяльності, серед яких, поряд із патріотизмом, філантропічними й альтруїстичним прагненням посприяти розвитку національної

культури, стимулювати творчість майстрів, науковців, любов'ю до літератури, мистецтва тощо не в останню чергу діють раціональні, прагматичні, а також корисливі, егоїстичні мотивації, пов'язані з прагненням підвищити свій соціальний статус, престиж, довести чи утвердити свою вищість, збільшити політичну вагу в боротьбі за владу, а також – прагнення задовольнити потреби власного марнославства, підпорядкувати своїй волі митців, опосередковано реалізовуючи власні, не завжди продуктивні культурно-мистецькі ідеї, проекти тощо. "Процес формування філантропічних відносин далеко неоднозначний, – зауважує Г. М. Попович, – у ньому наявні різні мотивації" [1, 4].

Становлення наукових досліджень феномена меценатства в українській гуманітаристиці має свою специфіку, зумовлену довготривалим розвитком національної науки й культури під тиском культур домінуючих держав. Розрізнені відомості про меценатську діяльність окремих історичних осіб містить дорадянська українська історіографія – праці В. Антонича [2], Д. Багалія [3], Ф. Лебединцева [4], О. Левицького [5] та ін.

Так, з'явилося чимало праць, у яких по-новому, з сучасних позицій осмислюється меценатська діяльність князя К. І. Острозького (В. Ульяновський [6]), князя В.-К. Острозького (І. Мицько [7]), Б. Хмельницького (Ф. Ступак [8]), та ін.

Мета нашої роботи – дослідити меценатську діялись магната Миколи Потоцького.

Під кінець XVIII ст. Україна втрачає будь-які ознаки національної держави, а її територія розділяється між Росією, Польщею та Австрією. Культура, мова, церква й меценатство як джерело їх підтримки потрапляють під жорсткий контроль з боку домінуючих держав. Так само й економіка, автономний організм якої цілеспрямовано демонтують, прилаштовуючи до чужих економічних систем. Серед українських і польських магнатів-меценатів XVIII ст. траплялися суперечливі постаті, котрі, з одного боку, виявляли себе жорстокими кріпосниками, кривдниками народу, а з іншого – видатними доброчинцями у сфері культури. До таких належав, зокрема, Микола Василь (Базилій) Потоцький (1707 чи 1708–1782) староста канівський і богуславський – католик, який перейшов у греко-католицтво, польський аристократ, який перейшов в українство. Безчинства М.В. Потоцького як магната-самодура такі ж очевидні, як його внесок у розвиток храмового будівництва та львівської скульптурної школи. Саме на творчих "фабриках" М. В. Потоцького розквітнув талант видатних скульпторів XVIII ст. Майстра Пінзеля (Іоана Георгія Пільзе), Франсиска Оленського та ін.

Батько М. В. Потоцького – Степан Олександет Потоцький був великим коронним стражником, воєводою белзьким, старостою канівським, теребовлянським тощо. Матір – Йоанна Сенявська була сестрою польного і великого коронного гетьмана, львівського старости Адама Миколая Сенявського. Майбутній меценат навчався в єзуїтському колегіумі у Львові, здійснив освітню подорож до Європи (1724 р.), добре знав латину – мову тогочасної науки, певний час займався літературною діяльністю, навіть видав дві праці, однак після смерті матері (1733 р.) зосередився на господарській і меценатській діяльності [11].

М. В. Потоцький був третім за розміром статків у тогочасному роді Потоцьких: власником замків і міст Бучач, Золотий Потік, Гологори. Головна резиденція магната містилася у двох замках в м. Бучач. Замолоду він відзначався скандальною поведінкою, жорстокою поведінкою із дрібною шляхтою, селянами і єврейським населення, розгульним життям. Палац М. В. Потоцького в Бучачі (нині Тернопільська обл.) здобув недобру славу як місце гучних бенкетів та оргій. Дослідники припускають що переломним моментом у житті магната став випадок, коли він у пароксизмі люті вбив дівчину, названу в українській народній баладі Бондарівною. Нібито відтоді на знак спокути М.В. Потоцький почав активно займатися меценатською діяльністю, вкладаючи значні кошти в будівництво та оздоблення храмів.

Історичну постать М.В. Потоцького позитивно характеризує те, що він не брав участь у Барській конфедерації, котра спричинила в Україні гнівну протидію в формі повстання гайдамаків. Він демонстративно позиціонував себе як шляхтич-"неформал", намагався наслідувати якісь елементи козацького побуту, розмовляв переважно руською мовою [11].

Н. М. Яковенко припускає, що саме М. В. Потоцький започаткував процес переходу частини польської шляхти в українство: "На кінець XVIII ст. припадають... перші прояви "дивацтв" серед осіб польського походження, які починали виклично ідентифікувати себе з українською стороною, – відзначає дослідниця. – Початок цьому, схоже, поклав герой відомої балади про Бондарівну, канівський староста Микола Потоцький: у 1773 р. магнат-"неформал" перейшов із католицького обряду на унійний і став щедрим ктитором Почаївської Лаври, зініціювавши, серед іншого, коронацію образу чудотворної Почаївської Богородиці" [12, 476].

Окрім фундування Почаївської лаври, М. В. Потоцький збудував у м. Городенках костел із кляштором для театинців і греко-католицьку церкву, 1753 р. зафундував монастир Василіан у м. Бучачі,

надавав фінансову підтримку домініканському монастирю у Підкамені, вірменській парафії в Городенці, Тисмениці, кляштору отців паулінів у Ченстохові (300000 злотих), костелу, церкві Юрія та убогих у Гологорах тощо [13].

Важливою ділянкою меценатської діяльності М. В. Потоцького буду організація в його маєтку в Бучачі мистецьких майстерень ("фабрик"), у яких активно і плідно працювали видатні представники львівської скульптурної школи. Поняттям "львівської скульптурної школи" охоплюються, на думку сучасних мистецтвознавців (Б.Г. Возницького та ін.), пам'ятники не тільки львівської барочної пластики, зокрема, періоду її розквіту в 50-х роках XVIII ст., а й усього регіону, центром якого був Львів. Щедрого замовника й мецената, який добре розумівся на мистецтві скульптури й умів цінувати талант, знайшов в особі М. В. Потоцького Майстер Пінзель, котрий з'явився при дворі магната в м. Бучач близько 1750 р.

Можливо, тут уже працював львівських архітектор Бернард Меретин, у співдружності з яким Пінзель творив упродовж десятиліття. На замовлення М.В. Потоцького Пінзель виконав свої перші роботи на західних землях України: ансамбль дерев'яної скульптури в Городенці та групу кам'яних фігур для ратуші в Бучачі. Українські дослідники наголошують, що умови прані, атмосфера, створена меценатом у його мистецьких "фабриках", значною мірою посприяли реалізації таланту Майстра Пінзеля. "Він (Пінзель – Н. К.) прибув сюди наприкінці 1740-х років уже сформованим скульптором, – відзначає Б.Г. Возницький. – Його професійна виучка в руслі барокової пластики, що вже втрачала панівні позиції в Центральній Європі, знайшла тут, далеко віл художніх центрів, ідейну і творчу підтримку, що визначалася високим рівнем і незвичайною активністю народних майстрів і ремісників" [14, 3]. Б.Г. Возницький робить важливий висновок щодо ролі мецената у творчій долі Пінзеля: "Саме через це Пінзель створює тут шедеври, рівних яким важко знайти в Центральній і Західній Європі. Можливо, що десь там у себе на батьківщині, він і не досяг би подібних результатів. Умови для творчої роботи, атмосфера, створена Миколою Потоцьким – великим українським магнатом і меценатом – на його творчих "фабриках" сприяла розквіту майстерності скульптора" [7, 3]. Вдячним панегіриком меценату виглядає створений Пінзелем комплекс виконаних у камені алегоричних фігур, які вінчають бучацьку ратушу.

У другій половині 1750-х років творча діяльність Пінзеля у Львові та його околицях за підтримки М. В. Потоцького. Так, у 1759–1760-х роках Майстер створює кінну статую св. Юрія для новозбудованого собору св. Юра; в той же час різбить дерев'яний ансамбль вівтаря в с. Городовиці під Львовом. Після смерті архітектора Б. Меретина – керівника "фабрики" (будівництва) Пінзель повертається до Бучача, де разом зі своїм помічником, львівським скульптором Антоном Штилем, робить два вівтаря для м. Монастириська; орієнтовно у 1763 р. різбить дерев'яну скульптуру вівтаря св. Миколая в бучацькому кафедральному костелі. Після переходу М.В. Потоцького у греко-католицький обряд Пінзель здійснює ряд замовлень для оформлення церков у Городенці та Бучачі [7, 3–4].

Продуктивні творчі стосунки з меценатом М. В. Потоцьким мали учні та послідовники Майстра Пінзеля – львівські скульптори.

Матвій Полейовський, Франсиск Оленський та ін. майстри молодших поколінь, працюючи на "фабриках" разом зі своїми вчителями, часто продовжували розпочаті ними роботи й пишалися школою, здобутою у творчих майстернях М. В. Потоцького. Так, в одному з листів до Почаївського монастиря скульптор львівської школи М. Полейовський, характеризуючи мецената, писав: "Його величність фундатор (М. В. Потоцький – Н. К.) наполіг на тому, щоб я почав сницарську роботу в Почаївській церкві, тому що цінував мою майстерність, знаючи мене з дитячих літ навчання сницарці та архітектурі в його метрів, які при його фабриках повмирали" [14, 4].

Отже, магнат Микола Потоцький був суперечливою постаттю, однак його доброчинна довготривала й широкомасштабна діяльність на користь української культури визначає його місце в когорті видатних українських меценатів. Меценатська діяльність магната була спрямована головним чином на будівництво й оздоблення католицьких і греко-католицьких храмів, забезпечення продуктивної роботи запровадження у його маєтках творчих майстерень ("фабрик"), підтримку видатних представників двох поколінь майстрів львівської скульптурної школи. Серед спонукальних чинників, що зумовили вибір об'єктів меценатської діяльності, домінували: морально-релігійні, естетичні й патріотичні мотиви (останні, пов'язані з "неформальною" поведінкою, переходом "на український бік" ще належить дослідити).

Література

1. Антонович В. Про козацькі часи на Україні /Антонович В. – К.: Дніпро, 1991 – 238 с.
2. Багалій Д. Історія Слобідської України /Багалій Д. – Харків: Дельта,1993. – 255 с.

3. Ефименко П. Братства и союзы нищих / Ефименко П. // Киевская старина. – 1883. – Т. 7. – № 9–10. – С. 312–317.

4. Лебединцев Ф. Братства. Исторический обзор братств от первого их появления до настоящего времени /Лебединцев Ф. // Киевские епархиальные ведомости. – 1862. – № 8 – 10. – С. 258–274, 310–325, 353–359.

5. Левицька С. Правове регулювання та облік діяльності благодійних організацій /Левицька С. // Перехрестя. – 2002. – № 3. – С. 6–11.

6. Ульяновський В. Відоме і невідоме з біографії та діяльності князя К.Острозького / Ульяновський В. // Острозька давнина. – Львів, 1995. – 24 с.

7. Ступак Ф. Благодійні товариства Києва (друга половина XIX – початок XX ст.) /Ступак Ф. – К.: Хрещатик, 1998. – 206 с.

8. Попович Г. М. Благодійність як прояв соціальної відповідальності / Г. М. Попович // Науковий вісник Ужгородського державного університету. Серія Педагогіка. Соціальна робота. – 1999. – Вип. 2. – С. 84-87.

9. Потоцький Микола Василь // https://uk.wikipedia.org/wiki %D0%B9

10. Яковенко Н. Нариси історії середньовічної та ранньомодерної України: 3- тє вид., перероблене та розшир / Наталя Яковенко. – К.: Критика, 2006. 584 с.

11. Мастер Пинзель – легенда и реальность: Каталог виставки / Авт.-сост. Б.Г. Возницкий, Н.А. Опанасенко. – Львов, 1987. – 28 с.

12. Возницький Б.Г. Франсис Оленський – львівський скульптор другої половини XVIII ст. : Каталог виставки / Б.Г. Возницький. – Львів, 1995. – 31с.

13. Лазечко П. Меценати української культури / Л. Лазечко, П. Лазечко // Дзвін. – 2003. – № 11-12. – С. 133-138.

14. Слабошпицький М. Українські меценати: Нариси з історії української культури / Михайло Слабошпицький. – К.: В-во М. Коця, В-во "Ярославів Вал", 2001. – 328 с.

15. Мицько І. Загадки родоводу князів Острозьких // Острозький краєз- навчий збірник / І. Мицько. – Острог, 2010. – Вип. 5.

References

1. Antonovych V. (1991). On the Cossack times in Ukraine. K.: Dnipro. [in Ukrainian].

2. Bahalii D. (1993). History Sloboda Ukraine. Kharkiv: Delta. [in Ukrainian].

3. Yefimenko P. (1883). Brotherhoods and unions of beggars. Kievskaya starina.(Vols 7), 9–10,312 – 317. [in Ukrainian].

4. Lebedintsev F. (1862). Brotherhood. Historical review of the fraternities from their first appearance to the present day. Kievskie eparkhialnye vedomosti, 8 – 10, 258 – 274, 310 – 325, 353 – 359. [in Ukrainian].

5. Levytska S. (2002). Legal regulation and accounting activities of charitable organizations. (Vols1), p.p.6-13.Crossroads.. [in Ukrainian].

6. Ulianovskyi V. (1995). Known and unknown biography and activities of Ostroh Prince K.Ostrozkoho. Ostroh antiquity. Lviv: Svitlo. [in Ukrainian].

7. Mytsko I. (2010). Riddles pedigree Ostrog princes. Ostrog local history collection. Ostroh. 5.

8. Stupak F. (1998). Kyiv Charitable Society (second half of XIX – early XX century.). K.: Khreshchatyk. [in Ukrainian].

9. H. M. Popovych (1999). Charity as a manifestation of social responsibility. Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho derzhavnoho universytetu. Seriia Pedahohika. Sotsialna robota. 2 p.p. 84-87. [in Ukrainian].

10. Pototskyi Mykola Vasyl // https://uk.wikipedia.org/wiki% D0% B9;

11. Yakovenko N.(2006). Essays on the history of medieval and early modern Ukraine, 3rd ed., Revised and expanded . K.: Krytyka. [in Ukrainian].

12. B.G. Voznitskiy& N.A. Opanasenko (1987).Master Pynzel – legend and reality: the exhibition catalog. Lviv.: Svit. [in Ukrainian].

13. Voznyts'kyy B.H. (1995). Francis Olenskyy – Lviv sculptor of the second half of the eighteenth century.: Exhibition Catalog . Lviv.: Svit. [in Ukrainian].

14. Lazechko P.& L. Lazechko (2003). Patrons of Ukrainian culture. Dzvin. 11-12p.p. 133-138. [in Ukrainian].

15. Slaboshpytskyi M. (1999). Ukrainian patrons. Ukraina. 10 p.p. 54. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.05.2017 р.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 78.071.2 (477)+784

Бондарчук Віктор Олексійович
кандидат мистецтвознавства,
доцент Національної музичної академії України
ім. П.І.Чайковського
art2603@ukr.net

ДМИТРО ГНАТЮК – ВІД ПРАКТИКИ ДО ТЕОРІЇ: УЗАГАЛЬНЕННЯ ВИКОНАВСЬКОГО ДОСВІДУ В ОПЕРНІЙ СТУДІЇ

Мета статті зумовлена потребою узагальнення виконавського та режисерського досвіду Д.М.Гнатюка, пов'язаного з його діяльністю у Оперній студії. **Методологія** дослідження передбачає включення проблеми аналізу в простір історичного, мистецтвознавчого та культурологічного дискурсу з обов'язковим закріпленням питання у міждисциплінарному контексті. **Наукова новизна** дослідження полягає у вивченні творчого шляху Д.Гнатюка в період його режисерської діяльності у Оперній студії консерваторії. Проведення аналітичних паралелей між творчо-виконавською, громадською та педагогічною діяльністю створить оптимальні умови для розкриття багатогранної сутності митця ХХ століття Дмитра Гнатюка. **Висновок**. Працюючи в Оперній студії, Дмитро Михайлович здійснив свою мрію – виконав творчу місію і втілив у життя заповітні внутрішні настанови – сформував потужну основу вітчизняного оперного мистецтва, виніс у світовий простір і на загальне визнання українську оперну класику, закріпив у свідомості молодих акторів-початківців відчуття відповідальності за національно-самобутнє надбання – українську пісню, слово, театр.

Ключові слова: творча особистість, виконавська інтерпретація, художня апробація, драматургія твору, академічне виконавство, Оперна студія.

Бондарчук Виктор Алексеевич, *кандидат искусствоведения, доцент Национальной музыкальной академии им. П.И.Чайковского*

Дмитрий Гнатюк – от практики к теории: обобщение исполнительского опыта в Оперной студии

Цель работы обусловлена необходимостью обобщения исполнительского и режиссерского опыта Д.М.Гнатюка, связанного с его деятельностью в Оперной студии. Проблема духовной идентификации нации, самобытности ее традиций и эстетических приоритетов достаточно остро стоит в реалиях современности, поэтому, апеллируя к традициям, заложенным предыдущими поколениями, мы не только удерживаем текучесть настоящего, но и структурируем мощные координаты будущего культурно-художественного пространства Украины. **Методология** предусматривает включение проблемы анализа в пространство исторического, искусствоведческого и культурологического дискурса с обязательным закреплением вопроса в междисциплинарном контексте. **Научная новизна** исследования заключается в изучении творческого пути Д. Гнатюка в период его режиссерской деятельности в Оперной студии консерватории. Проведение аналитических параллелей между творческо-исполнительской, общественной и педагогической деятельностью создаст оптимальные условия для раскрытия многогранной сущности исполнителя ХХ века Дмитрия Гнатюка. **Вывод**. Работая в Оперной студии, Дмитрий Михайлович осуществил свою мечту – исполнил творческую миссию и воплотил в жизнь заветные внутренние установки. Он сформировал мощную основу отечественного оперного искусства, вынес в мировое пространство и на всеобщее признание украинскую оперную классику, закрепил в сознании начинающих актеров чувство ответственности за национально-самобытное достояние – украинскую песню, слово, театр.

Ключевые слова: творческая личность, исполнительская интерпретация, художественная апробация, драматургия произведения, академическое исполнительство, Оперная студия.

Bondarchuk Viktor, *PhD in Art History, Associate Professor of P. I. Tchaikovsky NMAU.*

Dmytro Gnatyuk – from practice to theory: generalization of performing experience in Opera Studio

Purpose of the research. is to generalize performing and directing experience of D.M. Gnatyuk, related to his activities in the Opera Studio. Problem of spiritual identification of the nation and identity of its traditions and aesthetic priorities is rather acute in present realities. Therefore, by appealing to the traditions laid down by previous generations, we do not only hold the flowing of nowadays, but also structure the powerful coordinates of future cultural and artistic space of Ukraine. The **methodology** involves including of analysis problem into the area of historical, art and cultural discourse with mandatory fixing of the issue in interdisciplinary context. The **scientific novelty** of the research consists in exploration of creative career of D.Gnatyuk during his directing work in the Opera Studio of the Conservatory. Analytical parallels between the creative and performing, teaching and public will create optimal conditions for the disclosure of the multifaceted nature of the performer of the twentieth century – Dmytro Gnatyuk. **Conclusion**. Working in the Opera Studio, Dmytro Mykhailovych realized his dream – performed creative mission and implemented his cherished internal guidelines. He formed a strong basis

© Бондарчук В. О., 2017

for the national opera, brought out Ukrainian opera classics into the world and universal recognition and cemented in the minds of young actors sense of responsibility for the national original heritage – Ukrainian song, word, theater.

Keywords: creative personality, performance interpretation, art testing, drama work, academic performance, opera studio.

Інтенція даного дослідження окреслює головні концептуальні засади формування, збереження та продукування вітчизняного культурно-мистецького доробку, зокрема одного з її потужних та потенційних напрямів – оперного виконавства. Аналізуючи мистецтво цього жанру в Україі, ми свідомо вдаємося до перманентного переосмислення його сутнісної основи, системи стійких ознак, які в результаті численних деформуючих тенденцій не тільки не втратили своєї самобутності, а й сформували модель вітчизняної оперно-виконавської школи.

Мета роботи зумовлена потребою узагальнення виконавського та режисерського досвіду Д.М.Гнатюка, пов'язаного з його діяльністю у Оперній студії. Проблема духовної ідентифікації нації, самобутності її традицій та естетичних пріоритетів досить гостро постає в реаліях сьогодення, тому, апелюючи до традицій, закладених попередніми поколіннями, ми не тільки втримуємо плинність сьогодення, а й структуруємо потужні координати майбутнього культурно-мистецького простору України.

Виклад основного матеріалу. В контексті системного аналізу вітчизняного оперного мистецтва слід виділити один з пріоритетних його елементів – оперну студію при НМАУ імені П.І.Чайковського. Розглядаючи оперне мистецтво як потужний, синтетично-організований, консолідований незліченною кількістю засобів реалізації мистецький напрям, слід зазначити, що такий структурний підрозділ, як Оперна студія, уособлює в собі важливу, потенційно-зумовлену складову в репрезентації та продукуванні даного жанру на арені не тільки вітчизняного, а й світового театру.

Дослідженню проблематики, пов’язаної з періодом діяльності Д.М.Гнатюка на ниві педагогічної діяльності, присвячено значну кількість наукових статей, публікацій, рецензій у періодичних виданнях. Засадничі інтенції вивчення творчого шляху Д.Гнатюка були сформовані Ю.О.Станішевським, зусиллями якого побачили світ такі монографії, як: "Дмитро Гнатюк" (видавництво " Музична Україна 1991 рік) [10], матеріали у періодичних виданнях газет "Вісті", "Музика", "Прапор комунізму", "Урядовий кур’єр", "Культура і життя", "Радянська Україна", "Українська культура" і ін. Важливим і незамінним внеском у дослідження творчого шляху Д.Гнатюка є статті, анотації та рецензії О.Зінькевич, Т.Гнатів, М.Гордійчук, М. Черкашиної-Губаренко, О. Соломонової, О. Сокало, В.І. Рожка та О.В. Рожка, М. Жулинського, М.Загайкевич, К.Майбурової, О.Малозьомової, М.Стефановича, Б.Гнидя і т.д. [2; 6; 9; 12; 13; 14; 15]. Перелік наукових обґрунтувань є достатнім для того, щоб окреслити магістральний вектор творчого шляху митця, виокремити звичні, традиційно-зумовлені інтенції артиста у просторі вокальної творчості та відчути і зафіксувати трансформацію усталених канонів режисерської та педагогічної практики. Але актуальність дослідження полягає в узагальненні і об’єктивному аналізі поодиноких і почасти неоднозначних заміток, рецензій, публікацій. Акцентуючи увагу на творчих звершеннях Д.М.Гнатюка в просторі педагогічної діяльності, ми маємо можливість прослідкувати інтенцію важливого структуро творчого елемента всієї мистецької ланки української музичної освіти – Оперної студії при київській консерваторії, окреслити її пріоритети у формуванні акторів-початківців, майстрів оперної сцени, солістів-вокалістів.

Відтак, відкрита 1938 р. і названа як Оперна студія Київської державної ордена Леніна консерваторії імені П.І.Чайковського дана освітня ланка стала запорукою перманентно-зумовленої потенції вітчизняного оперного мистецтва. Традиційно-визнані постулати, що виховання є інструментом конструювання людської особистості, абсолютно відповідає і є типовим по відношенню до студії, яка стала ключовим і конструктивним механізмом підготовки та становлення оперних майстрів у просторі загальнокультурного розвитку України. У стінах Оперної студії було сконцентровано потужний конгломерат викладачів, провідних майстрів сцени та видатних оперних виконавців, які не тільки сформували своєю діяльністю вектори оперного становлення України, а й заклали традиції вітчизняного оперного жанру. До плеяди видатних майстрів, що залишили відбиток на сторінках історії оперної студії належать: О.Муравйова, В.О.Цвєтков, О.Я.Цвєткова, В.Й.Пірадов, В.С.Тольба, О.О.Колодуб, Ю.Я.Лішанський, О.С.Завіна, Я.В.Карасик, М.К.Кондратюк, Є.І.Чавдар та багато інших, відомих не тільки на теренах вітчизняного оперного мистецтва а й світового, провідних діячів даного жанру [4].

Зумовлена темою дослідження проблема стимулює нас до висвітлення видатної творчої особистості, яка сформувала індивідуальні концептуально-визначені пріоритети у формуванні оперних виконавців ХХ-ХХІ століття Д.М.Гнатюка. Внутрішньо-обумовлені потреби майстра – виховати творчу особистість виконавця через систему взаємозв’язків педагог-учень, формує мистецький континуум з механізмом перманентного переходу від одного амплуа до іншого. Відхід від традиційних тенденцій підготовки оперних виконавців, сформованих у результаті відсутності творчого потенціалу у закладі, що запропонував Д.М.Гнатюк, відкрив нові горизонти розвитку оперних артистів з акцентом на консолідацію педагогічно-виконавської практики. Педагог, який є практикуючим оперним виконавцем, провідним режисером та майстром сцени уособлює в собі всі риси, необхідні для формування творчої

особистості, оскільки система тісної комунікації вчитель-учень якнайкраще обумовлює кінцевий результат у вигляді видатних оперних співаків з рівнем комплексно-фахової підготовки, що практично закріплена і свідомо обумовлена: "Дмитро Михайлович багато і зацікавлено працює з молоддю, готує оперних співаків, записує їх на платівки" – зазначає кореспондент З.Мензатюк [6]. У роботі зі студентством, Д.Гнатюк використовує перевірені практикою і досвідом моделі – формування навичок шляхом системного підходу до опанування фахової компетентності: "Талант – це праця. Тільки завдяки їй формується митець. Якщо сподіватися тільки на талант, можна дебютувати однією чудовою поетичною збіркою, симфонією, першою персональною виставою, можна зіграти одну – дві ролі. Не більше. Шанувальники мистецтва чекають не копій (навіть чудових) оригіналів, а щоразу нових творів. А з'явитися вони можуть тільки тоді, коли митець сьогодні перевершує свої вчорашні здобутки, працює для майбутнього, до теперішнього йому вже замало" – зазначав Д.Гнатюк [15].

З 1983 року за запрошенням ректора консерваторії О.С.Тимошенка Д.М.Гнатюк очолив кафедру оперної підготовки і зайняв місце художнього керівника Оперної студії. З цього часу творча діяльність Дмитра Михайловича тісно переплететься з педагогічною і стане тим стимулюючим фактором, який на все життя пов'яже його ім'я з вихованням молодих оперних виконавців. Займаючи посаду завідувача кафедрою, Д.Гнатюк активно впроваджує нові механізми роботи Оперної студії, розширює її творчі координати та динамічно культивує оперне виконавство в контексті постановок зі студентами, акторами-початківцями. "Майстерність має виростати від партії до партії дуже добре було б знаходити можливості побудувати спеціальну програму для молодих співаків. Розвивався б голос, сценічний досвід приходив би поступово, але засвоювався б ширше, органічніше. Різка амплітуда в репертуарі молодого співака шкідлива" – один з основних аспектів педагогічної діяльності Д.Гнатюка у роботі зі студентами [15]. Працюючи з молоддю, студентами-початківцями, режисер формує модель сучасного, пріоритетного і потенційного актора: "Сучасний оперний митець повинен мати не тільки гарний голос, хорошу школу, акторські здібності: конче потрібно йому і широкий кругозір, солідна ерудиція, ідейна підкованість" – систематично наголошує Д.Гнатюк [2].

Дмитро Михайлович концентрує увагу на усесторонньому розвитку студента, формуванні його здібностей в контексті міждисциплінарних зв'язків, в аспекті консолідованої мистецької комунікацією атмосфері. Працюючи зі студентами, він зазначав: "Музика, драма і образотворче мистецтво, об'єднавшись в опері, потужно ввели її до нашого побуту, зробили невід'ємною частиною духовної культури народу. Опера залишається масовим вихователем та пропагандистом ідеї, яка відповідає вимогам епохи" [6].

З цього часу Оперна студія налагоджує тісні контакти співпраці з провідними мистецькими установами Києва. До постановок на її сцені, з ініціативи Д.Гнатюка, запрошуються диригенти і солісти театрів, такі як: Р.Дорожівський (диригент), М.Френкель (художник-постановник), І.Несміянов, В.Жмуденко, С.Шокало, В.Мустафаєв, Г.Васько (солісти-вокалісти) [4]. Студія бере активну участь у проведенні численних виконавських конкурсів, серед яких Республіканський конкурс на краще виконання сучасних радянських пісень про працю в рамках Всесоюзного музичного фестивалю "Київська весна" та конкурсів з метою визначення кращих мистецьких колективів усіх консерваторій України. Консерваторія стає осередком потужного культивування виконавських традицій в контексті різних виконавських форм, жанрових координат, стильових тенденцій. Практика проведення таких творчих заходів стала важливим стимулюючим аспектом до підсилення мистецької ланки не тільки у виконавській сфері, вона значно укріпила позиції розвитку професійно-академічного виконавства на рівні українського суспільства та навіть державного простору. Підтвердженням цього є факт внесення у програму державних мистецьких заходів Міністерства культури України і конкурсу на краще виконання сучасних радянських пісень про працю в рамках Всесоюзного музичного фестивалю "Київська весна". Колегією міністерства культури УРСР було видано постанову (№1/11-б від 18.01.1983 року) з метою розвитку пісенного жанру, пропаганди творчості радянських композиторів і поетів, виявлення нових талановитих виконавців [7]. До проведення даної культурно-мистецької акції було залучено всі мистецькі установи республіки, організації, учбові заклади під чітким контролем і координацією Укрконцерту (відповідальні особи О.В.Крутковський та В.В.Івченко) та Головним управлінням театрів та музичних установ (відповідальний Д.І.Остапенко). До складу комісії конкурсу увійшли провідні діячі культури і мистецтва, такі як: Д.І.Остапенко, Є.І.Лобуренко, О.В.Круковський, А.Л.Бондаренко, В.В.Івченко, Е.Л.Кожуховський, К.І.Котенко, А.В.Лобанов, Л.Я.Назаренко, А.Я.Швець, Ю.П.Щериця, О.І.Білаш, Д.В.Павличко, Ю.Й.Богатіков, Д.М.Гнатюк, Е.М.Зубцов, С.Д.Козак, К.І.Котенко, А.Ю.Мокренко, Д.Г.Петриненко, І.Д.Поклад, В.С.Симоненко, М.М.Ткач, А.Л.Бондаренко [7]. Проведення конкурсу дало можливість популяризації українських творів у форматі міжрегіональних зв'язків та обміну виконавськими традиціями в просторі академічного виконавства.

Активну участь консерваторія, і Оперна студія передусім, брала під час проведення урочистих подій до святкування XXVII з'їзду КПСС. Дмитро Михайлович ініціює показ української оперної класики – оперу "Запорожець за Дунаєм С.Гулака-Артемовського" та "Зорі тут тихі" К.Молчанова, які як взірець високого виконавського рівня і режисерського трактування отримали визнання у вигляді дипломи першого ступеня [4, 40].

Творчий шлях Д.М.Гнатюка – це: "…не праведна дорога, що огинає яри негідних вчинків, відмічена верстовими стовпами благодіянь та тріумфальними арками перемог. Шлях не увінчується подіями – а ні радісними, а ні сумними. На шлях не можливо звернути, його неможливо вибрати, як одну з доріг на роздоріжжі. На ньому потрібно перебувати…" – зазначає О.Болдачев [1, 222]. І на цьому шляху Д.М.Гнатюк перебував усе своє життя до останньої його миті, передаючи досвід, знання та вміння. Такі ознаки є характерними вже для зрілої, сформованої особистості, коли вона оволодівши нормами професії, виконує їх на високому рівні, прагнучи розвивати себе засобами професії [5, 7]. На цьому рівні у Д.М.Гнатюка чітко прослідковуються ознаки компетентного діяча, сутність якої розповсюджується на оточуючих його осіб, колег, учнів, на професійну комунікацію, на розвиток особистості, індивідуальності, суб'єктивного стилю роботи, та індивідуального механізму у веденні та постановці оперних вистав. Педагогічна діяльність для Д.М.Гнатюка була не просто професією, як соціально-обумовленою моделлю, це стало формуванням його життєвого кредо, його способом існування та елементом особистісної самореалізації.

Дмитро Михайлович з особливим пієтетом підходив до викладацької справи, наповнював її сутність професіоналізмом, вірою до студента і віддано-правдивим служінням мистецтву: "Митець не може покладатися тільки на холодну розсудливість або лише на емоції, бо це, зрештою, приведе до ремісництва, штукарства. Похмура статичність – квіти без пахощів. Через мисль і серце творить справжній митець. Згадаймо напоєні сонцем полотна Сар'яна. Від них віє теплом, непідробною любов'ю до рідної землі, щедрим розмаєм її величної краси" – говорив педагог [15].

Перебуваючи на посаді завідувача кафедрою, Д.М.Гнатюк продовжує розвивати та поглиблювати музично-театральні та режисерські традиції сформовані його вчителями, корифеями української опери – І.С.Паторжинським та М.І.Литвиненко-Вольгемут [10, 148]. Серед пріоритетів педагогічної роботи по підготовці оперних виконавців, Д.М.Гнатюк вбачав, насамперед, відхід від попередніх традиційних тенденцій, які формувалися на поверховому практично-акторському освоєнню оперного матеріалу. Педагог вважав практично-недостатнім вивчення оперних партій та закріплення акторських ролей лише під час проходження студентами навчального курсу з дисципліни оперний клас. "До мене приходять студенти з уже поставленим голосом, і я навчаю їх мистецтву оперного співу, що включає в себе багато понять. Одне слово, крім сценічного, треба вміти створити і музичний образ. У музиці всі відтінки треба виразити" – зазначав Д.Гнатюк у інтерв'ю з Н.Стадник [9]. Педагог ініціював поглиблене практичне засвоєння акторських ролей під час індивідуальної роботи над роллю зі студентом з подальшим закріпленням у мізансценічних та оркестрових репетиціях. "Надзвичайно складний вид мистецтва – опера. Артист її – це і співак, і драматичний актор, музикант, він повинен мати неабияке відчуття ансамблю. Оперний спів насичений барвами, переживаннями, і втілити все це треба голосом. Актор повинен зуміти перевтілюватися миттєво, надати голосові нового забарвлення, але настільки вірного і точного, щоб слухач повірив йому і хвилювання співака запало йому в душу" – зазначає під час роботи зі студентами Д.Гнатюк [14]. Лише з 1983 по 1987 навчальний рік, Дмитро Михайлович підготував 16 висококваліфікованих фахівців у галузі оперної режисури та відкрив простір їх професійного академічного оперного зростання.

Такий системний підхід до формування творчого потенціалу молодих виконавців оперного жанру давав можливість глибокого, раціонального, а головне свідомо-зумовленого засвоєння не тільки музичного матеріалу, а й оволодіння комплексом акторської майстерності. Дмитро Михайлович домагався донесення вокального матеріалу до слухача шляхом повного його осмислення, внутрішнього мотивування, психологічного адаптування та драматургічного обґрунтування. "Режисер – це дуже складна і відповідальна робота. Я дуже вдячний своїм вчителям – Івану Паторжинському – українському Шаляпіну, Мар'яну Крушельницькому, Володимирові Скляренку, Михайлові Стефановичу. Це були люди великого таланту. Тому я не вірю, що режисер, який не знає музики, може щось зробити" – згадує митець [9, 9].

Потужний авторитет особистості Д.Гнатюка, його високий рівень знань, умінь і навичок у галузі музичного мистецтва і оперного виконавства, стали основою рекомендації Д.Гнатюка для отримання вченого звання доцента кафедри оперної підготовки консерваторії. Згідно виписки із протоколу №8 від 17 січня 1985 року, на засіданні про рекомендацію Д.Гнатюка на отримання вченого звання були присутні: В.Дженков, Д.Гнатюк, О.Завіна, В.Щоголєв, Л.Горбатенко, В.Здоренко, О.Форис, Г.Ткаченко, Г.Стрелецький, В.Добровольська, М.Перлов, В.Білоцерківський, А.Кочкін, А.Худін, В.Вотрина, Н.Караваєва. До результатів засідання додається відгук про педагогічну діяльність Д.Гнатюка, його творчу та методичну працю Ю.Станішевського, лист у ВАК при раді Міністрів СРСР, довідка до протоколу засідання лічильної комісії (за підписом вченого секретаря М.Сильванського та голови Вченої ради консерваторії О.Тимошенка), обґрунтування подання до присвоєння вченого звання доцента.

Рішенням кафедри (протокол №8 від 17.01.1985 року) та вищої атестаційної комісії при раді міністрів СРСР Д.М.Гнатюку присвоєне вчене звання доцента по кафедрі оперної підготовки (протокол № 25 пбс /35/ від 26.06.1985 року) з отриманням атестату доцента (ДЦ №082177), а вже 29.09.1987 року (протокол №49 /п) йому присвоєно вчене звання професора з врученням атестата професора (ПР №000158, Москва).

Дмитро Михайлович за роки, віддані праці у Оперній студії значно консолідував досвід попередніх митців оперного жанру та вніс координати індивідуального стилю в практику режисерських традицій підроз-

ділу. Аналізуючи концептуальні засади розвитку оперного жанру, Дмитро Михайлович у розмові з С.Цикорою зазначив: "Існують традиції, які виходять за межі театру; що ми можемо зробити, якщо на українській землі ростуть чудові голоси? Нашому букету вокалістів інколи заздрять і Москва, і Ленінград" [13].

За його сприяння і активного творчого пошуку було напрацьовано базові положення в комплексі освітніх програм з підготовки висококваліфікованих і фахово-перспективних майстрів сцени. В його концептуальних підходах до системи режисерсько-виконавської практики відчувається динаміка сучасної культурно-мистецької моделі в тісній пластичній взаємодії з емпіричними, традиційно-закріпленими концепціями.

З погляду режисера на вимір оперного виконавства студії було значно розширено координати її жанрової сутності, стильових векторів та просторово і часово потенційних можливостей, і як зазначено в одному з документів, якій описують функціонування підрозділу: "Досягненням оперної студії Київської консерваторії сприяли створенню авторитетного навчального музичного театру, який зайняв вагоме місце серед провідних художніх колективів Радянської України" [4, 12].

Висновок. Оперна студія сьогодні – це важливий акумулюючий аспект вітчизняного оперного мистецтва, яке зрощує і дає дорогу в життя молодим і потенційним артистам. Статус провідного закладу, в царині музичної освіти, консолідовано видатними діячами оперного жанру, які відкривають нові сторінки музичного театру сучасності, обумовлені креативними поглядами та епатажними сценічними рішеннями. Відчуття часу, новітніх тенденцій, динамічного інформаційного простору – це ті невід'ємні елементи, якими користуються режисери, диригенти та актори XXI століття. Та важливим є те, що у вирі бурхливого мистецького континуума сучасності відчувається подих класичних, традиційних поглядів на музичну режисуру, на проблему інтерпретації твору, на сценографію та механізми вирішення сценічних завдань. Такий результат узагальнює і чітко констатує, що видатні і титуловані майстри вітчизняної оперної режисури заклали потужні основи даного мистецького напряму, чітко сконструювали магістральний вектор його руху і розвитку, окреслили концептуальні засади методичного обґрунтування.

Дмитро Михайлович здійснив свою мрію, виконав творчу місію і втілив у життя заповітні внутрішні настанови – сформував потужну основу вітчизняного оперного мистецтва, виніс у світовий простір і загальне визнання українську оперну класику, закріпив у свідомості молодих акторів-початківців відчуття відповідальності за власне, національно-самобутнє надбання – українську пісню, слово, театр.

Література

1. Болдачёв А. В. Темпоральность и философия абсолютного релятивизма. – М.: УРСС, 2011. – 224 с. /Болдачёв А. В. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: lib100.com/philosophy/temporality/pdf.
2. Гнатюк Дмитро. Покликання зобов'язує / Гнатюк Дмитро // Культура і життя. – 14.03.1971 р.
3. Зинькевич Елена. А.П.Чехов и украинская опера /Зинькевич Елена [Електронний ресурс]. – Режим доступу: jgreenlamp.narod.ru/chehov.htm.
4. Історична довідка оперної студії Київської державної ордена Леніна консерваторії ім. П.І. Чайковського / Архів НМАУ імені П.І.Чайковського. – Фонд № Р – 810.
5. Маркова А. К. Психология профессионализма /Маркова А. К. – М.: Международный гуманитарный фонд Знание, 1996. – 312 с. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: www.twirpx.com/file/144730.
6. Мензатюк З. Безсмертна музика "Запорожця" /Мензатюк З. // Радянська Україна. – 12.12.1984 р.
7. Постанова колегії міністерства культури української РСР про запровадження Республіканського конкурсу на краще виконання сучасних радянських пісень про працю в рамках Всесоюзного музичного фестивалю "Київська весна" /Київ. – №1/11. – від 18.01.1983 року. – 6 с.
8. Рожок Володимир. Стефан Турчак / Володимир Рожок; переднє слово Бориса Олійника. – К.: Либідь, 2013 с.; іл.
9. Стадник Н. "Україно моя, Україно, я для тебе на світі живу" /Стадник Н.// Шлях до перемоги. – Ч.51 (2434). – 20.12.2000 р.
10. Станішевський Ю. О. Дмитро Гнатюк / Ю. О. Станішевський. – К. : Муз. Україна. 1991. – 167 с.
11. Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР імені Т.Г.Шевченка. Історичний нарис /Стефанович М. – Київ. – 1968 р. – 273 с.
12. Стефанович М. Новаторство чи штукатурство / Стефанович М. – Культура і життя. – 9.02.1967 р.
13. Цикора С. Дебют мастера /Цикора С. – Москва, Известия. – 14.11.1975 г.
14. Цюпа Ю. Пісня серця /Цюпа Ю. – Вечірній Київ. – 26.03.1975 р
15. Чубук М. І зацвіте і забуяє сад / Чубук М. – Молодь України. – 13.11.1977 р.

References

1. Boldachyov, A. (2011). Temporality and philosophy of absolute relativism. Moscow [Russian].
2. Gnatyuk, D. (1971). Calling requires. Culture and Life. [Ukrainian].
3. Zynkevych Elena. Chekhov and Ukrainian opera. [Electronic resource]. Access: jgreenlamp.narod.ru/chehov.htm [Ukrainian].
4. Historical Reference of opera studio of the Kiev State Order of Lenin .. Tchaikovsky Conservatory. Archive of Tchaikovsky National Music Academy. Kyiv, [Ukrainian].
5. Markova, A.K (1996). Psychology professionalism. Moscow [Russian].
6. Menzatyuk S. (1984). Immortal Music "Zaporozhets." Soviet Ukraine. [Ukraine].

7. Decree of the Ministry of Culture of Ukrainian SSR on introduction of the Republican contest for the best performance of contemporary Soviet songs of labor within the Union Music Festival "Kiev Spring". (1983). Kiev. [Ukrainian].
8. Rozghok Vladimir. (2013). Stefan Turchak. Kyiv: Lybid [Ukrainian].
9. Stadnik N. (2000). Ukraine, my Ukraine, for you I live in the world. The path to victory. [Ukrainian].
10. Stanishevsky, Y.O. (1991). Dmitry Hnatyuk. Kyiv, Musical Ukraine. [Ukrainian].
11. Stefanovic, N. (1968). Kiev state order of Lenin academic Opera and ballet theater of USSR named after T. G. Shevchenko. Kiev. [Ukrainian].
12. Stefanovic M. (1967). Innovation or plastering. Culture and Life. [Ukrainian].
13. Chicory S. (1975). Debut of masters. Moscow: Izvestiya. [Russian].
14. Tsyupa J. (1975). The song of the heart. Evening Kyiv. [Ukrainian].
15. Chubuk M. (1977). And the flourish garden. Youth of Ukraine. [Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.03.2017 р.

УДК 7.017.4:778.534.2

Гармаш Юрій Тимофійович
заслужений діяч мистецтв України,
оператор-постановник, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв
swirepujdp@gmail.com;
Прядко Олександр Михайлович
заслужений працівник культури України,
кандидат технічних наук, доцент,
доцент Київського національного університету
культури і мистецтв
globalfilm@voliacable.com

ВІД КОЛЬОРОВОЇ СИМВОЛІКИ ДО ДРАМАТУРГІЇ КОЛЬОРУ В ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВАХ

Мета роботи – аналіз історичних та культурних факторів зародження, формування і еволюції кольорової символіки та її впливу на процеси становлення та розробки драматургії кольоросимволів у екранних мистецтвах. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, культурологічного, структурно-функціонального та аналітичного методів у аналізі теоретичних праць мистецького напряму та творів екранного мистецтва (фільмів), предметне поле яких стосується кольоросимволів. **Наукова новизна** полягає в комплексному підході до понять кольорової символіки та драматургії кольору як об'єктів гуманітарних досліджень та культурологічного осмислення цих феноменів у контексті тенденцій розвитку екранних мистецтв. **Висновки**. Навіть незважаючи на те, що кольори екранного зображення фактично несуть тільки додаткову інформацію, яка допомагає глибше проникнути в драматургію телевізійних або кінематографічних творів, кольорова символіка і драматургія кольору є для глядачів надзвичайно важливими компонентами зображувального ряду в екранних мистецтвах.

Ключові слова: символіка, драматургія, колір, культура, мистецтво, екран, кадр, фільм.

Гармаш Юрий Тимофеевич, *оператор-постановщик, доцент кафедры операторского мастерства Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Прядко Александр Михайлович,*** *кандидат технических наук, доцент кафедры операторского мастерства Киевского национального университета культуры и искусств*

От цветовой символики до драматургии цвета в экранных искусствах

Цель работы – анализ исторических и культурных факторов зарождения, формирования и эволюции цветовой символики а также её влияния на процессы становления и разработки драматургии цветосимволов в экранных искусствах. **Методология** исследования заключается в применении общенаучного принципа объективности, культурологического, структурно-функционального и аналитического методов в анализе теоретических работ художественного направления и произведений экранного искусства (фильмов), предметное поле которых касается цветосимволов. **Научная новизна** работы состоит в комплексном подходе к понятиям цветовой символики и драматургии цвета, как к объектам гуманитарных исследований и культурологического осмысления этого феномена в контексте тенденций развития экранных искусств. **Выводы**. Даже несмотря на то, что цвета экранного изображения фактически несут только дополнительную информацию, которая помогает глубже проникнуть в драматургию телевизионных или кинематографических произведений, цветовая символика и драматургия цвета являются для зрителей чрезвычайно важными компонентами изобразительного ряда в экранных искусствах.

Ключевые слова: символика, драматургия, цвет, культура, искусство, экран, кадр, фильм.

© Гармаш Ю. Т., 2017
© Прядко О. М., 2017

Garmash Yuri, *Director of Photography, Associate Professor of the department of cinematography of Kiev National University of Culture and Arts;* ***Pryadko Aleksandr,*** *PhD (Eng.), Associate Professor of the department of cinematography of Kiev National University of Culture and Arts*

From color symbolism to the drama of the color in screen arts

Purpose of the work is to study the origin of the historical and cultural factors of the formation and evolution of color symbolism as well as its influence on the processes of formation and development of the drama of color characters in the screen arts. **Methodology** of the research consists in the application of general scientific principle of objectivity, cultural and structural and functional analytic methods for the analysis of the theoretical work of artistic direction and works of screen art (films), which are the subject field for the color characters. **Scientific novelty** of the work lies in a comprehensive approach to the concepts of color symbolism and the drama of the color, as objects of humanitarian studies and cultural understanding of this phenomenon in the context of trends of the development of screen arts. **Conclusions**. Even despite the fact that the on-screen color images actually contain only additional information which helps to penetrate deeper into the drama of television or cinematographic works, for audience color symbolism and the drama of the color are extremely important components of descriptive row in screen arts.

Keywords: symbolism, dramaturgy, color, culture, art, screen, frame, film.

Актуальність теми дослідження. З появою кольору екранні мистецтва кінематографія і телебачення отримали нові зображальні засоби в вигляді назвичайно багатих можливостей живописної культури, які відкрили практично безмежні перспективи розвитку екранного живопису. Якраз кольорова символіка і драматургія кольору, як складові образного рішення в екранних мистецтвах, завдяки своїм змістовним характеристикам та новаторству так чи інше підпадають під рефлексії науковців і заслуговують на особливу увагу в практиці створення фільмів.

Метою дослідження є аналіз історичних та культурних факторів зародження, формування і еволюції кольорової символіки та її вплив на процеси становлення та розробки драматургії кольоросимволів в екранних мистецтвах.

Виклад основного матеріалу. Значення кольорової символіки і кольорову символіку взагалі науковці досліджували і досліджують сьогодні з різних позицій, з різних точок зору. Це були роботи, в яких аналізувались вплив символіки кольору на людину в побуті різних народів різних віросповідань, в народних звичаях, обрядах та ритуалах, в образотворчому мистецтві, в театральному мистецтві, в архітектурі, в живопису, в музиці, розглядалась її роль в політичному житті, в релігійних іконічних символах, в геральдиці, в ювелірній справі, в світі моди і навіть в медицині. Особлива зацікавленість науковцями тематикою кольорового символізму в різних сферах життєдіяльності проявилась в останні роки. Серед них можна назвати роботи Віктора Де Касто ("Знаки и символы", 2016), Н. В. Сєрова ("Символика цвета", 2015), Т. Б. Забозлаєвой ("Символика цвета", 2011), А. А. Ісаєва і Д.А Теплих. ("Философия цвета. Феномен цвета в мышлении и творчестве", 2011), М. О. Суріної ("Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре", 2010), Б. А. Базима ("Психология цвета: теория и практика", 2005), Я. Л. Обухова ("Образ-рисунок-символ", 1996), А. Бєлого ("Символизм как миропонимание", 1994), Р. М. Фрумкіной ("Цвет, смысл, сходство", 1984).

Така увага до кольорової символіки не випадково пройшла через століття і ця тема сьогодні не втратила своєї привабливості, оскільки її грамотне застосування в творчій діяльності – це в значній мірі запорука успіху того чи іншого екранного твору (кінофільму, телесеріалу, телепрограми), так як на її основі будується драматургія кольору, яка, окрім змісту твору, в свою чергу здійснює додатковий психологічний вплив на глядача.

Першим про символіку кольору та про вплив кольору на драматургію екранного дійства написав С. М. Ейзенштейн. Досліджуючи питання про значення звуку і кольору в кіно він прийшов до висновку, що в мистецтві вирішують не абсолютні відповідності, а довільно образні, які диктуються образною системою того чи іншого твору. Тут справа ніколи не вирішується і ніколи не вирішиться непорушним каталогом кольоросимволів, але емоційна осмисленість і дієвість кольору буде виникати завжди в порядку живого становлення кольорообразної складової твору, в самому процесі формування цього образу, в живому процесі створення кінофільму в цілому. В своєму "Першому листі про колір" (1948 р.) С. М. Ейзенштейн пише: "Драму надо увидеть сперва переливающимся цветовым потоком, вторящим эмоции", "* мне хочется, чтобы цветом разгоралась бы мысль и, сливаясь с темой изображения, порождала бы образ" [3, 489].

Проф. Горпенко В. Г. у праці "Колір" дає таке визначення драматургії кольору: "…це розвиток, зміна, переплетіння, конфліктне зіткнення, взаємини тем, лейтмотивів, смислових та емоційних значень, що їх несе кольороформа " [2, 40]. В п'ятому розділі цієї роботі (частина ІІІ, глава 2) він розглядає також колір як засіб "виявлення певного емоційного стану, коли він несе лише енергетику (про що неодноразово писали художники найрізноманітніших спрямувань) від кольору як символу" [2, 77].

Проф. Безклубенко С. Д., аналізуючи значення символічності і драматургії кольору в фільмі, пише, що: "Колір, як і світло (згадаймо: колір – теж світло, тобто потік електромагнітних хвиль, але розщеплене на фракції), може відігравати, крім основної функціональної, також експресивну роль (допоміжного, посилюючого виражального засобу) та роль символу", і далі – "з удосконаленням тех-

ніки колір став у кінематографі, як і у житті, невід'ємною частиною видимого світу, більш того – активним компонентом драматичного змісту – його виразником" [1, 77].

У символіці кольору багато, якщо не все, базується на принципі відповідності. Цей принцип – своєрідна аксіома нашого розуму. Кольори по своєму емоційно-психологічному впливу ототожнюються с різними стихіями, сторонами світу, нотами, буквами та ін. Мозок людини, в залежності від її психо-емоційного стану, може вибудовувати найрізноманітніші асоціативні ланцюжки:

- червоний → вогонь → кров → любов (позитивні емоції)
- помаранчевий → спека → тепло → радість (позитивні емоції)
- жовтий → сонце → золото → ніжність, доброта, віра, оптимізм

Та жовтий колір може викликати не тільки такі однозначно позитивні емоції. Вони можуть бути і негативними: збудженість, безумство, легковажність, марнотратство, заздрість і лицемірство

- зелений → трава, листя → безпека
- синій, блакитний → безхмарне небо, лід → холод, далина → туга
- білий → весільне вбрання → чистота, незайманість
- чорний → земля → горе, траур (але потрібно знати, що в Японії та Індії колір трауру – білий) і под.

Можна побудувати ще величезну кількість таких ланцюжків асоціацій-символів. Це пов'язано з тим, що становлення системи символів проходило одночасно з розвитком образотворчої культури, тому потрібно враховувати і зрозуміти, що виокремити символіку кольору від історії розвитку людства і культури взагалі неможливо. Людина сприймає колір на основі свого досвіду, культури і освіти в умовах життя спільноти окремої країни чи регіону. Тобто в різних народів можуть бути різні вподобання та різне сприйняття кольорів і, відповідно, кольорових символів, які закладає митець в свої художні твори (не тільки художники, але й прозаїки, поети). Згадаємо "Два кольори" Дмитра Павличка: "…два кольори мої, два кольори: червоне – то любов, а чорне – то журба" [8, 326]. Червоне та чорне – це також найпоширеніша символіка кольорів в українській вишиванці, що асоціюється з радістю і горем, злетом і невдалим періодом в повсякденному житті людей.

С. М. Ейзенштейн писав про зв'язок емоційного стану людини і кольору: "Людина соромиться і…червоніє. Задихається і…синіє. Зеленіє від заздрощів. Біліє від люті. Розовіє від задоволення" [4, 265].

У результаті численних досліджень переважна більшість науковців прийшла до висновку, що існує біологічна урожденість переваг кольорів. Так, діти у віці до одного року незалежно від раси і місця проживання виявляють однакові переваги: червоний, помаранчевий і жовтий вони вважають кращими за зелений, блакитний і фіолетовий. Серед підлітків і дорослих кольори по своїй популярності розподіляються в такій послідовності: блакитний, зелений, червоний, жовтий, помаранчевий, фіолетовий, білий. Причому на даний розподіл мають лише незначний вплив художня освіта, статева відмінність, приналежність до різних рас і культур.

Колірні переваги, так само як і асоціації, обумовлені безліччю факторів. Також слід враховувати переваги не тільки окремих кольорів, але і їх поєднань. При цьому не останню роль відіграє предмет – носій кольору. Оцінка кольору самого по собі може як завгодно відрізнятися від оцінки його в конкретній ситуації. Тому дані лабораторних досліджень колірних переваг не можуть служити єдиною підставою для розробки колірного рішення того чи іншого кіно- або телепроекту. Адже навіть елементарна естетика вимагає в отриманому зображенні гармонійного поєднання кольорів.

Практично кожен оператор як творча особистість в більшій чи меншій мірі, свідомо чи підсвідомо, самостійно або під впливом режисера або художника закладає в створюване зображення певну колірну символіку.

Всесвітньо відомий кінооператор, багаторазовий лауреат премії американської кіноакадемії Оскар та відзнак Каннського кінофестивалю Вітторіо Стораро постійно експериментував і підкреслював символізм кольору в своїх фільмах. Він вважав, що кожен колір – це певний енергетичний посил, який може відображати або символізувати певну частину життя, а значення кольорів універсальні, навіть незважаючи на те, що в кожній культурі вони різняться. І навіть якщо аудиторія не розуміє значення різних кольорів, вона все одно відчуває символіку кольорів. Він також вважає, що в зображенні фільму закладається ще і вирішення конфлікту між світлом і тінями: світло виявляє правду, а тіні її ховають. За основу такої мови символів В. Стораро бере міркування грецьких філософів, які вірили, що чотири основні елементи створюють гармонію в нашому житті: вода (зелений), вогонь (червоний), земля (охра), і повітря (синій). Він переконаний, що коли наша енергія збалансована, ці кольори комбінуються в форму "чистої" енергії, якою є білий колір. Під час підготовки до кожного фільму В. Стораро пише драматургію кольору, яка визначає використання кольорів для донесення додаткової інформації та створення емоційного підтексту. Ця "ідеологія" кольору в його роботах не завжди однакова.

Наприклад, у фільмі "Дік Трейсі" (реж. Уоррен Бітті) він використовує насичені кольори: фіолетові дороги, кобальтово-синє небо, зелені рефлекси і жовті спалахи світла для підтвердження того, що в основі цього фільму лежить книжка коміксів. Глядач легко може розпізнати окремих героїв і їх ворогів просто за кольором.

Оскароносний "Апокаліпсис сьогодні" був першим фільмом Стораро, знятим в Голлівуді, який поклав початок спільної роботи з Френсісом Фордом Копполою. У початкових кадрах цієї епічної стрічки про в'єтнамську війну кольори дуже бліді, майже монохромні. З просуванням конфлікту глибше в джунглі, Стораро починає протиставляти червоний (зафарбований туман над річкою) і синій та зелений природні кольори, щоб візуально відобразити наростання конфлікту. До кінця фільму використання кольору досягає ефекту сюрреалістичного живописного полотна.

У фільмі В. Стораро "Останній Імператор" (реж. Бернардо Бертолуччі) вражає і буквально заворожує досконаліть його драматургії кольору. Можна помітити як у фільмі кольоротонально виділені різні періоди життя Пу І (імператора): Заборонене Місто (домінанта червоного і жовтого кольорів, як уособлення могутності), виправний заклад – в'язниця (домінанта сіро-зеленого кольору, як символ безвиході), об'єкти в містечку Цзяньцзин, коронація, вулиці (мають досить врівноважену колірну гаму). Але при цьому ще і кожен окремо кадр несе конкретну кольоротональну інформацію з драматургічним навантаженням. Дуже майстерно виконані нічні кадри, в яких просто і переконливо відтворена ілюзія ночі.

Кінооператор В. Г. Іллєнко, досконало володіючи мистецтвом колірної символіки, також постійно втілював її в створювану колірну палітру зображення своїх фільмів. "Колірна драматургія, колірна партитура" [5, 51] – так він називав творчий процес втілення колірної символіки, як всередині окремих кульмінаційних сцен, так і в їх логічному зв'язку від першого до останнього кадру всього фільму. Найяскравішим прикладом реалізації такої драматургії кольору є зображальний ряд знятого ним кінофільму "Вечір на Івана Купала" (реж. Юрій Іллєнко, оператор Вадим Іллєнко). Прикладами втілення геніальної колірної драматургії можуть бути фільми "Тіні забутих предків" (реж. Сергій Параджанов, оператор Юрій Іллєнко), "Лісова пісня. Мавка" (реж. і оператор Юрій Іллєнко).

Зупинимося лише на деяких кольорово-тональних акцентах і символах, втілених в драматургії кольору фільму "Вечір на Івана Купала". Наприклад, для посилення напруги в епізоді вбивства Івася відбувається трансформація жовто-золотого кольору в зображенні серії кадрів, символізуючих жадобу збагачення, в насичений червоно-вишневий колір, який символізує криваву розправу і відповідний стан вбивці – Петра, пов'язаний з помутнінням розуму останнього. Починаючи з перших кадрів і до "Купальський ночі" для створення у глядача відчуття мажорно-світлого настрою, в екранному зображенні присутній блідо-блакитний тон, який ніби символізує, підкреслює чистоту любові героїв, безтурботність і благополуччя життя.

Постійно експериментує з кольором кінооператор Б. В. Вержбицький. І це не тільки окремі кадри, але і весь зображальний ряд в його фільмах. Надзвичайну драматургію кольору можна побачити в кожному кадрі фільму "Відьма" (реж. Галина Шигаєва). Це і багатобарвна палітра в зображенні до посухи (ранок Сотника, Сотник і Писар на ринку, повноводна ріка з човнами, квітуча і життєрадісна Шинкарка на тлі шинка та ін.) і жовто-червона символіка кадрів (але вже з виснаженою Шинаркою – нібито теж відьми, потріскана земля, висохле дно річки і ін.) під час посухи, буквально викликає у глядача відчуття спопеляючої спеки. Така стилістика відчуття "розпеченого зображення" була реалізована оператором ще на етапі зйомки, завдяки застосуванню спеціальної спектрозональной кіноплівки, а не отримана в результаті подальшої пост-обробки.

Червоний, оранжевий і жовтий кольори викликають відчуття тепла і вогню. Червоний колір – це символ енергії проникнення і перетворення, коли він варіюється з жовтими тонами. Той, хто по своїй натурі сповнений життєвої сили і енергії, а, отже, наділений почуттям власної гідності (яке відповідає червоному кольору), відчуває себе могутнім. Слабкий же перед сильним – сприймає останнього як загрозу. Тому в червоний колір фарбують предмети, яких потрібно остерігатись. Червоний колір глядач виділяє першим серед гами кольорів в екранному зображенні і він відразу ж викликає збудження, тривогу, агресію. Можна ще сказати, що червоний колір – це колір владарювання і бунту. Серед переживань, які відображає червоний колір, можна виділити, з одного боку, любов, пристрасть, еротичний потяг, натхнення, а, з іншого боку, агресію, ненависть і небезпеку. Найбільш часто червоний колір викликає такі асоціації, як полум'я, вогонь, пекло, жар, кров, роздратування.

У фільмі "Відьма" оператору Б.Вержбицькому червоно-жовто-чорними кольорами вдалося дуже переконливо драматизувати і відтворити містичну атмосферу і певну енергетику "підземних володінь" відьми.

Кінооператор Ю. Т. Гармаш у фільмі "Вавилон-ХХ" (реж. Іван Миколайчук) ще в процесі зйомок заклав в зображення потужну символіку білого і чорного кольорів: дня і ночі, світла і тіні, які визивають у глядача асоціації добра і зла, життя і смерті і одночасно безсмертя людської душі. Жорс-

тки чорні тіні в зображенні кадрів, де вавилонський філософ Фабіан приймає гостей (представників нової влади) напередодні свята Хрещення, підкреслюють напругу в атмосфері протистояння нової і старої влади, яке закінчується приходом в хату Фабіана озброєних людей Бубели. Наступний, нічний кадр з голосячою Рузею, виконаний з домінантою чорного кольору, просто створює атмосферу відчуття майбутньої біди. В драматургії фільму суттєву роль відіграє також символіка білого кольору. Наприклад, в кадрі зустрічі Фабіана і Мальви їх білий одяг ніби підкреслює чистоту і ніжність почуттів, закоханість героїв. А у фінальних кадрах фільму, безжального розстрілу Фабіана і Мальви розлюченою і обмежено хижою істотою Даньком, темний одяг героїв символічно змінюється на білий і вже ангели залишають цей світ, також символічно перетворюючись в пару білих лебедів.

Денне світло досить часто пов'язується з жовтим кольором, хоча в природі сонце дуже рідко має такий колір. Але навіть діти підсвідомо фарбують сонце в жовтий колір. У жовтому кольорі інформативно закладена природа світлого, йому властиві почуття радості, пробудження, бадьорості, збудження. Це ще і колір, який ніби зігріває. Й. В. Гете у своїй роботі "Вчення про колір" (Zur Farbenlehre, 1810 р.) в шостому розділі аналізує вплив різних кольорів на психологічний стан людини, де зокрема про жовтий пише (переклад С.В. Мєсяца): "768. Опыт показывает, что желтый цвет производит исключительно теплое и приятное впечатление. Поэтому и в живописи он соответствует освещенной и активной стороне картины. 769. Это теплое впечатление можно живее всего почувствовать, если посмотреть на какую-нибудь местность сквозь желтое стекло, особенно в серые зимние дни. Глаз обрадуется, сердце расширится, на душе станет веселее; кажется, что на нас непосредственно веет теплом" [7, 351].

Проте символіка жовтого кольору визначається двома полюсами його відтінків. З одного боку, це теплий червоно-золотистий жовтий колір життя. З іншого, це холодний і різкий, або ж бляклий і брудний жовтий колір хвороби і смерті. В.В. Кандінський у своїй книзі "Про духовне в мистецтві" пише про своє переважно негативне ставлення до жовтого кольору. На його думку, він привносить занепокоєння, коле, збуджує людину, проявляючи закладене в характері цього кольору насильство, діючи нахабно і настирливо. Ця властивість жовтого кольору може досягати нестерпної для ока і душі сили. Створюється враження ніби голосно і різко дмуть в труби. В.В. Кандінський порівнює цей стан з безумством [6, 40].

У картинах Ван Гога жовтий колір символізує енергію світла, яка в той же час означає для нього творчу енергію. І, нарешті, жовтий колір для Ван Гога був пов'язаний з його божевіллям, хворобою, слабкістю і близькістю смерті.

Щодо символіки зеленого, то тут також не все так однозначно. С. М. Ейзенштейн відмічав, що зелений – це колір відродження душі і мудрості, і при цьому він одночасно символізує моральне падіння і божевілля. А ось А.Перрюшо писав, що французький художник Тулуз-Лотрек бачив у всіх відтінках зеленого щось демонічне. В.В.Кандінський вважав, що: "Абсолютно-зеленое есть самая покойная краска среди всех других: никуда она не движется и не имеет призвука ни радости, ни печали, ни страсти. Она ничего не хочет, никуда не зовет" [6, 41].

Проаналізуємо символізм ще кількох кольорів. Стосовно пурпурового кольору, то в Стародавньому Римі він був проголошений як символ вищої влади і пурпурову тогу міг носити тільки цезар. Сенаторам дозволялося робити на одязі пурпурову облямівку, а ось простій людині заборонялося використовувати пурпурові кольори під страхом смерті. Тобто пурпуровий колір можна назвати кольором розкоші, але він також вважається кольором узурпаторства і жорстокості.

Вважається, що фіолетовий колір навіює філософські роздуми, викликає почуття смутку. Фіолетовий – це колір щирого розкаяння, покори, смирення, святого усамітнення. У деяких країнах сходу фіолетовий сприймається як символ горя, а в Японії – це символ удовиці.

До фіолетового кольору досить близько стоїть темно-синій колір, який викликає у глядача стан безтурботного спокою. В.В. Кандінський вважав, що чим глибший синій колір, тим сильніше він кличе людину в безмежність, пробуджує в ньому прагнення до чистого, незвичайного. Синій – це типово небесний колір. Екранне зображення у синій тональності викликає асоціації з загадковим, нічним світом, тому що якраз вночі система зору людини не розрізняє ні червоного, ні зеленого, ні жовтого кольорів. Серед асоціацій, які викликає у людини синій колір, найчастіше називається колір небес. Інші асоціації, які найбільш часто викликає синій колір: море, прохолода, лід. Синій колір символізує безмежну далечінь неба, а для моря – нескінченні глибини.

Досить цікава еволюція символізму сірого кольору. Здавна його вважали кольором лахміття бідняків, кольором нещастя і посередності, кольором нудьги, туги, міської тісноти, болотного туману. Сіро-блакитний колір у древніх римлян символізував заздрість. У стародавньому Сході посипали голову попелом на знак скорботи. В епоху пізнього Відродження символіка сірого стає позитивною – це вже колір витонченості і благородства. У XIX і XX століттях сірий –вважався найспокійнішим в інтер'єрі. Була оцінена краса сірої вовни, хутра, деревини. Сірий колір став символом елегантності, знаком хорошого тону, високого смаку. Навіть з'явився вираз "шляхетний мишачий колір".

Доля коричневого кольору та його символіки схожа з долею сірого. У природі цей колір дуже поширений, і у всіх природних об'єктах цінується людьми, викликаючи позитивні емоції. Однак, в давнину і в середні віки цей колір ніс негативну сиволіку. У стародавньому Римі коричневі туніки носили раби або люмпен-пролетарі і для одягу вищих класів суспільства цей колір був заборонений. Ще однією стороною символізму цього колору є відчуття втоми, хворобливості, безрадісного життя.

Наукова новизна. У більш складних випадках, як, наприклад, в кіно-телемистецтві, використання кольорових символів допускає таку ж свободу (а точніше – багатозначність в тлумаченні), як використання слів в сучасній літературі. Тобто потрібен комплексний підхід до формування кольорової символіки в драматургії кольору екранних творів. Сьогодні деякі теоретичні передумови в колористичних рішеннях, заснованих на символіці кольору, багато в чому здаються занадто канонізованими і непереконливими. На практиці те чи інше колірне рішення, яке "закодоване" в кольорових символах, може бути дуже цікавим і новаторським. Наприклад, трансформація природних кольорів при натурних зйомках чи зйомках в декораціях та інтер'єрі може сприяти своєрідному колористичному рішенню в драматургії фільму.

Підбір кольору костюмів персонажів фільмів і телепередач, відповідно до кольоротональної гами декорацій, створює можливість викликати потрібні асоціації та емоції у глядача, тобто є можливість створювати необхідну символіку кольорів і усвідомлено керувати нею. Особливу роль відіграє символіка кольору, коли драматургія фільму, телефільму, телесеріалу, фільму-спектаклю, або телепередачі задумана в такій колірній гамі, де в зображенні домінують два-три кольори.

Висновки. Як показали експериментальні дані, відтінки зеленого кольору викликають деяку втому у теле- і кіноглядачів, а от найбільше напруження викликають кольори синьо-фіолетової частини спектра з елементами жовтого. Десь між ними знаходиться сприйняття червоно-помаранчевого кольору. Додаткову втому також викликають довгі плани з домінантою одного кольору. Необхідно також пам'ятати, що миготіння кольорів, калейдоскоп кольорових планів представляють для зору і психіки людини візуальні тортури. Швидку втому системи зору людини викликають також такі крайнощі в екранному зображенні, як висока яскравість і насиченість кольорів, а, з іншого боку, низька тональність зображення також потребує додаткових зусиль глядача.

Отже, кольори персонажів та різних предметів у екранному зображенні несуть певну естетику і забезпечують додатковий психологічний вплив на глядача. І навіть незважаючи на те, що кольори екранного зображення фактично несуть тільки додаткову інформацію, вона допомагає глибше проникнути глядачеві в драматургію телевізійних або кінематографічних творів. Тому кольорова символіка та правильно побудована драматургія кольору екранного твору створюють вагомі передумови його успіху.

Література

1. Безклубенко С. Д. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв / С.Д. Безклубенко. – К. : Альтерпрес, 2004. – 328 с.
2. Горпенко В. Г. Колір. Ч. III, IV / В. Г. Горпенко. – К. : ДІТМ, 1995. – 202 с.
3. Ейзенштейн С. М. Избранные произведения. В 6-ти т. / С. М. Ейзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – Т.3. – 672 с.
4. Ейзенштейн С. М. Естетика кіномистецтва: Дослідження. Статті. Лекції / С. М. Ейзенштейн. – К. : Мистецтво. – 1978. – 310 с.
5. Іллєнко В. Опыт работы над цветовой драматургией кинофильма "Вечер на Ивана Купала" / В. Ильенко // Телерадиокурьер. – 2001. – №1. – С. 51–55.
6. Кандинский В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – Л.: Фонд „Ленинградская галерея", 1989. – 68 с.
7. Месяц С. В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете / С. В. Месяц. – М. : Кругъ, 2012. – 464 с.
8. Павличко Д. В. Твори. В 3 т. / Д. В. Павличко. – К. : Дніпро, 1989. – Т.1. – 501 с.

References

1. Bezklubenko, S. (2004). Videologiya. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].
2. Gorpenko, V. (1995). Color. Kyiv: DITM [in Ukrainian].
3. Eisenstein, S. (1964). Selected Works. T.3. Moskva: Iskusstvo [in Russian].
4. Eisenstein, S. (1978). The aesthetics of cinema: Research. Articles. Lectures. Kyiv: Misteztvo [in Ukrainian].
5. Illenko, V. (2001). Experience working on the color drama of the film "Evening at Ivan Kupala". TV and radio courier. 1. 51-55, [in Ukrainian].
6. Kandinsky, V. (1990). Concerning the Spiritual in Art. Leningrad: Foundation "Leningrad galleries" [in Russian].
7. Mesyats, S. (2012). Johann Wolfgang Goethe and his science about color. Moskva: Krug [in Russian].
8. Pavlichko, D. (1989). Works. T.1. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.02.2017 р.

УДК 792

Гусакова Ніна Миколаївна
кандидат педагогічних наук, професор
Київського національного університету
культури і мистецтв

ОСНОВНІ СКЛАДОВІ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ МАЙБУТНЬОГО РЕЖИСЕРА-ПЕДАГОГА ТЕАТРАЛЬНОГО КОЛЕКТИВУ

Метою дослідження є висвітлення сучасних підходів до проблем навчально-виховного процесу у вищій школі, орієнтованих на формування творчої особистості, на пошук ефективних умов, які забезпечують продуктивність виховної системи вищого навчального закладу як відкритого взаємодіючого організму, спрямованого на розгляд особистості як динамічного утворення і просторово-часових взаємозв'язків з навколишнім світом, як джерела суб'єктивності у її вищому прояві – творчості. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, порівняльного, мистецтвознавчого, культурологічного, системного, аксіоматичного методів дослідження основних складових формування творчої особистості майбутнього режисера-педагога театрального колективу, обґрунтуванні єдності педагогічних концептуальних положень, принципів, окремих методик загальнонаукової і театральної педагогіки і под. **Наукова новизна** полягає у розробленні теоретичної моделі творчої особистості майбутнього режисера-педагога, загальна структура якої включає підструктури: спрямованість особистості; індивідуальна культура особистості (досвід); характерологічні властивості та якості особистості. **Висновки**. У результаті здійсненого дослідження можна зробити висновки, що, по-перше, цілісна система театральної теорії, методики та режисерської техніки у поєднанні з теорією творчості, школою акторської майстерності, науковим узагальненням режисерської практики має не тільки мистецьку цінність, а й педагогічну та культурологічну. В цьому аспекті розглядається проблема формування творчої особистості майбутнього режисера-педагога, здатного виконувати широкий спектр художньо-творчої театральної, педагогічної та соціокультурної діяльності; по-друге, сучасний підхід до підготовки фахівців соціокультурної сфери орієнтує на формування творчої особистості відповідно до нових вимог практики, тенденцій розвитку системи вищої гуманітарної освіти; по-третє, виховання творчої особистості вимагає перебудови системи підготовки майбутніх режисерів-педагогів. Проте пануючий довгий час у практиці управління вищою школою предметно-технократичний підхід сприяв засвоєнню певної суми професійно значущих знань, умінь і навичок, формуючи репродуктивно-виконавський тип мислення і поведінки, не сприяв розвитку самостійності, ініціативи, прояву індивідуальної художньої творчості студентів, особливо в роботі з театральним колективом.

Ключові слова: режисер-педагог, театр, театральний колектив, художньо-педагогічний аспект, професійні особистісні якості, режисерська діяльність.

Гусакова Нина Николаевна, *кандидат педагогических наук, профессор кафедры режиссуры и актерского искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Основные составляющие формирования творческой личности будущего режиссера-педагога театрального коллектива

Целью работы есть рассмотрение современных подходов к проблемам учебно-воспитательного процесса в высшей школе, ориентированых на формирование творческой личности, на поиск эффективных условий, которые обеспечивают продуктивность воспитательной системы высшего учебного заведения как открытого взаимодействующего организма, направленного на рассмотрение личности как динамического создания и её пространственно-временных взаимосвязей с внешним миром, как источника субъективности в её высшем проявлении – творчестве. **Методология** исследования состоит в применении аналитического, функционального, сравнительного, искусствоведческого, культурологического, системного, аксиоматического методов исследования основных составляющих формирования творческой личности будущего режиссера-педагога театрального коллектива, обосновании единства педагогических концептуальных положений, принципов, отдельных методик, общенаучной и театральной педагогики и т. д. **Научная новизна** состоит в разработке теоретической модели творческой личности будущего режиссера-педагога, общая структура которой включает подструктуры: направленность личности; индивидуальная культура (опыт); характерологические способности и качества личности. **Выводы**. В результате проведенного исследования можно сделать следующие выводы: во-первых, целостная система театральной теории, методики и режиссерской техники в соединении с теорией творчества, шкалой актерского мастерства, научным обобщением режиссерской практики имеет не только художественную ценность, но и педагогическую й культурологическую. В этом аспекте рассматривается проблема формирования творческой личности будущего режиссера-педагога, способного исполнять широкий спектр художественно-творческой, театральной, педагогической и социокультурной деятельности; во-вторых, современный поход к подготовке специалистов социокультурной сферы ориентирует на формирование творческой личности относительно к новым требованиям практики, тенденциям развития системы высшего гуманитарного образования; и последнее, воспитание творческой личности требует перестройки системы подготовки будущих режиссеров-педагогов. Однако, господствующий долгое время в практике управления высшей школою предметно-технократический поход сопутствовал усвоению определенной суммы профессионально значимых знаний, умений и навыков, формируя репродуктивно-исполнительский тип мышления и поведения, не сопутствовал

© Гусакова Н. М., 2017

развитию самостоятельности, инициативы, проявлению индивидуального художественного творчества студентов – особенно в работе с театральным коллективом.

Ключевые слова: режиссер-педагог, театр, театральный коллектив, художественно-педагогический аспект, профессиональные личные качества, режиссерская деятельность.

Gusakova Nina, *PhD in Pedagogic Sciences, Professor of direction and actor's mastery department, Kyiv National University of Culture and Arts.*

The main components of the formation of creative personality of future director-teacher in a theater group

The purpose of the article is to highlight current approaches to the problematics of educational process in higher school, focused on the formation of creative person, search for the effective conditions, which ensure the performance of the educational system of higher education institution as an open interacting body, oriented to the development of an individual as a dynamic formation and his spatial and time interactions with the environment as a source of subjectivity in its highest manifestation – creativity. **Methodology**. Research methodology consists of application of analytical, functional, comparative, art, cultural, systematic and axiomatic methods of research of the main components of the creative person of future director-teacher of a theater group, justification of unity of pedagogical conceptual provisions, principles and some methods of general scientific and theatrical pedagogy, etc. **Scientific novelty.** Scientific novelty lies in the development of theoretical models of a creative personality of future teacher-director, general structure of which includes substructures: orientation of the individual, individual culture of personality (experience) and characterological capabilities and qualities of personality. **Conclusions**. As a result of this research we can make the following conclusions, first – a complete system of theatrical theory, methodology and directing techniques in conjunction with the theory of art, school of acting, scientific generalization of directing practice has not only artistic value but also educational and cultural one. In this respect, this research considers the problem of development of creative personality of the future teacher-directer, able to perform a wide range of artistic and creative theatrical, educational and socio-cultural activities. Secondly, the modern approach towards the training of the specialists of socio-cultural sphere focuses on the formation of creative personality regarding new practices and development of trends of higher liberal education. Finally, training of creative personality requires restructuring of the training system of future directors-teachers. However, prevailing for long time in higher school subject-technocratic approach facilitated the absorption of a certain amount of professionally relevant knowledge and skills, forming reproductive and executive way of thinking and behavior and did not contribute to the development of self-reliance, initiative and individual creativity of students, especially in work with theater companies.

Keywords: director-teacher, theater, theater group, art-pedagogical aspect, professional personal qualities, director's activities.

Процеси демократизації та гуманізації суспільства в українській державі створюють нові умови вибору шляхів життєдіяльності кожної особистості, реалізації її можливостей, здібностей, таланту, активної участі в творчих звершеннях. Перед вищими навчальними закладами нашої держави, визначаються стратегічні завдання щодо перебудови системи освіти в Україні, головними з яких є створення умов для формування творчої особистості громадянина, реалізації його духовного, професійного потенціалу в навчальному процесі, підготовки нової генерації творчих кадрів у системі вищої гуманітарної освіти з орієнтацією на здійснення ними багатогранної діяльності в соціально-культурній сфері.

Актуальність теми дослідження полягає у важливості та складності окреслених завдань щодо формування творчої особистості майбутнього фахівця режисерської спеціальності як митця, вчителя, вихователя, керівника аматорського театрального об'єднання. Особливої уваги ця проблема набуває в системі вищої театральної освіти, підготовки спеціаліста режисера-педагога, спроможного здійснювати поліфункціональну творчу діяльність у театральному колективі.

Аналіз філософської, психологічної, педагогічної, культурологічної, театрознавчої літератури дає можливість розглядати проблему підготовки висококваліфікованих режисерів-педагогів у ракурсі нового гуманістичного підходу до розробки національної системи підготовки педагогічних кадрів у сфері театрально-художньої творчості, включаючи й аматорську. Система спирається на наукові дослідження природи творчості); процесуальність творчості; формування творчої особистості; теорію системно-структурного аналізу психолого-педагогічних явищ; концепцію професійного становлення сучасного спеціаліста з вищою освітою; гуманістичну особистісно-орієнтовану парадигму; основи професійної театральної культури режисера (Л. С. Курбас [4], О. М. Матюшкін [5], В. О. Моляко [6], С. Л. Рубінштейн [7] та ін.).

Виховання творчої особистості гуманного демократичного суспільства вимагає перебудови системи підготовки майбутніх режисерів-педагогів. Проте пануючий довгий час у практиці управління вищою школою предметно-технократичний підхід сприяв засвоєнню певної суми професійно значущих знань, умінь і навичок, формуючи репродуктивно-виконавський тип мислення й поведінки, не сприяв розвитку самостійності, ініціативи, прояву індивідуальної художньої творчості студентів, особливо в роботі з театральним колективом.

Метою статті є висвітлення сучасних підходів до проблем навчально-виховного процесу у вищій школі, орієнтованих на формування творчої особистості, на пошук ефективних умов, які забезпечують продуктивність виховної системи вищого навчального закладу як відкритого взаємодіючого організму, спрямованого на розгляд особистості як динамічного утворення, її просторово-

часових взаємозв'язків з навколишнім світом, як джерела суб'єктивності у її вищому прояві – творчості. Така система повинна сприяти самопізнанню, самооцінці, самоактуалізації професійно-творчого потенціалу особистості в процесі її підготовки до творчої діяльності.

Наукова новизна полягає у розробленні теоретичної моделі творчої особистості майбутнього режисера-педагога, загальна структура якої включає підструктури: спрямованість особистості; індивідуальна культура особистості (досвід); характерологічні властивості та якості особистості; спрямованість особистості.

Наявність у студентів професійних знань, умінь і навичок значною мірою впливає на їхню художньо-творчу діяльність у процесі навчання. Водночас дослідження показало, що на практиці, яку здійснювали студенти на етапі вузівського навчання, вони не повністю використовували знання з дидактики, теорії виховання. Вони більш репродуктивно використовували матеріал з дидактичних позицій, не чітко обґрунтовували методику організації художньо-творчого процесу в театральному колективі театру, а також впроваджували на емпіричному рівні різні форми і методи роботи. Студенти вважають за можливе і необхідне введення до навчального процесу вивчення курсу “Методика викладання фахових дисциплін”.

Студентам необхідні знання з психології, педагогіки, театральної педагогіки, оскільки вони їх в різних ситуаціях використовують підсвідомо, інтуїтивно, проте не мають чіткої системи цих знань. Цей факт розкриває, з одного боку – недостатність у спрямованості курсів з фаху на специфіку педагогічної діяльності майбутніх режисерів, а з іншого, – невміння студентів актуалізувати знання з педагогіки, які можна використовувати в майбутній роботі.

На думку студентів, існує ряд суперечностей у межах спеціальних курсів, спрямованих на професію. До основних суперечностей студенти відносять орієнтацію тільки на художньо-творчу діяльність, на прогнозовану роботу з професійним театральним колективом і неусталеність поглядів щодо функцій викладача, безпосереднього керівника, організатора творчої діяльності в театральному колективі.

Продуктивність виробничої практики для здійснення фахової режисерської підготовки студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв залежить від усвідомлення потреби у співробітництві між суб’єктами навчальної діяльності. Для цього викладачеві потрібно разом із студентом виявляти слабкі або сильні сторони в знаннях, здійснювати конкретні дії щодо усунення недоліків; проектувати перспективу сумісної діяльності в творчому пошуку для вивчення нового матеріалу; плануванні художньо-режисерських дій у постановці творів театрального мистецтва, аналізувати здобуті творчі досягнення; підвищувати показники атмосфери “причетності”, стимулюючи ініціативу студентів, здійснювати корекцію процесу і результату залежно від різних умов художньо-творчої сумісної діяльності. Така сумісна діяльність викладача і студента виступає як науковий пошук, що забезпечує ефективність розвитку інтелектуального потенціалу майбутнього режисера як педагога.

Особливого значення набуває, на думку викладачів, створення позитивного морально-психологічного клімату, доброзичливої, творчої атмосфери в процесі навчання студентів взагалі й в процесі педагогічної взаємодії, тобто на рівні співтворчості [2].

Формування творчої особистості майбутнього режисера стає тоді результативною, якщо вона приводить у ту чи іншу сферу театральної діяльності студентів, спонукає до їх продуктивного розвитку, до посилення орієнтації на кращі результати, до пошуку нових творчих перспектив.

У дослідженні ми звертали увагу на визначення соціокультурної орієнтації студентів-режисерів у вузівському навчанні. Їх усвідомлене ставлення до цієї діяльності давало можливість визначити не тільки рівень інтелектуального, професійного розвитку, а й сформованість спеціальних знань у сфері театрального мистецтва та співвіднести їх із соціальним ідеалом та практичною діяльністю.

На формування творчої особистості майбутнього режисера-педагога впливають знання основ методики підбору репертуару для різних типів категорій театрів; робота режисера над спектаклем; індивідуально з виконавцями-акторами; над сценографічним вирішенням вистави тощо. У процесі практичної діяльності режисер вирішує найбільш оптимальні завдання керівного, художнього, організаційного й психолого-педагогічного характеру.

Практика показала, що режисер визначає і конкретизує завдання, що реалізуються у виборі п’єси, в окресленні складу виконавців, в створенні задуму вистави (зерно – образ – прийом), у визначенні творчих планів. Типи завдань, які вирішує в даних ситуаціях режисер, належать до категорії нестандартних, творчих і позначених педагогічною спрямованістю.

Таким чином, на формування творчої особистості майбутнього режисера-педагога безпосередньо впливають наявність високого рівня професійних знань, до якого студенти відносять знання теорії і методики режисерської і акторської майстерності та окремі аспекти педагогічної спрямованості, саме організаційного плану. Все це створює не цілком чітку настанову на розуміння функцій майбутнього режисера-педагога як керівника театрального художньо-творчого колективу і особливо педагога в широкому розумінні цього поняття, а не тільки викладача фахових дисциплін. Але студенти усвідомлюють специфіку психолого-педагогічної діяльності в досить вузькому плані. Серед функцій майбутнього режисера-педагога перевагу

віддають таким: організаторській, виконавській, виховній. На думку респондентів-студентів, педагогічні аспекти завжди проявляються в тій чи іншій мірі в практичній творчій діяльності. Більш обмежено виявилися дидактичні, перцептивні, комунікативні, науково-пізнавальні функції, оскільки вони потребують більш високої професійної підготовленості до їх здійснення, більш глибоких педагогічних знань, що забезпечать певну майстерність у педагогічному творчому пошуку майбутнього режисера.

Особливого значення набуває емоційний фон, який визначається рівнем емоційної насиченості в змісті навчання, в комунікативній взаємодії, в наявності стимулюючих емоційних ситуацій в освітній діяльності. Оскільки на пізнавальний процес впливає не тільки раціональна сфера особистості, але й емоційно-вольова, та їх взаємодія.

Творча реалізація емоційно-вольових станів студентів залежить від уміння контролювати особистісне самовідчуття, наявність педагогічного такту, під яким мається на увазі почуття міри, делікатності, стриманості, вміння виявляти емоції відповідно до художньо-творчих завдань, у міжособистісних стосунках регулювати їх стабільність. Отже, майбутньому режисеру-педагогу необхідне вміння керувати своїми емоціями, розумно використовувати методи заохочення, проявляти культуру поведінки, зважати на думки інших, об'єктивно оцінювати творчу роботу колег і свою [3].

У вирішенні проблеми формування творчої особистості майбутнього режисера-педагога особливе значення надається розвитку здібностей усвідомлювати, аналізувати педагогічний досвід, здійснювати дослідницьку діяльність, а також уміння визначати основну ідею і переносити її в нові педагогічні умови. В цьому зв'язку, ґрунтуючись на позиціях педагогіки, необхідно використовувати досвід педагогічних ситуацій та вирішення завдань, які передбачають наступні завдання: аналіз мікросередовища, в якому відбувається подія, сама дія; переструктурування фактів, що перекладені в завданні на мову педагогічних категорій; виявлення суперечностей, які є витоками розвитку дії, явища; визначення характеру й спрямованості явищ, що розглядаються; висунення гіпотези як припущення та шляхи її вирішення; визначення засобів педагогічного впливу; визначення результативності в досягненні мети за умов цього впливу; окреслення теоретичних педагогічних положень, які успішно чи невдало були використані в процесі аналізу педагогічної ситуації, обговорення недоліків, які мали місце при вирішенні цих ситуацій; визначення форм, методів і засобів педагогічного впливу для забезпечення позитивної результативності; прояв уміння робити узагальнення в типових обставинах діяльності режисера як педагога, організатора, керівника, вихователя театрального колективу [1].

Головним фактором у набутті навичок та вмінь професійної діяльності майбутнього режисера є самостійна робота по вдосконаленню фахової майстерності яка складається з наступної сфери діяльності: розширення та поглиблення знань у галузі сценічної діяльності; інтерес до загальнонаукових знань; потреба в самотворчості. Отже, діяльність режисера потребує активної самостійної роботи в аспекті самовдосконалення.

Кожна творча особистість майбутнього режисера-педагога має різний рівень сформованості спеціаліста-професіонала. Отже, їх можна охарактеризувати за критеріями трьох рівнів.

Студенти, яких умовно ми відносимо до певного творчого рівня, характеризуються цілеспрямованістю, стійкістю, позитивною активністю в індивідуальному прояві режисерської професійної і педагогічної діяльності, що виступає основою творчості. Вони виявляють сформованість загальнолюдських цінностей в усіх сферах життєтворчості. Їм притаманні соціально значні мотиви професійного самовизначення, що спонукають до набуття фахових та психолого-педагогічних знань. Педагогічна спрямованість в структурі режисерської діяльності цієї категорії студентів характеризується стійкістю, а емоційний вияв – індивідуальною пластичністю. Усвідомлена ними потреба в творчості стимулюється самим процесом творчості і розкривається в самотворчості. Творчий рівень їх підготовки визначає адекватність сформованості творчого потенціалу майбутнього режисера-педагога.

Реконструктивний рівень до нього ми відносимо студентів, в яких педагогічні можливості не повністю визначалися в процесі професійної режисерської діяльності, а також і в реалізації особистісних властивостей і якостей. Ці студенти вважають основним спрямованість на гуманістичні цінності, однак усвідомлення їх визначається частково. На цьому рівні студенти виявляють значний інтерес пізнавального характеру до різних видів та жанрів театрального мистецтва, не усвідомлюючи доречності педагогічних аспектів їх подальшого використання в практичній художньо-творчій діяльності. Соціокультурна спрямованість їх особистості виявляється в організації самовдосконалення у мистецькій сфері більше, ніж у педагогічній. Загально-педагогічні знання набули у них особистісного усвідомлення з проявом елементів їх практичного перенесення в ситуацію художньо-творчої режисерської діяльності. Вони виявляють інтерес до нововведень. В педагогічних ситуаціях усвідомлюють проблему, програмують хід її виконання, але не завжди адекватно зумовлюють педагогічні впливи. В самоорієнтації такі студенти виявляють сформованість уміння на засвоєння нового. Емоційно-вольова сфера у них має певні ознаки мобільності. Однак студенти цієї категорії виявляють одноплановість режисерсько-педагогічної підготовки. Вони не завжди реалізують набуті знання, вміння та навички на практиці. Їх характеризує недостатність самооцінки, критичного ставлення до особистісної діяльності. Коло їх асоціативних уявлень, фантазії, уваги про-

является епізодично. У студентів реконструктивного рівня творчий потенціал не цілком сформований в аспекті реалізації особистісних якостей.

Репродуктивний рівень – характерний для студентів, творчий потенціал яких недостатньо чітко виявляється в режисерсько-педагогічній діяльності. Їх характеризує нестійке ставлення до професійної режисерської діяльності, але вони позитивно ставляться до творчих здобутків своїх колег. Загальнопедагогічні знання, вміння та навички використовуються за інструкцією як репродуктивні. Не зовсім правильно вони визначають доцільність перенесення знань у нову ситуацію. Інтелектуальна активність проявляється недостатньо. Студенти епізодично встановлюють зв'язки між фактами та явищами, хоча й роблять спроби усвідомленого ставлення до визначеного способу дій. Вони розуміють інновації, що здійснюються іншими, але самі не можуть подати нову ідею. Змістовна частина театрально-постановочної роботи виконується тільки за інструкцією. Їх індивідуальний стиль діяльності ще не сформований. Зовнішні стимулюючі фактори спонукають студентів до підсилення мотивації в докладанні зусиль щодо особистісної самоорганізації. Емоційно-вольова сфера не досить розвинена щодо стійкості в різних негативних ситуаціях.

Результати констатуючого експерименту показали, що для продуктивного вирішення складних завдань формування творчої особистості режисера аматорського театрального об'єднання слід значно розширити, вдосконалити зміст і методи навчально-виховної роботи у системі вищої гуманітарної освіти, розробити, апробувати та експериментально перевірити такі педагогічні умови, які ефективно вирішують проблему підготовки кваліфікованих кадрів.

Виникає необхідність у трансформації існуючих та у розробці нового курсу, пов'язаного з педагогікою аматорської театральної діяльності, введення якого в навчально-виховний процес, на нашу думку, створить позитивні умови щодо розвитку творчої особистості майбутнього режисера-педагога самодіяльного театрального об'єднання.

Висновки. Формування творчої особистості майбутнього режисера-педагога відбувається на основі художньо-творчої діяльності в постановці вистав або окремих фрагментів. Все це є цілісним режисерсько-педагогічним процесом. Саме цілісність педагогічного процесу виступила головною настановою у формуванні підготовки майбутніх фахівців-режисерів. Можна дійти висновку, що тільки при постійному здійсненні студентами системи соціально-педагогічних стратегій щодо режисерської діяльності забезпечується розвиток їх творчого потенціалу, формується адекватність оцінки етапів художньо-творчої роботи, проявляються необхідні узагальнення, накопичується фаховий і педагогічний досвід. Водночас необхідно модифікувати сам підхід до підготовки студентів-режисерів, враховуючи залучення їх до дослідження цілісного процесу створення вистави з орієнтацією на педагогічну діяльність.

Література

1. Зязюн І. А. Естетичний досвід особистості / І.А. Зязюн. – К.: Вища школа,– 1984.– 172с.

2. Иванов В. П. Человеческая деятельность – познание – искусство / В.П. Ивнов. – К.: Наукова думка, 1977.– 250 с.

3. Ионин Л. Г. Основания социокультурного анализа / Л.Г. Ионин. – М.: Рос. гос. гуманит.ун-т., 1996. – 152 с.

4. Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. М. Лабінський ; [ред. М. Москаленко]. – К. : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. – 917 с.

5. Матюшкин А. М. Мышление, обучение, творчество / А. М. Матюшкин. – М.: Изд-во Московского психолого-социального института; Воронеж: МОДЕК, 2003. – 720 с.

6. Моляко В.О. Актуальні соціально-психологічні аспекти обдарованості / В.О. Моляко // Обдарована дитина. – 1998. – № 1 – С. 4-5.

7. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – СПб. : Питер Ком, 1998. – 688 с.

References

1. Zyazyun I.A. (1984). Aesthetic experience of the individual. Kyiv: High School, 172 [in Ukrainian].

2. Ivanov V.P. (1977). Humain Activities – knowledge Kyiv: Scientific thought 250 [in Russian].

3.Yonyn L.G. (1996). The basis of the socio-cultural analysis. Moscow: Ross. state. humanyt.un-t.152 [in Russian].

4. Kurbas L. (2001). Philosophy theater. Kyiv : Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy", [in Ukrainian].

5. Matiushkin A. M. (2003). Thinking, learning, creativity. Moscow: Izd-vo Moskovskogo psikhologo-sotcialnogo instituta; Voronezh: MODEK [in Russian].

6. Moliako V.O. (1998). Recent social and psychological aspects of talent. Obdarovana dytyna [in Ukrainian].

7. Rubinshtein S.L. (1998). Fundamentals of General Psychology. SPb. : Piter Kom [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 07.05.2017 р.

УДК 781.03

Иванников Тимур Павлович
кандидат искусствоведения,
докторант Национальной музыкальной академии
Украины им. П. И. Чайковского
premierre.ivannikov@gmail.com

ГИТАРНОЕ ТВОРЧЕСТВО АНТОНА ГАРСИА АБРИЛЯ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ СТАРИННОЙ ИСПАНИИ

Цель работы - изучить факторы влияния историко-культурных традиций испанского искусства на формирование художественных образов в гитарной музыке Антона Гарсиа Абриля. **Методология** исследования базируется на использовании феноменологического, компаративного, структурно-функционального методов, позволяющих расширить горизонт когнитивного поиска и извлечь ключевые характеристики изучаемого явления. **Научная новизна** исследования заключается в феноменологическом подходе к аналитике гитарных произведений Антона Гарсия Абриля, не изученных в музыкознании. В процессе анализа выявлено влияние историко-культурных традиций испанского искусства, в том числе его внемузыкальных феноменов, на создание галереи художественных образов гитарной музыки Абриля, ассимилировавшей различные этнические истоки. **Выводы**. Проанализированные гитарные сочинения – "Концерт Агуэдиано", "Концерт Мудехар", "Sonata del Portico" – обнаруживают первичные ассоциативные связи с художественными образами архитектурных памятников и соотносятся со старинными испанскими храмами (Собор Святого Иакова в Сантьяго-де-Компостела), дворцовой мавританской архитектурой, искусством мудехар (соборы Теруэля, дворец Альгамбры). Эстетика этнокультурного испанского синкретизма реализована в музыке путем смешения арабской мелизматики, ритмов испанских танцев (арагонской хоты, галисийской мунейры, андалусийской саэты) с неакадемическими влияниями джазового искусства.

Ключевые слова: испанская гитарная музыка, творчество А. Абриля, художественные образы, искусство мудехар, стилевой эклектизм.

Іванніков Тимур Павлович, *кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*

Гітарна творчість Антона Гарсіа Абриля: художні образи старовинної Іспанії

Мета роботи – вивчити фактори впливу історико-культурних традицій іспанського мистецтва на формування художніх образів у гітарній музиці Антона Гарсіа Абриля. **Методологія** дослідження базується на використанні феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального методів, що дають змогу розширити горизонт когнітивного пошуку та вилучити ключові характеристики досліджуваного явища. **Наукова новизна** дослідження полягає у феноменологічному підході до аналітики ще не вивчених у музикознавстві гітарних творів Антона Гарсія Абриля. В процесі аналізу виявлено вплив історико-культурних традицій іспанського мистецтва, в тому числі його позамузичних феноменів, на створення галереї художніх образів гітарної музики Абриля, що асимілювала різні етнічні витоки. **Висновки**. Проаналізовані гітарні твори – "Концерт Агуедіано", "Концерт Мудехар", "Sonata del Portico" – виявляють первинні асоціативні зв'язки з художніми образами архітектурних пам'яток та співвідносяться зі старовинними іспанськими храмами (Собор Святого Якова у Сантьяго-де-Компостела), палацовою мавританською архітектурою, мистецтвом мудехар (собори Теруеля, палац Альгамбри). Естетика етнокультурного іспанського синкретизму реалізована в музиці шляхом змішування арабської мелізматики, ритмів іспанських танців (арагонської хоти, галісійської мунейри, андалузької саети) з неакадемічними впливами джазового мистецтва.

Ключові слова: іспанська гітарна музика, творчість А. Абриля, художні образи, мистецтво мудехар, стильовий еклектизм.

Ivannikov Tymur, *PhD in Arts, doctoral candidate of theory and history of musical performance department of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Guitar music of Anton Garcia Abril: artistic images of ancient Spain

The purpose of the work. The research paper studies influence of the historical and cultural traditions of Spanish art on the formation of artistic images in the guitar music of Anton Garcia Abril. The research **methodology** consists in the use of phenomenological, comparative and structural-functional methods that allow expanding the horizon of cognitive search and extracting the key characteristics of the studying phenomenon. The **scientific novelty** lies in the phenomenological approach to the analysis of the guitar works by Anton García Abril unexplored in musicology. The analysis has revealed the influence of the historical and cultural traditions of Spanish art, including its non-musical phenomena on the creation of the gallery of artistic images of guitar music of Abril, which have assimilated various ethnic origins. **Conclusions**. Analyzed guitar compositions – "Concierto Aguediano", "Concierto Mudejar", "Sonata del Portico" – reveal the primary associative links with artistic images of architectural monuments and correlate to the ancient Spanish temples (St. James Cathedral of Santiago de Compostela) and palaces of Moorish architecture, the art of Mudejar (Teruel's cathedrals, Palace of Alhambra). The aesthetics of ethno-cultural Spanish

© Иванников Т. П., 2017

syncretism in the composer's music is realized by mixing Arabic melismatics and rhythms of Spanish dances (Aragonese hota, Galician muineira, Andalusian saeta) with non-academic influences of jazz art.

Keywords: Spanish guitar music, A. Abril's creativity, art images, the art of Mudejar, style eclecticism.

Актуальность темы исследования. Изучение гитарного творчества ведущего современного испанского композитора Антона Гарсия Абриля представляется весьма перспективным. В сравнении с хорошо известной отечественному исполнителю музыкой Х. Родриго, Ф. Морено Торробы, Х. Турины, произведения А. Абриля значительно реже включаются в программы выступлений. Богатая коллекция гитарных концертов, циклов и виртуозных пьес, репрезентирующих эклектичный стиль "мастера мелодической линии", заслуживает более пристального внимания. Отчасти дефицит исследований творчества Абриля восполняется публикациями последних лет. В них содержатся краткие очерки о музыке композитора в контексте эстетико-стилевых поисков авангарда и постмодерна (В. Доценко [2], Х. Мунета [4]), эссе о гитарном цикле "Vademecum" (Дж. Гриффифс [3]), аннотации к аудиодиску его гитарных произведений (Г. Уэйд [5]). Предложенное в статье углубление научного дискурса о гитарном творчестве Абриля видится особенно актуальным для современных исполнителей.

Цель статьи – изучить влияние историко-культурных традиций испанского искусства на формирование художественных образов в гитарной музыке Антона Гарсиа Абриля.

Изложение основного материала. Развитие испанского гитарного искусства во второй половине XX века характеризуется многовекторностью протекающих творческих процессов. С одной стороны, музыканты старшего поколения во главе с Андресом Сеговией и маститыми композиторами – Хоакином Родриго, Хоакином Туриной, Федерико Морено Торробой, Федерико Момпу, Антонио Руис-Пипо – продолжали претворять в своем творчестве идеи "casticismo", утверждавшие верность национальным культурным традициям, а также стремление к возрождению исконно испанских жанрово-стилевых моделей народно-песенного и дворцово-церемониального быта. Эта неоклассическая творческая направленность сохраняла весомое влияние благодаря существующему исполнительскому запросу.

Усилиями Сеговии академическое мастерство исполнения, основанное на глубинных национальных корнях, достигло небывалых высот. Он стал главным инициатором огромного количества "музыкальных приношений" гитаре, "расширил выразительные и технические возможности гитары, ввёл в репертуар гитариста классическую и современную музыку, в том числе посвященные ему оригинальные произведения крупнейших композиторов Испании и других стран" [1]. Репертуарная политика долгое время зависела от предпочтений "великого испанца". Своей колоссальной концертной деятельностью и активной редакторской работой он пропагандировал преимущественно ту музыку, которая транслировала культурные традиции эпохи барокко, классицизма и романтизма.

С другой стороны, к середине XX века содружество молодых, креативно мыслящих композиторов манифестировало идеи языкового обновления в русле авангардного мышления, запоздавшего в испанской культуре на десятилетие вследствие жесткой политической изоляции франкистского режима. Путь универсализации музыкального языка новыми композиторскими техниками отводил в сторону от привычных лексем, символов национальной идентичности. Авангардный дискурс "новой метафизики композиторского процесса" (Д. Эмилио Касерес), с разной степенью погруженности в него, увлекал музыкантов "Поколения 51", среди которых выделялись композиторы как наиболее радикального крыла (Кристобаль Альфтер, Луис де Пабло, Рамон Барсе), так и умеренного направления (Антон Гарсиа Абриль, Клаудио Прието). "Главной задачей Поколения 51 было наверстать потерянное время и ассимилировать все новое, что беспрерывно появлялось за пределами Испании, – пишет В. Доценко. – То обстоятельство, что испанские композиторы начали осваивать авангардные техники с почти десятилетним запозданием, имело в известной степени и свои положительные стороны – горячка полного отрицания прошлого опыта, характерная для первых лет “бури и натиска”, несколько спала, и уже имелась возможность трезво оценить положительные и отрицательные стороны авангардного рывка. Пришло осознание того, что в экспериментализме наряду с его привлекательностью для молодого поколения таилось и множество опасностей, среди которых главные – потеря национальной самобытности и индивидуальных особенностей творчества. <…> Композиторам Испании в большинстве своем удалось счастливо миновать ловушку потери самобытности, чему способствовали как яркое своеобразие культуры Испании, так и фактор особого национального самосознания испанских композиторов, носителей этой культуры" [2, 169].

Подобной опасности легко избежал Антон Гарсиа Абриль (1933), признанный наиболее авторитетным среди ныне живущих испанских композиторов и известный в гитарном мире своими знаковыми произведениями. Он является автором более 700 опусов, включая симфоническую и ка-

мерную музыку, оперу, хоровые произведения и балеты, музыку к кинофильмам. В 1982 году Абриль был избран академиком Королевского общества изящных искусств Сан-Фернандо (Мадрид), в 1993 награжден медалью Арагона за культурный вклад в развитие национальных музыкальных традиций, в 1994 – престижной "Национальной премией музыки", а также множеством других наград в признание его композиторских и педагогических заслуг.

Музыкант яркого мелодического дарования применял авангардные приемы композиторского письма очень избирательно. Движимый стремлением к эстетизации красоты звучания, он гибко сочетал элементы новой лексики с идиомами традиционного мышления. Это сказалось и на его гитарной музыке. Среди известных гитарных опусов композитора: концерты для гитары с оркестром "Concierto Aguediano" (1976), "Homenaje a Sor" (1978) и "Concierto Mudejar" (1985); концерт для двух гитар "Concierto de Gibralfaro" (2003); сюита для гитары соло (1965), "Sonata del Pórtico" (1994); гитарные циклы "Evocaciones" (1981), "Vademecum" (1987), "Tres preludios urbanos" (1995), "Musica para noctámbulos" (2002); концертные пьесы "Средиземноморская фантазия" (1987), "Dedicatoria" (1992), "La noche de los secretos" (1997) и др.

Некоторые из них имеют ярко выраженную дидактическую направленность и ценятся гитаристами как хрестоматийные систематизированные коллекции, например, "Vademecum"[1] (в пер. с лат. – путеводитель) – сборник из 24 пьес, предваренный авторской ремаркой "от самого начала – к виртуозности". Однако даже в таком инструктивном русле в каждой из пьес ощущается красота мелодических линий, тонкость фактуры, удивительное проникновение композитора (не гитариста) в природу гитарного звука. По признанию современных исполнителей, пьесы из сборника "доставляют удовольствие как по отдельности, так и целиком – всем букетом гитарных ароматов; в таком полном облике слушатель может ощутить прогрессирующий характер коллекции, а также эклектичный вкус ее автора, неизменного в своей любви к мелодии независимо от темпа, характера или настроения. Даже в простейших пьесах музыка сотворена красивой. Большинство миниатюр – обезоруживающей простоты, но всегда наделены яркой мелодией – отличительным знаком композиторского стиля" [3, 15]. Музыка отражает постмодернистские идеи языкового смешения, становясь своеобразным путеводителем по разнородным историко-стилевым модусам творчества: с рефлексиями в духе Дебюсси или Сати в Канцоне; с имитационной полифонической техникой старых мастеров в "Dialogo intimo"; с современной лексикой в "Pizzicato"; с имитацией шопеновской фактуры в условиях гармонических ресурсов XX века в Ноктюрне; с ритмами испанского танца, свободного от фольклорных клише в "Zapateado".

Специфика творческой одаренности композитора вела его по пути освоения и селекции современного универсального композиторского опыта к эстетике новой простоты, неоромантизма, языковой игры – вне постмодернистского ироничного, гротескного подтекста, но с пиететом к прошлому, прорастающему на национальной почве.

Из крупных концертных жанров наиболее известны гитарные концерты Абриля. Композитор считал, что "настоящий художник должен быть увлечен и верен духу родной земли, особенно когда это арагонская “музыкальная земля”. У нас есть очень богатый фольклор, который с XIX века был предметом страсти великих европейских композиторов" [4, 209]. Из каталога собственных произведений на арагонские темы он сослался на гитарный концерт "Concierto Aguediano"[2], посвященный дочери Агуэде. Музыка выдержана в лирико-романтическом ключе. Черты национальной самобытности ощутимы в языковой природе арагонских танцевальных мелодий, включая известную хоту: переменная метрика в условиях доминирования трехдольности, синкопированный ритм и характерные мелодические опевания. Каждая из частей изобилует темами танцевального и вокального происхождения, но почти всегда вслед за короткими артикулированными репликами идут мелодические секвентные волны большой протяженности. Они насыщают музыку различными оттенками лирических чувствований, концентрируясь в наибольшей мере во второй лирико-драматической части. Сольная каденция в финале собирает в своеобразном "параде тем" весь мелодический арсенал концерта, представляя собой кульминацию технических и художественных его ресурсов.

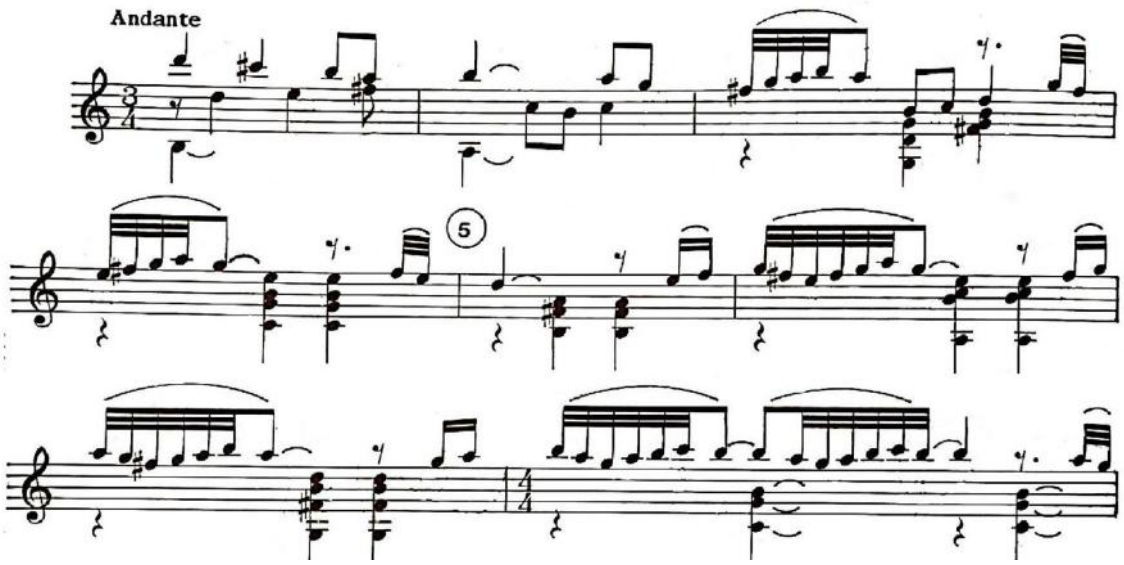
Концерт "Мудехар" для гитары и струнного оркестра не внесен автором в число произведений на арагонские темы, хотя дух и язык испанской музыки, сочетающей этнические элементы разного происхождения, ощутим и здесь. Для композитора на этот раз путь "длинного транзита по традициям" был окрашен в мавританские тона, навеян старинными памятниками зодчества.

Искусство мудехар[3] сложилось на юге Испании в своеобразный синтетический стиль, сформированный в XI–XVI веках под воздействием уникального сплава христианских и исламских архитектурных традиций, следов мавританского, готического и ренессансного стилей. Черты архитектуры мудехар – башни-минареты, подковообразные арки, своды в форме восьмиконечных звезд, восточные мотивы декора, цветные изразцы и гипсовые орнаменты – можно встретить в Гранаде, в знаменитом дворце Альгамбра, которому посвящена гитарная пьеса Франсиско Тарреги "Воспоминания об Альгамбре", а также во многих городах Арагона, включая Теруэль[4] – родной город Абриля (Рис. 1, 2).

Рис. 1, 2. Образцы архитектуры мудехар –
Собор "Catedral de Santa María de Mediavilla" и Собор Святого Петра в Теруэле, Арагон, Испания
(Режим доступа к фотографиям: url : https://www.werelderfgoedfotos.nl/images/galleries/226/full/1013)

Концерт "Мудехар" ассоциирован с созерцанием шедевров мавританского искусства, на века вписанных арабской вязью в испанскую историю, музыкальную – в том числе[5]. Композитору удалось создать мир, в котором образы восточной архитектуры органично сливаются со звуковой палитрой гитары – тембровой коннотацией испаноязычных корней. В музыкальном языке этот сплав реализуется через совмещение испанских танцевальных ритмических фигур, отсылающих к музыке Мануэля де Фальи, с орнаментикой попевок на основе хроматических тетрахордовых ладовых образований арабского происхождения, которые в европейской музыке увязываются с испано-французским ориентализмом ("Ворота Альгамбры" К. Дебюсси, "Танец огня" М. де Фальи). Абриль свободно оперирует стилевыми элементами различных культур, в том числе – неакадемической традиции, чередуя испано-арабские колориты музыки с типично джазовыми секвентными построениями. Мелодический

талант автора раскрывается во всей полноте, особенно – во второй части концерта, где средоточие красивых линий гитарных соло насыщает романтической ностальгией по ушедшим эпохам (Пример 1).



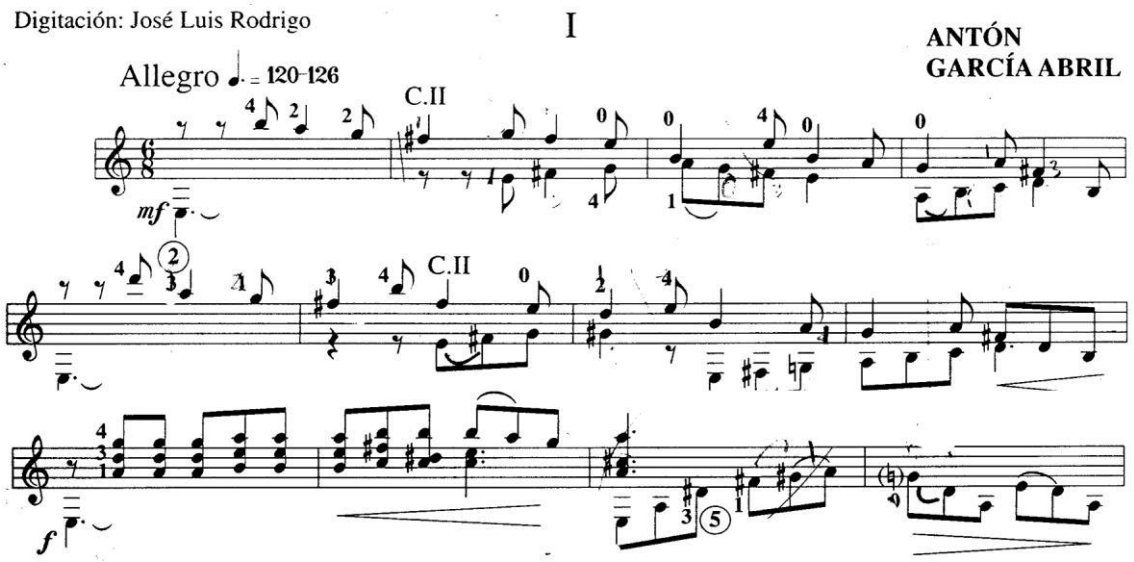
Пример 1. "Concierto Mudejar" А. Абриля, II часть

Авторские интенции в гитарной музыке преимущественно связаны с визуальным рядом – архитектурными шедеврами разных уголков Испании. Эффекты звукоизобразительности, имеющие конкретные зрелищные аналоги, встречаются и в Концерте для двух гитар с оркестром "Concierto de Gibralfro", посвященном знаменитой крепости Гибралфаро в Малаге.

Соната для гитары соло "Sonata del Portico" – музыкальное приношение знаменитому Собору Святого Иакова в Сантьяго-де-Компостела с его уникальным "Портиком славы" (рис. 3). Поводом для написания произведения послужил заказ, приуроченный к проведению в 1994 году Международных курсов испанкой музыки в Сантьяго-де-Компостела[6]. В коротком комментарии к сочинению автор указывает: "Учитывая политику популяризации испанской музыки в рамках Международных летних курсов “Музыка в Компостела”, я интенсивно изучил культурную историю этого монументального города и созерцал бесчисленное количество раз “Портик славы” – шедевр, высеченный в камне в одном из входов собора. По этой причине я использовал название “Sonata del Portico”, отдавая должное памятнику религиозного искусства" [5, 3].

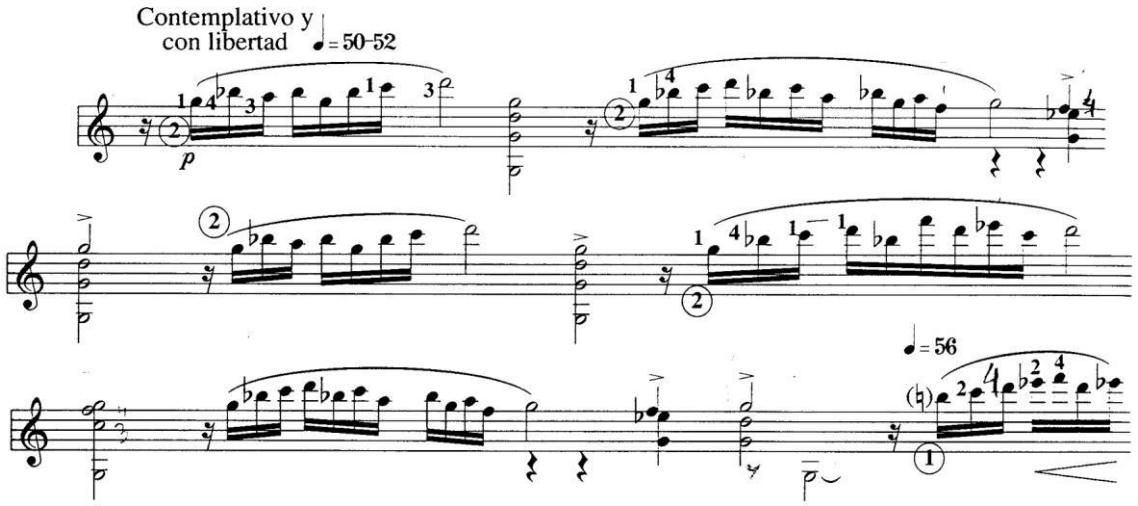
Рис. 3. "Портик славы" Собора Св. Иакова
(г. Сантьяго-де-Компостела, Галисия, Испания)

В основе первой части сонаты – народный испанский танец мунейра, распространенный в Галисии и Астурии. В отличие от многих танцев фламенко с переменным размером, мунейра сохраняет метрическую стабильность 6/8. Она поддерживает интенсивный ток безостановочного движения, кругового вращения танцевальных фигур подобно мельнице (muineira в пер. с исп. – мельница). Имитация "волыночного баса", принятого в национальной обрядовой традиции, достигается за счет максимально выдержанных опорных басов в партии гитары, а повторяющиеся мелодические контуры создают ощущение закольцованности мотивов и фраз (Пример 2).



Пример 2. "Sonata del Portico" А. Абриля, I часть

Картинки народно-танцевального характера рисуют внешний антураж, воссоздают эмоциональный климат испанской жизни за пределами храма. Погружение вглубь соборного пространства, его молитвенной, созерцательной атмосферы отражается в средней части сонатного цикла Contemplativo y con libertad. В ней слышны отголоски ритуального плача – вокальных интонаций, родственных андалусийской саэте. Каждая из фраз прерывается эхом аккордов, будто застывающих в тишине древнего храма (Пример 3).



Пример 3. "Sonata del Portico" А. Абриля, II часть

Гитарное творчество испанских композиторов XX – начала XXI веков является феноменом, отразившим специфику многовековых традиций национального искусства и опыта гитарного музицирования в новых эстетико-стилевых и языковых условиях. Последние сказались на гитарном наследии ушедшего века без радикализации, уводящей в сторону от национальной индивидуальности к универсальной музыкальной лексике. Для гитарной музыки это обстоятельство обусловило особый маршрут развития, огибающий острые авангардные эксперименты испанских композиторов середины столетия, спешивших наверстать уже освоенный опыт своих европейских современников.

Научная новизна исследования заключается в феноменологическом подходе к аналитике гитарных произведений Антона Гарсия Абриля, не изученных в музыкознании. В процессе анализа выявлено влияние историко-культурных традиций испанского искусства, в том числе – его внемузыкальных феноменов, на создание галереи художественных образов гитарной музыки Абриля, ассимилировавшей различные этнические истоки.

Выводы. Испанский неоклассицизм (casticismo, neocasticismo), авангард, постмодернизм на разных исторических отрезках оказались эффективной платформой для реализации творческих интенций испанских композиторов, воспевавших в гитарной музыке красоту, величие и самобытность своей культуры. Этот эстетический манифест выдерживался ими независимо от перемен социокультурного или языкового ландшафта в современном искусстве. Средоточием смысла всегда оставалась вечная, истинная, укорененная в веках музыкальная история испанской земли. Творческая интуиция, рождающая ее новую звуковую картину в воображении Антона Абриля, высекалась искрой созерцания древних испанских храмов (Собор Святого Иакова в Сантьяго-де-Компостела), дворцовой мавританской архитектуры, искусства мудехар (соборы Теруэля, дворец Альгамбры), живописных полотен, красоты природных ландшафтов, ярких пейзажей, осознанием глубины литературного эпоса, поэтической тонкости слова.

Данное смысловое поле включало в себя уникальное смешение музыкальных диалектов, проникших в испанскую лексику из арабских, еврейских, индийских, цыганских и других культур, существенно обогатив фонд ее обрядовых традиций (народно-бытовых, придворно-аристократических и ритуально-сакральных). Ноэматические элементы сосредоточены гитарной музыке Абриля именно в языковой национальной спецификации, позволяющей распознавать испанские колориты уже в фазе первого знакомства с музыкой. Этим инициируется направление дальнейшего поиска – определение дискурса исследования. Степень его глубины и "точечности" зависит от самого музыкального материала и от задач, поставленных исследователем. В одних случаях параметры изучения лежат в поверхностной, дескриптивной зоне, раскрывающей общий контур эмоционального тонуса, образного ряда, его ассоциативных визуально-слуховых связей. В других – материал диктует необходимость аналитического углубления: расшифровки символов, артефактов, смысловых коннотатов произведения. Зачастую они являются фрагментами обширного историко-культурного пласта: старинными манускриптами, сохранившими память о мелодиях испанских композиторов прошлого; архитектурными ансамблями; огромным песенно-танцевальным арсеналом народного музыкального творчества.

Для исполнителя этот когнитивный аспект исследования особенно важен. Он помогает обнаружить корни и пути воплощения авторской интенции, чтобы раскрыть ее с максимальной достоверностью, не нарушая собственной интерпретацией установленных изначально эстетико-стилевых рамок.

Примечания

[1] Сборник "Vademecum" посвящен другу Абриля – Андресу Сеговии.

[2] Наряду с ним композитор упоминает "Himno de Aragon", "Preludios de Mirambel", "Polifonias Aragonesas", "Florecillas de Pasion", "Tres piezas amantistas" для фортепиано и другие.

[3] Муде́хары (Mudéjar) – мусульманское население юга Испании (Арагон, Кастилья, Севилья, Андалусия). Долгое время мудехары исповедовали свою религию и обычаи в общем социальном климате мирного сосуществования трех этноконфессий – христианской, исламской, иудейской.

[4] В стенах собора Теруэля "Catedral de Santa María de Mediavilla" состоялась премьера "Концерта Мудехар" (1986) в исполнении аргентинского гитариста Эрнесто Битетти и камерного оркестра. В том же году собор, а также ряд других теруэльских образцов искусства мудехар были признаны ЮНЕСКО важнейшей частью мирового архитектурного наследия. По случаю празднования 25-летия этого события в 2011 году концерт снова прозвучал в соборе под сводами купола, названного "Сикстинской капеллой мудехар".

[5] Можно упомянуть пьесу И. Альбениса "В Альгамбре", одноименную поэму Т. Бретона, прелюдию К. Дебюсси "Ворота Альгамбры", "Воспоминание об Альгамбре" Ф. Тарреги, "Фантазию на тему Альгамбры" Дж. Андерсона и др.

[6] Произведение было посвящено испанскому гитаристу Хосе Луису Родриго – его первому исполнителю и редактору.

Література

1. Андрес Сеговия [Электронный ресурс] // Гитаристы и композиторы. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь. – Режим доступа : URL : http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/segovia.htm.

2. Доценко В. Р. Музыка Испании. Поколение 51 – от авангарда к постмодерну / В. Р. Доценко // Музыкальная академия. – 2013. – № 4. – С. 168–176.

3. Griffiths J. Anton Garcia Abril. Vademecum / J. Griffiths // Contrastes records studio. – 2013. – 15 p.

4. Muneta de Morentin J. Anton Garcia Abril, por una musica humana y expresiva / J. Muneta de Morentin // Teruel : Revista del instituto de estudios turolenses. – Teruel, 2003–2005. – № 90. – Vol. II. – P. 203 – 220.

5. Wade G. Anton Garcia Abril. Guitar music [Liner notes] / G. Wade // Naxos. – 2009. – 4 p.

References

1. Andres Segoviya. Gitaristy i kompozitory. Illyustrirovannyy biograficheskiy entsiklopedicheskiy slovar. abc-guitar.narod.ru. Retrieved from http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/segovia.htm [in Russian].
2. Dotsenko V. R. (2013). Muzyka Ispanii. Pokolenie 51 – ot avangarda k postmodernu. Muzykalnaya akademiya, 4, 168–176 [in Russian].
3. Griffiths J. (2013). Anton Garcia Abril. Vademecum. Contrastes records studio, 15 [in English].
4. Muneta de Morentin J. (2003–2005). Anton Garcia Abril, por una musica humana y expresiva. Teruel : Revista del instituto de estudios turolenses, 90, vol. 2, 203 – 220 [in Spanish].
5. Wade G. (2009). Anton Garcia Abril. Guitar music (Liner notes). Naxos, 4 [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2017 р.

УДК 712:730.038.3

Івлева Валерія Павлівна
кандидат архітектури,
старший науковий співробітник,
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
valeria30031957@gmail.com;
Гержан Олена Віталіївна
магістр Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
herzhan_elena@ukr.net

СУЧАСНІ КІНЕТИЧНІ ЛАНДШАФТНІ ІНСТАЛЯЦІЇ

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком та вивченням сучасних кінетичних інсталяцій у ландшафтному дизайні, що пов'язано з незначним застосуванням кінетичної скульптури в українському ландшафтному мистецтві. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні компаративного та аналітичного методів дослідження. Зазначений методологічний підхід піддає аналізу можливість створювати рухливі об'єкти з метою знаходження нових динамічних форм для ландшафтних інсталяцій та застосування їх в навколишньому середовищі. **Наукова новизна.** Стаття розширює уявлення про сучасну скульптуру не тільки в статиці, а й у динаміці, що можливо із залученням оптичних ілюзій. Аналіз можливостей сучасних технічних засобів суттєво збільшує можливості дизайнерів у створенні ландшафтних інсталяцій. **Висновки**. Осмислення розвитку оптичних ілюзій у кінетичному мистецтві та застосування, окрім штучних матеріалів, а й електроенергії, природних властивостей вітру і води уособлюють різноманітні закордоні зразки кінетичної скульптури. На сьогодні закордонна ландшафтна індустрія досить розвинена у плані застосування кінетичних інсталяцій у ландшафтному мистецтві.

Ключові слова: ландшафтний дизайн, мистецтво, кінетична скульптура, ландшафтні інсталяції, оптичні ілюзії, оп-арт, рух.

Иевлева Валерия Павловна, *кандидат архитектуры, старший научный сотрудник, доцент кафедры ландшафтной архитектуры и городской среды Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств;*
Гержан Елена Витальевна, *магистр Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Современные кинетические ландшафтные инсталляции

Цель работы. Исследование связано с поиском и изучением современных кинетических инсталляций в ландшафтном дизайне. Проблема заключается в незначительном использовании кинетической скульптуры в украинском ландшафтном искусстве. **Методология** исследования заключается в применении компаративного и аналитического методов исследования. Указанный методологический подход раскрывает и подвергает анализу возможность создания подвижных объектов с целью нахождения новых динамических форм для ландшафтных инсталляций и их применения в окружающей среде. **Научная новизна** статьи заключается в расширении представлений о возможностях современной скульптуры не только в статике, но и в динамике с задействованием оптических иллюзий. Анализ возможностей современных технических устройств существенно увеличивает возможности дизайнеров по созданию ландшафтных инсталляций. **Выводы**. Осмысление развития оптических иллюзий в кинетическом искусстве и использование не только искусственных материалов, но и электроэнергии, природных свойств ветра и воды демонстрируют разнообразные зарубежные образцы кинетической скульптуры. На сегодняшний день зарубежная ландшафтная индустрия достаточно развита в применении кинетических инсталляций в ландшафтном искусстве.

Ключевые слова: ландшафтный дизайн, искусство, кинетическая скульптура, ландшафтные инсталляции, оптические иллюзии, оп-арт, движение.

© Івлева В. П., 2017
© Гержан О. В., 2017

Iyevleva Valeria, *candidate of architecture, assistant professor of landscape architecture and urban environment of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Senior Researcher;* ***Herzhan Elena,*** *MA Department of landscape art and the urban environment of the National Academy of Culture and Arts*

Contemporary kinetic landscape installations

Purpose. The research involves search and study of modern kinetic installations in the landscape design. The problem is insignificant use of kinetic sculpture in Ukrainian landscape art. The methodology of the study lies in the to application of comparative and analytical research methods. This **methodological** approach reveals and analyzes the ability to create moving objects in order to find new dynamic forms for landscape installations and their use in the environment. **Scientific novelty** of the article consists in the extention the idea of the possibilities of modern sculpture, not only statics, but also dynamics with involvement of optical illusions. Analysis of the possibilities of modern technical devices significantly increases the design possibilities for the creation of landscape installations. **Conclusions**. Understanding the development of optical illusions in kinetic art and the use of not only man-made materials, electricity, natural properties of wind and water exhibit various foreign models of kinetic sculpture. Currently, foreign landscape industry is well developed in the application of kinetic installations in landscape art.

Keywords: landscape design, art, kinetic sculpture, landscape installation, optical illusions, op-art, movement.

Актуальність теми дослідження. На сьогоднішній день кінетичне мистецтво є актуальним напрямом у сучасному мистецтві. що пов'язано з широким застосуванням рухомих об'єктів, в основі якого лежить ідея щодо зміни форми твору мистецтва. У наш динамічний час у різноманітних творах мистецтва все більше уваги приділяється рухові у різних формах його вираження, через різні предмети та явища. Донедавна статичні об'єкти дизайну або твори традиційного образотворчого мистецтва отримали додаткові мобільні характеристики. У наш час застосування динамічних творів мистецтва є не тільки актуальним – сам простір можна розглядати як динамічний фактор, який змінюється у часі. Тому досить природно використовувати сучасні технології, створюючи твори кінетичного мистецтва, для використання саме у ландшафтному дизайні. Природний або міський простір має багато можливостей використовувати енергію світла, вітру або води щоб отримати оригінальні твори кінетичного мистецтва. Проаналізовані у статті роботи були створенні, в основному, вже у XXI ст. зарубіжними дизайнерами. Різноманітне формотворення та використання певних видів енергій дозволяє говорити про вже визнанні школи та напрями у кінетичному мистецтві. В нашій країні такі дизайнерські роботи майже відсутні, тому їх виникнення та розповсюдження бачиться у найближчому майбутньому, чому буде сприяти все ширше використання сучасних екотехнологій.

Мета дослідження. Проаналізувати кінетичне мистецтво, його зародження, розвиток та сучасний стан. Вивчити та дослідити рухливі об'єкти з метою визначення та застосування нових динамічних форм із використанням нових, а також традиційних природних матеріалів.

Виклад основного матеріалу. Кінетичне мистецтво є сучасним напрямом у образотворчому мистецтві. Його перші об'єкти з'явилося на початку XX ст., коли митці звернулися до динамізму в архітектурі. Після згасання модерну новий стиль функціоналізм (конструктивізм) пропонував новий погляд на мистецтво взагалі. Однією з течій нового стилю у мистецтві став авангард, головним з принципів якого став динамізм. Динамізмом була пронизана тогочасна конструктивістка пластика скульптури та архітектура. Саме завдяки динамізму, як одного із основних принципів нового мистецтва, стало можливим виникнення сучасного кінетичного мистецтва як уособленого напряму.

Одними з провідних авторів що вивчали кінетичне мистецтво в ландшафтній архітектурі являються Еліса Гарсіа "Дивовижні скульптури, які кінетично гіпнотизують", Ялініч Юлія "Неймовірні кінетичні скульптури рухаються за допомогою вітру", Гавронський В. П. "Новые материалы и технологии, изменившие облик скульптуры XX века" та Сандер Ван де Путт "Джайлс Рейнер і його запаморочливі водні скульптури".

Термін "кінетичне мистецтво" походить від грецького слова кінетикос, що означає "той, який приводить до руху". Відразу ж пригадується розділ фізики кінематика, яка, як відомо, також вивчає саме цей процес. Тому кінетичне мистецтво являє собою композиції, що рухаються, об'ємні, скульптурні та архітектурні. Напрям кінетичного мистецтва прийнято відносити до художнього авангарду.

Розглянемо зародження нового напряму, встановлення нових традицій та поширення самого кінетичного мистецтва.

Кінетичне мистецтво виникло у Радянському Союзі, де основоположником цього напряму прийнято вважати В.Є. Татліна, хрестоматійним твором якого було зафіксовано появу нового напряму у мистецтві. У 1920-і рр. Володимир Євграфович Татлін проектує, а потім будує модель Башти III Інтернаціоналу. Саме поява Башти III Інтернаціоналу є початком кінетичного мистецтва як самостійного напряму у мистецтві. У 1931 році маловідомий Олександр Колдер створює свій перший шедевр із знаменитих дротяних конструкцій, які приводяться в рух за допомогою мотору. З часом його композиції розрослися, склали цілий цикл творів мистецтва під загальною назвою "мобілі". Як вітчизняний творець, так і геній з іншого континенту, переслідували одну мету: вдихнути нове життя у статичну скульптуру, подолати рамки традицій і дозволити їй більше взаємодіяти з навколишнім середовищем. Рух повинен був стати сполучною ланкою між шедевром і світом – вважали митці [4, 76–89].

У 1960-х роках французький художник і теоретик мистецтв Ніколя Шоффер, а також аргентинський художник Хуліо Ле Парк своєю творчістю остаточно встановили нові правила щодо кінетичного мистецтва та своїми творами відповіли на питання, які вироби можна вважати кінетичним мистецтвом. Вони обидва мріяли передати у своїх динамічних композиціях дух, що панував в той час завдяки стрімкій науково-технічної революції і застосовували для цієї благородної мети оптичний і акустичний чинники. На практиці це виражалося в тому, що їх творчість розвивалася, використовуючи відразу декілька ступенів – механічний (структура, форма); візуальний (кольори, світло й тіні) та звуковий (стерео або моно). Яскраві різноманітні засоби дуже точно були підібрані для того, щоб отримати найбільший ефект. В цих нових синкретичних творах відбивалася вся специфіка часу. Головні особливості науково-технічної революції, її динамічність, силу і міць – ось що виражало кінетичне мистецтво у другій половині XX століття [8, 2–3].

Саме у 1960-х роках поширення кінетичного мистецтва досягло свого апогею в XX ст. Приблизно в цей час термінологічно було визначено новий напрям у мистецтві та його основні принципи. Це визначення використовується донині. Новий напрям – "kinetic-art" – одразу ж захопив уми людства від Європи до Америки. Кінетичне мистецтво США і Європи зливалося в одне – творці прагнули до схожих цілей, але в той же час виявлялося це по-різному.

У XX столітті часто застосовувались електричні мотори для того, щоб оживити застиглу матерію. Але це був не єдиний метод. Так само як завдяки науково-технічній революції фізичні процеси стали не лише об’єктом вивчення, а й засобом для досягнення цілей, цей ефект не обійшов мистецтво. Генії всього світу експериментували з потоками води, вітру, силою землі та світлом.

Так були отримані дивовижні обертові диски Марселя Дюшана – композиція, яка заворожує, а художник Жан Тенглі втілив творіння свого розуму в реальності. Він створив механізми не тільки саморушні, але і схильні до саморуйнування, що видають при цьому звуки – своєрідний музичний супровід. Жан Тенглі – автор знаменитого фонтану Стравінського – збирав свої твори з промислового брухту й досягнув всіляких варіацій форм та звуків [7, с. 54 – 55].

Хочеться відмітити ще одну чудову особливість кінетичного мистецтва – різноманіття форм, застосування незвичайних матеріалів та звукових інсталяцій для створення унікальних ефектів.

Необхідно вказати, що представники кінетичного мистецтва міцно увійшли в історію – від Родченко, який створив мобілі, до "піщаних млинів" Юккера. Пошуки в цій сфері творчості призвели до того, що виник кінематизм (кінетизм) – створення ілюзії руху – новий напрям у образотворчому мистецтві і архітектурі. Кінетичне мистецтво живопису отримало назву оптичного мистецтва, яке потім скорочено назвали оп-арт [8, 3–5].

Створення ілюзії руху методами графічних прийомів на основі ліній, площин та кольорів досягалося практично чисто візуально, на рівні підсвідомості, інтуїтивними методами, які були підтверджені експериментально самими творами. Головною особливістю оп-арту є те, що сприйняття його творів ґрунтується на зорових ілюзіях – коли людям здається, що простір і матерія змінюються. Втім, і тут для досягнення необхідного ефекту митцям доводилося застосовувати наукові знання, використовуючи психофізіологічні чинники, змушуючи глядача побачити саме те, що вони задумали. І чим більше проявляється результат, тим більше дивує фактична статичність твору. Це основна відмінність оп-арту від традиційного кінетичного мистецтва [5, 97–98].

Можна уточнити, що естетична специфіка мистецтва полягає в тому, що кінетисти-скульптори оживляли матерію, художники та дизайнери – простір. Поглиблюючи його і розфарбовуючи у всілякі кольори, вони відводять в якийсь свій світ, захований не на полотні, але десь всередині. Аналізуючи розвиток цього виду мистецтва від 1960-х рр., коли тільки народжувався оп-арт, до сьогодення, можна стверджувати про прогресивні зміни у цьому напрямі. Перші роботи були виконані в чорно-білих тонах. Тоді майстри тільки пробували свої сили в новому виді мистецтва. Зараз же оп-арт, навпаки, характеризується максимально яскравими, контрастними відтінками, незвичним змішанням технік для досягнення необхідного ефекту [8, 4–6].

На теренах колишнього СРСР справжнім просвітителем і майстром своєї справи була група "Рух" – саме її учасники під керівництвом свого лідера, Лева Нусберга, просували кінетичне мистецтво в радянські маси. Група "Рух" починаючи з початку 1960-х рр. існувала напівлегально; її учасники брали участь у величезній кількості підпільних і офіційних виставок. Хлопці не боялися братися за масштабні проекти – так народився футуристичний "Макрополіс" – ідея-концепція міста майбутнього. Незважаючи на те, що твори цієї незвичної творчої групи явно ламали всі традиційні погляди на мистецтво взагалі, у них були й офіційні державні замовлення, наприклад, оформлення Ленінграда до дня Жовтневої Революції. Група робила виставкові композиції, театральні перфоманси, циркові та кінематичні сценограми. Загалом, творчі пошуки "Руху" – це вже досить далека історія. Однак, загалом, про цю групу відомо небагато, тому, що в групі часто відбувалися розлади, і, наостанок, від неї відокремився новий колектив. А ближче до 1980-х рр. популярність напряму почала спадати [8, 5–6].

Можна конкретизувати, що кінетизм (кінематизм) як напрямок сучасного мистецтва пов'язаний із широкими можливостями щодо застосуванням об'єктів, які рухаються. Адже в основі концепції напряму полягає ідея щодо руху форми. В даному випадку динамікою об'єкта вважається не просто його фізичне переміщення, а будь-яка його зміна, трансформація, тобто будь-яка форма "життя" витвору під час того, як за ним спостерігає глядач.

Сучасні твори кінетичного мистецтва – високоестетичні, тому часто застосовуються в якості декору з метою оформлення навколишнього простору. Елементи рухомих композицій можуть бути повноцінними експонатами виставок та їх доповненням. Використовуються вони і для художньої виразності масових заходів (наприклад, ярмарків), при оформленні парків, торгово-розважальних центрів, площ і т.д. В таких цілях кінетизм тісно співпрацює з оп-артом – зорові ілюзії останнього посилюються мінливим світлом і стереозвуковими ефектами. Кінематизм прагне до синтезу мистецтв: рух об'єкта у просторі нерідко доповнюється світловими ефектами, звуком, фільмом та ін. Кінетичне мистецтво багато в чому опирається на естетику Баухаусу, модерну, російського конструктивізму. Ф. Морелле, З. Хюльтен – теоретики сучасного кінетичного мистецтва віддають перевагу рухові як одному з засобів щодо протистояння безкінечному повторенню мистецьких форм, які призводять до "вичерпаності" мистецтва, "втоми" творчості.

Хочеться звернути увагу на те, що в кінетичному мистецтві рух відображається по-різному: в одних творах динаміка руху створюється власне глядачем, в інших – він досягається коливаннями повітряного середовища, деякі твори рухаються завдяки електрики (мотори), вітру, води, стиснутого повітря, електромагнітним силам Землі тощо. Це так звані мобілі. Саме за цією назвою найрізноманітніші витвори кінетичного мистецтва увійшли до скарбниці сучасного світового мистецтва [1, 93–97].

У створенні об'єктів кінематичного мистецтва використовується нескінченне різноманіття матеріалів – від традиційних до надсучасних технічних засобів, в тому числі лазерів. Також у кінематичних композиціях часто використовують дзеркала. У цьому випадку створюється ілюзія руху через використання освітлення, що змінюється. Тут кінетизм тісно взаємодіє із оп-артом. Кінетичні об'єкти вносять у мистецтво органічний елемент, але і перетворюють витвір у такий собі різновид машини, віддаляючи його від природи.

На сьогоднішній день кінетичне мистецтво розглядається як вид пластичного мистецтва, в якому використовуються мобільні, що здатні до трансформації форми, які набувають руху внаслідок механічної дії рук, а також електрики (моторів) або використовуються екологічно чисті енергії Сонця, вітру та води. Поява останнім часом нових художніх та синтетичних матеріалів ознаменувало нечуваний сплеск цього виду сучасного мистецтва. Митці, що присвячують себе кінетичному мистецтву, ставлять собі абсолютно різні естетичні цілі [1, 98–101].

2000 р. в Києві у Центрі сучасного мистецтва Сороса при підтримці Гете-інституту відбулася виставка "Відеоскульптура у Німеччині", де серед інших робіт український глядач міг побачити чергову версію роботи "ТБ-Будда" від Нам Джун Пайка [8, 5–7].

На сьогоднішній день вітчизняними центрами розвитку цього виду мистецтва є, зазвичай, значні міста, такі, як: Київ, Львів, Харків, Одеса, Херсон. Якщо говорити про Львів, то тут працюють молоді митці, про яких варто згадати, це – Мирослав Вайда, Сергій Петлюк, Олексій Хорошка, творча група "Кома"; а серед молодшого покоління – Сергій Радкевич. У Львові також займаються творчістю чимало приїжджих з Івано-Франківська та Ужгорода, приміром, Іван Небесник, Амантом Марха. Якщо йдеться про Харків, то там є Роман Мінім, Аня Сеєнко. У Києві – група перформансу "Р.Е.П.", що була заснована в 2004 р. Добре відомі й такі прізвища, як: Микита Кадан, Анатолій Дивов, Жанна Кадирова, Анна Надуда (остання представляє рух "Science art"). Факт існування в Україні представників кінетичного мистецтва заслуговує на увагу. Адже воно вимагає величезних фінансових затрат, яких в українському варіанті немає. Художників "kinetic-art" в Україні небагато, але вони є і досягають успіхів, наприклад, роботи Анни Надуди презентувалися в Лондоні в галереї "London Art Fair" [8, 4–5].

Потроху починають з'являтися в наших містах твори кінетичного мистецтва. Так 2013 року в Києві встановили першу в місті кінетичну скульптурну інсталяцію "Рівновага" відомого українського скульптора Олександра Лідаговського. Встановлена скульптура на території нового елітного житлового комплексу "Pechersky" у Печерському районі. Скульптура "Рівновага" – інсталяція висотою 6 м, яка виготовлена з бронзи і сталі. Споруда є витвором кінетичного мистецтва, що імітує ефекти реального руху або всього витвору, або його окремих частин, сконструйованих з металу, скла або інших матеріалів. Тому від вітру дівчина на "канаті" злегка розгойдується, балансує. Алегоричне трактування – дівчина ніби намагається утримати рівновагу в нашому динамічному і нестійкому світі [8, 6–7].

Сучасні тенденції розвитку кінетизму дещо зближують його з естетикою постмодернізму. При цьому належним чином вважається анонімність творчості, яку може сприймати лише певним чином підготовлена креативна аудиторія. В цьому контексті кінетизмові властиве використання найновіших наукових досягнень, зокрема, у фотографії та кіномистецтві. Творці кінетизму за допомогою кібернетики, мистецтва освітлення шукають нові засоби художнього вираження, що втілюються у

світотехніці, технологічному дизайні, а також дизайні навколишнього середовища. Кінетичне мистецтво передувало винайденню голографії, розвиток дигітального (комп'ютерного) мистецтва. Прийоми кінетизму широко використовуються при організації виставок, ярмарок, дискотек, при оформленні площ, парків, публічних інтер'єрів.

На даний час експериментатори досліджують можливості створення синергетичних (здатних до самоорганізації) об'єктів. Розроблюється декілька напрямків: на основі стрижневих структур, площинних структур, із використанням відцентрових сил, сил пружності, електромагнітних та інших сил. Також сьогодні спостерігається тенденція зближення штучних систем із природними конструкціями за принципами формоутворення і конструювання.

Серед зарубіжних митців цього напряму викликають інтерес роботи Франциско Інфантові – продовжувача традицій конструктивізму, від групи "Рух". У 1970 р. він організував свою власну студію художників-кінетистів "Арго". Здобув популярність своїми короткотривалими просторовими інсталяціями на природі (потім існуючими у вигляді серій фото-арту). Це легкі, повітряні конструкції з волосіння, планок, дзеркальної плівки, які він створював разом з дружиною, художницею М. П. Горюновою "Сучасний світ технічний". В уявленні митців техніка являє собою зовсім інший простір, який закономірно виник на шляху еволюції людства, і який йому належить подолати. Починаючи з 1962 року Франциско Інфантові освоював деякі форми в мистецтві, де технічний пафос був переважаючим. До них належали: геометричне мистецтво, кінетичне мистецтво, художня область футурологічних проектів і, нарешті, з 1976 року – своєрідна форма інсталяції, яку автор назвав "Артефакти". Ця остання інсталяція створена на основі художнього синтезу, основаному на ігровій взаємодії між штучним об'єктом і природою [2, 121–122].

Серед сучасних кінетистів заслуговує уваги Ентоні Хоув, який займається створенням виключно кінетичних скульптур, тобто таких, які можуть рухатися. Однак на відміну від пластикових скульптур Янсена – одного з засновників кінематики як напряму у мистецтві, Е. Хоув працює з металом. Використовуючи стальну арматуру разом з кованими криволінійними формами й дисками, вкритих скловолокном, Хоув створює фантастичні скульптури. При спокійній погоді вони дивують своєю елегантністю, а з маленьким поштовхом вітру приходять до руху, крутяться в тільки їм зрозумілім танку, сповнені при цьому таємничої гармонії [3, 1–3].

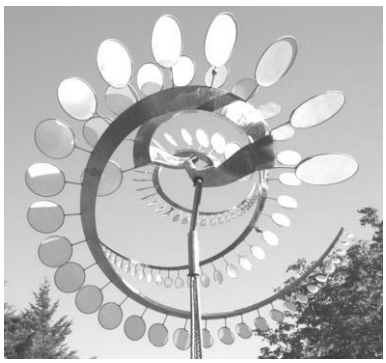


Рис. 1. Ентоні Хоув "Танцюючі"

Ще один відомий сучасний дизайнер-кінетист Джайлс Рейнер, який близько 10-ти років спеціалізується на водній парковій скульптурі, створюючи свої роботи натхненно, з великим ентузіазмом. Його роботи мають яскраво виражений свій творчий начерк. Саме тому вони легко впізнаванні і доволі знамениті. Цей майстер оперує з водою та найрізноманітнішими абстрактними формами. Вода, що створює ілюзію руху, при статиці загальної конструкції – це чудова ідея. Його водні скульптури виглядають динамічно і жваво. Окрім того, вони мають особливе підсвічування й сприймаються по-іншому у темряві. Цей додатковий засіб показу перетворює конструкції з металу в твори мистецтва, креативно підкреслює деталі. Освітлена вода, що стікає по скульптурі, створює ілюзію різноманітних фігур – чарівних дерев або магічних сфер. Улюблені матеріали автора – бронза, мідь, нержавіюча сталь, а також натуральний камінь. Головний принцип творчості Д. Рейнера можна звести до наступного: скульптура повинна гармонійно вписуватися в загальний пейзаж, будь це невеликий приватний сад, великий громадський парк, міська площа або парадний вхід перед адміністративною будівлею.

Важливо зазначити, що скульптор намагається враховувати національні особливості й ексклюзивність тієї чи іншої місцевості, оскільки працювати йому доводиться не тільки на території рідної Британії, а й за її межами. Саме тому творча колекція Джайлса Рейнера настільки різноманітна. Є в ній поряд з роботами, виконаними в строгому класичному стилі, більш сміливі і навіть зухвалі варіанти поєднання металів з водою в постмодерністському і футуристичному трактуванні. У нього є скульптури у формі

сфери, диску, піраміди, чаші або кубка, спіралі, звивистих стрічок, химерних квітів або дерев. Причому, що цікаво, немає в роботах молодого скульптора нав'язливої повторюваності. Абсолютно кожна скульптура має свою родзинку, так що на будь-який смак знайдеться прийнятний варіант [6, с. 1 – 3].

Наукова новизна. Наукова новизна публікації полягає в розширенні уявлень щодо сучасної скульптури не тільки в статиці, але й у динаміці, можливо із задіянням оптичних ілюзій. Аналіз можливостей сучасних технічних засобів суттєво збільшує можливості дизайнерів у створенні ландшафтних інсталяцій. Публікація розкриває принципи та особливості авангардного напряму сучасного синкретичного мистецтва – кінетичного мистецтва, або кінетизму. Дається коротка історія виникнення напряму та наведено аналіз робіт найвідоміших зарубіжних авторів. Відмічено все більш зростаючу роль цього напряму в нашій країні. Приведені найвідоміші інсталяції, які стали взірцями сучасного ландшафтного дизайну. Окреслено загальну перспективу щодо розвитку цього напряму сучасного мистецтва.

Висновки. Дослідження кінетичного мистецтва в ландшафтному дизайні дає змогу зробити висновок, що кожна кінетична скульптура має свої власні особливості. Роботи дуже відрізняються за способом свого виготовлення, формами, розмірами, матеріалами, способом відтворення руху або ілюзії руху, головними рушійними силами. Під час виробництва рухливих скульптур часто задіяні нові технології та матеріали, використовуються також природні елементи та біонічні форми. Варто зазначити, що кінетична скульптура може виступати в якості об'єкту дизайну, приміром, як фонтан, звуковий пристрій або як об'єкт освітлення. Ми звикли до того, що закордонна ландшафтна індустрія більш розвинена, ніж вітчизняна. Тож у силу об'єктивних обставин застосування кінетичних інсталяцій у ландшафтному мистецтві у зарубіжних митців більш розповсюджене та різноманітне, хоча останнім часом в нашій країні спостерігається поява нових імен у цьому творчому напрямі. У короткій публікації неможливо охопити та проаналізувати всі сучасні відгалуження кінетизму як мистецтва. Детальний аналіз цього напряму в сучасному мистецтві потребує додаткового дослідження.

Література

1. Бычков В. В. Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская. – М.: ИФ РАН, 2006. – 239 с.

2. Гавронський В. П. Новые материалы и технологии, изменившие облик скульптуры XX века. / В. П. Гавронський // Вісник ХДАДМ. – 2013. – № 3. – С. 121–125.

3. Гарсія Е. Дивовижні скульптури, які кінетично гіпнотизують / Е. Гарсія. // Land Art. – 2014. Режим доступу: http://landarchs.com/amazing-kinetic-sculptures-hypnotize.

4. Колейчук В. Ф. Кинетизм / В. Ф. Колейчук. – М.: Галарт, 1994. – 160 с.

5. Колейчук В. Ф. Новейшие конструктивные системы в формировании архитектурной среды / В. Ф. Колейчук. – М.: БуксМарт, 2016. – 128 с.

6. Сандер Ван де Путт. Джайлс Рейнер і його запаморочливі водні скульптури / Сандер Ван де Путт // Land Art. – 2015. – Режим доступу : http://landarchs.com/giles-rayner-and-his-mind-bending-water-sculptures.

7. Эймерт Д. Искусство и архитектура. XX век / Д. Эймерт / пер. з англ. А. А. Якобсон, Н. К. Яковлева. У 2 томах. – М.: Бертельсманн Медиа Москау АО, 2001. – 256 с.

8. Ялініч Ю. Неймовірні кінетичні скульптури рухаються за допомогою вітру / Ю. Ялініч // Міжмор`я. – Режим доступу: http://intermarium.com.ua/nejmovirni-kinetychni-skulptury-ruh.

References

1. Bychkov V.V., & Mankovskaya N.B. (2006). Aesthetics: Yesterday. Today. Always. Moscow: IF RAN [in Russia].

2. Gavronsky V.P. (2013) New materials and technologies that have changed the face of the sculpture of the twentieth century. News HDADM. 3. [in Russia].

3. García Elisa. (2014) Amazing Kinetic Sculptures That Could Hypnotize You. Land Art. retrieved from http://landarchs.com/amazing-kinetic-sculptures-hypnotize/ [in England].

4. Koleichuk V.F. (1994). Kineticism. Moscow: Galart [in Russia].

5. Koleichuk V. F. (2016). The latest design of the system in the formation of architectural environment. Moscow: BuksMart [in Russia].

6. Sander Van de Putte. (2015) Giles Rayner and His Mind Bending Water Sculptures. Land Art. retrieved from http://landarchs.com/giles-rayner-and-his-mind-bending-water-sculptures/ [in England].

7. Eimert D. (2001). Art and architecture. The twentieth century. In 2 vols. (A.A. Jacobson & N.K. Yakovlev, Trans). Moscow: Bertelsmann Media Moskau SA [in Russia].

8. Yalinich Y. (2015) Incredible kinetic sculptures moved by wind. Intermarium. retrieved from http://intermarium.com.ua/nejmovirni-kinetychni-skulptury-ruh/ [in Ukrain].

Стаття надійшла до редакції 08.12.2016 р.

УДК 792

Нечаєнко Тетяна Василівна
доцент Київського національного університету
культури і мистецтв
nechaenko.t@gmail.com

МУЗИКА ЯК ВАЖЛИВИЙ ЕЛЕМЕНТ РОЗКРИТТЯ ОБРАЗНОЇ СФЕРИ СЦЕНІЧНОЇ СЛОВЕСНОЇ ДІЇ

Мета роботи – визначити роль музики у драматургічному матеріалі як засобу художньої образності, реалізації сценічної дії, створення образної сфери словесної дії; прослідкувати принципи творчого бачення та використання музики як образного компонента словесних форм драматургічного твору, зокрема віршів, прози, п'єс; розглянути творчий підхід до аналізу художнього твору. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, порівняльного, мистецтвознавчого, культурологічного, системного, аксіоматичного методів для дослідження специфічної ролі музики в словесному контексті драматургічної дії як засобу творчої роботи над матеріалом – прозою, поезією, п'єсою, а також образно-змістовного навантаження музики в контексті драматургічного матеріалу, створення сценічного художнього образу. **Наукова новизна** полягає у теоретичному обґрунтуванні ролі музики як образно-змістовного елемента літературної основи сценічного твору, її місця у розкритті художньо-словесної сфери, яка безпосередньо пов'язана з індивідуальним стилем митця, його естетичними та світоглядними позиціями, творчими взаєминами із доробком інших авторів. У результаті здійсненого дослідження можна зробити **висновки**, що, по-перше, музика від появи театру додає концентрованої характеристики дійовим особам, сценічної ситуації в цілому: в античній трагедії словесна дія мала музичний орієнтир, яким був хор, віршована класична словесна форма забезпечувала і цілісність художніх образів; по-друге, вірш як пісня, чи твір, наближений до пісні, має музичну природу, де рима та ритм є його музичною суттю і складовою частиною форми, яка допомагає виявленню смислового і образного змісту. З поезії походить романс, частівка, плачі, гімни, пісні різних жанрів. Розуміння внутрішніх закономірностей сценічної драматургії не тільки виявляє та посилює можливості постановчих рішень, а й надає їм розмаїття та змістовності.

Ключові слова: словесна дія, драматургія, художній образ, музика, віршований текст, проза, п`єса, сценічне мистецтво.

Нечаенко Татьяна Васильевна, *доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

Музыка как важный элемент раскрытия образной сферы сценического словесного действия

Цель работы – определить роль музыки в драматургическом материале как средства художественной образности, реализации сценического действия, создания образной сферы словесного действия; проследить принципы творческого видения и использования музыки как образного компонента словесных форм драматургического произведения, в том числе стихов, прозы, пьес; рассмотреть творческий подход к анализу художественного произведения как формирования и развития сценической драматургии. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, функционального, сравнительного, искусствоведческого, культурологического, системного, аксиоматического методов для исследования специфической роли музыки в словесном контексте драматургического действия как средства творческой работы над материалом – прозой, поэзией, пьесой, а также образно-смысловой нагрузки музыки в контексте драматургического материала как важной доминанты авторского прочтения текста, создания сценического художественного образа. **Научная новизна** заключается в теоретическом обосновании роли музыки как образно-содержательного элемента литературной основы сценического произведения, его места в раскрытии художественно-словесной сферы, напрямую связаного с индивидуальным стилем художника, его эстетическими и мировоззренческими позициями, творческими отношениями с произведениями других авторов. **Выводы**. В результате проведенного исследования можно сделать следующие выводы, что, во-первых, музыка от появления театра добавляет концентрированной характеристики действующим лицам, сценической ситуации в целом: в античной трагедии словесное действие имело музыкальный ориентир, которым был хор, стихотворная классическая словесная форма обеспечивала и целостность художественных образов; во-вторых, стихотворение как песня, или произведение, приближенное к песне, имеет музыкальную природу, где рифма и ритм представляют собой его музыкальную суть и является составной частью его формы, которая помогает выявлению смыслового и образного содержания. И последнее, оттенки и интонации музыки и слова являются главным идейно-эмоциональным средством для создания образной сферы словесного действия. Понимание внутренних закономерностей сценической драматургии не только обнаруживает и усиливает возможности постановочных решений, но и придает им разнообразие и содержательность.

Ключевые слова: словесное действие, драматургия, художественный образ, музыка, стихотворный текст, проза, пьеса, сценическое искусство.

Nechayenko Tetiana, *assistant professor of the department of TV journalism, announcers and TV hosts of the Kiev National University of Culture and Arts*

Music as an important element of interpretation of image sphere of scenic verbal action

The purpose of the article is to determine the role of music in a dramatic story as a means of artistic imagery and implementation of stage action, as a means of artistic creation of imaginative sphere of verbal action, to follow the principles of

© Нечаєнко Т. В., 2017

creative vision and imaginative use of music as a component of verbal forms of dramatic works, including poetry, prose, plays and to consider the creative approach to the analysis of an art work as formation and development of stage drama. Research **methodology** consists in the application of analytical, functional, comparative, art, cultural, systematic, axiomatic methods of research of a specific role of music in the context of verbal dramatic action as a means of creative work on the material – prose, poetry and plays and figurative meaning of music in the context of the dramatic material as an important author's dominant of the reading of the text and, eventually, the creation of a scenic art image. **Scientific innovation** lies in the theoretical substantiation of the role of music as a meaningful image-element of literary foundation of stage work and its place in the development of artistic and verbal areas, which is directly linked to the individual style of an artist, his aesthetic and ideological position as a performer and creative relationships with the works of other authors. **Conclusions**. As the result of the research, we can conclude: first, since the appearance of theater music adds concentrated features to the actors, and stage situation as a whole: in ancient tragedy, the verbal performance had a musical reference point, which was the chorus. Antique choir commented the ongoing events, became a tool for escalating the conflict and foresaw the course of further events. Verse classic verbal form ensured the integrity of the images. Secondly, the poem as a song or work close to the song is of musical nature, where rhyme and rhythm are the essence of its music, and a part of its shape, which helps to identify the semantic and figurative sense. Romances, rhymes, laments, hymns and songs of different genres come from poetry. By its figurative words, it conveys fresh feeling, deep experience and high passion. Finally, tones and intonation of music and words are the main ideological and emotional tool for creation of imaginative sphere of verbal action. A creative approach to the analysis of an art work is an important part of its formation and development. Understanding of the internal laws of stage drama not only detects and enhances the possibilities of stage solutions, but also gives them a diversity and richness of content.

Keywords: verbal action, drama, artistic image, music, poetic text, prose, play, scenic art.

Впродовж десятиліть проблема взаємодії слова та музики є одним із важливих аспектів наукового дослідження. У сценічному втіленні матеріалу віршів, прози, п'єс цю проблему розглядали І.Б.Томан, А.Л.Лимаренко, Н.М. Мишьякова, Б.Кац, А.В.Щитов, И Степанова, Е.Ручієвська, А.В.Михайлов, Р.Брузгене, завдяки чому були з'ясовані деякі питання взаємозв'язку словесної та музичної дії, наслідком чого є семантична логіка сценічних образів. На величезному аналітичному матеріалі ми бачимо своєрідність індивідуальних переломлень драматургічних семантичних функцій, що має вирішальне значення для творчої практики.

Визначена специфіка створеної кожним автором системи організації художньої тканини твору розглядається у зв'язку з індивідуальною уявою про доцільність висловлювання тих чи інших словесно-музичних ідей. Завданням митців, їх творчої діяльності стає знаходження авторської концепції творів та спрямованості її на теоретичні категорії, що забезпечують дисциплінованість художнього мислення, є тим об'єктом, який вимагає конкретної реалізації у процесі практичного сценічного втілення. Розуміння цього процесу має на меті, що митець своєю творчістю відкриває для нас нові аспекти своєї діяльності, а дослідник, вивчаючи ці аспекти, повинен знайти новий засіб або поєднання засобів, нову конструкцію, яка несе у собі відповідний образно-виразний смисл – щось таке, про що взагалі не було вказано або вказано не так.

Актуальність наукового дослідження полягає в тому, що у вітчизняному мистецтвознавстві вперше досліджується концепція взаємозв'язку словесної та музичної дії, коли виявляє себе семантична логіка сценічних образів, яка потребує виконання таких завдань: прослідкувати стильову еволюцію або сталість ознак стилю у творчості кожного з розглянутих авторів, визначити основні принципи побудови творів у того чи іншого автора, позначити важливі компоненти стилю митця.

Зважаючи на те, що звернення до музики як засобу розкриття образної словесної сфери безпосередньо пов'язане з індивідуальним стилем митця, його естетичними та світоглядними позиціями як виконавця, творчими взаєминами із доробком інших авторів, мета даної статті – виявити роль музики у драматургічному матеріалі як засобу художньої образності, реалізації сценічної дії, специфічного "будівельного матеріалу" створення образної сфери словесної дії. Завданнями роботи є: прослідкувати принципи творчого бачення та використання музики як образної компоненти словесних форм драматургічного твору, в тому числі віршів, прози, п'єс, розглянути творчий підхід до аналізу художнього твору як формування та розвитку сценічної драматургії.

Наукова новизна полягає у теоретичному обґрунтуванні ролі музики як образно-змістовного елемента літературної основи сценічного твору, її місця у розкритті художньо-словесної сфери, що прямо пов'язана з індивідуальним стилем митця, його естетичними та світоглядними позиціями як виконавця, творчими взаєминами із доробком інших авторів.

Організація "тканини" художнього твору, створеної певним автором, розглядається виконавцем, з одного боку, як певне завдання щодо власної діяльності, з іншого – у пошуку нових засобів та конструкцій образно-виразного прихованого, недомовленого у обраному тексті. Цей процес, спрямований на виявлення смислу й доцільності висловлювання тих чи інших словесно-організованих ідей драматургії, часто звертається до такого цілеспрямованого коментаря подій, як музика. Адже відомо, що музика від появи театру додає концентрованої характеристики дійовим особам, сценічної ситуації

в цілому: в античній трагедії словесна дія мала музичний орієнтир, яким був хор. Античний хор коментував події, що відбувалися, ставав інструментом нарощування конфлікту, передбачав хід подальших подій. Віршована класична словесна форма забезпечувала і цілісність художніх образів.

Вірш як пісня, чи твір, наближений до пісні, має музичну природу, де рима та ритм являють собою його музичну суть і є складовою частиною його форми, яка допомагає виявленню смислового і образного змісту. З поезії походить романс, частівка, плачі, гімни, пісні різних жанрів [12, 105]. Своїм образним словом вона передає живі почуття, глибокі переживання, високі пристрасті. Музика і поезія доповнюють одна одну у творчому процесі. Композиційна побудова низки поетичних творів відповідає побудові класичних музичних форм, що мають варіації та коду. Симфоніями, наприклад, називав свої поеми Андрій Білий [1]. На літературній, тобто словесній основі розвинулися музичні форми драматургічної дії – балет та опера, які мають лібрето; до нього прив'язане акторське виконання, режисура, художнє оформлення [18, 46]. Ефективне поєднання словесної та музичної дії робить виставу привабливою. Магія поєднанню музики та слова є фактором, який істотно впливає на "індекс популярності" твору.

Від давнини музика використовувалася для виховання акторів. Стародавні літописи та фольклорні джерела свідчать про специфіку навчального процесу, коли широко застосовували вправи з використанням скоромовок, лічилок, частівок, уривків стародавніх поем для створення цілісних поетично-музичних композицій. У комплексі словесної дії застосовувалися вправи, що поєднували зоровий аналог і "музично адекватне" завдання словесної дії.

В сучасних умовах віршовану творчість щодо драматургічної дії розглядають за двома основними напрямами: а) музика, що визначена у віршах за образами, типа руху, використанням тих чи інших музичних інструментів/ та б) музику, як наслідок вражень та образної фантазії авторів, поетів [13, 6]. Так, В.Маяковський, який ототожнював себе з музикою, за ритмуванням тяжів до маршу, однак серед інструментів одним із важливих для нього є флейта. Символічний сенс флейти – у його творі: "А вы ноктюрн сыграть смогли бы на флейте водосточных труб?…" [11, 40]. Флейта як вираз внутрішнього стану душі також є знаком суму у творі М. Гумільова: "Музы, рыдать перестаньте, грусть вашу в песнях излейте, спойте мне, песню о Данте, или сыграйте на флейте" [5, 100].

Жанрова конкретизація пісні, вальсу, маршу в сучасній поезії, за словами О.Галіча, визначалася "у їх великому обсязі" [4] і нерідко асоціювалася з видатним музикантами і композиторами, яким присвячувалися вірші – Бахом, Моцартом, Шубертом, Шопеном, Скрябіним, Шостаковичем. У присвятах Є.Євтушенка В.Висоцькому, Б.Окуджаві, Д.Шостаковичу музика та поезія ототожнюються, що підкреслює сенс діяльності кожного із зазначених митців. У сенсі ототожнення музики і молоді примітний своєрідний, дещо фантастичний твір українського поета В.Співаковського "НЛО на дискотеке" із циклу "Синерго" [17]. Музичну тему талановито розвивали також поети-жінкі – М.Цвєтаєва, Г.Ахматова, Л.Українка, Л.Костенко, Т.Нікологорська, Г.Личевська. У циклі "Мелодії" Л.Українки, закладене високе філософсько-концептуальне осмислення мистецтва. Про "музику душі" розповідає у своїх поезіях Г.Лічевська [8], їй в унісон свої враження у циклі "Есть музыка" передає Т..Нікологорська [14].

Сутність музики як мистецтва звуку, його доля, місце в світі, значення для людини взагалі і для поета, складають основний предмет поетичного висловлювання. Намагання поетичним словом передати те, що ми чуємо, дати назву, ім'я тому, що звучить в музиці демонструє, зокрема, О.Мандельштам у "Концерті на вокзалі", де він пише: "Есть музыка над нами".

Музика нарівні із текстом, словесною дією, створює також драматургію багатьох прозових творів. У творі німецького письменника Т.Манна "Доктор Фаустус", детективному романі українського автора О.Приходька "Реквием для свидетеля", романах М.Булгакова вона буквально "пронизує" художню тканину від першого до останнього рядка.

У романі Т.Манна "Доктор Фаустус" описи музичних творів з опорою на музикознавчі аспекти, диспути про музику та шляхи її розвитку є унікальним явищем. Томас Манн, який вважав музику найвищим з мистецтв, "класичним зразком мистецтва взагалі" [10, 50], розпочавши роман у 1906 р., який закінчив у 1929 р., він професійно вивчав її теорію та історію. Близько тридцяти німецьких та англійських книжок з його бібліотеки мають позначки олівцем – ретельного вивчення матеріалу. Найбільше позначок у виданні "Учение о гармонии" А. Шенберга та "Философия новой музыки" Т. Адорна, причому останній став для Манна порадником та консультантом "Доктора Фаустуса", насичений музикознавчими вставками різного характеру.

Змальовуючи складний період суспільного життя країни та культури першого десятиріччя XX ст., він показав процеси дискредитації романтизму та невіри в гуманізм [6, 194], де трагедія героя роману музиканта Леверкюна – це трагедія епохи, передбачення трагедії митця XX ст. Образ Леверкюна містить риси багатьох митців цього часу – Шенберга, Стравінського, Хінделіта. Так, "фаустівська" тема, яка розроблялася Стравінським у "Історії солдата", зокрема його тлумачення чорта як втілення "суво-

рої машини життя" і Солдата – жертви "машинного" мистецтва, має перегук із страшною угодою обміну скрипки на книгу чаклуна (чорта), що має у Манна трагічний фінал. Трагедія Леверкюна позичена з ораторії "Апокаліпсис", а оркестровий склад ляльової опери Леверкюна під назвою "Діяння римлян" збігається із "Історією солдата" Стравінського, – /скрипка, контрабас, кларнет, фагот, труба, тромбон, ударні, читець/. Драма митця розгортається з наміру врятувати мистецтво, але призводить до гріхопадіння. Драматургія книги розкривається від позитивного начала (перша половина) до діалогу з чортом (XXV глава, середина розповіді), від якої виникає дзеркальний контрапункт (поліфонічний термін) у зворотній бік – до жахливих реалій. Викривлена тема, що виникає із впевненості Леверкюна у силі мистецтва, яке стає значущим, коли переходить межі умовного і стає самим життям. Насмішкою чорта стає справдження цієї думки, коли Леверкюн помічає, що його твори стають схемами, копіями інших. Незадовго до вирішальної розмови з чортом, у романі обговорюється проблема (XXII глава) організації музичного матеріалу в умовах безконтрольної сваволі художньої свідомості. В одній з лекцій, вчитель Леверкюна Кречмар розповідає також історію Йогана-Конрада Бейбеля, засновника секти анабаптистів та творця теорії музики. Ієрархія його "музичної системи" – системи порядку, співпадає з ідеєю самого Леверкюна, автора дванадцятитонової системи. Порядок, а, по суті, своєрідна гра, підміняє справжнє мистецтво і озвучені заклики до компромісу, є насправді відмовою від самого себе. Символом диявольської амбівалентності звучить музичний мотив "сі – мі – ля – мі – мі – бемоль", або "гетера – есмеральда", яким Леверкюн назвав жінку з будинку розпусти, з якою пов'язана трагедія його життя, одиноке існування, де творчий "допінг" є обміном за душу [6].

У праці Т.Адорно "Філософія нової музики", що максимально вплинула на Т.Манна, відповідь на таке питання позитивна. І у "Плачі Доктора Фаустуса" – покаянної музичної сповіді холодного розрахунку, що розриває душу, знову постає питання про приналежність митця: у 1929 – 30 рр., у час приходу у Німеччині до влади фашистів, митці мали вирішувати – з ким вони. Леверкюн не зміг цього зробити, чим занепастив себе і власне мистецтво.

Сучасний письменник Олег Приходько також надає сюжетній лінії свого детективного твору "Реквием для свидетеля", музичних асоціацій. Будуючи твір за кінематографічним принципом "паралельного монтажу", він то переносить дію то у наш час, то у час, коли жив "музичний герой" – геніальний композитор В.А.Моцарт. Його музику обожнює головний герой роману –талановитий хірург Володимир Першин. Кожну операцію, в залежності від характеру, Першин робить під відповідну музику геніального композитора, за що саме і отримав назвисько "Моцарт". Так, змушений робити операцію пораненому бандиту, Першин обирає концерт для валторни з оркестром; на що нашаровується епізод з життя Моцарта – поїздка з батьком і сестрою Ганною-Марією до Відню на лікування. Операцію Катерині Маслічкіній він робить під звуки симфонії до – мажор, що занурює читача у 1762 р., в епідемію скарлатини. Операцію сина доброї подруги відбувається під арію з "Фігаро": "Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный", де під час важкого сну Моцарта в останні години життя, приходить передчуття, що після його смерті Констанца може стати дружиною фон Ніссена. Операцію кандидату на посаду губернатора, яка скоріше за все скінчиться смертю пацієнта, Першин робить під звуки "Реквієму". З Моцартом сім'я Першина пов'язана ще й тим, що мати лікаря за життя вивчала документи, які стосувалися великого композитора, а її дослідженнях розкриває невідомі сторінки його життя, зокрема історію барона Штуппаха, який намагався вкрасти "Реквієм", аби видати його за свій. Прототипом матері хірурга стала поетеса Ганна Ахматова, яка впродовж життя вивчала історію Моцарта [15].

Музика, невід'ємна від буття Михайла Булгакова, також є чистиною його творів [3]. Він грав на фортепіано, знався на музичному мистецтві, любив опери "Фауст", "Аіда", "Травіата". У драматургії його творів музика та музичні коментарі дозволяють глибше зрозуміти зміст кожної сцени або п'єси у цілому. Кульмінації Булгаківських п'єс мають своєрідний музичний еквівалент.

Так, п'єса про Мольєра "Кабала святош" у сцені сповіді насичена ремарками: "орган зазвучал", "орган умолк", "орган загудел". В останній сцені п'єси: "удар гонга, затем таинственная музыка, затем громовой удар литавр и наконец: "музыка играет еще некоторое время, а потом разваливается".

Вперше звернувшись до музичних образів у прозі, які вміщує оповідання "Красная корона" 1922 р., Булгаков, практично у кожному творі використовував музичний антураж: його герої грають на музичних інструментах – флейті, фаготі, валторні, трубі, гітарі, фортепіано, скрипці. Маючи нахил до гумору, Булгаков надавав своїм героям музичні імена: Берліоз та Стравінський ("Мастер и Маргарита"), Тальберг ("Дни Турбиных"), Беккер ("Роковые яйца"). Навіть Коров'єв, друг Воланда має призвісько "Фагот". У п'єсі "Багровый Остров" у епіграфі вказано, що це генеральна репетиція п'єси громадянина Жюля Верна у театрі Генадія Панфіловича, з музикою, виверженням вулкану та англійськими матросами. Тут диригент Лікуй Ісаїч з постійним рефреном "не продолжайте, я уже понял", валторніст, який часто спізнюється на репетиції, досить несподівано для англійських матросів звучить пісня "По морям,

по волнам, нынче здесь, завтра там…". Жінки легкої поведінки танцюють під музику другої рапсодії Ф.Ліста, а герой п'єси "Сам Савва Лукич" є сатирою на так званих "керівників мистецтва".

Твори Булгакова відображають його музичну ерудицію. У п'єсах звучать уривки та репліки з "Севільського цирюльника", "Демона", "Руслана та Людмили", "Травіати", "Пікової дами". Фрагменти з опер "Фауст" та "Аїда" присутні в усіх творах Булгакова з різним психологічним підтекстом. У творі "Собаче серце" Шарик каже: "Летом можно смотаться в Сокольники, там есть особенная, очень хорошая травка, а кроме того, нажрешься бесплатно колбасных головок, бумаги жирной набросают граждане, налижешься. И если – бы не сволочь какая – то, что поет на кругу при луне – "милая Аида". Професор Преображенський співає "К берегам священного Нила". У романі "Дні Турбіних" в описі голландської пічки у будинку Турбіних є уривок слів: "…Лен…я взял бил… на Аид…". Назва твору уривається на останній літері і Аїд – володар царства мертвих, граничного світу – стає для героїв уособленням кінця їх реального світу. Під звуки музики Майстер у творі "Майстер и Маргарита" йде у вічне життя.

Слово є засобом характеристики персонажу і у п'єсі. За тим, що він сказав і як сказав, виявляється світогляд, вік, освіта, темперамент, настрій героя, що є основою створення образу для виконавця. Про музичний слух, який, окрім культури, потрібен читачеві та виконавцю поезії, писав Н.Ефрос [20].

Суттєве значення має взаємодія музики та слова у п'єсах А.П.Чехова. Спеціальне акцентування музики у творах драматурга відсутнє. Однак будь-який недоспіваний романс чи пісня стають об'єктом обговорення проблем, які виникають. У п'єсі "Вишневий сад", (II дія) Єпіхондов промовляє: "Что мне до шумного света, что мне друзья и враги. Как приятно играть на мандолине!".

Дуняша – "Это гитара а не мандолина".

Єпіхондов – "Для безумца, который влюблен, это мандолина… (напевает)… Было бы сердце согрето жаром взаимной любви…"

Яша подпевает.

Шарлотта – "Ужасно поют. Эти люди … Фуй! Воют как шакалы…

У обговоренні героями співу закладено значний смисловий підтекст. П'єса "Вишневий сад" А.П.Чехова, як взірець чеховської драматургії та пошуків Станіславського, демонструє також нове розуміння музики, її місця у сценічному дійстві. На тлі нових взаємин між авторським текстом та режисерським прочитанням письменницького задуму, ця проблематика визначила специфіку їх відносин у XX ст., коли режисер отримав право на власне бачення вистави і режисерське свавілля стало над п'єсою, "внутрішні елементи" виявили внутрішній конфлікт. "Три сестри" А.Чехова у постановці Андрія Жолдака на сцені Київського академічного театру ім. І. Франка, дія відбувається в камері ГУЛАГу, словесна та музична дія перетворені на "театр абсурду" в дусі Еж. Іонеско та С.Беккета.

У п'єсах "реалістичного напрямку" словесна та музична дія, як у п'єсах В.Соловйова "Денис Давыдов" та "Опасная профессия", органічно поєднуються.

Взаємодію словесної та музичної драматургії демонструють п'єси Б. Брехта. Зонги п'єс драматурга є органічним цілим із сюжетною лінією, вони інтерпретують ситуацію, закликають глядача до твердої громадянської позиції. Справжня єдність глядача, автора й режисера, досягається музикою у п'єсі "Матінка Кураж та її діти", яку Б.Брехт поставив у 1942 р.

Відновлення традицій та принципів античної трагедії, звільненої від нашарувань наступних епох, демонструвала творчість поета і драматурга Ф.Г.Лорки. Його творчості притаманний тісний зв'язок слова і музики. Близький до фольклорних джерел, він віддавав перевагу пісням Андалузії та найдавнішій у пісенних культурах Європи – Канте Хондо (глибокий спів), одноголоссю східного складу з елементами арабської та індійської мелодики, запозиченої іспанськими циганами. У трагедійному творі "Кроваве весілля", музика не фон і не коментар до дії : музика, пісня – це сама дія. Вона символізує долю, розподіляє дійових осіб на табори, конкретизує їх думки та вчинки [16].

Новаторським підходом до теми музики позначена творчість видатної української поетеси, фольклориста, драматурга – Лесі Українки. У її неоромантичній драмі "Лісова пісня", лейтмотив сопілки передає етнографічні та фольклорні особливості волинського краю. Через звукоряд Лукашевої сопілки наче проходить протиставлення двох світів – людського та лісового. Через музику Мавці усвідомлює і романтику, і трагізм життя.

У перехресному "віддзеркаленні" міфологічних постатей Орфея та Еврідіки, Мавки та Лукаша, намагання Орфея врятувати кохану має противагу діям Лукаша, який пасивно сприймає перебування Мавки у мертвому царстві. Вона сама визволяється і допомагає коханому, покараному за зраду. Та Лукашеві вже не вибратися з пекла : "Авжеж! Тепер він вовкулака дикий! Хай скавчить, нехай голосить, виє, хай прагне крові людської, – не вгасить своєї музики злої!". А Мавка, втративши тілесне безсмертя, отримує безсмертну душу і вміння розповісти про неї. Її душа стає голосом, словом пророцтва, музикою. "Лісова пісня" закінчується мелодією вербової сопілки, що у творі є лейтмотивом.

Висновки. Відтінки та інтонації музики та слова є головним "будівельним матеріалом" для створення образної сфери словесної дії. Творчий підхід до аналізу художнього твору є важливою частиною його формування та розвитку. Розуміння внутрішніх закономірностей сценічної драматургії не тільки виявляє та посилює можливості постановочних рішень, а й надає їм розмаїття та змістовності. Ще з часів античної трагедії музика і слово були невід'ємними складовими такого синтезу, забезпечували цілісність художніх образів. Згодом палітра складових компонентів значно розширилася. Ефективність поєднання словесної та музичної дії, правильні знаходження їх дотику роблять виставу привабливою, професійно побудованою, такою, яка логічно об'єднує всі смаки та симпатії перед обличчям великого мистецтва.

Література

1. Белый А.В. Симфонии / А.В. Белый. – М.: Художественная литература, 1990. – 527 с.
2. Блок А. Избранное / А. Блок Т. – М.: Терра, 1997. – 544 с.
3. Булгаков М. Полн. собр. пьес, фельетонов и очерков в одном томе / М. Булгаков. – М.: Альфа-книга, 2010. – 1088 с.
4. Галич А. Избранные стихотворения / А. Галич. – М.: Агентство печати Новости, 1989. – 239 с.
5. Гумилев Н.С. Полн. собр .соч. в 10 т. т.1. Стихотворения. Поэмы / Н. С. Гумилев. Т.1. – М.: Воскресенье, 1998. – 502 с.
6. Дмитриева Н. Томас Манн о кризисе искусства.// Н. Дмитриева. Вопросы эстетики. Вып.8. – М.: Искусство, 1968. – 340 с.
7. Лорка Ф.Г. Избранное / Ф.Г. Лорка. – М.: Просвещение, 1987. – 256 с.
8. Личевская Г. Музыка души / Г. Личевская. – К., 1995.
9. Манн Т. Доктор Фаустус / Т. Манн. – М.: АСТ, 2009. – 576 с.
10. Манн Т. Письма / Т. Манн. – М.: Наука, 1975. – 463 с.
11. Маяковский В. Полн. собр. соч. в 13 т. Т.1 / В. Маяковский. Т.1. – М.: Художественная литература, 1955. – 464 с.
12. Махов А. Музыка слова: из истории одной фикции / А. Махов // Вопросы литературы. – 2005. – № 5. – С. 101-123.
13. Мышьякова Н.М. Взаимодействие литературы и музыки в истории культуры / Н.М.Мышьякова // Русская словесность. – 2008. – №5. – с.5-8.
14. Никологорская Т. Есть музыка / Т. Никологорская. – М.: Советский писатель, 1987. – 144 с.
15. Приходько А. "Реквием по свидетелю" / А. Приходько. – Киев: "Радуга" №3-4, 1997.
16. Софронова Л. Ф. Гарсиа – Лорка. Избранное / Л. Софронова. – М.: Искусство, 1984.
17. Спиваковский В. Синерго / В. Спиваковский. – К., 1991.
18. Томан И.Б. Зримая музыка в литературе / И.Б. Томан. – М: АПКи ППРО, 2010. – 88 с.
19. Чехов А. Вишневый сад. Сборник / А. Чехов. – М.: АСТ, 2016. – 352 с.
20. Эфрос А.В. Профессия: режиссер / А.В. Эфрос. – М.: Вагриус, 2000. – 576 с.

References

1. Belyy A.V. (1990). Symphonies. Moscow : Fiction, 527 [in Russian].
2. Blok A. (1997). Selected. Moscow : Terra, 544 [in Russian].
3. Bulgakov M. (2010). Full. Collect. Plays, feuilletons and essays in one volume. Moscow: Alfa-book, 1088 [in Russian] .
4. Galich A. (1989). Selected poems. Moscow: Press Agency News, 239 [in Russian] .
5. Gumilev N.S. (1998). Full. Collected Works. Poems. Moscow: Sunday, 502 [in Russian].
6. Dmitriyeva N. (1968). Thomas Mann on the crisis of art. Questions of aesthetics. Issue 8. Moscow: Art, 340 [in Russian].
7. Lorka F.G. (1987). Selected. Moscow: Enlightenment, 256 [in Russian].
8. Lichevskaya G. (1995). Music of the soul. Kyiv [in Ukrainian].
9. Mann T. (2009). Dr. Faustus. Moscow: AST, 576 [in Russian].
10. Mann T. (1975). Letters. Moscow: Nauka, 463 [in Russian].
11. Mayakovskiy V. (1955). Full. Collect. Moscow: Fiction, 464 [in Russian].
12. Makhov A. (2005). Music of the word: from the history of one fiction. Literature, №5, 101-123. [in Russian].
13. Mysh'yakova N.M. (2008). Interaction of literature and music in the history of culture. Russian literature, № 5, 5-8. [in Russian].
14. Nikologorskaya T. (1987). There is music. Moscow: Soviet writer, 144 [in Russian].
15. Prikhod'ko A. (1997). Requiem for a witness. Kyiv: The Rainbow, №3-4 [in Ukrainian].
16. Sofronova L.F. (1984). Garcia – Lorca. Selected. Moscow : Art. [in Russian].
17. Spivakovskiy V. (1991). Synergo. Kyiv. [in Ukrainian].
18. Toman I.B. (2010). Visible music in literature. Moscow : APK & Ppro, 88 [in Russian].
19. Chekhov A. (2016). The Cherry Orchard. Collection. Moscow: AST, 352 [in Russian].
20. Efros A.V. (2000). Profession: director. Moscow: Vagrius, 576 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 08.05.2017 р.

УДК 78: 7. 079 (450)

Пономаренко Олена Юріївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної музичної академії
України ім. П.І. Чайковського
ponomarenkoolena1970@gmail.com

МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ У СИСТЕМІ КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ ІТАЛІЇ

Мета роботи – розкрити найважливіші аспекти й особливості існування музичних фестивалів сучасної Італії, визначити основні їх типи, розглянути специфіку організації музичних проектів. **Методологія** дослідження базується на застосуванні індуктивного методу, який полягає у дослідженні окремих фестивальних напрямів, що дало змогу окреслити загальні тенденції існування фестивального процесу в системі культурного життя сучасної Італії. **Наукова новизна** полягає у необхідності вивчення музичних фестивалів сучасної Італії як невід'ємної складової італійської національної культури. Виявлення значення і впливу італійських проектів на стан музичного життя сьогодення набуває особливої уваги та допоможе вітчизняним музикантам дізнатися про специфіку організації музичних фестивалів сучасної Італії, запозичити досвід і використовувати його у практиці музичного життя сучасної України. **Висновки**. Фестивалі органічно вписалися у систему музичного життя сучасної Італії, а фестивальний рух, зазнавши значних змін, протягом останнього десятиліття XX ст. та початку XXI ст. набирає дедалі більше обертів, зокрема: 1) збільшилася кількість фестивальних заходів – від професійних до аматорських, 2) підвищився професійний рівень учасників аматорських фестивалів, що позначилося у рівні їх майстерності; 3) професійні фестивалі зростають до рівня масштабних заходів зі своїми школами, які дають майстер-класи і реалізовують у рамках фестивалів творчі проекти молодих музикантів; 4) поширюються міжкультурні та творчі зв'язки не тільки між 20 областями Італії, які, в свою чергу поділяються на 107 провінцій (province), а й в інтернаціональному контексті (відбуваються на міжнародному, регіональному та міському рівнях).

Ключові слова: музичний фестиваль, українсько-італійські культурні зв'язки, професійні фестивалі, аматорські фестивалі, музичне життя сучасної Італії.

Пономаренко Елена Юрьевна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант кафедры истории мировой музыки Национальной музыкальной академии им. П.И. Чайковского*

Музыкальные фестивали в системе культурной жизни Италии

Цель работы – раскрыть важнейшие аспекты и особенности существования музыкальных фестивалей современной Италии, определить основные их типы, рассмотреть специфику организации музыкальных проектов. **Методология** исследования базируется на применении индуктивного метода, который заключается в исследовании отдельных фестивальных направлений, которые позволили определить общие тенденции существования фестивального процесса в системе культурной жизни современной Италии. **Научная новизна** заключается в необходимости изучения музыкальных фестивалей современной Италии как неотъемлемой составляющей итальянской национальной культуры. Выявление значения и влияния итальянских проектов на состояние музыкальной жизни современности требует особого внимания и поможет отечественным музыкантам узнать о специфике организации музыкальных фестивалей современной Италии, перенять опыт и использовать его в практике музыкальной жизни современной Украины. **Выводы**. Фестивали органично вписались в систему музыкальной жизни современной Италии, а фестивальное движение претерпело значительных изменений и в течение последнего десятилетия XX века и начала XXI века набирает все больше оборотов, в частности: 1) увеличилось количество фестивальных мероприятий – от профессиональных до любительских; 2) повысился профессиональный уровень участников любительских фестивалей, что сказалось на уровне их мастерства; 3) профессиональные фестивали выросли до уровня масштабных мероприятий со своими школами, которые дают мастер-классы и реализуют в рамках фестивалей творческие проекты молодых музыкантов; 4) возрастают межкультурные и творческие связи не только между 20 областями Италии, которые в свою очередь делятся на 107 провинций (province), но и в интернациональном контексте (происходят на международном, региональном и городском уровнях).

Ключевые слова: музыкальный фестиваль, украинско-итальянские культурные связи, профессиональные фестивали, любительские фестивали, музыкальная жизнь современной Италии.

Ponomarenko Olena, *Ph.D. in Arts Criticism, Associate Professor, doctoral student of the Department of History of World Music of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Music Festivals in the System of Cultural Life of Modern Italy

The purpose of this research is to reveal the most important aspects and features of functioning of music festivals in modern Italy and to consider specifics of organising such music projects. The **methodology** of the research is based on the use of the inductive method, which consists in the study of individual festival trends, which allowed determining the general tendencies of the existence of the festival process in the system of cultural life in modern Italy. **Scientific novelty** lies in the necessity of the comprehensive study of music festival life of modern Italy as an integral part of Italian national culture The identification of the importance and influence of Italian projects on the state of musical life of our time acquires special

© Пономаренко О. Ю., 2017

attention and will help domestic musicians to learn about the specifics of the organization of music festivals in modern Italy, adopt the experience and use it in practice of the musical life of modern Ukraine. **Conclusions**. Festivals have become a vital part of the music life system in modern Italy. Festival movement underwent considerable changes at the turn of the century and has been gaining pace, in particular: 1) number of festival events, both professional and amateur is growing; 2) professional level of participants of amateur festivals has improved, affecting their level of skill; 3) professional festivals have grown to the size of large-scale events with their schools, giving masterclasses and implementing creativity projects of young musicians; 4) intercultural and creative ties are developing, not only between 20 regions of Italy (which are divided into 107 provinces), but also in the international context (taking place at international, regional and city levels).

Keywords: music festival, Ukrainian-Italian cultural ties, professional festivals, amateur festivals, music life of modern Italy.

Культурне життя України значно змінилося у часи її незалежності. Між сучасною Україною та країнами Європи налагоджуються міцні міжнародні відносини. Не є винятком і українсько-італійські культурні зв'язки, які мають давню історію. Так, починаючи від XV ст., у списках Болонського університету зустрічаються імена студентів і магістрів із прикладкою "Rossicus", "Rhutenus", "Roxolanus", "Le Russia". Серед таких вихованців Болонського університету був вчений–енциклопедист, доктор мистецтв і медицини, професор, ректор Болонського університету медицини і вільних наук, один із перших зачинателів гуманістичної культури в Україні Юрій Дрогобич, у деяких джерелах його ім'я писалося по-різному: Георгій, син Доната із Русі; Юрій зі Львова; Юрій із Дрогобича; Юрій Котермак (народився бл. 1450- помер1494 рр.) [3, 34-36, 38, 54, 174].

Особливого значення українсько-італійські культурні зв'язки набули наприкінці XVIII – в першій половині XIX ст. Творчість українських діячів, які навчалися і працювали в Італії (М. Березовський, Д. Бортнянський, С. Гулак-Артемовський С. Дегтярьов, І. Мартос, А. Лосенко, Е. Фомін, І. Хандошкін), стала "складовою української національної культури, водночас здобутком російської музичної культури і культури світового рівня" [1, 57-67]. Значні досягнення українського музичного мистецтва цього періоду представлені іменами М. Березовського, Д. Бортнянського, а також їх професійною діяльністю. Освіту ці композитори отримали в Україні, Росії та Італії, а саме у Болонській філармонійній академії. Життя ще одного відомого композитора і оперного співака С. С. Гулака- Артемовського було пов'язане з Італією. За порадою М. Глінки він навчався співу в Італії у П. Романі. У 1841 році дебютував у Флорентійському оперному театрі. У 1842-1864, коли повернувся у Петербург і працював у складі російської оперної трупи, періодично гастролював в Італії, брав участь в оперних та драматичних виставах. Серед іноземних оперних співаків і педагогів, які працювали в Україні, слід пригадати Камілло Еверарді. Великий баритон, учень Ламперті і Гарсіа, після закінчення кар'єри співака працював педагогом вокалу: був професором Петербурзької консерваторії (1870-1888), викладав спів у Київському музичному училищі (1890-1897), а з 1897 року – у Московської консерваторії. Серед його учнів були відомі співаки Ф. Стравінський та В. Майборода.

У сучасному музичному житті культурні зв'язки між нашими країнами постійно поширюються. На рівні інтернаціональних проектів відбуваються музичні конкурси, фестивалі, оперні постановки, концертні програми, де активну участь беруть вітчизняні музиканти поряд з іноземними колегами. Національна опера України імені Т. Г. Шевченко, Національна Львівська опера активно, а головне, дуже успішно інтегруються у світовий музичний процес, про що свідчать їх гастрольні тури у багатьох країнах світу, в тому числі на сценах італійських театрів.

У 2012 році у Києві відбулися концерти італійського ансамблю барочної музики "La Venexiana", а восени 2014 року впродовж даного проекту посольство Італії в Україні зробило масштабні культурні заходи, де активну участь брали не тільки італійські та українські музиканти, а й музиканти з інших європейських країн. У Києві пройшов масштабний фестиваль музики епохи бароко, а у Національній опері України відбулася грандіозна постановка "Реквієму" Джузеппе Верді, присвячена 100-річчю початку Першої світової війни. Слід відзначити, що фестиваль барочної музики у Києві проходив паралельно з фестивалем "Koma festival baroccо" у Римі.

Активну участь у міжнародних проектах Україна–Італія бере НМАУ імені П. І. Чайковського. Її ректором професором Рожком В. І. був підписаний культурний договір з консерваторією у місті Трієст (Італія). Це стало початком постійного творчого обміну студентами різних спеціальностей, активізувало участь вихованців НМАУ у престижних міжнародних конкурсах та фестивалях в Італії.

Незважаючи на те, що культурні проекти між країнами, серед яких особливо вирізняються музичні фестивалі, постійно організовуються та привертають увагу виконавців, до сьогодні у вітчизняному музикознавстві відсутні наукові праці, які б оцінили сучасний стан розвитку фестивального процесу в Італії, висвітили різні аспекти існування фестивального руху в контексті інтернаціональних зв'язків та окреслили шляхи на майбутнє.

В українському музикознавстві останнього десятиріччя все більше наукових розробок, які присвячені проблемам сучасних фестивалів і конкурсів у світовому та вітчизняному контекстах. У монографії "Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики" [7] М. Шведа на прикладі багатьох країн докладно досліджує становлення і основні тенденції розвитку фестивального процесу сучасної музики, а також поряд з оглядом найважливіших світових фестивалів Австрії, Німеччини, Швейцарії, Нідерландів тощо, приділяє увагу саме українським фестивалям, які з часу незалежності знайшли певне місце в світовому культурному просторі. На жаль, музичні фестивалі сучасної Італії не розглянуто у даній праці, автор лише згадує музичні фестивалі Венеції та Флоренції, але детально їх не аналізує. У роботах відомого музикознавця, дослідника сучасної української музики, музичного критика О. Зінькевич докладно розглядається специфіка українських фестивалів в сучасному культурному просторі. Наприклад, у статті "Музика говорить мовою нашого часу" [2] музикознавець детально аналізує, порівнює і дає власну оцінку двом престижним фестивалям сучасної музики в Україні: "Київ Музик Фест (Київ) та "Два дні і дві ночі" (Одеса). Кандидатська дисертація виконавиці та дослідниці М. Пухлянко присвячена саме специфіці національного виконавства, яке розглянуто крізь призму конкурсного руху в Україні як феномену сучасного культурного простору [5]. На жаль, питання, які пов’язані з фестивальним рухом в музичному просторі Італії знаходяться поза зоною дослідницького інтересу та на сьогоднішній час є своєрідною terra incognito сучасної музикознавчої науки.

Актуальність дослідження обумовлена тим, що назріла необхідність комплексного вивчення музичного фестивального життя сучасної Італії, як невід’ємної складової італійської національної культури. Дана робота актуальна з точки зору науки і практики. Результати дослідження допоможуть вітчизняним музикантам дізнатися про специфіку організації музичних фестивалів сучасної Італії, запозичити досвід і використовувати його у практиці музичного життя сучасної України.

Свого часу видатний музикознавець А. Сохор, завдяки якому в СРСР відновився інтерес до музичної соціології як самостійної наукової дисципліни, і праці якого не втратили своєї актуальності, писав про необхідність створення наукових досліджень, що дають "зріз музичної культури якої-небудь місцевості в даний історичний момент, тобто картину сучасного музичного життя. Особливий інтерес для науки є опис та аналіз музичного побуту різних верств і груп населення, з'ясування того, якими видами діяльності, пов'язаної з музикою, вони займаються і наскільки активно, що вони слухають, співають і грають" [6 , С. 208]. Думка ця не втрачає свою сутність і зараз.

Мета статті – розкрити найважливіші аспекти і особливості існування музичних фестивалів сучасної Італії, визначити їх основні типи та специфіку організації.

Традиція сучасного музичного фестивального руху, народилася в 30-ті роки XX століття саме в Італії – у Флоренції та Венеції. Залишається вона актуальною і для музичного життя сучасної Італії, якій належить перше місце серед європейських країн по проведенню та організації фестивалів.

Фестиваль походить від французького "festival", яке, у свою чергу, утворилося від латинського "festivus" – "веселий, святковий" – саме ці ознаки характеризують масове свято, яке збирає в одному місці велику кількість людей, об'єднаних спільними інтересами, захопленнями, досягненням та ідеями.

Музичні фестивалі в сучасній Італії проводяться в основному з травня по жовтень, що пов'язано з кліматичними умовами даного півострова. Музичний фестиваль –творчий проект, у якому цикли концертів і вистав, об'єднані спільною назвою, єдиною програмою і проходять в особливо урочистій обстановці. Вони різні за тривалістю (від декількох днів до півроку) і за змістом, а саме: монографічні (присвячені музиці одного композитора), тематичні (присвячені тому чи іншому жанру, певному часу епохи або стилістичному напряму).

Фестивалі організуються державними і місцевими властями, філармоніями і музичними товариствами, асоціаціями культури, а також фірмами і приватними особами. Музичні фестивалі проводяться регулярно (щорічно, раз у 2-4 роки) або у зв'язку з якимись урочистими подіями. Влаштовуються зазвичай в містах, що славляться музичними традиціями, пов'язаних з життям і діяльністю великих музикантів.

Аналіз фестивального життя сучасної Італії дає підстави умовно поділити музичні фестивалі на дві групи: 1) професійні фестивалі та 2) аматорські. Професійні фестивалі мають свою історію, деякі з них проходять щорічно та існують не одне десятиріччя. Принцип організації і проведення даних фестивалів передбачає певну концепцію та тематичну спрямованість, високі критерії добору учасників, солідні гонорари та майбутні контракти з відомими театрами та оркестрами Італії.

Серед музичних фестивалів сьогодення, слід назвати фестивалі професійного напрямку, які успішно функціонують, а саме: 1."Венеціанський музичний фестиваль" (Festival Internazionale di Musica Contemporaneala Biennale di Venezia). 2. "Флорентійський музичний травень" (Maggio Musicale Fiorentino). 3. "Оперний фестиваль Арена ді Верона" (Arena di Verona Opera Festival). 4. "Стреза фестиваль" (Stresa Festival – Settimane Musicali di Stresa). 5. "Равелло Фестиваль" – фестиваль класичної

музики (Ravello Festival). 6. "Фестиваль імені Верді в Парме" (Parma Verdi Festival) 7."Фестиваль Пуччіні. Торре дель Лаго," (Festival Puccini Torre del Lago). 8."Фестиваль націй. Чітта ді Кастелло" (Festival delle Nazioni).

Одним з найяскравіших музичних проектів у панорамі професійних фестивалів залишається "Венеціанський міжнародний фестиваль сучасної музики" (Festival Internazionale di Musica Contemporaneala Biennale di Venezia) вперше проведений у вересні 1930 року в рамках вже існуючої Бієнале мистецтв. Його основним орієнтиром була і залишається сучасна італійська і зарубіжна музика. Перші чотири фестивалі в рамках Бієнале проходили раз на два роки, з 1936 року фестиваль став щорічним, не враховуючи переривів у 1939, 1940, 1943-1945 роках.

Перші музичні фестивалі, а саме "Венеціанський музичний фестиваль" (Festival Internazionale di Musica Contemporaneala Biennale di Venezia), "Флорентійський музичний май" (Maggio Musicale Fiorentino), "Свято музики в Умбрії" (La Sagra musicale Umbra), "Театр новинок міста Бергамо" (Teatro della Novita' di Bergamo), "Сієнський музичний тиждень" (La Settimana musicale Senese) були створені в Італії у період фашистського режиму та мали особливу культурно-політичну стратегію держави, привернути увагу іноземної публіки до подій притаманних італійської еліті. Вони організовувались вузьким колом музикантів, композиторів і музичних критиків, а також відвідувалися лише заможними італійцями та іноземцями. Як відмічає дослідниця Лєбєдь М. І., в знак лінгвістичної незалежності фашистський режим постановив не використовувати слово "фестиваль" і вживати замість нього слова, тісно пов'язані з власною традицією – свято (sagra), травень (maggio), тиждень (settimana) тощо [3, 58].

На першому заході "Венеціанського музичного фестивалю" (Festival Internazionale di Musica Contemporaneala Biennale di Venezia, 1930 р.), звучала тільки камерна і симфонічна музика, що виконувалась силами міланського оркестру EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche) та оркестру римського театр "Аугустео" під керуванням Бернардіно Молінарі. Починаючи з 1932 року в програмах фестивалю з'явився модний у Європі жанр камерної опери чи балету, як правило, без хору, з обмеженою кількістю виконавців, з оркестром, який не перевищував 25 інструментів,.

На відміну від інших фестивалів, венеціанський повністю фінансувався за рахунок державних коштів і тому, залежав від патронажу глави уряду, Завдяки цьому постійно існував внутрішній конфлікт між двома напрямами – консервативним, в особі його президента Адріано Луальді, представника уряду, та модерністським, представленим відомими сучасними композиторами Альфредо Казелла, Маріо Лаброка і Джан Франческо Маліпьєро (це – відповідно – віце-президент, генеральний секретар та член оргкомітету фестивалю). Однак, незважаючи на всі внутрішні кризи, венеціанський фестиваль мав широкий міжнародний резонанс і представляв італійські прем'єри творів композиторів першого рангу: Золтана Кодая, Ігоря Стравінського, Даріуса Мійо, Альбана Берга, Арнольда Шенберга, Пауля Хіндеміта, де Фальї, Бели Бартока [3, 59].

За роки існування директорами фестивалю були відомі італійські музиканти: Adriano Lualdi, Alfredo Casella, Mario Corti, Mario Labroca, Ferdinando Ballo, Nino Sanzogno, Ferrante Mecenati, Alessio Piovesan, Pino Di Valmarana, Alessando Piovesan, Ferrante Mecenati, Virgilio Mortari, Luca Ronconi, Mario Messinis, Carlo Fontana, Sylvano Bussotti Paolo Portoghesi, Mario Messinis, Bruno Canino, Uri Caine, Giorgio Battistelli, Luca Francesconi, Ivan Fedele.

Традиції фестивалю зберігаються у наш час. З 2012 року директором фестивалю є відомий композитор Ivan Fedele, президентом – Paolo Baratta. Фестиваль кожен рік підтверджує свою вагому роль у музичній панорамі новітнього часу. Постійно у програмі фестивалю з'являються композиції молодих авторів зі всього світу. 29 вересня по 8 жовтня 2017 року відбудеться 61 сезон Міжнародного фестивалю сучасної музики у Венеції, який, за словами директора фестивалю Івана Феделе: "… дивиться на Схід. Тема Сходу червоною ниткою проходить через усі концертні програми фестивалю і основними учасниками даного проекту є представники великого регіону азіатського континенту, який включає в себе Китай, Корею і Японію. Авторів, які пов'язані із Заходом" [8].

Фестиваль вірний своїм традиціям. Як і раніше у програмі домінують інструментальні композиції, в яких головна роль належить акустичним експериментам зі звуком, електронікою, природними елементами "в симбіозі з навколишнім середовищем, в якій природні елементи, такі як вода, каміння, предмети, паперу та кераміки взаємодіють з традиційними інструментами оркестру, що робить персонажа унікальним у світі" [8].

Фестиваль з кожним роком розширює жанрову палітру на рівні експерименту з електронною музикою, в якому задіяні ambient, industrial, nois, free jazz та house.

Вже четвертий сезон у рамках фестивалю діє Biennale College – Musica. У цьому році будуть представлені три опери breve. Інтерес до камерної опери, який був заявлений ще на перших проектах

фестивалю актуален і сьогодні. Постановка трьох опер інтернаціональної команди молодих композиторів, лібретистів, сценографів, вокалістів: "Orpheus moments", "Apnea", "La stessa barca" складається з різних етапів: навчаючих курсів, що проходять з березня, та реалізації даного проекту. Проект складають три мікробюджетних камерних опери тривалістю не більше 20 хвилин, для ансамблю з восьми інструментів (флейта, кларнет, труба або тромбон, скрипка, альт, віолончель, ударні інструменти, MIDI-клавіатури) і чотирьох голосів (сопрано, меццо-сопрано, тенор, баритон, бас). Ці короткі твори будуть представлені в рамках 61-го Міжнародного фестивалю сучасної музики 2017 і показані онлайн на сайті Бієннале, у живому виконанні. Самі спектаклі очікуються з 18 вересня по 6 жовтня 2017 року.

Принцип організації аматорських фестивалів, навпаки, спонтанний, вони проходять нерегулярно, не мають чітких обмежень при складанні програми та вимог для учасників фестивалю. Критеріїв добору формальні, все залежить від рішення самих організаторів фестивалю. Дані проекти не мають довгого творчого життя. Їх діяльність обмежується одним або двома музичними проектами. Серед таких інтернаціональних проектів слід назвати Перший міжнародний фестиваль музичного мистецтва "Pompei Music Fest" (парад юних талантів Україна – Італія), який відбувся 22-26 жовтня 2016 року в історичному місті Помпеї.

Українська діаспора в Італії є однією з найбільших. У багатьох регіонах існують громадські організації, створюються періодичні видання та україномовні інтернет-сайти, які сприяють об'єднанню земляків на чужині, дозволяють спілкуватися рідною мовою, відзначати національні та релігійні свята. Процес формування організованої української громади в Італії ще триває і вимагає більше контактів саме на рівні міжкультурного діалогу Україна-Італія.

Головною метою першого інтернаціонального проекту "Pompei Music Fest" і стало – познайомити італійців з українським музичним мистецтвом та подарувати три яскравих концерти на чудовій сцені пьяцца Іммаколата, розташованій у самому центрі міста Помпеї.

В організації даного проекту взяли участь дві сторони – італійська культурна асоціація "Rosso Pompeiano" (місто Помпеї), президентом якої є Адріано Спано та громадська організація "Art Liga" (місто Київ, президент Олена Супрун), а також молоді таланти: солісти-вокалісти, інструменталісти, артисти театру-студії "Окей" (головний режисер Оксана Ковальова). Усі вони – учні, єдиної в Україні школи естрадного та джазового мистецтва (Київ), яку вже п'ятнадцять років очолює відомий музикант, співголово громадської організація "Art Liga" Петро В'ячеславович Полтарєв. Спеціальними гостями фестивалю стали молоді музиканти біг-бенду Григорія Постоя Київського Національного університету культури і мистецтв.

Фестиваль проходив під патронатом мерії міста Помпеї, Генерального консульства України в місті Неаполі та Управління культури, туризму та охорони культурної спадщини Дніпровської районної у місті Києві державної адміністрації. Відкрили свято генеральний консул України в місті Неаполі Гамоцький Віктор Сергійович та Отець Ігор – представник греко-католицької церкви української громади міста Помпеї.

В яскравій атмосфері свята звучали пісні італійською, українською, англійською мовами, уривки із мюзиклів, джазові інструментальні композиції. Справжнім апофеозом став останній вечір фестивалю – церемонія нагородження всіх учасників дипломами і пам'ятними подарунками, а також Гала-концерт.

"До нових щасливих зустрічей!" – такими словами, які стали у певному сенсі гаслом, завершився перший міжнародний фестиваль у Помпеях. А зустрічі обов'язково будуть, вже у вересні 2017 року відбудеться Другий міжнародний музичний проект "Pompei Music Fest" у якому братимуть участь молоді таланти з України, Італії, Азербайджану, Угорщини .

На основі вищевикладеного можна констатувати, що фестивалізація є симптомом сучасності з характерним для неї зростанням комунікативних відносин. Фестиваль – це масове свято, що нівелює протиріччя суспільства сьогодення, несе позитивну енергію та активно протистоїть різним соціальним негативам. Звідси очевидний інтерес багатьох країн світу до організації та проведення фестивалів. Італія, в свою чергу, подає приклад зацікавленості видовищними заходами. Із завидною регулярністю тут здійснюються різного роду музичні проекти, перше місце серед яких займають саме фестивалі. Їх популярність з кожним роком набирає обертів, і сьогодні спектр фестивалів в Італії досить широкий: фестивалі опери, інструментальної музики, джазу, поп, рок-музики, тощо. Інтенсивність фестивалів говорить, перш за все, про високий рівень культурного життя даної країни, її відкритість до міжнародних контактів у контексті музичного мистецтва: по-перше, щоб презентувати свої національні позиції, по-друге, запозичити професійний досвід інших країн світу, по-третє, сприяти зростанню професійної майстерності молодих музикантів. Фестивальні проекти органічно вписалися у систему музичного життя сучасної Італії, і протягом останнього десятиліття XX ст. та початку XXI ст. розширюють свої національні кордони: 1) збільшилася кількість фестивальних заходів від професійних до аматорських, 2) розширився віковий ценз учасників

від дітей молодшого до музикантів дорослого віку, 3) підвищився професійний рівень учасників аматорських фестивалів, що позначилося на їх майстерності; 4) професійні фестивалі зростають до рівня масштабних заходів зі своїми школами майстер-класів і реалізацією творчих проектів молодих музикантів, 5) поширюються міжкультурні та творчі зв'язки не тільки між 20 областями Італії, які в свою чергу поділяються на 107 провінцій (province), а й в інтернаціональному контексті (відбуваються на міжнародному, регіональному та міському рівнях). Кожен проект має свій рівень міжнародної комунікації, пропагування як італійської, так і зарубіжної музики, презентації творчої еліти як з Італії, так і з інших країн світу, популяризації національного мистецтва кожної країни. Отже, розвинуті традиції міжнародного фестивального руху в Італії саме завдяки проектам сучасних молодих музикантів з усього світу, у тому чисті з незалежної України, з успіхом інтегруються у міжнародний культурно-мистецький простір.

Література

1. Горенко Л. І. Болонська філармонійна Академія та її зв'язки з Україною кінця XVIII – першої половини XIX ст. / Л. І. Горенко // Культура України : зб. наук. праць / М-во культури і туризму України, Харк. держ. академія культури . – Харків : ХДАК. – Вип. 20 : Культура України : Мистецтвознавство : Філософія : зб. наук. праць / Харк. держ. академія культури ; відп. ред. В. М. Шейко. – Харків : ХДАК, 2007. – С. 57-67.

2. Зінькевич О. Музика говорить мовою нашого часу/ О. Зінькевич // Критика. – К., 2004 – № 7-8 (81-82). – С.30-34.

3. Лебедь М. И. Альфредо Казелла и новая музыка в Италии: дис. … кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Марина Игоревна Лебедь. – М., 2012. – 298 с.

4. Микитась В. Л. Давньоукраїнські студенти і професори / В. Л. Микитась. – К.: Абрис, 1994. – 288 с.: іл.

5. Пухлянко М. Є. Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору: дис. ... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01 / Марія Євгенівна Пухлянко. – К. : Нац. музична акад. України ім. П. І. Чайковського, 2014. – 201 с.

6. Сохор А.Н. Статьи о советской музыке М. Шведа "Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики"/ А. Н. Сохор. – Л.: Музыка, 1974. – 215 с.

7. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики / М. Б. Швед. – Львів : Сполом, 2010. – 440 с.

8. La Biennale di Venezia – Biennale musica 2017. – Режим доступу: www.labiennale.org.

References

1. Horenko L. (2007). Accademia Filarmonica di Bologna and its Ties with Ukraine in the End of the 18th Cent. – the First Half of the 19th Cent. Culture of Ukraine : Collection of Scientific Works / Ministry of Culture and tourism of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture (Vols 20), (pp. 57 – 67). Kharkiv : KhDAK, 57-67 [in Ukrainian].

2. Zinkevich O. (2004). Music speaks the language of our time. Krytyka. Kyiv, 7-8(81-82), 30-34 [in Ukrainian].

3. Lebed M. (2012). Alfredo Casella and New Music in Italy. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow, 298 [in Russian].

4. Mykytas V. (1994). Old Ukrainian Students and Professors. Kyiv: Abrys, 288 [in Ukrainian].

5. Puchlyanco M. (2014) The competition of musicians-performers as a phenomenon of modern cultural space: Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : NMAU, 201 [in Ukrainian].

6. Sokhor A. (1974). Articles on Articles on Soviet Music. Leningrad : Myzyka, 215 [in Russian].

7. Shwed M. (2010). Trends in the development of international festivals of contemporary music. Lviv : Spolom, 440 [in Ukrainian]

8. Venice Biennale – Biennale musica 2017. Retrieved from www.labiennale.org.

Стаття надійшла до редакції 22.05.2017 р.

УДК 74.01 + 7.012.185

Прищенко Світлана Валеріївна
доктор наук габіл. у галузі дизайну, професор
Інституту дизайну та реклами Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв,
член Спілки дизайнерів України;
Рильцев Євген Володимирович
доктор технічних наук, професор
Інституту дизайну та реклами
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
akademiki@ukr.net

КВАЛІМЕТРИЧНА ОЦІНКА ЕСТЕТИЧНИХ ПАРАМЕТРІВ КОЛЬОРУ В РЕКЛАМНІЙ ГРАФІЦІ

Мета дослідження полягає у визначенні та обґрунтуванні використання кваліметричних методів естетичної оцінки кольору в рекламі, оскільки візуальні рекламні комунікації є одними з найважливіших елементів ідентифікації товарів, послуг та їхніх виробників у міському середовищі й віртуальному інформаційному просторі. **Методологія** дослідження представлена компаративним та кваліметричним методами оцінки естетичних параметрів кольору в рекламній графіці. **Наукова новизна.** Вперше в Україні обґрунтовано і застосовано кваліметрію для естетичної оцінки рекламної продукції. **Висновки**. Кваліметричний метод необхідно застосовувати для оцінки естетичного рівня кольору в рекламній графіці, що дасть змогу в цілому оптимізувати процес проектування. Колористичне тестування фокус-груп методом анкетування повинно відбуватися на початковому етапі візуалізації рекламної ідеї і мати практичне втілення при виведенні нових торгових марок на ринок.

Ключові слова: рекламна графіка, еклектика, естетичні параметри, гармонія кольору, кваліметричний метод.

Прищенко Светлана Валерьевна, *доктор наук хабилитированный в сфере дизайна, профессор Института дизайна и рекламы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, член Союза дизайнеров Украины;* ***Рыльцев Евгений Владимирович,*** *доктор технических наук, профессор Института дизайна и рекламы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Квалиметрическая оценка эстетических параметров цвета в рекламной графике

Цель работы заключается в определении и обосновании использования квалиметрических методов эстетической оценки цвета в рекламе, поскольку визуальные рекламные коммуникации являются одними из важнейших элементов идентификации товаров, услуг и их производителей в городской среде и виртуальном информационном пространстве. **Методология** исследования представлена компаративным и квалиметрическим методами оценки эстетических параметров цвета в рекламной графике. **Научная новизна**. Впервые в Украине обоснованно и применено квалиметрию для эстетической оценки рекламной продукции. **Выводы**. Квалиметрический метод необходимо использовать для оценки эстетического уровня цвета в рекламной графике. Это позволит в целом оптимизировать процесс проектирования. Колористическое тестирование в фокус-группах методом анкетирования должно происходить на начальном этапе визуализации рекламной идеи и иметь практическое воплощение при выведении новых торговых марок на рынок.

Ключевые слова: рекламная графика, эклектика, эстетические параметры, гармония цвета, квалиметрический метод.

Pryshchenko Svitlana*, Doctor habil. in Design, Professor of the Institute of Design and Advertising of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Member of Designers' Union of Ukraine.* ***Rulchev Yevgen****, Doctor in Technical Sciene, Professor of the Institute of Design and Advertising of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Qualitative evaluation of the colour aesthetic parameters in the advertising graphics

The purpose of article is to determine and justify the use of qualimetric methods of aesthetic colour assessment in advertising, as visual advertising communications are one of the most important elements of identification of goods, services and their producers in the urban environment and virtual information space. **Methodology** is presented by comparative and qualitative methods of assessment of aesthetic parameters of colour in the advertising graphics. **Scientific novelty**. For the first time in Ukraine, qualimetrics is justified and applied for aesthetic evaluation of advertising products. **Conclusions**. Qualimetric method must be used to assess the aesthetic level of color in the advertising schedule. This will generally optimize the design process. Coloristic testing in focus groups by the method of questioning should take

© Прищенко С. В., 2017
© Рильцев Є. В., 2017

place at the initial stage of visualization of the advertising idea and be of practical use in the process of bringing new brands to the market.

Keywords: advertising graphics, eclecticism, aesthetic parameters, harmony of colour, qualimetric method.

Актуальність теми досліджень. Рекламно-інформаційна діяльність включає три компоненти – комерційну, організаційно-управлінську та творчу (естетичну). Естетика реклами на паперових (а з кожним роком дедалі більше на електронних носіях), яка є активним елементом просторового та віртуального середовища і виконує вагому роль у вихованні художніх смаків соціуму, значно погіршується завдяки низькому культурному рівню не тільки розробників, а й замовників реклами.

Аналіз публікацій. Естетичні аспекти кольору в дизайні та рекламі, соціокультурна зумовленість його використання і колір як складова стилю у рекламній графіці науковцями досі не розглядалися. Окремі наукові праці присвячено історії реклами, рекламній діяльності, культурологічним проблемам реклами: Г.Владимирської [2], А.Костіної [4], О.Назайкіна [5], О.Оленіної [6], Є.Ромата [10], О.Сальникової [11], В.Ученової [13], О.Феофанова [14]. Цікавою і максимально наближеною до сучасного розуміння проблем сприйняття кольору є дисертація І.Шевченко, де колір у межах філософії досліджується як естетичний феномен [15].

Дж.Расселл у статті "Головні принципи створення успішного рекламного дизайну" [9] наголошує, що реалізовувати товари можна лише за умови привертання уваги споживачів в інформаційному хаосі. Правильно підібране зображення миттєво передає ідею і настрій реклами, а заголовок украй важливий для підтримки читацького інтересу. Автор зазначає основні принципи дизайну, а саме: гармонійність всіх елементів композиції, їхню підпорядкованість, акцентування головного елементу, контрастність елементів і шрифтів за розміром, кольором, формою та остаточне загальне відчуття зорової рівноваги рекламного оголошення. Окремо підкреслюється вагома роль кольору і в рекламі, і в зовнішньому вигляді товару, і в оформленні упаковки. Він рекомендує розробляти рекламу простішою (занадто перевантажена інформацією, така реклама відштовхує споживачів, вони не хочуть витрачати зусиль на тривале читання) та звертатися до проблем, які розв’язує товар чи послуга, і тим значно поліпшує життя споживача.

Мета статті – на підставі компаративного аналізу реклами обґрунтувати кваліметричну оцінку естетичних параметрів кольору в рекламній графіці.

Візуальні рекламні комунікації є одними з найважливіших елементів ідентифікації товарів, послуг та їхніх виробників у міському середовищі й віртуальному інформаційному просторі. На межі тисячоліть вони набули особливої динамічності. Сформувалася галузь рекламного дизайну, який поєднує в собі досягнення мистецтва та комерційного дизайну. Його основним стратегічним завданням стає підвищення конкурентоспроможності, підвищення попиту, збільшення обсягу продажів, прискорення оборотного капіталу. В сучасному рекламному оточенні можна знайти достатню кількість негативних прикладів: непогоджених за змістом і кольором зображень, які є мішаниною різноманітних кольорових картинок, слоганів, фірмових знаків та іншої інформації. Оцінюючи переважну більшість рекламних звернень, можна сказати, що вони виконані нижче середнього естетичного рівня і пригадати їх фактично неможливо через відсутність оригінальності ідей, стилістичної витриманості, лаконічності та колірної гармонійності. Переважно присутні контрастні колірно-тональні сполучення і підкреслено асиметричні композиції з активним використанням геометричних елементів. Це характерно для багатьох об’єктів рекламно-поліграфічної продукції: упаковки, сувенірів, обкладинок журналів і книжок, календарів, каталогів, запрошень, інтернет-реклами.

Реклама засвоює та використовує культурний досвід, "вбудовується" в історію культури. Вивчення усталених ознак стилів, виявлення узагальнених характеристик значно впливає на розуміння історичних процесів у мистецтві і, відповідно до цього, закономірностей розвитку рекламної графіки. Як і стиль, мода виконує комунікативну функцію, тобто є засобом спілкування та інформації, засобом самовираження особистості, символом престижу і своєрідним соціальним знаком. Мода розвивається циклічно, періодично повторюються і матеріали, і формотворчі ознаки. Однак, найчастіше бездумне, сліпе наслідування моди призводить до відсутності смаку, різкого погіршення якості виробів і рекламної продукції, кітчу. На жаль, мода завжди знаходилася під впливом соціальних і економічних умов та перетворилася на важливе знаряддя боротьби за ринки збуту.

Дослідження культурно-естетичної компоненти рекламної галузі має за мету систематизацію і класифікацію візуальних засобів рекламного інформування, а також комплексне визначення їхньої функціональної та зображальної специфіки у комунікативному просторі сучасного суспільства, який значно ширший, ніж десять років тому. В перше десятиліття XXI ст. відбулися суттєві зміни уявлень про дизайн і рекламу у зв’язку із процесами глобалізації та одночасної етнокультурної ідентифікації,

гіперспоживання і паралельного зниження загальнокультурного рівня суспільства. Відбулися й суттєві соціальні зміни, оскільки розвиток технологій спричинив і появу ідеї гуманістичного дизайну "товари для всіх і кожного", а реклама грає в цьому вагому роль.

Рекламу, незважаючи на її головну комерційну функцію, визнано явищем культури, оскільки візуальна мова рекламних комунікацій стає логічним відображенням соціокультурного стану суспільства у певні періоди. У більшості випадків сучасні засоби рекламного інформування не сприяють формуванню світогляду, розвитку художнього мислення, естетичному сприйняттю дійсності тощо. У.Боумен зазначав, що візуальна мова не є самоціллю – форма, простір і візуальна взаємодія стають засобами для візуалізації ідей [1]. Суттєвим моментом, на нашу думку, є те, що у рекламі повинні існувати не просто атрактивні образи, – візуальні елементи повинні відображати ідею, нести семантичне навантаження, здійснювати культурну ідентифікацію, бути зрозумілими споживачу.

Посилаючись на думку українсько-польського дослідника Р.Сапенька, який у науковому виданні "Мистецтво реклами в сучасній культурі" розглядає комунікативні, семіотичні та культурно-естетичні аспекти реклами і наголошує, що "…стрижнем і ядром рекламного звернення є аксіологічний комплекс, за допомогою якого реклама може доторкнутися до індивідуальних цінностей і прагнень споживачів. Цей комплекс стає базисом для всіх інших елементів світу реклами" [12, 225]. Варто додати, що сучасна реклама активно формує моду на певний стиль життя, соціальну поведінку, принципи споживання та моральні норми. Нині змішуються ідеали, цінності, культурні зразки, персонажі з різних епох і культур, наслідуючи, запозичуючи, відтворюючи.

Можна чітко виокремити дві основні тенденції візуалізації у сучасних рекламних зверненнях: перша – ідеологічна орієнтація споживачів середнього класу на "життя в стилі люкс", наближення до еліти, а друга – орієнтація на масового споживача, швидке привертання уваги, надзвичайна яскравість та строкатість рекламних звернень. Консюмеризм став ідеологією постмодерну, засоби масової інформації пропагують гедоністичний стиль життя та споживчий тип особистості.

У ході дослідження нами виявлено суттєві недоліки рекламної графіки: перевагу стереотипності, примітивності, вульгарності та фактичну відсутність національного іміджу багатьох країн, панування кітчу, еклектики, які стають культурними домінантами. Відсутні візуальна культура кольору, лаконічність, стриманість. І хоча основна мета реклами – привернути увагу потенційного споживача до одного з багатьох, як правило, однакових товарів, і створити йому позитивний імідж для кращого довготривалого запам’ятовування, засоби візуалізації здебільшого мають низький естетичний рівень. Також варто навести маловідомий факт, що про декаданс масової культури у 1970-х роках застерігав один із найвідоміших мистецтвознавців В.Глазичев у роботі "Проблема масової культури". Аналізуючи тенденції західних концепцій, він підкреслював ідеологічність їхніх конструкцій, які мають чітку та однозначну спрямованість на консюмеризм, на певні універсальні цінності "членів єдиного клубу споживачів": "…всеосяжність масової культури надає її характеристикам абсолютну домінантність, витісняючи і пригнічуючи елітарно-культурний ідеал творчої особистості та заміщаючи його ідеалом людини споживаючої (homo-consumens)" [3].

Вважаємо, що основною проблемою сучасної реклами є суперечність між комерційними та естетичними чинниками. Рекламну філософію спрямовано на отримання прибутків, що є найголовнішою складовою рекламного процесу. Проте культурологічні, світоглядні та морально-психологічні складові не менш важливі. Саме на них базується "платформа" візуалізації рекламної ідеї. Якщо на поч. ХХ ст. виробництво орієнтувалося здебільшого на кількісний випуск продукції, а реклама виконувала, в основному, інформативну функцію, підкреслюючи водночас фізичні характеристики товарів або їхню корисність, то в сучасних умовах орієнтація виробництва на регіональні групи споживачів, суттєва зміна політики збуту обумовили і кардинальну зміну завдань та характеру реклами: на перший план виходять та стають актуальними соціально-психологічні, культурні й естетичні чинники. Визначення образності як специфічного засобу створення іміджу з позицій певних естетичних ідеалів є ключовим для розуміння процесу проектування у рекламному дизайні.

Порівняно з вербальною мовою, візуальні елементи сприймаються швидше, легше, точніше. Будь-яка форма комунікацій відбувається засобами знаків. Знакова рекламна інформація має три аспекти: прагматичний (вплив рекламної інформації на поведінку споживачів), семантичний (зв’язок знаків з об’єктами, що рекламуються), синтаксичний (сполучення знаків). Реклама повинна відповідати важливому принципу семантичної цілісності, який складається з фізичної, психологічної та символічної сукупності з міцними внутрішніми зв'язками. В рекламі всі її кольорові елементи – ілюстрації, заголовки, текстові блоки, фірмові константи – поєднуються в загальний образ, тісно взаємодіють і визначають загальний рекламний ефект.

Оцінка ефективності реклами може бути економічною, психологічною, соціальною [7]. Найпоширенішою методикою є співставлення витрат на рекламу та подальше збільшення об’ємів реалізації

товарів і послуг, що рекламувалися. Інша методика – порівняння економічних результатів діяльності двох однотипних підприємств, одне з яких проводило рекламну кампанію, а друге – ні. Однак, більша частина реклами зможе окупити себе лише через тривалий час і той ступінь неможливо визначити досить точно. Багато хто з підприємців кажуть, що "не розуміють, куди витрачаються рекламні кошти". Найбільший практичний інтерес для оцінки ефективності рекламних заходів є визначення шляхів досягнення мети, яку було поставлено. Виходячи з цього, результативність можна оцінити як:

- мету досягнуто;
- мету досягнуто частково;
- мету не досягнуто взагалі.

Незважаючи на доволі умовний характер подібних оцінок, все ж уявляється доцільним визначати ефективність реклами хоча б орієнтовно. Ефективність рекламного повідомлення оцінюється цільовою аудиторією (ЦА), на яку спрямовано рекламу продукту. Щоб розібратися в щоденному потоці візуальної інформації, необхідно мати міцні естетичні орієнтири – показники оцінювання рекламної продукції [8].

Якщо йдеться про естетику реклами, необхідно визначити естетичні параметри, тобто ознаки, які можна умовно виміряти, та відповідні критерії – відмінні рівні якісної оцінки. Поряд із виокремленням таких естетичних параметрів, як загальна колірна гармонія, колірно-тональний контраст, обмеженість колірної палітри, цілісність композиції, оригінальність рекламної ідеї, її зрозумілість, інформативність реклами, лаконічність текстової інформації та її структурованість, наявність фотозображень, комп'ютерних спецефектів та технічної якості виконання рекламного зображення, якості друку, варто додати й наявність певних стилістичних ознак в організації рекламного простору, а точніше – їхню доцільність та грамотне використання у засобах реклами. Рекламістами визначено методи оцінки якості рекламної продукції для виявлення ефективності рекламного впливу на задану аудиторію в процесі проведення рекламної кампанії:

- експертна оцінка редакційно-художніми радами, що складаються з фахівців різного профілю, які працюють у галузі реклами;
- рецензування рекламної продукції українськими та зарубіжними експертами, в результаті чого виявляються різні достоїнства й недоліки рекламної продукції;
- анкетування споживачів;
- конкурси серед виробників рекламної продукції.

У рекламній психології досить часто використовують асоціативні тести, які повинні викликати асоціації з окремими словами, з порядком слів або суб'єктивне заповнення прогалин у тексті. Складні тести пов'язують з певними словами, словесною маркою або знаком. Перш ніж назва, ім'я фірми або торговельної марки з'явиться на ринку, їх випробовують тестами на безпосередні асоціації. Але колірні асоціації поки що залишаються поза межами дизайн-маркетингових досліджень в Україні, незважаючи на існування такого новітнього поняття, як "кольорологія", що іноді вже зустрічається в описах сучасної рекламної справи та за словником рекламних термінів позначає науку про вплив кольору на органи чуття людини. Однак, колір або колірні сполучення, порівняно зі словом, викликають більш широкі, вагомі та усталені асоціації. Наведемо приклад з практики реклами: проф. Світлана Прищенко протягом 2006-10 рр. була членом фокус-груп компанії "Ukrainian Marketing Group" (UMG) та брала участь в оцінюванні різних параметрів харчових продуктів масового вжитку (напоїв, молочної продукції, кондитерських виробів). За 5 років опитувань лише 1 раз було поставлене питання про естетичний вигляд рекламного персонажу для нової торгової марки соку "Санчо", яку, до речі, так і не було виведено на український ринок.

Розробка та впровадження колористичного тестування до методик анкетування може дати практичну корисність для запуску рекламних кампаній. Дизайнеру необхідно знати рекламну формулу "АССА", за якою визначаються аудитори (респонденти), котрі пройшли чотири етапи поведінки споживача: а) зупинили увагу на повідомленні (attention), б) осмислили його, схопили суть аргументації (comprehension), в) переконалися (conviction), г) вирішили здійснити покупку (action). Останній етап виявляється найголовнішим, і колір сприяє цьому значною мірою.

Попередній асоціативно-колористичний аналіз об'єкта, що рекламується, може мати різноманітне практичне втілення на підприємствах: при виведенні нової торгової марки на ринок, при ребрендінгу ТМ або окремого товару, при експорті товару в інші країни з урахуванням національної колірної символіки. Тому авторами виявлено певну закономірність – візуальна гармонійність, передусім, пов'язана з балансом колірних відтінків. Отже, гармонійність кольору можна прийняти за головну ознаку позитивного враження та виокремити її в найвагоміший естетичний параметр якості рекламної продукції.

Якість, як характеристика властивості об'єктів, завжди мала велике практичне значення, тому питання оцінки якості є найважливішими для споживачів. Останнім часом у розв'язанні цього завдання

почали використовувати засоби кваліметрії, оскільки метод кваліметричного аналізу виявився універсальним. Якість об'єкта споживання, у даному випадку рекламної продукції, можна визначити сукупністю певних рис, за допомогою яких можна задовольнити відповідні потреби людей. Таке уявлення про якість має прикладний характер. Якість може оцінюватися не за всіма характеристиками, а за однією чи кількома вагомими ознаками. Варто зазначити, що поняття якості об`єкта споживання містить як об`єктивні властивості, так і суб'єктивні оцінки, це не просто їхня сукупність, а система елементів, котрими є властивості об`єкта з їхніми характеристиками. Фактично кваліметричними методами якість об'єкта оцінюється одним узагальненим показником. Необхідно враховувати методологічну єдність категорій якість і кількість. Це означає, що якість проектування рекламної продукції (далі – РП) з метою виявлення емоційно-образного вираження ідеї можливо і доцільно оцінити засобом кількісного вимірювання. Підвищення естетичного рівня РП безпосередньо пов'язано із комерцією та стимулюванням збуту. Концептуально для проектування РП можна визначити основні етапи методики оцінки якості:

- вибір складу показників, що впливають на естетичну якість РП;
- встановлення шкали вимірювання значень показників якості РП;
- визначення формули розрахунку кількісних значень показників РП;
- обґрунтування і створення плану організаційних заходів щодо поліпшення якості РП.

Основними естетичними параметрами оцінки якості РП ієрархічно визначено: 1.колірну гармонійність (Г), 2.колірно-тональний контраст (К), 3.оригінальність композиції (О) та відповідні коефіцієнти вагомості для колірної гармонійності композиції, які становлять L=1; для колірно-тонального контрасту – k=0,9; для оригінальності, лаконічності та цілісності композиції – m=0,8. Естетичний рівень Е є функцією від L, k, m. Цю залежність можна записати у вигляді: Е f (L, k, m), де Е – загальний естетичний рівень рекламної продукції.

Розглянемо кваліметричну модель для рекламного дизайну з визначенням пріоритетних естетичних параметрів колористичного формоутворення. Для конкретної оцінки естетики реклами авторами запропоновано таку формулу:

$$ЕВ = \frac{(L\,ГМ + k\,КМ + m\,ОМ) - (L\,ГФ + k\,КФ + m\,ОФ)}{L\,ГМ + k\,КМ + m\,ОМ} \times 100\ \%,$$

де: ЕВ – відносний естетичний рівень;

L – коефіцієнт вагомості критерію колірної гармонійності композиції (1);

k – коефіцієнт вагомості критерію колірно-тонального контрасту композиції (0,9);

m – коефіцієнт вагомості критерію оригінальності, лаконічності та цілісності композиції (0,8);

ГМ – максимальна оцінка за колірну гармонійність (100);

КМ – максимальна оцінка за колірно-тональний контраст (100);

ОМ – максимальна оцінка за оригінальність композиції (100);

ГФ – фактична оцінка за колірну гармонійність (1-100);

КФ – фактична оцінка за колірно-тональний контраст (1-100);

ОФ – фактична оцінка за оригінальність, лаконічність та цілісність (1-100).

Естетичним параметрам відповідають критерії за 100-баловою шкалою:

- низький – 1-25 бали;
- припустимий – 26-50 балів;
- середній – 51-75 балів;
- високий – 76-100 балів.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше в Україні визначено та обґрунтовано застосування кваліметричного методу для оцінки естетичного рівня різноманітних засобів реклами (рекламно-поліграфічної і сувенірної продукції, зовнішньої реклами та WEB-ресурсів), що дозволить у цілому оптимізувати процес проектування у галузі рекламного дизайну.

Висновки. Колористичне тестування фокус-груп методом анкетування повинно відбуватися вже на початковому етапі візуалізації рекламної ідеї і мати практичне втілення на підприємствах, у рекламних агенціях при виведенні нових торгових марок на ринок. В умовах гіперспоживання для всіх виробників і посередників ключовим є завдання пошуку нових зовнішніх ринків збуту та споживачів при одночасному захисті внутрішніх ринків.

Проведений аналіз дає змогу окреслити перспективи вирішення художньо-естетичних проблем реклами. Мистецький напрямок необхідно поглибити щодо вивчення арсеналу образотворчості та більш повного і гармонійного використання його в засобах візуальної реклами. Кваліметричний метод доцільно використовувати при опитуванні фокус-груп щодо колірних переваг у рекламі певних товарів чи послуг уже на початковому етапі візуалізації рекламної ідеї.

Література

1. Боумен У. Графическое представление информации / У.Боумен. – М.: Мир, 1971. – 225 с.
2. Владимирська Г. Реклама / Г.Владимирська, П.Владимирський. – К.: Кондор, 2006. – 334 с.
3. Глазычев В. Проблема "массовой культуры" / В.Глазычев // Вопросы философии. – 1970. – № 12. – Режим доступа: http://www.glazychev.ru/publications/articles/1970_problema_mass_cult.htm.
4. Костина А. Эстетика рекламы / А.Костина. – М.: Вершина, 2003. – 296 с.
5. Назайкин А. Иллюстрирование рекламы / А.Назайкин. – М.: Эксмо, 2004.– 320 с.
6. Оленіна О. Реклама як явище художньої культури: автореф. дис… канд. мист.: спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / О.Оленіна. – К., 1999. – 19 с.
7. Павловская Е. Дизайн рекламы: поколение NEXT / Е.Павловская. – Санкт-Петербург: Питер, 2003. – 320 с.
8. Прищенко С. Естетичні параметри кольору у рекламній графіці / С.Прищенко // Актуальные научные исследования. От теории к практике / Aktualne naukowe badania. Od teorii do praktyki (Польща) / РІНЦ SCIENCE INDEX. Белосток, 2014. – С. 75-79.
9. Расселл Дж. Главные принципы создания успешного рекламного дизайна / Интернет-проект "Энциклопедия маркетинга". – Режим доступа: www.marketing.spb.ru.
10. Ромат Е. Реклама / Е.Ромат. – СПб.: Питер, 2002. – 544 с.
11. Сальникова Е. Эстетика рекламы. Культурные формы и лейтмотивы / Е.Сальникова; Гос. инс-т искусствознания Мин-ва культуры РФ. – СПб.: Алетейя, 2001. – 287 с.
12. Сапенько Р. Искусство рекламы в современной культуре: монографія / Р.Сапенько. – К.: Типография "Клякса", 2005. – 295 с.
13. Ученова В. История рекламы / В.Ученова, Н.Старых. – СПб.: Питер, 2002. – 304 с.
14. Феофанов О. Реклама: новые технологии в России / О.Феофанов. – СПб.: Питер, 2000. – 225 с.
15. Шевченко І. Колір як естетичний феномен: автореф. дис… канд. філософ. наук: спец. 09.00.08 "Естетика" / І.І.Шевченко. – К., 2000. – 18 с.

References

1. Boumen, U. (1971). Graphical representation of information. Moskva: Myr. [in Russian].
2. Vladymyrska, H. (2006). Reklama. Kyiv: Kondor [in Ukrainian].
3. Glazychev, V. (1970). The problems of "mass culture". Voprosy fylosofyi, 12, Retrieved from www.glazychev.ru/publications/articles/1970_problema_mass_cult.htm [in Russian].
4. Kostyna, A. (2003). Estetyka reklamy. Moskva: Vershyna [in Russian].
5. Nazajkyn, A. (2004). Illyustryrovanye reklamy. Moskva: Eksmo [in Russian].
6. Olenina, O. (1999). Reklama, yak yavyshhe hudozhn'oyi kul'tury. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
7. Pavlovskaya, E. (2003). Advertising Design: Generation NEXT. St. Petersburg: Pyter. [in Russian].
8. Pryshchenko, S. (2014). Estetychni parametry kol'oru u reklamnij grafici. Aktualnyie nauchnyie issledovaniya. Ot teorii k praktike. Byalostok, 75-79 [in Ukrainian].
9. Rassell, J. (2005). The main principles of creating a successful advertising design. Retrieved from www.marketing.spb.ru [in Russian].
10. Romat, E. (2002). Reklama. St. Petersburg: Pyter [in Russian].
11. Salnykova, E. (2001). Estetyka reklamy. Kul'turnye formy i lejtmotyvy. St. Petersburg: Aletejya [in Russian].
12. Sapenko, R. (2005). The art of advertising in modern culture. Kyiv: Typohrafiya "Klyaksa" [in Russian].
13. Uchenova, V. (2002). Istoriya reklamy. St. Petersburg: Pyter [in Russian].
14. Feofanov, O. (2000). Reklama: novye tehnolohyy v Rossyy. St. Petersburg: Pyter [in Russian].
15. Shevchenko, I. (2000). Colour as an aesthetic phenomenon. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.03.2017 р.

УДК 7.067

Цугорка Олександр Петрович
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
доцент Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури

АНАЛІЗ СЮЖЕТУ УКРАЇНСЬКОЇ ІКОНИ XIII–XVIII СТ. "УСПІННЯ БОГОРОДИЦІ"

Мета роботи – провести поглиблене дослідження символіки древньої іконописної традиції, проаналізувати характерні особливості ікони хмарного типу Успіння Богородиці, а також ікони з клеймами, в яких ілюструється "Сказання про Успіння" і гравюри Києво-Печерської лаври. **Методологія** дослідження полягає у використанні мистецтвознавчого і культурологічного підходів, загальнонаукових методів аналізу і синтезу, принципу історизму. **Наукова новизна** дослідження полягає у акцентуванні уваги на зображенні того, як розступились апостоли, звільнивши місце у центрі за ложем Богоматері. Саме тут з'являється Їй Той, до кого Вона прагнула все життя, Кому присвятила Своє життя, спрямовувала всі помисли та почуття, заради кого стерпіла грандіозні страждання, здолавши з Ним увесь Його Хресний шлях, – Її Божественний Син. На подяку за те, що Пресвята Діва носила на руках Своїх Сина Божого, коли Він був немовлям, Син Божий несе Її на руках на початку Її небесного життя. **Висновки**. Простежено розвиток сюжету "Успіння Богородиці" в українській іконі XIII–XVIII ст., висвітлено характерні особливості іконописної традиції та еволюцію його образних і стилістичних особливостей. Згадувані в тексті зразки ікони Успіння є лише мізерною часткою великого духовного, культурного та мистецького спадку.

Ключові слова: Успіння Богородиці, художня мова, ікона, сюжет, образ.

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

Анализ сюжета украинской иконы XIII-XVII вв. "Успения Богородицы"

Цель работы – углубленно исследовать символику древней иконописной традиции, проанализировать характерные особенности иконы облачного типа Успения Богородицы, а также иконы с клеймами, в которых иллюстрируется "Сказание о Успение" и гравюры Киево-Печерской лавры. **Методология** исследования заключается в использовании искусствоведческого и культурологичекого подходов, общенаучных методов анализа и синтеза, принципа историзма. **Научная новизна** исследования заключается в акцентировании внимания на изображении того, как расступились апостолы, освободив место в центре за ложем Богоматери. Здесь является Ей Тот, к кому Она стремилась всю жизнь, Кому посвятила Свою жизнь, направляла все помыслы и чувства, ради кого стерпела грандиозные страдания, преодолев с Ним все Его Крестный путь, – Ее Божественный Сын. В благодарность за то, что Пресвятая Дева носила на руках Своих Сына Божия, когда Он был младенцем, Сын Божий несет Ее на руках в начале Ее небесной жизни. **Выводы**. Прослежено развитие сюжета "Успения Богородицы" в украинской иконе XIII-XVIII вв., освещены характерные особенности иконописной традиции и эволюции его образных и стилистических особенностей. Упоминаемые в тексте образцы иконы Успения есть только мизерной долей большого духовного, культурного и художественного наследия.

Ключевые слова: Успения Богородицы, художественный язык, икона, сюжет, образ.

Tsuhorka Alexander, *Honored worker of Arts of Ukraine, associate professor of the Department of Painting and Composition, National Academy of Fine Arts and Architecture*

Analysis of the plot of ukrainian icon "Assumption of the Mother of God" of XIII–XVIII centuries

Purpose of the article. The purposes of the article are to research the symbols of the ancient icon's tradition, to analyse the main particularities of icons of the cloud type of Assumption of the Mother of God and icons, which illustrate "Legend about Assumption" and engravings of Kyiv-Pechersk Lavra. **Methodology**. The methodology of the research consists of art history and culturological approaches, general scientific methods of analysis and synthesis and the principle of historicism. **Scientific Novelty.** The author pays attention to the image that shows the Apostles, who make way in the centre behind Mary's bed. At this moment the Son of God is appearing, for whom Mary was striving. She devoted all her life to him and all Her emotions and thoughts were oriented to God. For the sake of Him She suffered great pain, having passed all the Way of the Cross with Her heaven-born Son. In gratitude for that, She carried the Son of God in Her arms, when He was a baby, the Son of God was carrying Her in His arms at the beginning of her Heaven life. **Conclusions**. The work studied the development of "Assumption of the Mother of God" plot in Ukrainian icons of XIII – XVIII centuries. It highlights the main characteristics of iconography traditions and evolution of its image and stylistic particularities. The mentioned examples of the icon "Assumption of the Mother of God" make up only a little part of the great spiritual, cultural and artistic heritage.

Keywords: Assumption of the Mother of God, artistic language, icon, plot, image.

Успіння, а не смерть – це доля праведників. "Слово "померла" не можна віднести до Тої, Яка була Матір'ю Джерела Життя, Матір'ю Сина Божого. Не можна сказати "кончина" у розумінні кінця земного життя, тому ми співаємо у молитві: "в Успінні світу не залишила", а якщо не залишила, то життя її на землі не скінчилось. Це неймовірно, але правда. Тому слово Успіння в своїй повноті розкриває

© Цугорка О, П., 2017

те, що відбулось. Мати Божа наче заснула і прокинулась… Заснула в тому тілі, в якому жила на землі, а прокинулась в преображенному тілі, у воскреслому. І свято Її Успіння має особливий смуток любові, тиші, печалі, яка світиться… в цей день і в природі все заспокоюється, земля приносить плоди, душі людей перебувають в спокої і радості" [5]. Цей стан сповна відображено в іконографії свята.

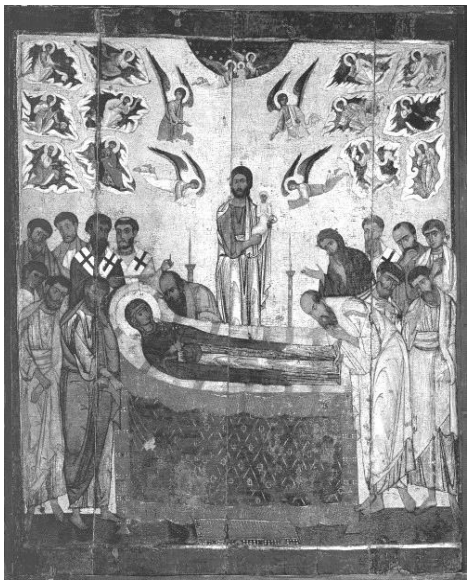
Одним з кращих способів осмислити богослов'я свята Успіння Діви Марії є поглиблене дослідження символіки давньої іконописної традиції. На іконі це свято зображується дуже глибоко і символічно: народження душі Богородиці для нового, вічного життя у Царстві Свого Сина, минаючи всі жахіття пекла.

З XIII ст. поширюється новий різновид іконографії – так званий хмарний тип – Успіння Богородиці, з'являється розподіл ікони на дві частини "Земну" та "Небесну".

Яскравим прикладом є ікона поч. XIII ст. Хмарне Успіння Богоматері (іл. 1). "Земна" частина – зображення Божої Матері на ложі, з Апостолами, що її оплакують, "Небесна" – над нею.

Верхня, "небесна" частина являє нам іще одне диво, яке відбулося раніше від Успіння, по молитві Марії. Перед нами дванадцять Апостолів на хмарах, які піднесені у небо і перенесені до Богоматері у той час, коли проповідували Євангеліє в усіх кінцях землі. Шлях їм вказують Янголи. Так в одному образі зображуються початок і кінець свята. В іконі час завмирає, і ми не знаємо, чи вони тільки прибувають, чи, можливо, вже відлітають. Краї хмар завиваються, нагадуючи хвилі, язики полум'я, наче могутній потік повітряної стихії піднімає та несе їх силою Божою до центру, де зображені ложе Марії та Христос.

Два янголи з покритими руками злітаються до Христа з двох сторін, благоговіють прийняти Святу душу, щоб піднести Її до Небес. І рух завмирає, сповільнений торжественними жестами янголів, які з обох боків звертаються до Христа. У погляді Його відчувається виклик смерті: "Де вона, смерть, як кінець, як знищення життя?" Її слідів не знайти навіть на тілі усопшої Божої матері, наче зануреної у тихий сон. А на руках Спасителя – Її безсмертна душа. Навколо нього розливається рівне золоте сяйво, заповнюючи увесь вільний простір ікони. І все мінливе, наче розчиняється у вічному світлі Божественної слави.



Ілюстрація 1. Хмарне Успіння Богоматері (початок XIII ст., Третьяковська галерея)

Зверху над Спасителем – ті ж самі янголи, але вже з душею Богоматері влітають у відчинене вікно небесної півсфери. На цьому дійство завершується, Душа досягла Царства Небесного, вічне життя перемогло смерть.

Свідчення зі Святого переказу про ці події: Після появи Христа, "…коли віддалялось світло, то разом з самим світлом возносилась і душа Богоматері, при співі псалмів та гімнів". І ще: "Під час вознесіння світлої хмаринки затремтіла вся земля, і в один час увесь Єрусалим побачив кончину блаженної Марії" [1].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На початку XIII ст. іконографія Успіння доповнюється сюжетом з відсіканням рук Афонії, який зображується на першому плані композиції перед одром Богоматері. При цьому фігури Афонії і ангела, який відсікає йому руки, навмисно зменшуються як другорядні елементи композиції. Вперше цей сюжет зафіксований у фресці церкви Панагії Мавріотісси в Касторії (межа XII–XIII ст.), а на Русі епізод з "Дивом відсікання рук Афонії" з'являється у розписах собору Снетогорського монастиря (1313 р.), церкви Успіння на Волотовому полі (1360-ті роки), церкви Федора Стратілата (близько 1380 р.) і присутній на багатьох іконах XV–XVI ст. [7].

До другорядних сюжетів композиції Успіння можна зарахувати і зображення епізоду з врученням Богоматір'ю свого пояса апостолові Фомі, зокрема на іконі Успіння Богоматері з Кирило-Білозерського монасти-

ря 1497 року. Згідно з одним з переказів про Успіння, апостол Фома, який не встиг на похорон Богоматері, був свідком Її вознесіння на небо і отримав пояс з Її рук. Приєднавшись до інших апостолів, він розповів їм про зустріч з Богоматір'ю, а коли йому відкрили погребальну печеру, щоб побачити тіло, там його не виявилося.

У XVII ст. з'являються великомасштабні ікони Успіння з клеймами, в яких ілюструється "Сказання про Успіння". Так, на одній з ікон 1658 р. в клеймах зображено моління Богоматері перед смертю, прощання Її з близькими, подорож апостолів, бесіда з Богоматір'ю та інші сцени. Докладну розповідь про Успіння Богородиці завершує зображення Її на ложі серед райського саду.

Подібну оповідь про Успіння написано на клеймах ікони Успіння кінця XVII ст. В останньому клеймі зображено не тільки апостолів, а й старозавітних праведників, серед яких пророки Давид і Данило. За ложем Марії бачимо фігуру розбійника з хрестом, що свідчить про те, що зображена на іконі подія відбувається не на землі, а в раю. У зв'язку з цим особливо примітний той факт, що сюжет розглянутого клейма написаний на білому тлі, адже саме цей колір із самого народження християнського мистецтва символізував собою рай [6].

Загалом іконографія Успіння Пресвятої Богородиці сформувалась вже до кінця XV – початку XVI ст. За кожною деталлю в ній приховано глибинний духовний зміст.

Особливу композицію має гравюра Успіння, надрукована в типографії Києво-Печерської лаври 1697 р. в "Псалтирі" одним тиражем. Іконографія гравюри близька до перших зразків, датованих X ст. Рельєфи на слоновій кістці, дереві, камені, створених у Візантії, та близька до мініатюри з Євангелія імператора Никифора II Фокі XI ст. За композицією відмінна від вищезгаданих, за наявністю архітектури та Євангелія великого розміру, яке зображене перед ложем.

Над Богоматір'ю схилився Іоанн Богослов, ліворуч Апостол Петро з кадилом очолює групу Апостолів, а праворуч апостол Павло з іншими Апостолами. Над ними зображені архітектурні будови, в центрі над Богородицею – Спаситель на білому тлі, який тримає Її маленьку душу на руках, з обох боків від нього – янголи з покритими руками. Гравюра оздоблена пишною орнаментальною рамкою. Особливість гравюри полягає в тому, що композиція була перейнята з чудотворної ікони XI ст., яку грецьким зодчим вручила Богородиця в якості своєї намісної ікони, що мала перебувати в Успенському Соборі, який зодчі мали збудувати. Ця подія описана у Києво-Печерському Патерику [3].

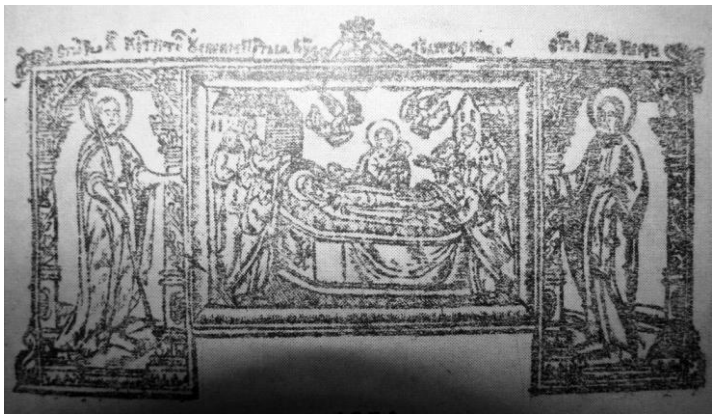
Чудотворна ікона до наших днів не збереглася, але у Хрестовоздвиженському храмі зараз знаходиться список з чудотворної ікони 1075 р. у срібному окладі. Список являє собою копію оригіналу і має ідентичну композицію (іл. 2).

Ілюстрація 2. Список Києво-Печерської ікони Успіння у Хрестовоздвиженському храмі

Відомий також інший список чудотворної ікони, виконаний преподобним Адріаном Пошехонським у 1540 р. Ікона Успіння Божої Матері була в Комельській обителі і принесена в дрімучі ліси на берег р. Вотхі. Чудо, явлене від ікони, спричинило заснування на цьому місці, в п'яти верстах від р. Пошехонь, монастирської обителі, що носить нині назву Адріанівського Успенського монастиря [4]. Іконографія ідентична попередньому списку, проте має незначні відмінності в оздобленні. Ложе Богоматері вкрито різнокольоровими квітами, а золоте тло орнаментоване тисненням рослинного орнаменту. Відмінність композиції Адріанівської ікони від інших полягає в тому, що Христос дивиться на глядача, в інших випадках, Його погляд спрямований на Богоматір.

У Києво-Печерській друкарні було зроблено зменшене зображення цієї композиції у вигляді триптиху, вигравіруване також у техніці обрізної гравюри на дереві, доповнене з обох боків фігурами

Преподобних Антонія і Феодосія в прямокутних вертикальних рамках з арками. Жестами рук Преподобні вказують на ікону Успіння в центрі (іл. 3.).



Ілюстрація 3. Обрізна гравюра "Успіння" (Типографія Києво-Печерської лаври)

Композиція має незначні відмінності, зумовлені меншим розміром і технікою, яка не дозволяє зробити деталізацію в маленькому форматі. Фігури преподобних пластичні, більші за розміром від тих, які розміщені в композиції Успіння.

Ікона Успіння 1730 р. з церкви Різдва Христового в Києві має подібну ідею з гравюрою 1697 р. Можна припустити, що вона була написана з гравюри за ідентичною композицією, у пишній рамці з рослинним орнаментом – відмінність полягає тільки в тому, що Преподобні Антоній і Феодосій зображені не по боках від ложа Богоматері, а під ним (іл.4) [2].

Ілюстрація 4. Ікона Успіння 1730 р. (церква Різдва Христового, м. Київ)

Зазначена ікона умовно поділяється на верхню і нижню частини: у верхній розташована сама ікона в рамці, аналогічній гравюрі, в нижній частині – Преподобні Антоній і Феодосій, в центрі між ними у зменшеному розмірі –Успенський Собор Києво-Печерського монастиря. Вони зображені на тлі природного пейзажу з прямою перспективою. В центрі композиції, між іконою та Преподобними, розміщений текст, оправлений у золоту барокову орнаментовану еліптичну раму, яку тримають два янголи. Один з них ліворуч спрямував погляд до низу на преподобних; інший праворуч угору на Успіння, що є поєднувальним елементом композиції, створює рух по колу та поєднує всі сюжети. Подібне зображення Преподобних із Собором та іконою Успіння раніше зустрічається у вище описаній гравюрі 1695 р. Києво-Печерської типографії з книги Дмитрія Туптала "Книга Житій Святих".

Отже, нами простежено розвиток сюжету "Успіння Богородиці" в українській іконі XIII–XVIII ст., висвітлено характерні особливості іконописної традиції та еволюцію його образних і стилістичних особливостей.

І, насамкінець, хотілося б зазначити, що ґрунтовне дослідження іконографії Успіння Богородиці сприятиме глибинному розумінню прочитання символіки, закладеної в іконах, тому продовження досліджень у цьому напрямі залишатиметься актуальним і надалі. Згадувані в тексті зразки ікони Успіння є лише мізерною часткою великого духовного, культурного та мистецького спадку.

Література

1. Бецис А. Успение Пресвятой Богородицы в древнерусских иконах /Бецис А. – М., 2007.

2. Міляєва Л. Українська ікона XI–XVIII ст. / Міляєва Л., за участю Гелитович М. – К.: Духовна спадщина України, 2007. – 116 с.

3. Патерик Печерский. – К.: Издательство Свято-Успенсской Киево-Печерской Лавры, 2014. – 478 с.

4. Поселянин Е. (Е. Н. Погожев). "Богоматерь. Полное иллюстрированное описание Ее земной жизни и посвященных Ее жизни чудотворных икон" / Поселянин Е. (Е. Н. Погожев). – СПб., 1914; М., 2002.

5. Проповіді на свято Успіння [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://azbyka.ru/propovedi/tag/uspenie-bozhiej-materi.

6. Успенский Л. А. Богословие иконы православной Церкви /Успенский Л. А. – Переяславль: И-во братства Св. Александра Невского. – 656 с.

7. Форум "Икона Успения Богородицы". "Радуйтесь! Я с вами во все дни" (Акафіст Успінню) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.cirota.ru/forum/view.php?subj=45640&fullview=1&order=asc.

References

1. Betsys, A. (2007). Assumption of Mary on the ancient icons. Moscow [in Russian].

2. Milyayeva, L. (2007). Ukrainian icons of XI–XVIII centuries. M. Helytovych (Ed.). Kyiv: Dukhovna spadshchyna Ukrayiny [in Ukrainian].

3. Pechersk Lives of the Fathers. (2014). Kyiv: Yzdatel'stvo Svyato-Uspensskoy Kyevo-Pecherskoy Lavry [in Russian].

4. Poselyanyn, E. (2002). "Mother of God. Completely illustrated description of her life and miracle icons, devoted to her life. Moscow [in Russian].

5. Sermons at the holiday of Assumption. Retrieved from http://azbyka.ru/propovedi/tag/uspenie-bozhiej-materi [in Russian].

6. Uspenskyy, L. A. (n.d.). Theology of icons of Orthodox Church. Pereyaslavl': Y-vo brat•stva Sv. Aleksandra Nevskoho [in Russian].

7. Forum "Icon of Assumption of Mary". "Rejoice! I am with us all days" (Akafist Uspinnyu) [Elektronnyy resurs]. Retrieved from http://www.cirota.ru/forum/view.php?subj=45640&fullview=1&order=asc [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 08.05.2017 р.

УДК 792. 077 (477)

Ян Ірина Миколаївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
iniko2004@ukr.net

МОДЕРНІСТСЬКІ ПОШУКИ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи. У статті розглянуто специфіку національних, естетико-художніх особливостей модерністських пошуків українського музично-драматичного театру в контексті розвитку європейських мистецьких тенденцій початку ХХ століття. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного, компаративного, мистецтвознавчого методів. Зазначений методологічний підхід дає можливість виокремити та проаналізувати специфічні особливості формування модерністської палітри української театральної драматургії на національному ґрунті. **Наукову новизну** становить аналіз національних, естетико-художніх особливостей модерністських пошуків українського музично-драматичного театру в контексті розвитку європейських художніх інтенцій початку ХХ ст. **Висновки**. Модерністські пошуки видатних національних театральних митців сприяли національному самоутвердженню, збереженню національно-культурної ідентичності та збагатили українську театральну культуру розмаїттям форм, орієнтуючись на європейські світоглядні тенденції.

Ключові слова: українська театральна культура, модернізм, новітні тенденції, український музично-драматичний театр, українська театральна драматургія, репертуар.

© Ян І. М., 2017

***Ян Ирина Николаевна**, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры искусств*

Модернистские поиски украинского музыкально-драматического театра в начале XX века

Цель работы. В статье анализируется специфика национальных, эстетико-художественных особенностей модернистских поисков украинского музыкально-драматического театра в контексте европейских художественных тенденций начала XX века. **Методология** исследования заключается в применении историко-культурного, компаративного, искусствоведческого методов. Указанный методологический подход позволяет исследовать специфические особенности формирования модернистской палитры украинской театральной драматургии на национальной почве. **Научную новизну** работы составляет анализ национальных, эстетико-художественных особенностей модернистских поисков украинского музыкально-драматического театра в контексте развития европейских художественных интенций начала XX века. **Выводы**. Модернистские поиски выдающихся национальных театральных деятелей способствовали национальному самоутверждению, сохранению культурной идентичности и обогатили украинскую театральную культуру разнообразием форм, ориентированных на европейские мировоззренческие тенденции.

Ключевые слова: украинская театральная культура, модернизм, новейшие тенденции, украинский музыкально-драматический театр, украинская театральная драматургия, репертуар.

***Yan Irina,** Ph.D in arts, associate professor, doctoral student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Modern search of the Ukrainian music and drama theater in the early 20th century

Purpose of the work. The article studies the specifics of the national, aesthetic and artistic features of the modernist search of the Ukrainian music and drama theater in the context of European art trends of the early 20th century. The research methodology consists in the use of historical-cultural, comparative and art methods. This **methodological** approach allows us to investigate the specific features of the formation of the modern genre and style palette of Ukrainian theater drama on ethnic grounds. **Scientific novelty** consists in the analysis of national, aesthetic and artistic features of the modernist searches of the Ukrainian music and drama theater in the context of the development of European artistic intentions of the early 20th century. **Conclusions**. Modernist search of outstanding national theatrical personalities contributed to the national self-affirmation, preservation of cultural identity and enriched Ukrainian theatrical culture with a variety of forms oriented towards European worldview trends.

Keywords: Ukrainian theater culture, modernism, new trends, Ukrainian music and drama theater, Ukrainian theater drama, repertoire.

Актуальність теми дослідження. У процесі розбудови незалежної української держави актуалізуються питання дослідження національної історико-культурної спадщини в її ретроспективному розмаїтті. Дослідження процесу становлення та розвитку українського музично-драматичного театру, важливої складової історичної пам'яті, яскравого прояву національно-культурної ідентичності українства, в контексті загальноєвропейських художніх тенденцій обумовлено інтенсивним пошуком нових концептуальних засад відродження й розвитку української театральної культури.

Висвітленню тенденцій та напрямів розвитку українського театрального мистецтва присвячені праці Д. Антоновича [2], Н. Андріанової [1], В. Василько [4], О. Красильникової [11], Н. Корнієнко [18], Б. Романицького [17] та ін. Проблематику українського і європейського модернізму, як відкритої системи новаторського художнього мислення, досліджують у своїх працях І. Денисюк [7], В. Моринець [15], М. Ільницький [10] та ін. Вивченню родо-жанрових трансформацій драматургічних жанрів присвячені праці Н. Мірошниченко [14], С. Хороба [21], А. Новікова [16] та ін. Проте, попри значимість доробку вчених, історико-культурний аспект розвитку українського музично-драматичного театру в аспекті національної культурної традиції та в проекції європейських мистецьких тенденцій ще потребує історичного та мистецтвознавчого аналізу. Цим і зумовлений вибір теми запропонованої статті, метою якої є висвітлити та проаналізувати специфіку національних, естетико-художніх особливостей модерністських пошуків українського музично-драматичного театру в контексті розвитку європейських художніх тенденцій початку XX ст.

Виклад основного матеріалу. Аналіз історичних матеріалів свідчить, що наприкінці XIX ст. український національно-визвольний рух охопив всі сфери життя української спільноти, остаточно оформився як українофільський, мистецьке народництво та перемістився із культурницької у суспільно-політичну площину. Особливість українського національно-визвольного руху у Російській імперії полягала насамперед у бездержавності українського народу, відсутності у нього повної соціальної структури. Українці у XIX ст. вирізнялися від інших народів Європи тим, що мешкали у різних державах, різних історичних традиціях та соціокультурних реаліях. Для українського національно-визвольного руху це означало, що він повинен був консолідувати національну еліту, об'єднати відмінні соціальні верстви української нації [9, 45].

Наприкінці XIX – на початку XX ст. українські діячі позбавлені можливості легальної праці, легалізації національних науково-просвітницьких, культурно-мистецьких об'єднань постали перед перспективою втрати національної культури та національної ідентичності. Їм залишалося лише одне – активно протидіяти, консолідувати зусилля, виборюючи право українства мати рідну мову, культуру, національну театральну традицію. Включення українських діячів у суспільно-політичне життя дало їм змогу не лише здобути політичний досвід, скристалізувати світогляд а трансформувати його від ідей культурництва до ідеї української державності.

На початку ХХ ст. діячі українського національно-визвольного руху розробили стратегію національного поступу, головним стрижнем якої стало відтворення власної державності, широка національна територіальна та культурна автономія. Домінування ідеологічної імперської доктрини призвело до відкритого активного протистояння української інтелігенції, що знайшло своє відображення у організації партій, політичних об'єднань різноманітного політичного спрямування (федералістів, автономістів, самостійників). У цей час набуває відносної повноти загалом вся соціальна структура: орієнтуючись на шлях модернізації за ініціативою українських політичних, культурних діячів, утворюються розгалужена мережа національних, громадських, наукових, культурницьких, освітніх організацій [6, 87-88].

Українство прагнуло мати власну державність як інструмент у захисті національних прав і свобод від імперської доктрини, як прояв незламності духу української нації, незнищенності її національно-культурної ідентичності, як історичний шанс, що надавав право існування нації зі своєю історією, мовою, культурою та традиціями. Ці нові суспільно-політичні зрушення знаходять своє відображення в українському театральному мистецтві та його органічній складовій – в українському музично-драматичному театрі.

Українські театральні митці, пропагуючи ідеологічні засади українського національно-визвольного руху вважали, що за колоніальних умов існування, українська театральна культура не пережила усіх етапів художньо-стильової еволюції та ставили перед собою завдання: виведення української театральної культури з колоніального стану на європейський шлях розвитку, утвердження національного стилю у власній творчості, популяризацію української художньої спадщини серед широкого громадського загалу. Завдяки самовідданій творчій праці національних театральних діячів українська театральна культура в аналізований період репрезентує себе суспільству, створює потужний культурний потенціал, завдяки, якому українство вижило як нація.

Саме модернізм став у національному театральному мистецтві світоглядною, культурно-естетичною революцією. Ця європейська художньо-естетична система об'єднала декілька ідейно-самостійних напрямків та течій – футуризм, конструктивізм, експресіонізм, кубізм та ін. З характерною для того часу революційно-романтичною піднесеністю та експериментальним запалом, українські митці, як і європейські, у той час поринули у творчі пошуки жанрово-стильових новацій, нових виражальних прийомів та засобів. Отже, розвиток українського музично-драматичного театру, як і взагалі всього українського мистецтва, відбувався у контексті розвитку європейської культури.

Варто зазначити, що національний варіант модернізму був своєрідний, обумовлений все ж таки надмірною імперською колонізацією українських земель, тотальною русифікацією та безперервним імперськими цензурними утисками, що значно вплинуло на його перебіг та обумовило приглушений та нерозвинений характер.

Аналіз наукових джерел засвідчує, що модерністський тип художнього мислення на національному ґрунті виявлявся через реципіювання європейських модерністських моделей (неоромантизму), а також через пропагування в нових суспільно-політичних умовах характерних рис українського романтизму, з його тематикою зображення національної, духовної самобутності та самоцінності особистості [21, 11].

Український модернізм, від самого початку став світоглядним орієнтиром для української нації, спрямовуючи її художній світогляд до цілковитого збереження своєї національно-культурної ідентичності. Нове покоління українських драматургів – Леся Українка, В. Винниченко, О. Олесь, Л. Старицька-Черняхівська та ін., стали першими творцями національної модерністської драматургії, активно пропагували у своїх творах свою світоглядну, художньо-естетичну орієнтацію та громадянську патріотичну позицію [21, 12]. Їх мистецькі позиції ґрунтувалися на глибокому усвідомленні націєтворчих завдань українського мистецтва, подальшого його розвитку в руслі європейської культури.

Національні митці, маючи модерністський стиль художнього мислення, прагнули до відродження українського театру, усвідомлювали його ідеологічну, національно-виховну, етнозахисну, етноконсолідуючу функції та наголошували на необхідності реформування створеної корифеями театральної художньо-естетичної системи, яка поєднувала національні та загальнолюдські цінності. Слід зазначити, що нове покоління українських драматургів, створюючи новий театральний репертуар нібито заперечувало національну театральну традицію, але насправді лише по новому її трактувало, обрамляючи в нові драматургічні та сценічні форми, створюючи новий модерністський театральний світ на національній архетипній основі [16, 241].

Л. Старицька-Черняхівська про цей час становлення нового українського театру у своїх спогадах зазначає: "Український театр жив і набував слави, не вважаючи на всі злі обставини, через те, що на чолі його стали талановиті письменники, які і в російській літературі не сіли б при кінці столу. Таланти-драматурги, таланти-артисти, інтелігентне художнє відношення до справи і дійсний націоналізм – ось фактори, що зміцніли на той час український театр і піднесли його на ту височінь, якої йому чи й зазнати коли. Довгий час він був єдиним національним прапором, що маяв над поневоленою нацією. Це розуміли кращі презентанти його: вони боронили свій рідний прапор, як вміли, і незаплямованим донесли його до наших днів" [20, 239].

Аналіз дослідницьких матеріалів свідчить, що в межах модернізму як провідної європейської світоглядної течії, в українських драматургічних творах характерними рисами стають глибокий пси-

хологізм та ліризм, потяг до розкриття складних психологічних конфліктів, пошук нових прийомів передання вікових, національних, історичних, професійних особливостей дійових осіб п'єс, їх соціальної обумовленості та еволюції під впливом суспільства. Національна сюжетна драматургія вибудовується на тільки на послідовному дотриманні дій, але на калейдоскопічній зміні переживань, коли автор нібито зливається з героєм. Новотвори Лесі Українки, В. Винниченка, О. Олеся, Л. Старицької-Черняхівської за своєю сутністю, індивідуальними характеристичними рисами утворювали нову українську драму (філософсько-психологічну, лірико-поетичну) з новим режисерсько-акторським типом мислення, під впливом європейських драматургічних творів, п'єс Г. Ібсена, М. Метерлінка, А. Чехова, Г. Гауптмана, А. Стріндберга та ін. [14,17].

У цей час українська драматургія збагатилася психологічними драмами: "Блакитна троянда", "Камінний господар", "Оргія", "Кассандра", "Одержима", "На полі крові" Лесі Українки, "Без просвітку", "Петро Кирилюк", "На вахті", "Земля" С. Черкасенка, "Дисгармонія", "Щаблі життя", "Великий Молох", "Брехня", "Щаблі життя", "Пригвождені", "Пісня Ізраїля" В. Винниченка, "Гетьман Дорощенко", "Іван Мазепа", "Милість Божая", "Сапфо", "Крила" Л. Старицької-Черняхівської та ін. [14, 18].

Новаційною формою української драматургії стала жанрова форма драматичних сцен (картин), малюнків, нарисів. Характерними ознаками цього жанрового різновиду було: фрагментарна побудова сценічної дії, редукція конфліктів, які мали зазвичай ситуативний характер, відсутність центрального протистояння персонажів. За принципом монтажування об'єднувались окремі епізодичні сцени, усувалась драматичність динамічність розвитку сценічної дії. Зокрема, у цьому жанрі написані наступні п'єси: драматичні сцени "На залізниці" Г. Хоткевича, драматичні нариси "В Старім гнізді" С. Черкасенка, "В холодку", "На перші гулі" С. Васильченка, драматичні етюди О. Олеся "Осінь", "Танець життя" та ін. [16, 235]. Отже, створення багатоманітної за жанрами і тематикою національної драматургії було надзвичайно важливою умовою подальшого розвитку українського театрального мистецтва.

Новими експериментальними репертуарними пошуками позначена діяльність українського театру на чолі з М. Садовським. Намагаючись відійти від етнографічно-побутового репертуару, М. Садовський здійснює постановку західноєвропейських та російських п'єс українською мовою. В. Василько з цього приводу писав: "Кожний глядач мав до вибору різні постановки і за тематикою, і за жанрами, і за цінами. Це ще більше притягало публіку до театру" [4, 29].

М. Садовський прагнув врахувати у репертуарній політиці театру запити різних верств громадськості, задовольнити всі запити глядачів. В. Василько згадує про міркування режисера щодо репертуарної політики театру: "У керівництві серйозним художнім театром, що несе освіту народові, треба бути мудрим та далекозорим. Треба уважно й глибоко вивчати свого глядача, добре знати його духовні запити…Глядачі різні за своєю культурою, розвитком та мистецьким уподобаннями. Я повинен задовольняти смаки всіх прошарків моїх глядачів" [4, 30].

М. Садовський продовжує традиції українського музично-драматичного театру, розширює його жанрово-стильову палітру. Окрасу репертуару театру М. Садовського становили п'єси української модерністської драматургії: "Лісова пісня", "Камінний господар" Лесі Українки, "Земля" С. Черкасенка, "Брехня", "Натусь", "Молода кров" В. Винниченка, "Гетьман Дорошенко", "Крила" Л. Старицької-Черняхівської, "Гроші" Ф. Левицького, драматичні етюди О. Олеся "Осінь", "Танець життя" та ін. [3, 59; 5, 273-274], що виразно свідчить про повнокровну "європеїзацію" українського сценічного мистецтва.

Отже, корифеї української сцени, представники українського модернізму продовжували безперервність національної театральної традиції, усвідомлювали необхідність виконання українським театральним мистецтвом етноконсолідуючої, націєтворчої ролі. Модерністські пошуки видатних національних театральних митців сприяли збереженню національної самобутності, національно-культурної ідентичності та збагатили українську театральну культуру розмаїттям форм, орієнтуючись на європейські світоглядні тенденції.

Література

1. Андріанова Н. Шляхи розвитку українського театру / Н. Андріанова. – К. : Знання, 1960. – 40 с.
2. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619-1919 / Д. Антонович. – Прага, 1925. – 272 с.
3. Василько В. Микола Садовський та його театр / В. Василько. – К. : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1962. – 194 с.
4. Василько В. Театру віддане життя / В. Василько. – К. : Мистецтво, 1987. – 180 с.
5. Вороний М. Театр і драма / М. Вороний. – К. : Мистецтво, 1989.–166 с.
6. Грицак Я. Нарис історії України: Формування модерної української нації XIX–XX ст. / Я.Грицак. – Київ : Генеза, 2000. – 356 с.
7. Денисюк І. Розвиток української малої прози кінця XIX – поч. XX ст. / І. Денисюк. – К.: Вища школа, 1981. – 207 с.
8. Дем'янівська Л. Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка) / Л. Демянівська. – К.: Вища школа,1984. – 159 с.
9. Єкельчик С. Пробудження нації: до концепції історії українського національного руху II половини XIX ст. / С. Єкельчик. – Мельбурн, 1994. – 126 с.

10. Ільницький М. Багатогранність єдності : проблемно-стильові тенденції сучасної української поезії / М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1984. – 240 с.
11. Красильникова О. Історія українського театру ХХ сторіччя / О. Красильникова. – К. : Либідь, 1999. – 208 с.
12. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Копистянська. – Львів: ПАЇС, 2005. – 368 с.
13. Кропивницький М. Твори в 6 томах / М. Кропивницький. – Київ: Держлітвидав. УРСР, 1960. – Т. 6. – 672 с.
14. Мірошниченко Н. Модернізм в українській драматургії початку ХХ ст./ Н. Мирошниченко // Український театр ХХ ст. – Київ: ЛДЛ, 2003. – С. 4-36.
15. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / В. Моренець. – Київ : Основи, 2002. – 327 с.
16. Новиков А. Українська драматургія й театр: від найдавніших часів і до початку ХХ ст. / А. Новіков. – Харків : Основа, 2011. – 408 с.
17. Романицький Б. Український театр в минулому і тепер / Б. Романицький. – К. : Держполітвидав. УРСР, 1950. – 130 с.
18. Український театр ХХ століття / ред.: Н. Корнієнко; Держ. центр театр. мистецтва ім. Л. Курбаса. – К. : ЛДЛ, 2003. – 512 с.
19. Садовський М. Мої театральні згадки / М. Садовський. – К., 1980. – 245 с.
20. Старицька-Черняхівська Л. Вибрані твори: Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Л. Старицька-Черняхівська. – К. : Наукова думка, 2000. – 848 с.
21. Хороб С. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття в системі модерністського художнього мислення.: автореф. дис... д-ра філол. наук : 10.01.01. / С. Хороб. – Львів: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2002. – 45 с.
22. Чорний С. Український театр і драматургія / С. Чорний. – Мюнхен, Нью-Йорк, 1980. – С. 168-248.
23. Шурапов В. Театру Марка Кропивницького 120 років / В. Шурапов. – Кіровоград: "Код", 2002. – 40 с.

References

1. Andrianova, N. (1960). Ways of Ukrainian theatre development. Kyiv: Knowledge [in Ukrainian].
2. Antonovych, D. (1925). Three hundred years of Ukrainian theatre, 1619 – 1919. Prague [in Ukrainian].
3. Vasulko, V. (1962). N. Sadowski and his theatre. Kyiv [in Ukrainian].
4. Vasulko, V. (1987). Theatre devotional life. Kiev: Art [in Ukrainian].
5. Voronui, M. (1989). Theatre and drama. Kyiv: Art [in Ukrainian].
6. Denysyuk, I. (1981). Development of Ukrainian small prose of late XIX – beginning XX century. Kyiv: High School [in Ukrainian].
7. Dem'yanivs'ka, L. (1984). Ukrainian drama poem (problems of genre specificity). Kiev: Basis [in Ukrainian].
8. Hrycak, Y. (2000). Outline of the history of Ukraine: Formation of modern Ukrainian nation XIX-XX centuries. Kyiv: Genesis [in Ukrainian].
9. Yekelchyk, S. (1994). Awakening of a nation: to the concept of the history of Ukrainian national movement in the second half of the XIX century. Melbourne: Monash University [in Ukrainian].
10. Ilnytskiy, M. (1984). Multifaceted unity: problem-stylistic trends of contemporary Ukrainian poetry. Kiev: Dnieper [in Ukrainian].
11. Krasylnykova, O. (1999). History of Ukrainian theatre of the XX century. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
12. Kopystyanska, N. (1984). Genre system of literary space. Lviv: PAIS [in Ukrainian].
13. Kropivnitskiy, M. (1968). Works. Kyiv: Derzhpolitvydav [in Ukrainian].
14. Miroshnichenko, N. (2003). Ukrainian modernism drama in early XX century. Kiev: LDL [in Ukrainian].
15. Morenets, B. (2002). National ways of poetic modernism of the first half of the twentieth century. Kyiv: Fundamentals [in Ukrainian].
16. Novykov, A. (2011). Ukrainian drama and theatre from ancient times to the early XX century. Kharkiv: Osnova [in Ukrainian].
17. Romanytsky, B. (1950). Ukrainian theater in the past and now. Kiev: Derzhpolitvydav URSR [in Ukrainian].
18. Ukrainian theater of the twentieth century. (2003). Ed. : N. Korniyenko; National Center of Theatrical Art named after Les Kurbas. Kiev: LDL [in Ukrainian].
19. Sadowski, M. (1980). My memories theater. Kiev: [in Ukrainian].
20. Starytska-Chernyakhivska, L. (2000). Selected Works: Dramatic works. Prose. Poetry. Memoirs. Kiev: Scientific Thought [in Ukrainian].
21. Khorob, S.(2002). The Ukrainian Drama of the end of the XIX-th – the XX-th beginning of the century in the system of modernistic artistic thought. Extended abstract of Doctor's thesis. Lviv: National University named alter I. Franko, [in Ukrainian].
22. Chornyi, S. (1980). Ukrainian theatre and drama. Munich, New York [in Ukrainian].
23. Shurapov V. (2000). Theater Mark Kropivnitskogo 120 years. Kirovograd : Code [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.05.2017 р.

СТУДІЇ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

УДК 792.8

Бевз Максим В'ячеславович
викладач Київського національного університету
культури і мистецтв
fly-dance@ukr.net

АНАЛІЗ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІНИ "МИСТЕЦТВО БАЛЕТМЕЙСТЕРА" (освітній рівень "бакалавр")

Мета роботи – проаналізувати професійні компетентності, яких набувають студенти спеціальності бальної хореографії під час вивчення курсу "мистецтво балетмейстера". **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методів аналізу та синтезу, систематизації та узагальнення, конкретизації та класифікації. **Наукова новизна.** Крізь призму розкритих професійних компетентностей формується погляд на балетмейстера як на суб'єкта хореографічної творчості та композиціонування, генератора та організатора методики планування організаційно-творчої, концертної, репетиторської, постановочної та педагогічної роботи з колективом. **Висновки**. Професійні компетентності передбачають уміння продукувати, створювати якісний хореографічний твір і оригінальні сценічні постановки, формуючи у студентів-хореографів не лише аналітико-синтетичні та художньо-конструктивні здібності щодо хореографічного тексту, а й педагогічну майстерність, яка вирізняється специфікою творчого почерку, стилістики та постановочних методів.

Ключові слова: компетентнісний підхід, мистецтво балетмейстера, професійна та художня компетентність, хореографічний твір і постановка.

Бевз Максим Вячеславович, *преподаватель кафедры бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Анализ профессиональных компетентностей в ходе изучения дисциплины "Искусство балетмейстера" (образовательный уровень "бакалавр").

Цель работы – проанализировать профессиональные компетентности, приобретаемые студентами специальности бальной хореографии в ходе изучения курса "искусство балетмейстера". **Методология** исследования заключается в применении методов анализа и синтеза, систематизации и обобщения, конкретизации и классификации. **Научная новизна**. Сквозь призму раскрытых профессиональных компетенций формируется взгляд на балетмейстера как на субъекта хореографического творчества и композиционирования, генератора и организатора методики планирования организационно-творческой, концертной, репетиторской, постановочной и педагогической работы с коллективом. **Выводы**. Профессиональные компетентности предусматривают умение производить, создавать качественное хореографическое произведение и оригинальные сценические постановки, формируя у студентов-хореографов не только аналитико-синтетические и художественно-конструктивные способности по отношению к хореографическому тексту, но и педагогическое мастерство, отличающееся спецификой творческого почерка, стилистики и постановочных методов.

Ключевые слова: компетентностный подход, искусство балетмейстера, профессиональная и художественная компетентность, хореографическое произведение и постановка.

Bevz Maxim, *teacher of the department of ball choreography of Kyiv National University of Culture and Arts*

Analysis of the professional competencies in the course of studying the discipline "Choreographer art" (Bachelor level)

The purpose of the work is to study professional competencies, acquired by students of the ball choreography speciality while studying the course "Choreographer Art". **Methodology** of the research consists in applying methods of analysis and synthesis, systematization and generalization, specification and classification. **Scientific novelty** of the research lies in the fact that through the prism of expanded professional competencies, there is developing a view on the choreographer as the subject of choreographic creativity and composition and as a generator and creator of the methods of planning of organizational and creative concert, tutoring, staging and educational work with the team. **Conclusions**. It is confirmed that professional competencies provide the ability to produce and to make qualitative choreographic work and original stage productions, helping the students-choreographers to develop not only analytic-synthetic and artistic and design abilities with respect to the choreographic text, but also pedagogical skills, characterised by a specific idiom, style and staging techniques.

Keywords: competence approach, choreographer art, professional and artistic competences, choreography and staging work.

© Бевз М. В., 2017

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю формування професійної компетентності під час вивчення курсу "Мистецтво балетмейстера" студентами вищого навчального закладу (ВНЗ) культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації в рамках спеціальності "Бальна хореографія". Адже сьогодні в межах хореографічної спільноти України почастішали випадки неусвідомлення того, що людина, яка обрала професію хореографа, має бути не тільки людиною високої культури, але й суб'єктом і носієм професійної майстерності.

Мистецтво балетмейстера як навчальна дисципліна в системі підготовки не лише артистів балету, а й хореографів – одне з першочергових і логічно вписується в її історичні традиції, які забезпечують ефективність процесу формування професійної компетентності. Вона підсумовує та інтегрує у собі знання, отримані на заняттях з професійних предметів, комплектуючи їх у цілісну систему, що складається зі знань, умінь і професійних навичок, які, на думку О. Мєлєхова, "дають можливість оволодіти сучасною методологією створення хореографічного твору мистецтва" [5, 7]. Здобуття цього методологічного інструментарію автоматично робить затребуваними висококваліфікованих спеціалістів, які опанували останній, а рівень їх професійної компетентності в бальному танці виявляється особливо актуальним.

Таким чином, очевидною постає необхідність формування професійної компетентності в бальному танці серед студентів ВНЗ відповідного профілю за спеціальністю "Бальна хореографія", чималу роль під час якого відіграє саме мистецтво професійної діяльності балетмейстера, опанування яким дає змогу отримати чималий діапазон здібностей: від формування навикчок реалізації художнього задуму у професійному творчому колективі до засвоєння законів хореографічної драматургії.

Ідеї та положення у галузі професійної освіти, а також професійної компетентності широко розглядалися у працях російських і українських вчених: В. Андрущенка, В. Журавського, Е. Зеєр, І. Зязюна, В. Кременя, Л. Мойсеєва, Г. Романцева, О. Сисоєвої, В. Федорова та ін. Різні теорії про професійну освіту, особистісний розвиток і професійне становлення фахівця досліджували О. Бєлкін, С. Батішєв, В. Загвязинський, О. Новіков, В. Сластьонін, І. Якиманська та ін. Професійна підготовка спеціаліста у сфері культури ставала об'єктом аналізу у роботах Т. Бакланової, В. Кузнєцової, Л. Жаркової, В. Подвійського, Ю. Стрельцової та ін. У своїх дослідженнях вчені (Л. Андрощук, О. Бурля, Ю. Богачова, С. Забредовський, О. Таранцева, Т. Тарасенко, Т. Сердюк, М. Рожко, Ю. Ростовська, Л. Цвєткова, Ю. Шмакова та ін.) важливе місце відводять розвитку професійної компетентності майбутнього вчителя хореографії.

Проте стан дослідження цієї проблеми на сьогоднішній день дозволяє стверджувати, що теоретичні основи та фактори, які суттєво впливають на процес формування професійної компетентності у бальному танці студентів, котрі вивчають спецкурс "Мистецтво балетмейстера", представлені мало, не кажучи вже про виокремлення і контент-аналіз самих цих компетентностей.

Окреслена актуальність і визначила основну мету статті, яка полягає у необхідності виокремлення та аналізу професійних компетентностей, якими повинен володіти студент, що пройшов і опанував курс з мистецтва балетмейстера.

Освітні реформи останніх років в Україні супроводжуються зміною знаннєвої освітньої парадигми на компетентнісну. В освіті компетентнісний підхід тлумачать як спрямованість навчального процесу на формування і розвиток основних компетентностей особистості, що потребує відходу від традиційної моделі інформаційно-накопичувального навчання, у тому числі навчання бальній хореографії, і перенесення акценту із засвоєння нормативно-визначених знань, умінь і навичок на формування і розвиток у студентів здатності самостійно практично діяти, застосовувати індивідуальний досвід та досягнення у нестандартних, творчих, життєвих ситуаціях, тобто на формування ключових компетентностей, необхідних для життя в сучасному світі та суспільстві.

Оскільки наша розвідка стосується сфери вищої освіти, коректним було б спертися на положення, викладені у науково-методичному посібнику для працівників вищої освіти України "Національний освітній глосарій: вища освіта" (2011), в якому компетентнісний підхід (competence-based approach) тлумачиться як підхід до визначення результатів навчання, що ґрунтується на їх описі в термінах компетентностей відповідно до європейського проекту Тюнінг (TUNING), в рамках реалізації цілей Болонського процесу [6, 31–32]. Компетентність (competence, competency) виступає динамічною комбінацією знань, умінь, цінностей та особистих якостей, що описують результати навчання за освітньою / навчальною програмою і є основою кваліфікації випускника ВНЗ [6, 32].

Поряд з терміном "компетентність" в науковому обігу широко вживається термін "компетенція". У "Сучасному тлумачному словнику української мови" під останнім розуміють "коло повноважень особи, добру обізнаність із чим-небудь", тоді як "компетентність" (у перекладі з латинської мови competen (competentis) – це відповідний, здібний, обізнаний, авторитетний) – трактується як "володіння ґрунтовними знаннями, повноваженнями та досвідом у певній галузі" [8].

Важливим компонентом професіоналізму, фахової майстерності та творчості майбутніх хореографів і балетмейстерів розглядається професійна компетентність, оскільки "компетентність" і

"професіоналізм" – це головні чинники суб'єктної реалізації індивіда. Стосовно поняття "професійна компетентність" (від professio – офіційне оголошене заняття; competo – досягати, відповідати, підходити), то воно розглядається як інтегративна характеристика ділових і особистісних якостей фахівця, що відображає його рівень знань, умінь, досвіду, достатніх для досягнення мети з певного виду професійної діяльності [2, 122]; як готовність та вміння фахівця приймати ефективні фахові рішення; як сукупність знань, вмінь, досвіду та особистих якостей людини, що дають змогу ефективно здійснювати професійну діяльність [11].

В. Нікітін у дослідженні "Професійно-педагогічна підготовка балетмейстера в навчальних закладах культури і мистецтв" (2007) тлумачить основну мету професійної хореографічної освіти як навчання базовим принципам створення хореографічного твору, враховуючи те, що призначенням представників хореографічних професій є створення танцю [7]. Потрібно віддати належне вченому ще й у тому, що він виокремив ключові фактори забезпечення професійної хореографічної компетентності, серед яких: психологічні природні дані (розвинена уява і фантазія, образність мислення, здатність до створення і композиції, а також до пластичного самовираження), психофізичні особливості (анатомічні дані, відчуття ритму, метроритмічна координація, музичність і т. п.), специфіка творчого мислення у сучасній хореографії (самобутність, креативність, афективність, парадоксальність, емоційна образність, емпатія та сугестія, індивідуальність, творча активність та інтуїція), отримані в процесі професійного навчання знання (в галузі сутності руху та його можливостей, законів біомеханіки та психомоторики, зв'язків музики і танцю, законів композиції руху і простору, законів хореографічної логіки розвитку твору, законів художньої цілісності), набуті у процесі навчання вміння та навички (танцювальної імпровізації, роботи з рухом і його формами, володіння різноманітними способами з'єднання рухів, відчуття стилю і жанру, розуміння суті сценічного часу та динаміки сценічного простору, володіння законами режисури) [7, 23–24].

Отже, узагальнюючи цей підхід, можна стверджувати, що фактори, які уможливлюють професійну компетентність хореографа-балетмейстера, можна поділити на такі групи: схильність (здібності) та освіта (знання, вміння і навички). Ще Р. Захаров свого часу зазначав з цього приводу: "Щоб стати балетмейстером, потрібно мати не лише прекрасну хореографічну освіту, а й здатності. Талант балетмейстера складається з багатьох складових: добре розвинена фантазія, здатність мислити хореографічними образами та складати незліченну кількість найрізноманітніших танцювальних композицій. Балетмейстер повинен вміти, розуміти, відчувати і відтворювати різноманітні рухи, жести, пози, властиві людям найрізноманітніших характерів, якими б ці рухи не були складними. Він повинен мати виразне тіло і обличчя. Необхідно володіти прекрасною зоровою пам'яттю і відкритим поглядом, який здатен помічати виконавчу похибку серед маси танцівників; музичний слух, почуття ритму дає можливість запам'ятати так, щоб при творенні хореографічного номера він міг подумки проспівати. Слово "балетмейстер" означає майстер балетного спектаклю. Під час творення балетмейстер повинен донести головне, тему, ідею, запалити, захопити виконавців. Ставити – щоб очі горіли, а виконавці стали однодумцями. Має бути віра, твердість, що номер буде успішно закінчений. Народжується він в муках, у вічному пошуку, не можна стояти на місці: тільки вперед, – нехай не все гладко, але чекати осяяння не можна" [5, 13].

Оскільки опанування курсу "Мистецтво балетмейстера" передбачає, по суті, певну рефлексію усього пройденого до цього теоретичного та практичного матеріалу, воно повинно супроводжуватися не лише інноваційними видами лекцій (бінарна лекція, лекція-провокація, лекція-візуалізація, лекція-пресконференція тощо), але й певними вправами та тренінгами, які сприятимуть кращому засвоєнню знань і умінь такого рівня. Серед останніх продуктивними і цікавими можуть бути вправи "Моя професійна компетентність" та "Мої професійні недоліки", спрямовані на самоаналіз і самооцінку, які студент здійснює по відношенню до власних загальнокультурного і професійного рівнів розвитку. Як зазначає О. Мартиненко, під час першої вправи кожен студент оцінює себе, описуючи переваги й недоліки з позиції професійної компетентності вчителя хореографії, і робить те саме відносно одного зі студентів групи, обраного методом жеребкування. При цьому автори робіт не вказані. Після того, як завдання виконане, викладач зачитує обидві характеристики, і всі студенти дають оцінку, який з двох описів більш вірний, аргументуючи свою точку зору. Натомість під час другої вправи кожен студент описує проблеми, з якими він стикається в процесі навчання: наприклад, нестача знань чи балетмейстерських навичок, брак впевненості перед аудиторією тощо, після цього викладач зачитує кожну роботу, знову не називаючи автора, і вся група обговорює, в чому проблема, як можна допомогти студенту, чому приділяти більше уваги. "Це дозволить кожному замислитися над тим, що саме він робить для формування своєї професійної компетентності, як працює над собою. Ми вважаємо, що такі форми роботи сприятимуть формуванню адекватної самооцінки, усвідомленню студентами своїх особистісних властивостей та можливостей, що впливатиме на формування їх професійної компетентності" [4, 110].

Якщо балетмейстер – це майстер постановки, що під час роботи на твором розкриває особистісний і професійний потенціал, то в ході аналізу останнього в нагоді стануть особистісно-орієнтовані підходи, серед яких ті, що спираються на індивідуально-творчі здібності, на особистісні якості студента, а також мотиваційний, рефлексивно-творчий та розвивальний підходи. "Співпраця" цих підходів, у поєднанні з інструментальними (здатність до організації та планування, вміння застосовувати базові загальні знання, вільно застосовувати наукові та хореографічні терміни; вміння працювати з комп'ютерними програмами; здатність розв'язувати проблеми і ухвалювати рішення, здійснювати пошук інформації з різних джерел) та системними (здатність застосовувати знання на практиці, використовувати дослідницькі навички та вміння, проявляти лідерські якості, креативність, самостійність творче мислення, прагнення до пошуку індивідуального хореографічного стилю) професійними компетентностями студентів-хореографів [3, 14] дає змогу виділити професійні компетентності, які формуються в результаті засвоєння дисципліни "Мистецтво балетмейстера".

Серед цих компетентностей:

• здатність застосовувати в педагогічній практиці власний практичний досвід виконання хореографічного репертуару;

• здатність збирати, обробляти, аналізувати, синтезувати та інтерпретувати художню інформацію з метою вироблення власних суджень стосовно художньо-творчих, соціальних, наукових і етичних питань, узагальнювати явища навколишньої дійсності в художніх образах для подальшого створення хореографічних творів (проектів);

• здатність укладати якісний хореографічний текст, аналізувати художні твори, зразки образотворчого мистецтва, музики, хореографії та на цій основі створювати балетне лібрето чи сценарний план хореографічної постановки, структурувати композицію танцю в різних хореографічних формах;

• здатність демонструвати якісне володіння прийомами хореографічної композиції та принципами хореографічного укладання тексту на прикладі тлумаченні ідеї, художнього образу, сенсу твору, вибудовувати мізансценійний малюнок у танці, володіти ракурсами та радіусами руху;

• здатність застосовувати в професійній діяльності методи хореографічної педагогіки, форми, засоби та методи постановочної, репетиторської та педагогічної діяльності;

• здатність реконструювати раніше складений хореографічний текст, стилізувати під певні принципи хореографічний твір, що створюється або реконструюється;

• здатність професійно працювати з солістами, кордебалетом, коригувати технічні, стильові помилки виконавців, виховувати потребу постійного самовдосконалення в артистові, мати чіткі художні критерії підбору виконавців, об'єктивно підходити до розподілу ролей;

• здатність аналізувати специфіку творчого почерку, стилістику та постановочні методи майстрів хореографії;

• змога конструктивно працювати з концертмейстером і балетмейстером;

• здатність здійснювати ефективний комунікативний процес, вибирати та комбінувати тип управління в творчому колективі, володіти етичними нормами колективної творчості, створювати умови ергономіки творчої атмосфери, самопочуття;

• здатність до продуктивної міжособистісної взаємодії, створення умов для забезпечення високої працездатності виконавця, активізації його операційно-технічних функцій, системи мотиваційної регуляції хореографічної діяльності.

Продуктивність професійних компетентностей в системі хореографічної освіти буде вищою, якщо їх опанування супроводжуватиметься в межах цього курсу засвоєнням також і загальнокультурних компетентностей, серед яких: здатність усвідомлено сприймати, шанобливо та дбайливо ставитися до художньої та історичної спадщини України і світу, різних культурних традицій, формувати власні та толерантно сприймати чинні релігійні, ідейні, соціальні, культурні відмінності, конструктивно взаємодіяти з представниками різних культур; вміти знаходити професійні рішення в нестандартних ситуаціях і готовність нести за них відповідальність; здатність усвідомлювати значення мистецтва і культури в людській життєдіяльності, розвивати власне художнє сприйняття та смак, постійно прагнути до морального та естетичного розвитку й самовдосконалення; визначати та аналізувати основні віхи в історії мистецтв, стилі та жанри світового й вітчизняного мистецтва, аналізувати художні твори будь-якого роду, висловлювати власні обґрунтовані та аргументовані погляди на сучасний стан і перспективи розвитку мистецтва.

Формування зазначених компетентностей відбувається у відповідності до базових принципів викладання хореографічних дисциплін: "принципу класифікації рухів за загальними видовим поняттям", "принципу анатомії під час виконання рухів" (А. Ваганова), "принципу профілізації за видами професійної діяльності хореографа" (Р. Захаров), "принципу хореографічної логіки творчих завдань для студентів" (Л. Лаврівський), "принципу асоціативно-образного сприйняття дійсності та мислення хореографа" (К. Голейзовський), "прин-

ципу класичної гармонізації при виконанні рухів", "принципу зв'язку фізично виконаного руху з психічною діяльністю хореографа" (М. Тарасов), "принципу індивідуальної постановки корпусу, рук, голови та ніг", "принципу одного руху на практичному уроці з танцю" (В. Тихомиров), "принцип лейттеми та лейтрухів практичного заняття" (А. Мессерер), "принципу акторської виразності відповідно до характеру музики" (М. Габович); "принципу аналізу хореографічного тексту вистави відповідно до хореографічної логіки" (Ф. Лопухов); "принципу балетмейстерського аналізу музики" (Г. Богданов) [1, 94].

Важливо відмітити, що професійні компетентності не з'являються на порожньому місці, а завжди обумовлені не лише потребами часу, але й певним видом діяльності, до якого вони мають безпосереднє відношення. У даному випадку, коли йдеться про мистецтво балетмейстера чи діяльність хореографа-педагога, особливу роль при цьому відіграє художня компетентність, яка, на думку П. Бурд'є, передбачає здатність оцінювати твір мистецтва з точки зору універсуму мистецтва, а не повсякденних об'єктів, вміння оперувати категоріями мистецтвознавчого аналізу, що проявляється не лише у сприйнятті творів мистецтва, але й в особливій, емоційно-ціннісній, оцінці об'єктів навколишньої дійсності як з точки зору їх функції, так і з позиції художньої форми [10, 50].

Враховуючи багатогранну природу танцю як вид діяльності, що обумовлює зазначену компетентність, студент, який опановує курс мистецтва балетмейстера, повинен, з одного боку, освоїти виконавчу та творчо-постановочну сценічну діяльність зі створення та інтерпретації хореографічних творів різної форми, з іншого – вміти здійснювати педагогічну діяльність з навчання хореографічному мистецтву (у нашому випадку, спортивно-бальному танцю). А це вже, як зазначає Т. Філановська, обумовлює виокремлення двох видів професійних компетентностей: художньо-виконавчих (готовність і змога опановувати техніку виконання, виразно-мовні засоби танцю; готовність і здатність здійснювати постановку власних хореографічних творів, розучувати хореографічний текст, удосконалювати техніку пластичної виразності; готовність і здатність генерувати нові творчі ідеї, інтерпретувати твори мистецтва з точки зору напрямку, жанру, стилю, виразних засобів створення художнього образу) та художньо-педагогічних (вміння об'єктивно оцінювати індивідуальні природні дані учнів, виявляти особливості їхньої психіки, темпераменту, враховувати їх емоційний стан і на основі індивідуально-орієнтованого підходу вибудовувати педагогічну діяльність) [9, 148].

Можна помітити, що художня компетентність у випадку з хореографією та мистецтвом балетмейстера відіграє дуже важливу та "системоутворювальну" роль, адже допомагає зорганізувати та спрямувати у відповідне русло вищеозначені професійні компетентності, надавши їм естетичного й художньо-освітнього змісту. Що може бути важливішим для випускника, який опанував цей курс, як не вміння з художньо-естетичної та технічної точок зору створювати якісні хореографічні тексти, балетне лібрето чи сценарний план хореографічної постановки, навчитися правильно структурувати композицію танцю в межах різних хореографічних форм?

Таким чином, під час аналізу професійних компетентностей, які виробляються у студентів в результаті вивчення університетського курсу "Мистецтво балетмейстера", з'ясувалося, що головною метою цього курсу є сформувати у хореографів-бальників уміння продукувати, створювати якісний хореографічний твір і оригінальні сценічні постановки, формуючи в собі не лише аналітико-синтетичні та художньо-конструктивні й реконструктивні здібності по відношенню до хореографічного тексту, але й педагогічні уміння, які б вирізнялися специфікою творчого почерку, стилістики та постановочних методів. У такому випадку ця дисципліна знаходиться в єдиній системі підсумкових з профільних спеціальних дисциплін, що зводить і будує цілісну систему знань професійно підготовлених кадрів, підштовхує випускників до розуміння образу сучасного балетмейстера як автора-драматурга, автора хореографічного тексту, режисера-постановника концертних номерів, балетного спектаклю, репетитора, педагога, психолога тощо.

Балетмейстер – той, хто з простого виконавця перетворюється на суб'єкта хореографічної творчості та композиціонування, на генератора та організатора методики планування організаційно-творчої, концертної, репетиторської, постановочної та педагогічної роботи з колективом.

Література

1. Бурцева Г. В. Качество образования педагога-хореографа / Г. В. Бурцева // Искусство и образование. – 2012. – № 4. – С. 92–98.

2. Климов Е. А. Пути в профессионализм (Психологический анализ): Учебное пособие / Е. А. Климов. – М.: Московский психолого-социальный институт; Флинта, 2003. – 320 с.

3. Розвиток художньо-естетичного світогляду майбутніх вчителів хореографії на основі інтегративного підходу: Колективна монографія; [За заг. ред. О. В. Мартиненко]. – Бердянськ: Видавець Ткачук О. В., 2015. – 337 с.

4. Мартиненко О. В. Проблема підготовки майбутніх учителів хореографії до роботи з дітьми дошкільного віку / О. В. Мартиненко // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Сер.: Педагогічні науки. – 2016. – Вип. 135. – С. 108–112.

5. Мелехов А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: Учеб. пособие / А. В. Мелехов; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. – 128 с.

6. Національний освітній глосарій: Вища освіта; [Авт.-уклад.: І. І. Бабин, Я. Я. Болюбаш, А. А. Гармаш та ін.; за ред. Д. В. Табачника і В. Г. Кременя]. – К.: ТОВ "Вид. дім "Плеяди", 2011. – 100 с.

7. Никитин В. Ю. Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстера в учебных заведениях культуры и искусств: автореф. … дисс. док. пед. наук: 13.00.08 / В. Ю. Никитин; МГУКИ. – М., 2007. – 57 с.

8. Сучасний тлумачний словник української мови: 100000 слів; [За заг. ред. В. В. Дубічинського]. – Х.: Школа, 2009. – 1008 с.

9. Филановская Т. А. Структура компетентностей модели будущего педагога-хореографа / Т. А. Филановская // Высшее образование в России. – 2010. – № 11. – С. 144–149.

10. Bourdieu P. Distinction: a social critique of the judgement of taste / P. Bourdieu [Transl. by R. Nice]. – Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984. – 613 p.

11. Descriptors of Key Competences in the National Qualification Framework// Competences of Personal Development [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://cpd.yolasite.com/key-competences.php.

References

1. Burtseva, G. (2012). Quality of education of the teacher-choreographer. – Art and education. – Vol. 4. (92–98). – [In Russian].

2. Klimov, E. (2003) Path to Professionalism (Psychological analysis): Textbook. – M.: Moscow Psychological and Social Institute; Flint. – [In English].

3. Development of artistic and aesthetic vision of the future teachers of choreography based on an integrative approach: collective monograph; [The society. ed. O. Martynenko]. – Berdyansk: Publisher Tkachuk O. 2015. – [In Ukrainian].

4. Martynenko, O. (2016). The problem of training of future teachers of choreography to work with preschool children. Bulletin of the Chernihiv National Pedagogical University. – Vol. 135. (108-112). – [In Ukrainian].

5. Melekhov, A. (2015). Art of a ballet-master. Composition and choreography: Manual. Urals. state. ped.. institute. Yekaterinburg. – [In Russian].

6. National Education Glossary, Higher Education; [Avt.-way .: I. Babin, J. J. Bolyubash, A. Garmash, etc.; Ed. D. Tabachnyk and V. Kremen]. K., 2011. – [In Ukrainian].

7. Nikitin, V. (2007). Professional-pedagogical traininina of a choreographer in educational institutions of culture and arts: synopsis diss. doc. ped. sciences: 13.00.08; Moscow State University of Culture and Arts. – M., 2007. – [In Russian].

8. Modern Ukrainian Dictionary: 100000 words; [Ed. V. Dubichynskoho]. – H., 2009. – [In Ukrainian].

9. Filanovskaya, T. (2010) The structure of the competences of the model of future teacher-choreographer. Higher education in Russia. – Vol.11. (144-149). – [In Russian].

12. Bourdieu, P. (1984). Distinction: a social critique of the judgement of taste. [Transl. by R. Nice]. – Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. – [In English].

13. Descriptors of Key Competences in the National Qualification Framework. Competences of Personal Development. – Retrieved from http://cpd.yolasite.com/key-competences.php. – [In English].

Стаття надійшла до редакції 12.05.2017 р.

УДК 781.1+75.01]:536.725

Борисенко Тетяна Вікторівна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
tanyabor007@gmail.com

ФЕНОМЕН "ПЕРПЕТУУМ МОБІЛЕ" В МУЗИЦІ ТА ОБРАЗОТВОРЧИХ ВИДАХ МИСТЕЦТВА

Мета роботи – виявити відмінне та спільне конотацій П.М. в окремих галузях художньо-образної творчості, дослідити інтеграцію феномена П.М. в процесі розвитку музичного та образотворчого видів мистецтва. **Методологія** дослідження включає порівняльний культурно-історичний метод, за допомогою якого аналізуються зразки творів різних стильових напрямів; на основі компаративного методу розглядаються конотації П.М. в музиці, скульптурі та живопису в контексті мистецтвознавчого дискурсу. **Наукова новизна**. Феномен П.М. в мистецтвознавстві не досліджувався послідовно, окремі дослідження не мали узагальнюючого, системного характеру. Зважаючи на універсальність символу, виникла необхідність виявити та порівняти образні конотації П.М в музиці та інших видах мистецтва. Новизна роботи полягає у виявленні наскрізних зв'язків між втіленнями П.М., в трансісторичному дослідженні розвитку та взаємовпливу різнобічних зразків даного феномена. **Висновки**. На основі дослідження генезису П.М. виявлено когезію та наскрізність цього символу в різних галузях художньої творчості, що проявляється насамперед у втіленні загальних форм (коло, спіраль), а також виявляє спільну тенденцію в музиці та в художньо-зображувальних

© Борисенко Т. В., 2017

видах мистецтва, проявляючи схожі образні конотації, що дає можливість для глибшого осмислення ролі П.М. як міфологеми в загальному розвитку європейської культури XIX-XXI ст.

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

Борисенко Татьяна Викторовна, *преподаватель предметной комиссии камерного ансамбля Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Феномен "перпетуум мобиле" в музыке и изобразительных видах искусства

Цель работы – выявить разное и общее в коннотациях П.М. в отдельных отраслях художественно-образного творчества, исследовать интеграцию феномена П.Н. в процессе развития музыкального и изобразительного видов искусства. **Методология** исследования включает в себя сравнительный культурно-исторический метод, с помощью которого анализируются образцы произведений разных стилевых направлений; на основе сравнительного метода рассматриваются коннотации П.М. в музыке, скульптуре и живописи в контексте искусствоведческого дискурса. **Научная новизна.** Феномен П.М. в искусствоведении не изучался последовательно, отдельные исследования не имели обобщающего, системного характера. Учитывая универсальность символа, возникла необходимость выявить и сравнить образные коннотации П.М в музыке и других видах искусства. Новизна работы заключается в выявлении сквозных связей между воплощениями ПМ., в трансисторическом исследовании развития и взаимовлияния разносторонних образцов данного феномена. **Выводы**. На основе исследования генезиса П.М. выявлено когезию и интегральный характер этого символа в различных отраслях художественного творчества, что проявляется прежде всего в воплощении общих форм (круг, спираль), а также показывает общие тенденции в музыке и в художественно-изобразительных видах искусства, выявляя схожие образные коннотации, что дает возможность более глубокого осмысления роли П.М. как мифологемы в общем развитии европейской культуры XIX-XXI вв.

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

Borysenko Tetjana, *lecturer of chamber music of Kyiv Institute of Music named after R.M. Gliere, postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.*

Phenomenon of "perpetual motion" in music and visual arts

The purpose of the research is to identify differences and common features in PM connotations in certain branches of artistic and imaginative creativity and to investigate the integration of the PM phenomenon in the process of development of musical and visual arts. The research **methodology** includes comparative cultural-historical method, by which the samples of the works of different styles are studied. Based on the comparative method PM connotations in music, sculpture and painting in the context of art history discourse are considered. **Scientific novelty**. The PM phenomenon in art has not been studied consistenly and individual studies were not of generalizing and system nature. Taking into consideration the symbol universality, there was a need to identify and compare the figurative PM connotations in music and other arts. The novelty of the work lies in the identification of cross-cutting links between PM implementations, in trans-historical study of the development and interaction of diverse samples of this phenomenon. **Conclusions**. Based on the study of the PM genesis there has been identified cohesion and integral character of this symbol in various branches of art, which is manifested primarily in implementation of common shapes (circle and spiral). The study also shows the general trends in music and fine arts, revealing similar figurative connotations, which makes it possible to understand deeper the PM role as a mythologema, in general development of European culture of XIX-XXI centuries.

Keywords: perpetual motion, cohesion, connotation, mythologema, genesis, symbol.

Актуальність дослідження. Втілення ідеї "перпетуум мобіле" (вічний рух -надалі П.М.) в різних видах мистецтва, зокрема у музиці, скульптурі та живопису має символічне значення. Їх розвиток, трансформація від "perpetuum mobile naturae" (природний вічний рух) до "perpetuum mobile artificae" (штучний вічний рух) відтворює загальну для розвитку європейської культури тенденцію від пантеїзму до урбанізму. Тому актуальним є аналіз втіленнь цього феномена та дослідження інтерпретацій цієї ідеї в різних видах художньої творчості в загальнокультурному та трансісторичному аспекті.

Мета дослідження – виявити різне та загальне в конотаціях П.М. в окремих галузях художньо-образної творчості, дослідити інтеграцію феномена П.М. в процесі розвитку музичного та образотворчого видів мистецтва.

Викладення основного матеріалу. Ідея П.М. набула популярності в Європі в епоху середньовіччя, коли багато винахідників та вчених намагалися втілити її в якості машини, що може працювати безкінечну кількість часу. У XIII -XIX ст. ця ідея знаходить своє втілення в музиці. З являються віртуозні п`єси з назвою "Перпетуум мобіле", найчастіше в жанрі романтичної мініатюри або як частина більш крупної форми (напр. сонати). Такі твори ми бачимо і надалі, у XX ст.. Їх можна зустріти в доробку таких композиторів (Ш.В. Алькан, К. Бом, К.М. Вебер, Ц. Кюі, Ф. Мендельсон, А. Мосолов, О. Новачек, А. Онеггер, Н. Паганіні,Ф. Ріс, М. Римський-Корсаков, Б. Сметана, А. Шнітке, Ф. Шопен, Д. Шостакович, Ф. Шуберт, Р. Шуман та ін.). На відміну від технічних винаходів, які намагались втілити ідею "perpetuum mobile artificae" (тобто штучний пристрій, створений людиною), музиканти-митці спочатку надавали перевагу "perpetuum mobile naturae" – "природному вічному руху", тому,

який створений самою природою, є постійним переродженням в цільності та гармонії. Його символами можна вважати Уроборос (з дав. грецької "хвіст"-"їжа") – змія, що згорнувся в кільце та кусає себе за хвіст, давньокитайський образ колеса колісниці із тридцятьма спицями (по кількості днів у місяці), буддійській образ колеса закону та ін.

Знакові та символічні коди з давніх часів знаходили відображення у різних формах: у малюнках (на площині-живопис, графіка), в об`ємних формах (скульптурні або архітектурні), в звукових музичних творах, в танцювальних жанрах. Ми бачимо їх різне призначення – культово-обрядові, ігрові, магічні, пізнавальні, комунікативні та ін. Наприклад, у музиці швидкі пасажі або повторювані арпеджіо стають символами, семантичними ознаками руху як такого.

В образотворчому мистецтві своїми специфічними засобами створюється образ П.М. В живопису сформувалися символи, які передають суть образу П.М. В жанрі натюрморту, що сформувався як жанр в творчості голландських та фламандських художників XVII ст., часто зустрічаються алегорії за допомогою зображення предметів з щоденного життя, які набувають символічного значення. "Плющ (вічнозелений) означає вічне життя, і коли він вінчає череп, може служити символом перемоги Воскресіння над смертю" [6, 386-387]. Символом П.М. є метелик. "В давнину він уявлявся символом трансформації і безсмертя завдяки своєму життєвому циклу: життя (яскрава гусінь) – смерть (темна лялечка) – відродження (вільний політ душі)" [6, 792]. Пташине яйце, коли шкаралупа його тріснута, також народжує асоціації з Воскресінням. Ці символи також можна зустріти на зображеннях Діви Марії і Немовляти.

Розглянемо деякі конотації П.М. в скульптурі. Специфіка скульптури, яка пов`язана з тримірністю та способом осягнення скульптурного твору, при якому глядач рухається, обходячи твір, відчуває його руками, уявляє собі засоби дії скульптора по створенню, конструюванню та надання наснаги матерії, дає більше можливостей, ніж у живописі для реалізації образу П.М. Одним з митців, який втілив у своїх творах образи вічного руху є французький скульптор Огюст Роден (1840-1917). Його творчість відносять до стилю модерн, хоча відмічають романтичні риси та реалістичність його робіт. Для модерну характерна відмова від прямих ліній та кутів, перевагу віддавали природним натуральним лініям. Для скульптури модерну притаманна динаміка та плинність форми. О. Родену, як нікому до нього, вдалося створити скульптури, в яких немає статики, вони ніби рухаються в повітрі, створюють враження абсолютно живих, динамічних. Так, як і імпресіоністи, митець прагнув подолати сталість в зображенні фігур та портретів. Дослідниця Л. Автайкина пише: "Методи, якими він користувався для реалізації своїх задумів: безпосереднє спілкування з натурою, зосередженість на основній лінії і ідеї без зайвої деталізації, зміна реального в бік більшої виразності, узагальнення образу і зведення його до силуету з одночасним виразом руху з усіх боків та ін." [1]. Твори скульптора "Поцілунок", "Вічна весна", "Любов, що тікає" та ін. є втіленнями інтимної любовної лірики, тонко передають почуття, підносять його до сфери вічного кохання, яке є джерелом всього кола життя на землі. Стремління митця передати рух, відображають також його малюнки (яких тільки в музеї О. Родена біля восьми тисяч). Дослідниця Н. Калітіна доходить висновку:"...для Родена життя-це саме рух. Недарма він жив і творив поряд з імпресіоністами!" [7, 102]. Враження від балету, "Камбоджійська серія", втілені в малюнках Родена, а також його скульптури підтверджують цю думку.

Ще одним митцем, в творчості якого ми зустрічаємо втілення образу П.М., є російський скульптор, учениця О. Родена Анна Голубкіна (1864-1927). Пронизливі, вражаючі експресією, глибиною психологізму є її роботи, наприклад, скульптура "Старість" (Париж, 1898). Для роботи над твором була запрошена натурщиця, яка раніше позувала О. Родену для створення скульптури "Та, що була прекрасною Ольм`єр". Портрет Родена безжалісний, відкрито натуралістичний, фігура з опущеною головою, наче в розпачі або розгублена, викликає жалість. У А. Голубкіної портрет тієї ж самої моделі має зовсім інше психологічне та філософське забарвлення. Дуалістична сама фігура старої жінки, що сидить в позі дитини-ембріона. Дитинство і старість, що об`єднані таким чином, створюють образ колообертa життя та смерті. Матінка-земля, яка слугує тут п`єдесталом сама по собі є архетипом, першоджерелом всього сущого і місцем, куди все повертається. Обличчя старої спокійне, очі закриті, погляд ніби спрямований всередину себе, з зовнішнього в'янення на внутрішнє оновлення, відродження.

Вінцем симфоній в скульптурі можна назвати парк скульптур норвезького митця Густава Вігеланда (1869–1943), розташований в Осло. Тут можна побачити більш як двісті скульптур з бронзи, граніту та кованого заліза. Масштаб замислу художника вражає та пригнічує водночас. Скульптури виконано так майстерно реалістично, що кількість оголених тіл, що сміються, плачуть, вередують, народжуються та вмирають водночас, бентежить глядача. Серед скульптур парку найдавнішу історію має фонтан. Двадцять бронзових дерев розташовані по периметру фонтану. Г. Вігеланд по-своєму інтерпретує і показує нам етапи життя людини, від колиски до смерті. Час людини на землі – лише частина вічного циклу руху часу без початку і кінця. Так, за скульптурною групою, що зображає дерево з скелетом, що розсипається, встановлена скульптура дерева, під пологом якого граються діти.

Кінець плавно перетікає в початок. В кінці експозиції скульптур парку знаходиться твір "Колесо Життя". За задумом художника, – це символ вічності, втілений тут у вигляді гірлянди з чотирьох тіл жінки, дітей і чоловіка, що виражають щастя та тримаються один за одного. Ця скульптура підводить підсумок теми, яка є лейтмотивом всього парку – рух людини від народження до кінця, через щастя і печалі, через фантазію та надії – до вічності.

Парк скульптури на відкритому повітрі Міллесгарден знаходиться в Стокгольмі. Автор – шведський скульптор Карл Міллес (1875-1955) є творцем із своїм незабутнім творчім почерком. Учень О. Родена, на початку своєї кар`єри знаходився під великим впливом майстра. Згодом, випрацював свій неповторний стиль. Фігури К. Міллеса, непропорційно видовжені, наче під впливом повітря, в якому вони летять. Стремління скульптури ХХ ст.. відійти від конкретного в бік абстрактного спостерігаємо в творчості шведського митця. Парк називають "водною феєрією" через кількість фонтанів. Кожна композиція завдяки унікальному відчуттю простору скульптора гармонійно влилась в природний ландшафт. Своєрідно втілені сюжети античності з багатьма водними героями. Янголи та сам Господь Бог, герої шведського епосу живуть в цьому чарівному місці, об`єднані алегоричним замислом митця. Композиція "Відблиск сонця" відображує потужний рух. Встановлена в басейні фонтана "Викрадення Європи". Мчить Наяда на дельфіні. Однією рукою спрямовуючи дельфіна, іншу вільно закинула за голову. Струмені води з фонтану різнобарвно сяють на цій бронзовій композиції. Нестримний рух є основним образом цього скульптурного твору. "Летючий янгол та Пегас" також є втіленням П.М. На висоті летить, повернутий на бік крилатий кінь, на його крилі, теж в стрімкому русі – поет. Символізує неосяжну свободу художника в вічному процессі творення.

Німецький скульптор Ернст Барлах (1870-1938) втілив образ П.М. в манері експресіонізму ХХ ст. Героями скульптора були реальні люди, але створені ним образи настільки напружені, повні експресії, динаміки, що випадають із буденності, пластично підняті до загальнолюдських гуманістичних спрямувань. Християнські цінності, велика спадщина середньовіччя були для художника змістом та джерелом виразності, який при своїй лаконічності, створював контраст між відносно спокійною площиною і наповненою стрімким рухом формою, що надавало скульптурам експресіоністського напруження. Скульптура "Месник" (1914), яка є втіленням П.М., названа автором "Меланхолійний берсерк". В цій назві поєднуються два протилежних поняття. Берсерк (з сканд. berserkr) в давньогерманському та давньоскандинавському суспільстві – воїн, який присвятив себе служінню богу Одину. Ці воїни відрізнялись крайньою агресивністю, швидкими реакціями та нечутливістю до болю. Меланхолія–пригніченість, депресія, печаль з відчуттям поразки. Приречений берсерк є трагічним символом ХХ століття, яке летить кулею в лице людства своїми війнами та нещастями. Здається миттєвим образом, раптово зупиненим в процесі польоту. Динамічну експресію створюють турбулентність складок одягу, витягнута по горизонталі статура із ліктем вперед наче для захисту, хоча в руці затиснута зброя. Про неминучість помсти свідчить вираз обличчя воїна.

Яскравим втіленням нерозривного кола буття є пам`ятник "Віра. Надія. Любов" українських скульпторів Миколи та Богдана Мазурів (Хмельницький, 2012). В центрі композиції три українські берегині Віра, Надія та Любов. Трійця розміщена на великому символічному колі. Тут є також фігури лелек, калина, грона винограду–символи спадкоємства поколінь, родючості, єдності. Кобзар, як символ голосу народу, його совісті, супроводжує композицію.

Грузинський скульптор Тамар Квесітадзе створила скульптуру "Любов" (Батумі, 2011). Історія, описана в творі Курбан Саіда "Алі і Ніно", надихнула скульптора на створення динамічної скульптури, яка встановлена на березі моря. Дві 7-метрові статуї зі сталі повільно рухаються назустріч одна одній до повного злиття. Потім – рух навпаки. Твір символізує вічний рух, любов та єдність. Інша робота Квесітадзе – "Ротація" (Батумі, 2011) створена зі скла та металу. Ротація в скульптурі – поворот корпусу фігури навколо своєї осі – натурального об`єкта або створюваного твору. Твір являє собою коло з жіночого тіла, яке обертається навколо своєї осі. В середині нього, в свою чергу, постійно обертається – рухається маленька чоловіча (або дитяча) фігура. В пласкому вимірі дві траєкторії утворюють хрест. Маленька постать наче входить через голову жіночої фігури, потім народжується. Вічне коло життя. За словами авторки, скульптура є символом постійного плину часу.

В якості прикладу, як символ П.М. був втілений в живописі, розглянемо декілька робіт європейських живописців XIX-XX ст. Творчість французького художника Теодора Жеріко (1791-1824) відносять до романтичного напрямку в живописі. Картина "Скачки в Епсомі" (Англія,1821), посвоєму втілює образ П.М. в живописі. Чотири коня вихором летять над полем скачок передні і задні ноги витягнуті паралельно Землі. Створюється враження надзвичайної стрімкості руху. Коні та жокеї виписані з великою ретельністю, з деякою несподіваною для стилю Т. Жеріко лаконічністю. Всі чотири постаті коней с вершниками утворюють одну лінію, фігури коней ідентичні між собою, не носять індивідуальних рис (крім кольору) вони цільні в своєму нестримному русі. Узагальнююче враження призводить пейзаж – вкрита зеленою травою рівнина з пагорбами на горизонті, хмарне з

просвітами небо. Здається, коні мчать вперед, а земля стрімко обертається, закруглюючись у них під ногами. Образ, що створив художник, а саме коней в нестримному русі став свого роду класичним каноном, є пантеїстичним втіленням П.М.

Треба відмітити, що на початку XIX ст. ми спостерігаємо за втіленням П.М. як романтичної мініатюри в музиці. Спільним серед зразків жанру П.М. у романтиків в музиці і живописі є пантеїстичні втілення світосприйняття (К. М. Вебер, Ц. Кюї, Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, Р. Шуман), глибокий психологізм у П.М. (Б. Сметана, Ф. Шуберт, Ф. Шопен).

Шедевр російського художника-новатора Олексія Венеціанова "Женці" (Росія, 1825) є особливим втіленням П.М. Серпи в руках женців і колосся у них за спинами допомагають нам зрозуміти сюжет. Поза хлопчика, який дивиться на метеликів, говорить про його захват. Юнак сприймає світ як нескінченне свято. На обличчі матері можна помітити і легку посмішку, і втому, яка свідчить про гіркий життєвий досвід жінки. Метелики як символ в живописі, завжди означали не просто життєвий цикл, але стадії земного життя людини, смерть і воскресіння. Метелики у О. Венеціанова – символ вічної краси та нескінченного оновлення природи, яка піднімає над буденністю та об`єднує всі покоління людей, у даному випадку сина та мати. Це прості люди, селяни, які особливо тонко відчувають оточуючу красу природи. П.М. має пантеїстичний характер.

В творчості великого російського живописця Михайла Врубеля тема Вічного руху займає окреме місце. Можна назвати цілу низку значних картин, поєднані темою П.М. Це його "Демоніана", панно "Політ Фауста та Мефістофеля" (Москва, 1896). Розглянемо завершальний етап демоніани – картину "Демон повержений" (1902).

Під час роботи над образом Художник створює безліч графічних підготовчих варіантів. Дедалі ставало зрозуміло, що він не зможе завершити картину. Про змінений психологічний стан, в якому Врубель вже на виставці "Світу мистецтва" знову і знову переписував картину, згадували свідки та дружина митця. Мистецтвознавець Ніна Дмитрієва пише: "Можливо саме в цьому вихорі мигтіння, чергувань обліків та виразів, в цьому багатоликому перетворенні і полягала суть образу, яким художник був одержимий"[5, 98]. Тож безкінечність перетворень образу, яка існувала на той час в ментальності художника також підтверджує прямий зв`язок з ідеєю П.М. Проаналізуємо образні символи картини.

Тіло Демона скуто в невблаганному падінні. Демон із зламаними крилами парить в потоках. Тіло Демона вивернуте і направлене вниз, але хрестоподібно заломлені руки намічають протилежний рух. Вони обрамляють голову, розташовану по діагоналі, та вгору. Обличчя схоже на примарну маску, на якій виділяються величезні очі. Ця особа наче встає з небуття, народжується в муках смерті. На вінку Демона грає рожевий промінь, що падає з верхнього правого кута композиції, немов платонівський "промінь істини", доторк якого дарує безсмертя. Ми бачимо боротьбу зі смертю окриленої істоти, подібної до Серафима. Але ця метаморфоза лише намічена і має незавершений характер. Демон оточений зламаним павиним пір'ям власних крил, вони подібні багаттю, що є метафорою птаха Фенікса, що згоряє і відновлюється з попелу. Павине пір'я – символ воскресіння і вічного життя. Врубель написав їх металевими лаками, які спочатку створювали блискучу поверхню. На сьогоднішній день фарби змінилися, потемнішали, тим самим загострили контраст між темрявою та світлом, нетлінністю краси і смертю. Тема смерті втілюється Врубелем символічно в філософему вічного руху. Сучасники художника часто не сприймали його образів, вони визивали обурення і суперечки, творчість його відносили до стилю декаданс.

Гордий дух протесту Демона, його духовний пошук – це і є П. М. М. Врубеля на перетині століть, яке, по суті, є вічним пошуком бунтівного духу. Прагнення свободи, гармонії, яке є безкінечним. За словами художника, він уособлює вічну боротьбу людського духу, та "не знаходить відповіді на свої сумніви ні на землі, ні на небі".

Картина "Дощ, пар і швидкість" (Англія, 1844), написана англійським митцем Вільямом Тьорнером (1775-1851), може слугувати прикладом конотації "perpetuum mobile artificae". Як колосальний новатор, В. Тьорнер на півстоліття випередив появу імпресіонізму у Франції. Хоча його творчість прийнято відносити до романтичного напрямку, сміливість його колористики, динамізм та світлові втілення повітря нагадують експерименти імпресіоністів. Передові технічні ідеї, зокрема суцільне захоплення потягами в той час не лишили байдужим і художника. Свої враження він узагальнює в картині. Головною ідеєю живописця було передати швидкість поїзда, саме тому картина не має чітких нарисів. Адже, коли дивишся з вікна потягу, що рухається, теж не бачиш чіткої картинки. На полотні добре видно, що несеться паротяг, причому особливо кидається в очі його яскраво промальована труба. Цим художник підкреслює потужність та важливість техніки в наступаючому новому часі. В. Тьорнер показав потужність, нестримний рух потягу, якого ніщо не зупинить. Все інше розмите, але вгадується в золотому серпанку. Внизу помітні маленький човен і орач. Художник зображує їх як символи відступаючої епохи, яка пропускає вперед швидкість. Помітний міст на опорах і берег річки, на якому стовпилися люди, що розглядають паротяг. Для позначення високої швидкості поїзда Тернер зображує над трубою кілька білих

плям, які показують пар паротяга, що розвіявся. У лівому нижньому кутку ледь помітна фігура зайця, який в усі часи був символом швидкості. Але і заєць сильно поступається швидкості паротягу.

В. Тьорнер по-новому в жанрі зображує потяг, не дивлячись на популярність цього сюжету в той час. Центральне місце тоді в картинах, як правило, займала сама машина, детально прорублялися всі деталі. А В. Тьорнер хоче створити саме символ руху в швидкості потягу, тому вся картина наче розмита, нечітка. У 1844 році картина з великим піднесенням була прийнята молодими імпресіоністами.

Відомий композитор та музикознавець Е. Денисов так писав про загальні риси музики та живопису: "Як і живописна композиція, музичний твір має свої проблеми взаємного розподілу і координування елементів, свої ритмічні проблеми, свої закономірності єдності цілого. По суті, робота художника і композитора в чомусь є дуже близькою, незважаючи на фізичну відмінність елементів, якими їм доводиться оперувати" [3, 158]. У зв`язку з цим вважаю доречним розглянути деякі музичні твори, написані під враженням від потягу.

Французький композитор Шарль Валантен Алькан (1813-1888) написав твір "Залізниця" в 1844 році. В творчому доробку Ш.В. Алькана є декілька зразків П.М. П`єса "Залізниця" ор.27 d-moll для фортепіано – яскравий, програмний твір. Потужна в технічному сенсі, полум`яна фортепіанна фактура зображує і рух потягу, і звук дзвону на станції, і свисток паротягу. Від шаленого темпу захоплює подих. Наступний приклад – "Перпетуум мобіле" ор.30 являє собою твір механістичного характеру. Етюд "Як вітер" ор.39 можна віднести до зображувального напрямку П.М. Ш. В. Алькан творив в епоху композиторів- романтиків, але естетика його творів інша. Епатуючи прийоми, акцентуація, підтрунювання над музикою класиків (цитати) всі ці риси відносять його творчість до стилю декаданс, що є перехідним до естетики XX ст..

Згадаємо, що пише Н. Дмітрієва про естетику XX ст.: "Мистецтво XX століття опинилося перед складною дилемою, заблукавши в підступній діалектиці "суб'єкт – об'єкт". Мабуть, органічний для нього шлях полягав у тому, щоб саме діалектику, саме суперечливий зв'язок, відношення цих джерел зробити безпосереднім предметом зображення" [5, 50]. Естетика урбаністичної епохи висуває проблему відношення Людини та створеної нею Машини. З одного боку її функції позитивні, направлені на полегшення праці, загальний прогрес. З іншого – навпаки є напруженими, загрозливими, такими, що можуть знищити людство. На сьогоднішній день це протистояння не консолідується, воно є загостреним.

Ця думка є актуальною при аналізі напрямку урбаністичної музики XX ст. Яскравим прикладом, одним з перших в цьому напрямку, є твір французького композитора Артюра Онеггера (1892-1955) "Пасіфік-231". Твір написаний в 1923 р. – епоху становлення нових цінностей, кризи гуманізму, заміни витонченої естетики К. Дебюссі, неоромантизму на футуризм французької "Шістки" та інші експерименти в області композиції. Ритм життя людини, нові технології, соціальні відносини диктували нові концепції мистецтва. Як результат – механістичність, остинатність, яка властива багатьом композиторам 20 ст. (згадаємо "Болеро" М. Равеля, "Сарказми" С. Прокоф'єва, "Алегро-барбара" Б. Бартока та багато ін.), знаходить своє відображення і в музиці А. Онеггера. Техніцизм, як новий напрямок в художній культурі торкався широкого кола понять: втілення техніки (машини, аеротехніка та ін.) та новітні засоби композиторського письма. На цьому ґрунті з`являються нові художні течії, такі як конструктивізм, електронний модернізм, футуризм та ін. Представники останнього, одним з яких був А. Онеггер, відмічали кризу гуманізму та прагнули побудувати нову урбаністичну цивілізацію. В рамках естетичної концепції футуризму, яка мала відобразити нові реалії життя, темп подій в мегаполісах, де люди схожі на дрібні деталі в функціонуванні механізму сучасного життя. В свою чергу, люди, як відображення оточуючого світу, стають схожими на механізми, буденно тиражуючи одні і ті ж дії та рухи в повсякденності. Саме тому Машина стає головним символом Новітнього часу. Між людиною та Машиною закладаються певні зв`язки, іноді позитивні, основані на взаємодії, але часто суперечливі та конфліктні. Міфологема "Людина-Машина" що виникла на той час розглядається в монографії відомого радянського мистецтвознавця В. Тасалова: "У другому десятилітті нашого століття "естетика машин" конкретизується в двох основних планах: в ідеологічному символізмі "залізного насильства", нового потужного інструментарію, вкладеного в руки "власної людини" для технократичного перекроювання життя, і в плані програми нового формоутворення на основі принципів, що визначають будову машини" [10, 88].

Можна спостерігати, як актуальна тема техніцизму знаходить своє відображення в творчості А. Онеггера на прикладі твору "Пасіфік – 231", що мав авторську назву "симфонічний рух", і є першим з трьох (пізніше були створені "Симфонічний рух № 2 – Регбі", "Симфонічний рух № 3"). Твір вражає натуралістичністю в зображенні самого потужного на той час потягу. А. Онеггер сам говорив про свою прихильність до потягів: "Я завжди любив локомотиви; для мене вони живі істоти, і я їх люблю, як інші люблять жінок або коней". Вчений Л. Акопян формулює думку про те, що основним образом "Пасіфік-231" є сучасна міфологічна істота: "Синтагматика п'єси з її симетричним прискоренням і уповільненням цілковито підпорядкована закономірностям поведінки не просто зображуваного, але по суті міфологізованого об'єкта – бо, на наш погляд, було б помилкою вважати "Пасифік-231" просто дотепною карти-

нкою з натури: сенс цієї п'єси полягає в тому, що структура і робота потягу зводиться в ній у ранг символу в культурно-історичному контексті часу" [2, 141-142]. Дослідниця О. Осадча, вивчаючи проблему міфології нотного тексту, пише:"Відображення міфологічних структур у музичному тексті відбувається на основі двох фундаментальних міфологічних законів: симетрія і повторність, що пов'язано з концепцією оборотності…" [8]. Спираючись на сформульовані нею принципи міфології музичного тексту (кругового руху, дзеркального відображення , кристалізація), можна спостерігати, як вони проявляються в творі "Пасіфік – 231" на рівні формоутворення (варіантність), тематизму (розосередження), ритму (остинатність), тембру (звукозображальні прийоми та динаміка ближче-далі ніби по колу). С. Павчинський пише: "Урбаністична програма твору втілена в тричастинність, пов'язану з романтичними традиціями: експозиція – основний спосіб спочатку в стані спокою, а далі – зростання енергії; середина – антитеза, протиставлення ліричної мрії. Реприза – синтез: тривала динамічна хвиля – "прокладання шляху до поставленої мети" – завершується кульмінацією, що надає образам енергії і сили ліричного пафосу" [9, 62]. Підсумовуючи, можна сказати, що А. Онеггер створює образ П.М., який завдяки масштабу та рівню узагальнення стає втіленням міфологеми вічного руху.

Отже, розглянувши деякі конотації образу П.М. в скульптурі, живопису та музиці можна відзначити, що образ зазнавав змін з XIX ст. від романтичного пантеїзму в Родена, Жеріко, Шуберта та ін. романтиків у музиці, через експресію і психологізм Голубкіної, Шопена, декаданс Алькана та Врубеля до монументалізму Вігеланда, експресіонізму Барлаха, імпресіонізму Міллеса, футуризму Онеггера в XX ст. Знаходимо втілення цього образу серед сучасних скульптур, що втілюють символіку П.М., яка, як ми бачимо, є наскрізною темою, набуває рис міфологеми, що не втрачає актуальності для розвитку мистецтва від XIX століття до наших днів.

Література

1. Автайкина Л.Ю. Теоретические идеи и художественная практика Огюста Родена в историко-культурном контексте Франции XIX века: дис.канд.философских наук : 24.00.01 – теория и история культуры / Мордовский государственный университет им Н.П. Огарева. Л.Ю. Автайкина. – Саранск, 2004. – URL: http://www.dslib.net.

2. Акопян Л.О. Мифотворчество в музыке XX века. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. Акопян. – М.: Практика,1995. – 256с.

3. Денисов Э. Современная музика и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. – М.: Советский композитор, 1986. – 162 с.

4. Дмитриева Н.А. Михаил Врубель. Жизнь и творчество/ Н. Дмитриева. – М.: Детская литература, 1988. – 148 с.

5. Дмитриева Н.А. Пикассо / Н. Дмитриева. – М.: Наука, 1971. –238 с.

6. Енциклопедия символов / сост. В.М.Рошаль. – М.: АСТ, 2005. – 1007 с.

7. Калитина Н.Н Рисунки Родена // Вестник СПбГУ. Сер. 2. – 2010. – Вып.4. – С.101- 106.

8. Осадча О.Ю. Мифология музыкального текста: автореферат дис.канд.философских наук : 09.00.13 – религиоведение, философская антропология, философия культуры / О.Ю Осадча. – Волгоград, 2002. – 16 с.

9. Павчинский С. Э. Симфониченкое творчество А.Онеггера / С. Павчинский. – М. Советский композитор,1972. – 224 с.

10. Тасалов В.И. Прометей или Орфей искусство "технического века" / В. Тасалов. – М.: Искусство, 1967. – 371 с.

References

1. Autaykina L.Yu. (2004) Dissertations of philosophical sciences "Theoretical ideas and artistic practice of Auguste Rodin in the historical and cultural context of France of the XIX century". Saransk. Mode access http://www.dslib.net [in Russian].

2. Akopyan L.O.(1995) Myth-making in the music of the XX century. Analysis of the deep structure of the musical text . Moscow: Practice [in Russian].

3. Denisov E. (1986) Modern music and the problems of the evolution of composer technology. Moscow: Soviet composer [in Russian]

4. Dmitrieva N.A. (1988) Michael Vrubel. Life and work / N. Dmitrieva. – M. Children's Literature [in Russian]

5. Dmitrieva N.A. (1971) Picasso. Moscow: Science [in Russian]

6. Encyclopedia of symbols comp. V.M. Roshal. (2005) Moscow: AST [in Russian]

7. Kalitina NN (2010) Drawings of Rodin. Bulletin of St. Petersburg State University [in Russian]

8. Osadcha O.Yu. (2002) Abstract of the candidate of philosophical sciences. "Mythology of the musical text". Volgograd [in Russian]

9. Pavshinsky S.E. (1972) Symphony of A. Onegger's works Moscow: Soviet composer [in Russian]

10. Tasalov V.I. (1967) Prometheus or Orpheus art of the "technical age." Moscow: Art [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 03.04.2017 р.

УДК 130.2:2-1(977)

Бричка Анна Володимирівна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
anna_brichka@mail.ru

ВПЛИВ ПАЇСІЯ ВЕЛИЧКОВСЬКОГО ТА ЙОГО ПОСЛІДОВНИКІВ НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

Мета статті – здійснити дослідження впливу на розвиток української духовної культури діяльності Паїсія Величковського та його послідовників. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні культурно-історичного підходу, що вимагає розглядати усі явища, події, факти культурного процесу в контексті того історичного часу й тих умов (соціальних, економічних, політичних, морально-психологічних та інших), у яких жив і працював Паїсій Величковський. Також використано методи аналізу і синтезу. **Наукова новизна**. Автором встановлено, що Паїсій Величковський є справжнім обновителем українського чернечого життя і першим українським ченцем – наставником і керівником в аскетичному читанні. На Афоні старець Паїсій закладає основи школи переписувачів і перекладачів, яка остаточно оформлюється у Нямецькому монастирі в Молдавії. Справу Паїсія після його смерті продовжили численні учні та послідовники, багато з яких були українцями. **Висновки**. Завдяки старанній роботі учнів преподобного Паїсія з'являється значна кількість виправлених перекладів книг отців церкви та копії з них. Учні-українці привносили свої культурні особливості у життя і діяльність Нямецького та Секульського монастирів, домінуючи в них до середини XIX століття. Вони відіграли провідну роль у збереженні духовної спадщини Паїсія Величковського.

Ключові слова: аскетизм, аскетична література, духовна культура, старецтво, Паїсій Величковський.

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

Влияние Паисия Величковського и его последователей на развитие украинской духовной культуры

Цель статьи - осуществить исследование влияния на развитие украинской духовной культуры деятельности Паисия Величковского и его последователей. **Методология** исследования заключается в применении культурно-исторического подхода, который требует рассматривать все явления, события, факты культурного процесса в контексте того исторического времени, тех условий (социальных, экономических, политических, морально-психологических и других), в которых жил и работал Паисий Величковске использованы методы анализа и синтеза. **Научная новизна.** Автором установлено, что Паисий Величковский является подлинным обновителем украинской монашеской жизни и первым украинским монахом – наставником и руководителем в аскетическом чтении. На Афоне старец Паисий закладывает основы школы переписчиков и переводчиков, которая полностью формируется в Нямецком монастыре в Молдавии. Дело Паисия после его смерти продолжили многочисленные ученики и последователи, многие из которых были украинцами. **Выводы**. Благодаря усердной работе школы учеников преподобного Паисия появляется значительное количество исправленных переводов книг отцов церкви и копии с них. Ученики-украинцы привносили свои культурные особенности в жизнь и деятельность Нямецкого и Секульского монастырей, доминируя в них до середины XIX века. Они сыграли ведущую роль в сохранении духовного наследия Паисия Величковского.

Ключевые слова: аскетизм, аскетическая литература, духовная культура, старчество, Паисий Величковский.

Brychka Anna, *postgraduate of the department of culturelogy and cultural and art projects, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Influence of Paisiy Velychkovskiy and his followers on the development of ukrainian spiritual culture

The purpose of the work. The article studies the effect of the activities of Paisiy Velichkovsky and his followers on the development of Ukrainian spiritual culture. Research **methodology** consists in the application of methods of analysis and synthesis and cultural-historical approach, which requires to consider all phenomena, events and facts of cultural process in the context of historical time and conditions (social, economic, political, moral-psychological and other), in which Paisiy Velichkovsky lived and worked. **Scientific novelty.** The author has found that Paisiy Velichkovsky is a real renewer of the Ukrainian monastic life and the first Ukrainian monk mentor in ascetic reading. On Mount Athos elder (starets) Paisiy laid a foundation of the school of scribes and translators, which was fully formed at Nyametsky monastery in Moldova. After his death his work was continued by numerous disciples and followers, a lot of whom were Ukrainians. **Conclusions**. Thanks to the hard work of the school of disciples of Saint Paisiy a significant amount of corrected translations of the books of the Church fathers and their copies appeared. Students-Ukrainians brought their own cultural characteristics into the life and work of Nyametsky and Sekulsky monasteries, dominating there until the mid-nineteenth century. They played a leading role in the preservation of the spiritual heritage of Paisiy Velichkovsky.

Keywords: asceticism, ascetic literature, spiritual culture, spiritual eldership (staretstvo), Paisiy Velichkovsky.

© Бричка А. В., 2017

Актуальність теми дослідження. XVIII століття є одним з найважливіших періодів у історії української культури, в якому відбулися процеси, що збурили низку проблем, прихованих або зовсім невідомих, які мали вирішальні наслідки для прийдешніх поколінь. Протягом цього століття відбувалися трагічні для української культури події руйнації Запорізької Січі та ліквідації козацької республіки, що призвело до занепаду державності. Водночас цей період історії України характеризується появою видатних постатей, значним культурним злетом, тому дослідники справедливо називають його "золотою добою української культури".

У непростій атмосфері змін жив і творив видатний український подвижник Паїсій Величковський (1722-1794) – письменник, перекладач, аскет, мудрий наставник і керівник. Значну частину свого життя він віддав переписуванню, перекладу і складанню нових духовних творів. З ім'ям преподобного Паїсія і діяльністю його братства цілком обґрунтовано пов'язують відродження чернецтва в Молдавії, Румунії, Росії, Болгарії, Сербії. Тому не випадково з даної теми наявна значна кількість досліджень і наукових робіт. Однак у більшості із них головним предметом є саме постать преподобного Паїсія Величковського: його життя, літературна і перекладацька діяльність, його пастирське служіння. Але послідовники Паїсія Величковського та його вплив на розвиток української духовної культури поки що залишаються малодослідженими.

Стан наукової розробки теми. Певні аспекти досліджуваної проблеми висвітлювали А.-Е. Н. Тахіаос [6], А.І. Яцимирський [8], І.Паюл [2] та інші. Так, діяльність Паїсія Величковського згадується в працях, присвячених дослідженню духовної спадщини видатного українського старця, серед яких можна відзначити праці С. Четверикова "Молдавский старец Паисий Величковский, его жизнь, учение и влияние на православное монашество" [7], А.-Е. Н. Тахіаоса "Возрождение Византийского мистицизма старцем Паисием Величковским (1722–1794)" [6]. Сучасних комплексних спеціалізованих досліджень послідовників Паїсія Величковського та його впливу на розвиток української духовної культури вітчизняними науковцями поки що не проведено.

Метою даної статті є дослідження впливу Паїсія Величковського та його послідовників на розвиток української духовної культури.

Виклад основного матеріалу. Народженому в Україні наприкінці петровського царювання Паїсію Величковському (1722 р.) вдалося залишитись осторонь настроїв свого бурхливого століття, тяги до зовнішній вченості та чернечофобського духу, що насаджувала у той час абсолютистська держава. У Київській академії Петро Величковський, навчаючись там після смерті свого старшого брата, не пішов далі граматичного класу, оскільки вивчення зразків античної риторики після читання Златоуста здавалося йому суєтним, а феофанівська догматика після знайомства з містичною аскетикою преподобного Єфрема Сирина і авви Дорофея – нудною і млявою. Перебування в монастирях України, а згодом Молдавії, подорож на Афон та створення там громади в Іллінському скиті, потім повернення до Молдови – такими були етапи подальшого життя Паїсія.

Паїсій Величковський повернув чернече життя в Україні до стародавніх засад. Діяльність його була різнобічною і багатогранною. Він був талановитим письменником і перекладачем древніх творів, аскетом-подвижником, вчителем благочестя, мудрим очільником монастирської громади і старцем-керівником чернечої громади. Сам подаючи приклад істинно аскетичного життя, він мудро керував створеним ним чернечим братством, виховуючи подвижників та своїх наступників, продовжувачів великої справи. Тож його духовні діти та їх учні внесли неабиякий вклад у життя українського суспільства, пробудивши в ньому великі духовні сили.

Першим із учнів та послідовників Паїсія став чернець Віссаріон, який звернувся до старця з проханням взяти його в учні вже через три місяці після постригу Паїсія на Афоні. Він просив преподобного Паїсія дати йому повчання для спасіння душі і порадити йому у виборі досвідченого в духовному житті керівника. У відповідь преподобний Паїсій розповів, якими якостями повинен володіти справжній старець. Справжнім духовним наставником, на його думку, може бути тільки той, хто постійно примушує себе до виконання заповідей Христових, адже ніхто не може навчити іншого тому, чого сам не зазнав. Тільки коли сам наставник переможе в собі покорою та молитвою пристрасті, він може вказувати шлях і своїм учням. Саме такого вчителя побачив Віссаріон у Паїсії Величковському.

Через чотири роки, приблизно з 1754 року, до Паїсія стали приходити нові подвижники, які хотіли вступити під його керівництво. Він же довго їм відмовляв, посилаючись на свою недосконалість в цій справі та на свою неміч. Але потім, поступаючись на прохання Віссаріона, змилостивився і став приймати братів в послух.

Щодо обставин виникнення братства на Афоні розповідає сам старець Паїсій в своїх творах, згодом деякі з цих відомостей були включені у варіанти "Житій" [3]. З даних джерел відомо, що перші учні преподобного Паїсія були родом з Валахії (румуни), тому і молитовне правило відбувалося

по-румунськи. Через деякий час, коли кількість братів досягла восьми душ, вони переселилися в келію Св. Костянтина, яка була більш місткою. Під час перебування в келії Св. Костянтина старець Паїсій прийняв перших братів з українських земель. І, як зібралось дванадцять чоловік (сім румунів і п'ять слов'ян), старець Паїсій встановив двомовне церковне правило читання і співу: слов'янською і румунською. Встановлене правило дотримувалося неухильно не тільки за життя старця Паїсія його учнями, коли братство перебувало вже в Молдові, а й надалі – аж до 1859 року.

Вже на Афоні деякі учні преподобного Паїсія займалися перекладацькою діяльністю. Відомо, що учень преподобного Паїсія Макарій родом з Молдовлахії перекладав на Афоні творіння отців церкви [4]. Сам преподобний Паїсій і слов'янські учні почали переклад спадщини отців церкви цілком ймовірно вже в Молдавії. На Афоні ж преподобний Паїсій разом з учнями працювали над виправленням давньослов'янських перекладів – вже по грецьких оригіналах. Виправляються старі переклади творів святих Ісихія, Діадоха, Макарія Великого, Філофея, Ніла – про молитву, Фалассія, Григорія Синайського, Симеона Нового Богослова – про вісім помислів. Отже, на Афоні Паїсій закладає підвалини школи переписувачів і перекладачів, яка згодом отримує своє повне завершення в Нямецькому монастирі в Молдавії.

Паїсій займався виправленням і перекладом святоотецьких праць протягом 31 року його перебування в Молдавії. Настільки вказані твори слов'янською мовою були дуже рідкісними в той час. Були відсутні переклади праць більшості відомих нині подвижників. І навіть в тих небагатьох перекладах, які були зроблені раніше, часто зустрічалися неточності і грубі помилки. Друк ще не набув широкого поширення. Паїсій усвідомлював, що для православної церкви потрібні письмові праці святих отців, нові переклади та виправлення старих, необхідне їх поширення. Розумів він, звичайно ж, і те, що ця діяльність надзвичайно важка і відповідальна. Проте Паїсій береться за цю велику за своєю важливістю працю, хоча, як і будь-яка добра справа, перекладацька діяльність преподобного Паїсія зустрічає безліч труднощів і перешкод.

Ще на Афоні разом з румунським ченцем Макарієм Даскаловим преподобний Паїсій вивчив грецьку мову, придбав відповідні лексикону словники і почав збирати грецькі святоотецькі книги. У Молдавії Паїсій в першу чергу приступив до зіставлення старих слов'янських перекладів з грецькими рукописними текстами, привезеними ним з Афона. Але ця виснажлива робота спочатку була неефективна головним чином через відсутність навичок і доброго знання грецької мови. Про свої пошуки виходу з такого становища, про придбання досвіду по закінченню ряду років в Драгомірні, і про переклади в Секульському і Нямецькому монастирях преподобний Паїсій розповідає в своєму листі до архімандрита Феодосія з Софронієвої пустині [3]. Цінні відомості про перекладацьку діяльність Паїсія, наведені у ньому, широко висвітлювалися в різний час багатьма дослідниками, серед яких можна назвати С. Четверикова, архімандрита Леоніда (Полякова), А.-Е. Н. Тахіаоса та інших.

Завдяки старанній роботі школи учнів преподобного Паїсія з'являється велика кількість виправлених перекладів книг отців церкви і дуже багато копій з них. Відома за описом А. І. Яцимирського рукописна бібліотека старця Паїсія в Нямецькому монастирі, в кількості 276 книг, є тільки частиною всього рукописного спадку цієї школи [8].

У рукописній спадщині школи Паїсія Величковського особливе місце займають різні тематичні збірники та антології. Самою відомою з антологій святоотецьких творів є грецька "Філокалія", перекладена старцем Паїсієм з учнями після 1782 року в Нямецькому монастирі й видана згодом у Москві під назвою "Добротолюбіє" у 1793 році.

Протягом перших двох десятиліть після смерті старця Паїсія в братстві Нямецького і Секульского монастирів тривала робота з перекладу святоотецьких творів. У 1807 році в Нямецькому монастирі була відкрита друкарня, і в зв'язку з цим необхідно було впорядкувати тексти святоотецьких творів для видання. Багато ченців несли тепер послух в друкарні як складачі тексту, коректори, гравери по дереву, палітурники та ін. Слід зазначити, що першими надрукованими тут книгами були "Житія Святих" Димитрія Ростовського, перекладені на румунську мову в братстві Паїсія, а перша слов'янська книга – твори Ісаака Сиріна, випущена в 1812 році з перекладу Паїсія [2, с. 87].

За роки перебування Паїсія Величковського в Нямецькому монастирі, він став оплотом українства на цих землях, адже багато ченців були вихідцями з України, вони привносили свої культурні особливості у молдавський край. Показово, що після смерті Паїсія Величковського, настоятелем одразу було обрано теж українця – старця Софронія. Його батьки – батько ієрей Василій і мати Парасковія – згадані в синодиці Нямецького і Секульского братства, складеному в 1796 році.

Ієросхимонах Андронік свідчить, що в молодості майбутній старець був знайомий з імператрицею Катериною II і користувався у неї великою повагою. Почувши про великі подвиги і святого життя старця Паїсія, він залишає мирську славу і йде в монастир до преподобного. Настоятель монастиря, архімандрит Паїсій, приймає його спочатку в число послушників, а через деякий час робить над ним

чернечий постриг. Після висвячення в сан ієромонаха старець Паїсій назначає отця Софронія духівником Нямецького монастиря. У цей час Софроній перебував на вищому щаблі духовного життя. Про це свідчать випадки, коли за його порадою приходили настоятелі і ченці з інших монастирів. Він з великою любов'ю завжди намагався допомогти як братам своєї обителі, так і тим, хто приходив з інших монастирів. Ще за життя Паїсія о. Софроній був першим серед духовного собору Нямецького монастиря.

Українець отець Софроній удостоївся бути обраним за спільною згодою братства і благословення єпископа Веніаміна (Костаки) і став першим після Паїсія наставником братії. Йому випало в цій справі нелегке завдання, оскільки він повинен був не тільки замінити старця Паїсія, але в той же час утримати духовне керівництво на колишньому рівні. Старець Софроній керував братством починаючи з 13 грудня 1794 року до кінця 1799 року, коли, відчувши слабкість здоров'я і занепад зору, він пішов в затвор, а на його місце духовний собор обрав нового настоятеля ігумена Дорофея. Архімандрит Дорофей недовго залишався настоятелем; в 1803 році і він іде в затвор. Духовний собор просив старця Софронія прийняти управління монастирем, призначивши йому помічників для вирішення адміністративних питань. Архімандрит Софроній не міг ослухатися рішення духовного собору і знову зайняв цю посаду.

Як справжній учень Паїсія, архімандрит Софроній продовжував його традиції: книжкові заняття, читання і списування книг, духовні бесіди. При переписуванні творів отців церкви Софроній працював разом з іншим слов'янським учнем старця Паїсія ієромонахом Спиридоном, який був родом з Болгарії. Від його діяльності як переписувача книг, з о. Спиридоном і самостійно, збереглося кілька рукописів. Це рукопис із творами Макарія Єгипетського, переписаний в 1780 р. ієросхімонахом Спиридоном, а також рукописи з творами Максима Пелопоннійского і старця Василія Поляномерульского [2, 92].

Старець Софроній продовжував опікуватися учнями преподобного Паїсія. Відомо, що він листувався з багатьма ченцями з українських земель. Архімандрит Софроній був людиною високого духовного життя. В "історії" ієросхимонаха Андроніка він представляється як досвідчений наставник ченців, вірний послідовник Паїсія, який думав не стільки про те, щоб управляти братією, скільки про те, щоб наставити її. Він користувався всякою слушною нагодою, щоб нагадати ченцеві і послушнику про його покликання, про шляхи порятунку, щоб передати якесь повчання з життя святих подвижників, а найчастіше з життя Паїсія [2, 92].

Після смерті Паїсія Величковського порядки в Нямецькому монастирі стали більш м’якими. Зокрема, в монастир для проживання були допущені діти, часто обитель відвідували жінки. А також було дозволено вживання вина. Але, звичайно, у порівнянні з іншими монастирями Нямецька обитель залишалася центром духовної та просвітницької діяльності.

Серед видатних українців, послідовників Паїсія та настоятелів Нямецького монастиря слід також згадати архімандрита Мардарія. Старець Мардарій з дитинства відрізнявся від своїх однолітків скромністю і благочестям. У юнацькому віці він прийшов в Нямецьку Лавру. Чернечий постриг прийняв від Паїсія Величковського. До обрання його настоятелем Нямецької Лаври він керував Секульским монастирем і славився своєю вченістю. Ставши настоятелем,отець Мардарій в основному звертав увагу на духовне життя братії монастиря. В адміністративні справи він не вникав. Це дало привід деяким ченцям скаржитися на свого настоятеля митрополиту Ясському. Ця скарга виявилася доленосною для Нямецького монастиря. Через неї в монастирі була утворена так звана дикастерія. Дикастерія складалася з семи ченців, які управляли адміністративними справами монастиря. З утворенням дикастерії почався сильний занепад духовного життя в монастирі. У дикастерію входили ченці в основному з боярського роду, які не мали поняття про чернече життя. Як зазначає ієросхимонах Андроник, їх прихід до монастиря був обумовлений невдалою світською кар'єрою в справах [2, 95].

Дикастерія, керуючи адміністративними справами монастиря, не вважала за потрібне навіть радитися з настоятелем архімандритом Мардарієм. Особливо ускладнилася ситуація, коли в дикастерію увійшов ієромонах Калінік (Боцак). Обманним шляхом він все управління взяв у свої руки. Мардарій, бачачи це і не бажаючи з ним змагатися, відсторонився від керівництва монастирем. Насельники монастиря не могли погодитися з самозваним настоятелем. Митрополит Веніамін Ясський також не визнав нового настоятеля і призначив знову старця Мардарія. Спроби заміщення архімандрита Мардарія з боку дикастерії продовжувались. Від цих інтриг духовне життя в монастирі прийшло в повний занепад.

Незважаючи на те, що отцю Мардарію довелося працювати в настільки важкий і неспокійний час, він багато зробив для монастиря. Під його керівництвом в 1836 році були надруковані великий Октоїх, псалтир, житіє старця Паїсія. Старець Мардарій заклав будівництво нової церкви і нових келій. Багато православних з Молдавії та Бессарабії стікалися до старця Мардарія за порадою. Він славився своїм смиренням, мудрістю і високим духовним життям. Помер отець Мардарій 15 травня 1840 року. На старці Мардарії замикається ряд українських настоятелів братства Нямецького і Секульского монастирів з безпосередніх учнів Паїсія.

Протягом цього періоду після смерті преподобного Паїсія українська частина братства залишалася багато в чому домінуючою в порівнянні з румунською частиною братії. Про це свідчить, в першу чергу, авторитет, яким користувалися українські учні, якщо врахувати, що обрання настоятелів відбувалося за одностайною згодою братства. По-друге, цей же факт говорить і про те, що українців в братстві була значна кількість.

Загалом, Паїсій залишив значний слід в історії Російської імперії. Він відродив школу старецтва на Русі, яка розрослася і принесла благодатний плід. За словами історика Г. П. Федотова, "Паїсій Величковський стає батьком російського старецтва. Безпосередньо пов'язані з ним Оптина пустинь і Свято-Успенська Саровська пустинь стають двома центрами духовного життя: два вогнища, біля яких відігрівається замерзла Росія" [5].

Через учнів, духовних наступників і однодумців Паїсія, ісихастські традиції старецтва і розумного діяння продовжили більш ста обителей, в їх числі такі великі духовні центри, як Троїце-Сергієва Лавра та її Гетсиманський скит, Александро-Невська лавра, Александро-Свірський монастир, Соловецький і Валаамський монастирі, Кирило-Новоєзерський монастир, монастирі Стрітенський, Симонов, Новоспасський, Миколаївський Песношський, Свенський монастир, Оптина і Глинська пустині, пустині Площанська, Білобережська, Флоріщева і Софронієва. З наступниками Паїсія Величковського та його духовною школою безпосередньо пов'язано рославльське відлюдництво [1].

Частину спадщини Паїсія, яка була пов'язана з просвітницькою діяльністю і старечим служінням, ввібрало в себе Валаамське, Глинське та Оптинське чернецтво. Саме в Оптиній пустині в середині XIX століття преподобним Макарієм було розпочато видання перекладів старця Паїсія Величковського, а згодом і багато іншої святоотецької спадщини, що дають вірне керівництво в духовному житті. Оптинські святі старці багатьох привели до Христа, виростили для Царства Небесного безліч духовних чад, всіх рівнів освіти, всіх звань, станів і родів діяльності – селян, вчених, письменників, сановників [1].

Висновки. Отже, послідовники Паїсія Величковського сприяли піднесенню духовного життя і культури в цілому, заклавши підґрунтя такого явища, як православне відродження, що розпочалось у XIX столітті. Паїсій Величковський фактично повернув чернече життя до стародавніх його засад, він є справжнім обновителем українського чернечого життя і першим українських ченцем – наставником і керівником в аскетичному читанні, перекладачем, що перетворив тогочасний занепад духовності в духовне багатство відродженого чернечого життя. Справу Паїсія після його смерті продовжили його численні учні та послідовники, багато з яких були українцями. Завдяки старанній роботі школи учнів преподобного Паїсія з'являється велика кількість виправлених перекладів книг отців церкви і копії з них. Християнське вчення для пересічних українських священнослужителів стало більш доступним, з'явилися можливості для його більш глибокого дослідження та розуміння. Певні культурні надбання ісихастів – візантійців, елементи пізньої грецької культури були дбайливо вплетені в українське духовне життя. Однак це процес мав і зворотній характер – учні-українці привносили свої культурні особливості до Нямецького та Секульського монастирів, користувались великою повагою інших ченців, тому нерідко очолювали вказані монастирі після смерті Паїсія. Тобто послідовники Паїсія привносили елементи українства, української культури на молдавську землю. До середини XIX століття українська частина братства залишалася багато в чому домінуючою, зберігаючи духовну спадщину Паїсія Величковського.

Відтак, можна зробити висновок про культурний взаємовплив, який відбувся завдяки Паїсію Величковському та його послідовникам. Українське духовне життя збагатилося візантійськими надбаннями, натомість елементи української культури проникли на Афон та в Молдавію.

Література

1. Игумен Петр (Пиголь). Преподобный Паисий Величковский и исихастская традиция [Електронний ресурс] /Игумен Петр (Пиголь). – Режим доступу: http://azbyka.ru/otechnik/Petr_Pigol/prepodobnyj-paisij-velichkovskij-i-isihastskaja-traditsija/.

2. Паюл И. Славянские ученики прп. Паисия XVIII – начала XIX веков: дисс. … канд. богословия /Паюл И. // Московская духовная академия. – Сергиев Посад, 2001. – 154 с.

3. Поляномерульский В. Житие и писания молдавского старца Паисия Величковского с присовокуплением предисловий на книги св. Григория Синаита, Филофея Синайского, Исихия Пресвитера и Нила Сорского, сочиненных другом его и сопостником, Старцем Василием Поляномерульским, о умном трезвении и молитве / В. Поляномерульский. – М.: Издание Козельской Введенской Оптиной Пустыни, 1847.

4. Попов Н. П. Собрание рукописей Московского Симонова монастиря / Н. П. Попов. – М., 1910.

5. Преподобный Паисий Величковский [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://solba.ru/prepodobnyy-paisiy-velichkovskiy/.

6. Тахиаос А-Э. Н. Возрождение православной духовности старцем Паисием Величковским / А.-Э. Н. Тахиаос // Тысячелетие крещения Руси: Международная церковная научная конференция "Богословие и духовность". – М.: Издание Московской патриархии, 1989.

7. Четвериков С. Молдавский старец Паисий Величковскй, его жизнь, учение и влияние на православное монашество / С. Четвериков. – М.: Правда христианства, 1998. – 132 с.

8. Яцимирский А. И. Славянские и русские рукописи румынских библиотек / А. И. Яцимирский. – Санкт-Петербург, 1906. – 822 с.

References

1. Abbot Petr (Pyhol). Saint Paisiy Velichkovsky and the Hesychast tradition. Retrieved from: http://azbyka.ru/otechnik/Petr_Pigol/prepodobnyj-paisij-velichkovskij-i-isihastskaja-traditsija/.

2. Payul, Y. (2001). The Slavic disciples of Saint Paisiy XVIII – early XIX centuries. Candidates thesis. Sergiyev Posad [in Russian].

3. Polyanomerulskiy, V. (1847). The life and writings of the Moldavian elder Paisius Velichkovsky with addition preamble of books St. Gregory the Sinaite, Philotheus of Sinai, Hesychius Presbyter and Nil of Sora, composed by his friend and co-faster, Elder Basil Polyanomerulsky, smart sobriety and prayer. Moscow: Izdaniye Kozelskoy Vvedenskoy Optinoy Pustyny [in Russian].

4. Popov, N. P. (1910). The collection of manuscripts of the Moscow Simonov monastery. Moscow [in Russian].

5. Saint Paisiy Velichkovsky. Retrieved from: http://solba.ru/prepodobnyy-paisiy-velichkovskiy/.

6. Takhyaos, A-E. N. (1989). The revival of the Orthodox spirituality by elder Paisiy Velichkovsky. The Millennium of the baptism of Russia: international Church conference "Theology and spirituality". Moscow: Izdaniye Moskovskoy patriarkhii [in Russian].

7. Chetverikov, S. (1998). Moldovan elder Paisiy Velichkovsky, his life, teachings and influence on Orthodox monasticism. Moscow: Pravda khrystyanstva [in Russian].

8. Yatsymyrskiy, A. Y. (1906). Slavic and Russian manuscripts in Romanian libraries. Saint-Petersburg [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.03.2017 р.

УДК 75.021.32-35.676.332.2:001.891

Велігура Наталія Миколаївна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтва
n.veligura@nakkkim.edu.ua

ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ АКВАРЕЛЬНОГО ЖИВОПИСУ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Мета дослідження – розглянути етапи розвитку акварельного живопису на сучасному рівні художньої культури, в якому поєднуються традиції відомих майстрів та новаторства митців нового покоління; відокремити сучасні методи дослідження з урахуванням особливостей формування акварельного живопису в Україні. **Методологія** дослідження сформована з урахуванням поставленої мети, що дає змогу використовувати аналіз генези в науково-історичному, науково-теоретичному, порівняно-описовому методах. **Наукова новизна** полягає у виявленні творчих пошуків у сфері акварельного живопису, що знаходиться в контексті розвитку сучасного мистецтва з усією різноманітністю його проявів. Тому назріває необхідність формування нових методів дослідження акварелі. **Висновки**. Враховуючи багате історичне надбання в акварельному живописі та нові тенденції, що запроваджуються художниками-акварелістами України, у творчості яких традиції поєдналися з сучасними підходами, варто виокремити сучасні методи дослідження для традиційних і новаторських напрямів у акварельному живописі, зокрема порівняно-історичний, порівняно-стилістичний, конкретно-історичний, біографічний.

Ключові слова: метод, методологічні засади, художня культура, акварельний живопис.

***Велигура Наталия Николаевна**, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Проблемы исследования акварельной живописи в контексте современной художественной культуры Украины

Цель исследования – рассмотреть этапы развития акварельной живописи в современной художественной культуре, где сочетаются традиции известных мастеров и новаторства художников нового поколения, выделить современные методы исследования с учетом особенностей развития акварельной живописи в Украине. **Методология** исследования сформирована с учетом поставленной цели, что позволяет использовать научно-исторический, научно-теоретический, сравнительно-описательный методы. **Научная новизна** заключается в выявлении творческих поисков в области акварельной живописи, что находится в контексте развития современного искусства со всем разнооб

© Велігура Н. М., 2017

разием его проявлений, поэтому назревает необходимость формирования новых методов исследования акварели. **Выводы**. Учитывая богатое историческое достояние в акварельной живописи и новые тенденции, которые вводятся художниками-акварелистами Украины, можно отделить современные методы исследования, в частности сравнительно-исторический, сравнительно-стилистический, конкретно-исторический, биографический.

Ключевые слова: метод, методологические основы, акварельная живопись.

Veligura Nataliia, *postgraduate student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Problems of research of watercolor painting in the context of the contemporary art culture of Ukraine

The purpose of the research is to examine stages of development of watercolor painting in contemporary art culture, which combines traditions of well-known artists and innovative artists of a new generation and to highlight the modern methods of research taking into account the peculiarities of development of watercolor painting in Ukraine. Research **methodology** is formed with due consideration of set purpose, which makes it possible to use scientific, historical, scientific-theoretical, comparative and descriptive methods. **Scientific novelty** lies in the identification of creative searches in the field of watercolor painting, which is in the context of contemporary art development with all the variety of its manifestations. Therefore, the necessity of development of new research methods of watercolor study is growing. **Conclusions**. Taking into account rich historical heritage in watercolor painting and new trends, introduced by artists of Ukraine it is possible to separate the modern research methods for studying traditional and innovative watercolor movements, in particular comparative-historical, comparative-stylistic, and specifically historical and biographical.

Keywords: method, methodological principles, watercolor painting.

Актуальність теми дослідження в статті пов'язана, по-перше, з розглядом історичного розвитку та авторськими здобутками художників акварельного живопису, де традиції складають основу для розвитку новаторських відкриттів художників-акварелістів в Україні. Щоб дослідити твори мистецтва, треба знати напрямки творчості, авторський задум художника, історико-культурну епоху, де жив і розвивався митець та інше. На цьому тлі актуальним, по-друге, є формування методології мистецтвознавчого наукового дослідження для виявлення впливу традицій на сучасне мистецтво акварелі в Україні з усією різноманітністю його проявів.

Мета дослідження – розглянути етапи розвитку акварельного живопису на сучасному рівні художньої культури, в якому поєднуються традиції відомих майстрів та новаторства митців нового покоління й відокремити сучасні методи дослідження з урахуванням особливостей формування акварельного живопису в Україні.

Аналізуючи дослідження з історичного генезису та авторські здобутки художників акварельного живопису, треба зазначити публікації таких авторів: Г. Каменської [9], В. Павлова [12], А. Кальнінга [8], В. Лепікашової [11], В. Володін, Н. Володіна [4], О. Антонюк [1], О. Полюк, Д. Хриптун [14].

Також, відповідно до мети статті аналізуючи джерела і публікації з методології наукових досліджень, слід зазначити роботи авторів: В. Борисова [3], В. Бєлова [2], Г. Доброва [6], В. Ільїна [7], В. Карташова [10], Ю. Полеха, Н. Леміш [13], Д. Сомерviля [16], Г. Цехмістова [17], Е. Юдіна [18].

Зокрема, Е. Юдін зазначав: "Що методологія, яка трактується в широкому розумінні, є вченням про структуру, логічну організацію, методи та засоби діяльності. У такому розумінні методологія утворює необхідний компонент всякої діяльності, оскільки остання стає предметом усвідомлення, навчання і раціоналізації" [18, 31].

З точки зору американського філософа Д. Сомерviля: "Наука є сукупність організованого нового знання, заснованого на фактах, яка значно підвищує нашу здатність пояснювати й передбачати" [16, 26]. Науковці Ю. Палеха, Н. Леміш вказують на основні функції науки: "Пізнавальна, практично-дієва, культурно-виховна; та фокусують на функції методології, що визначає способи здобуття певного наукового знання, направляє на досягнення певної науково- дослідницької мети, створює логічно-аналітичний інструментарій наукового пізнання, допомагає збагаченню знання новими теоріями та введенню їх в науковий обіг" [13, 45].

Виклад основного матеріалу. Мистецтво сьогодення віддзеркалює проблеми сучасного соціального життя. Саме це відбивають художні образи та сюжети українських художників-акварелістів. Акварель – це без сумніву складна техніка станкового живопису, яка вимагає від художника віртуозної майстерності й тонкого відчуття кольору. Вперше термін "акварель" зустрічається в 1437 році в "Трактаті про живопис" Ченніно Ченніні, де йшлося про розчинення фарби у воді, яка містить рослинний клей. Французькою – aquarelle, італійською – acquerello, від латинської aqua – вода. Живопис непрозорою аквареллю (тобто з домішкою білил – гуаші) була відома в Стародавньому Єгипті, античному світі, середньовічній Європі та Азії. Акварельна техніка стала розвиватися в Китаї після винаходу паперу в II столітті нашої ери. У XII-XIII століттях папір отримав поширення в Європі, передусім в Іспанії та Італії [5, 6]. Чиста акварель (без домішки білил) стала широко застосовуватися на початку XV століття. Її основні якості – прозорість фарб, крізь які просвічують тон і фактура основи (папір,

шовк, слонова кістка), чистота кольору. У XV-XVII століттях акварель використовували, головним чином, для розфарбовування гравюр, креслень, ескізів картин і фресок, а також в архітектурних ескізах. Серед видатних художників того часу важко знайти тих, що не працювали акварельними фарбами. З'являються акварельні пейзажі німецьких, голландських та фламандських художників. Швидкість роботи дозволяла фіксувати спостереження мінливості життя, природи, атмосферні явища. Прекрасні акварельні пейзажі були написані Рембрандтом [8, 3].

Акварельний живопис в сучасному значенні виник зовсім недавно, наприкінці XVIII – на початку XIX століть. Популярність акварелі зросла тому, що поширилася в другій половині XVIII століття мода на портретну мініатюру, жанр, який з успіхом почали освоювати художники-любителі. До кінця XIX століття стався деякий перегляд відношення до акварелі, частково пов'язаний з тим, що багато нових фарб, введених в широке вживання акварелістами середини століття, виявилися дуже недовговічними, такими, що швидко вицвітають. Проте протягом віків, кожен у свій час, в акварелі працювали: Джон Козенс, Річард Бонінгтон, Томас Гіртин, Тірнер ("відкрив" лондонські тумани) в Англії, Гюбєр Робєр, Поль Синьяк і Поль Сезанн у Франції, Моріс Прендергаст і Джон Сингер Сарджент у США, Василь Кандинський, Еміль Нольде, Егон Шиле, Пауль Клеє і Рауль Дюфи. Разом з відомими художниками минулих століть можна виділити українських художників-акварелістів таких, як Т. Шевченка, В. Тропініна, Л. Жемчужнікова, М. Сажина, Д. Бесперчєгова, І. Соколова, К. Трутковського, С. Васильківського та ін. [9, 10].

У XX столітті на теренах Радянського союзу сформувалось широке коло художників, що працювали в техніці акварелі значно розширилося. Про це свідчать Всесоюзні виставки акварелі, котрі регулярно проводилися починаючи з 1965 року [12, 65].

Навесні в Києві у 1969 році відбулася Перша республіканська-всесоюзна виставка акварелі, де були представлені акварельні етюди, серед яких твори О. Шовкуненка та М. Глущенка, які відносять до класичних зразків українського радянського акварельного живопису, а також роботи майстрів: О. Губарєва і В. Микити, Ю. Шейніса і Я. Маціївського, О. Басова і Г. Нечипоренка, І. Красного і С. Карциганова та інших. Творам цих авторів притаманні безпосередність та вільність вияву почуттів, невимушеність техніки, яка широко використовує специфічні засоби акварелі, її характерні патьоки й відмивання та вимагає писати без поправок і перероблення. Ніби навмисне створений для фіксації вражень художника, акварельний етюд – найчастіший і найприродніший підсумок мандрів наших живописців по країні.

Другу групу акварелей, що були представлені на виставці, слід віднести до акварелей-картин, бо, як кожна картина, вони будуються на серйозному аналізі й узагальненні побаченого. Їх характеризує ясна сюжетно-тематична основа, довершеність і стрункість художньої концепції.

Саме такими є нові твори В. Голованова, Г. Вербицького, О. Васильєва, А. Коцки, Л. Призанта, О. Захарчука, Г. Польового, Г. Григорьєвої, С. Луньова та багатьох інших. Все це справжні картини. Проте вони аж ніяк не наслідують олійного живопису. Навпаки, саме підкреслена акварельність – їхня найяскравіша риса. Й саме розуміння внутрішніх можливостей цієї техніки в поєднанні з тяжіння до узагальнення, поглибленим поглядом надають вагомості творам. Одночасно в них виникає ніби новий погляд на світ, що збагачує новим розуміння краси та складності життя [4, 68].

Твори акварелістів, які все частіше з'являються в експозиціях художніх виставок, свідчать про надзвичайне піднесення мистецтва акварелі в Україні. Інтерес до акварелі зростав, в цей час, на теренах всього Роднянського союзу: наприклад, у VI Всесоюзній виставці акварелі в 1981 році в Москві взяло участь близько 400 художників [4, 79]. Серед найбільших майстрів-акварелістів XX століття слід виділити – Н. Тирса, С. Герасимова, А. Дейнека, С. Захарова, М. Зубреєва, А. Ведерникова, Р. Верейського, П. Бучкіна, В. Конашевіча, Н. Лапшина, В. Лебедєва, Г. Малюка, А. Самохвалова, С. Пустовойтова, В. Ветрогонского, В. Клімашіна, В. Тетеріна, А. Фонвізіна та інших.

На початку XXI століття інтерес до акварельного живопису продовжує зростати, за ініціативою мексиканського художника Альфредо Гуаті Рохо в 2001 році день 23 листопада був проголошений Міжнародним днем акварелі.

2013 рік запам'ятався рядом значних мистецьких заходів в Україні, у квітні була відкрита виставка акварельних творів народного художника України, Андрія Чебикіна під назвою "Акварель". Це був своєрідний дебют – вперше акварельний живопис демонструвався автором не в контексті графічної творчості, а як самодостатній доробок. У його творах зображені сонячні краєвиди Південного Криму та Очакова, пейзажі рідного Поділля, елегійні мотиви угорських місцевостей Гайдусобослоо і Дебрецена та Венеції. Представлені на виставці акварелі окреслюють значний період творчого життя майстра. Глядачеві надається можливість простежити еволюційні зміни в авторському почеркові митця. Розмаїття технологічних та композиційних способів засвідчує невпинний мистецький пошук художника [1, 1].

2014 році у Національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття, імені Йосафата Кобринського, Тетяна Павлик представила свої вибрані роботи: натюрморти, пейзажі, портрети,

ілюстрації. Домінантою виставки є духовна та релігійна тематики, які відзеркалюють складний період в Україні сьогодні. Ці переживання мисткині втілені в роботах "Небесна Сотня", "Балада про Мальви", "Ангел Миру", "Боріться – поборете", "Хрести при дорозі", "Чаша терпіння", "Хресна дорога". Кожна з них – це окрема подія, історія з життя, реалії нашої непростої доби. Не випадково презентована в музеї виставка називається "Криниця для спраглих". За словами художниці, кожен потребує втамовувати спрагу своєї душі живою водою з криниці мистецтва [14].

Також цей рік запам'ятається втратою видатного художника-аквареліста Леоніда Могучова, котрий є автором понад 8500 малюнків і ескізів архітектурних пам'ятників: церков, маєтків, вітряків, фортець. Значна частина цих пам'яток зараз втрачена, і по ескізах художника деякі з них були відновлені. Тому його акварелі представляють історико-культурну цінність. Картини художника зберігаються в Чернігівському обласному художньому музеї, в музеях України, приватних колекціях Канади, США і Великобританії. У 1993-1994 роках Могучов з циклом своїх робіт "Духовна спадщина України" відвідав Канаду, де під патронатом посольства України в Канаді, Українського товариства охорони пам'ятників історії та культури в 22 найбільших містах відбулося 44 його персональних виставки. Пожертвування, отримані від виставок, пішли на реставрацію храмів. Художник був прийнятий в почесні члени Асоціації художників-акварелістів Канади й США [15].

Мистецтво майстрів-акварелістів, як найстаріших, так і наймолодших промовляє про те, як багато залежить від техніки в найскладнішій структурі художнього твору. Ще раз стає очевидною закономірність, внаслідок якої техніка акварелі в певних випадках виявляється єдино можливою, необхідною складовою художнього образу, творчого задуму.

Мабуть, жодна малярська техніка не вимагає від художника такої віртуозної майстерності й тонкого відчуття кольору, як акварель. Неповторна своєрідність творів, написаних водяними барвами, у прозорості та м'якості їхнього шару фарб, що дозволяє передавати найтонші нюанси й відтінки світло-повітряного середовища.

У процесі цього розвитку з'явилися традиційні та новаторські техніки в акварелі, які довершують картини до справжніх витворів мистецтва. Різноплановість технік в живописі дозволяє отримувати не ординарні візуальні ефекти. Саме це робить архітектоніку картини, настільки різноманітною.

Акварельний живопис відноситься до культурного надбання людства, де утворюється складна система категорій цінностей, принципів, традицій та новаторства, що забезпечує пізнавальну і практичну діяльність. Враховуючи нові тенденції розвитку акварелі в мистецтві сьогодення, необхідно запровадити сучасні підходи дослідження. Тому принципово важливим є формулювання методологічних засад для наукового дослідження акварельного живопису в сучасній художній культурі України.

Використовуючи наукові методи дослідження можна дослідити історичне відкриття, формування, закономірності функціонування, розвиток, структуру, динаміку, парадигми, взаємодію та інше в акварельному живописі.

У межах наукового дослідження акварельного живопису виділяються два рівні: емпіричний, де формуються накопичення практичних методів, можливостей та фактів; теоретичний, що формулює і синтезує накопичені знання у низку теорії науки. Враховуючи загальні методи пізнання, зазначаються три етапи: методи емпіричного дослідження; методи, що застосовуються на емпіричному і теоретичному рівнях досліджень; методи теоретичних досліджень.

При аналізі художнього твору, тобто картини, етюду, нарису не можна обходитися лише описовим викладом власного бачення об'єкта мистецтва. На цьому тлі актуальним стає застосування методик мистецтвознавчого аналізу, як методу пізнання, що дає можливість поділити дослідження живопису на складові частини його генези, стильові властивості, авторську ідею, історичну епоху виконання, колористику та інші характеристики.

Основними видами мистецтвознавчого аналізу є порівняно-історичний метод. Це один з найбільш ефективних видів аналізу. Він ґрунтується, з одного боку, на порівнянні – виявленні подібності та відмінності об'єктів живопису, а з іншого – на принципах історизму, згідно з яким, дійсність розглядається у перспективі постійної зміни в часі. В будь-якому феномені живопису необхідно бачити його унікальність й особливості, так і спільність з традиційним надбанням в цілому.

При дослідженні акварельного живопису від абстрактного до конкретного більш повного, всебічного і цілісного відтворення, застосовується конкретно-історичний метод. Який дозволяє з'ясувати виникнення, формування та розвиток процесів та подій у хронологічній послідовності в конкретному часі, з метою виявлення зв'язків, закономірностей традицій та сучасного надбання в живописі. Один з основних хронологічних методів наукового пізнання, дозволяє дослідити історію акварельного живопису з її особливостями.

Творча спадщина видатних художників завжди привертала і привертає увагу. Майстри минулого залишили картини, етюди, нариси в різних техніках акварельного живопису, що відносяться до

історично-традиційного надбання. В сучасному мистецтві акварелі з'являються новаторські тенденції. При порівняні минулого та сучасного в акварельному живописі, актуально застосувати порівняно-стилістичний метод дослідження. Цей метод наукового пізнання, дозволяє виявляти подібності та відмінності в рисах, стилях та інших характеристиках живопису, визначати закономірності, які дають можливість відкрити новаторські, невідомі тенденції в сучасному мистецтві акварелістів України.

На художника та його творчість впливають: сім'я, політично-суспільні зміни, релігійні погляди, соціальне положення, ставлення до навколишнього середовища, вади, звички, слабкості, хвороби та інше. Тому розкриваючи грань "автор – твір", можна застосувати біографічний метод. В цьому методі біографія й особистість художника-аквареліста розглядаються як визначальні моменти творчості автора та автора-творця.

Висновки. Важливого значення набуває методологічний базис для дослідження наукового генезису акварельного живопису, який описує і пояснює явища та зводить відкриття в цій галузі до єдиного початку (витоку), де теорія будується на результатах, отриманих емпіричним шляхом. У теорії ці результати впорядковуються, висвітлюються, описуються у систему.

Наявність зв'язків між різними методами дослідження забезпечує перехід від одних тверджень до інших, і від теорії до відповідності її дослідним даним. Важливою основою наукового пізнання є синтез методологічних засад, що висвітлює шлях для практичного вжитку. Тому вищезазначений розгляд методів дослідження дав можливість сформувати сукупність відповідних методологічних засад для подальшого використання у наукових дослідженнях щодо особливостей взаємодії традицій та нововведень у практиці акварельного живопису, котрий є невіддільною й оригінальною сферою у художній культурі України.

Література

1. Антонюк О. Виставкова діяльність національної академії мистецтв України у 2013 році / О. Антонюк // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. – 2013.- №5. – С.352-355.
2. Белов В. А. Образ науки в ее ценностном измерении (философский анализ) / В. А. Белов. – Н.: Наука, 1995. – 266 с.
3. Борисов В. Н. Уровни логического процесса и основные направления их исследования / В. Н. Борисов. – Н.: Наука, 1967. – 212 с.
4. Володін В. І. Володіна Н. А. Сучасна радянська акварель / В. І. Володін, Н. А. Володіна. – М.: Радянський художник, 1983. – 174 с.
5. Горбенко А. А. Акварельная живопись для архитекторов / А. А. Горбенко. – К.: Будівельник, 1982. – 128 с.
6. Добров Г. М. Наука о науке: Введение в общее науковедение / Г. М. Добров. – К. : Наук. думка, 1970. – 320 с.
7. Ильин В. В. Теория познания: Эпистемология / В. В. Ильин. – М. : МГУ, 1994. – 136 с.
8. Кальнинг А. А. Акварельная живопись / А. Кальнинг. – М.: Искусство, 1968. – 74 с.
9. Каменская Г. Д. Акварель XVII-XIX вв. / Г. Д. Каменская. – Л.: 1937. – 98 с.
10. Картошов В. А. Система систем. Очерки общей теории и методологии / В. А. Картошов. – К.: Слово, 1995. – 235 с.
11. Лепикаш В. А. Живопись акварелью / В. А. Лепикаш. – М.: Ах СССР, 1961. – 154 с.
12. Павлов В. П. Сучасна українська акварель / В. П. Павлов. – К.: Мистецтво, 1966. – 75 с.
13. Палеха Ю. В. Основи науково-дослідної роботи / Ю. В. Палеха, Н. О. Леміш. – К.: Ліра, 2013. – 336 с.
14. Полюк О. Філософія акварелей Тетяни Павлик / О. Полюк // Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://hutsul.museum/exhibitions/2014/tetyana-pavlyk-akvareli.
15. Релігійно-інформаційна служба України. Той, що все життя малює церкви [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://risu.org.ua/ua/index/exclusive/events_people/20000.
16. Сомервиль Д. Что отличает науку от других форм знания / Д. Сомервиль. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960. – 192 с.
17. Цехмістова Г. С. Основи наукових досліджень / Г. С. Цехмістова. – К. : Видавничий Дім " Слово", 2004. – 240 с.
18. Юдин Э. Г. Системный подход и принцип деятельности: Методолог. проблемы соврем. науки / Э. Г. Юдин. – М. : Наука, 1978. – 392 с.

References

1. Antoniuk, O. (2013) Exhibition activity of the national Academy of arts of Ukraine in 2013. Actual problems of art practice and art criticism, 5, 352-355 [in Ukrainian].
2. Belov, V. A. (1995) The image of science in its axiological dimension (philosophical analysis). Novosibirsk: Nauka [in Russian].
3. Borisov, V. N. (1967) The logical levels of the process and main directions of their research. Novosibirsk: Nauka [in Russian].
4. Volodin, V. I., & Volodina, N. A. (1983) Soviet contemporary watercolor. Kyiv: Radianskyi khudozhnyk [in Ukrainian].

5. Gorbenko, A. A. (1982) Watercolor painting for architects. Kyiv: Budivel'nik.[in Russian].
6. Dobrov, G. M. (1970)The science of science: an Introduction to General science studies. Kyiv: Nauk. Dumka [in Russian].
7. Il'in, V. V. (1994) Theory of knowledge: Epistemology. Moskva: MGU [in Russian].
8. Kalning, A. A. (1968) Watercolor painting Moskva: Iskusstvo [in Russian].
9. Kamenskaya, G. D. (1937) Watercolor XVII-XIX centuries. Lvov [in Russian].
10. Kartoshov, V. A. (1995) A system of systems. Essays on General theory and methodology. Kyiv: Slovo [in Russian].
11. Lepikash, V. A. (1961) Watercolor painting. Moskva: Ah SSSR [in Russian].
12. Pavlov, V. P. (1966) Modern Ukrainian watercolor. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
13. Palekha, Yu. V., & Lemish, N. O. (2013) Basics of research work. Kyiv: Lira [in Ukrainian].
14. Poliuk, O., & Khryptun, D. (2014) The philosophy of watercolors of Tatiana Pavlik. National folk art Museum of Hutsulshchyna and Pokuttya named Jehoshaphat Kobrin. Retrieved from http://hutsul.museum/exhibitions/2014/tetyana-pavlyk-akvareli/ [in Ukrainian].
15. Religious information service of Ukraine. The one that draws the whole life of the Church. Retrieved from https://risu.org.ua/ua/index/exclusive/events_people/20000/ [in Ukrainian].
16. Somervil', D. (1960) What distinguishes science from other forms of knowledge. Moskva: Publishing house of the foreign literature [in Russian].
17. Tsekhmistova, H. S. (2004) Fundamentals of scientific research. Kyiv : Vydavnychyi Dim " Slovo" [in Ukrainian].
18. Yudin, E. H. (1978) A systematic approach and principle of activity: Methodology. the problems lie. science Nauki. Moskva : Nauka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.04.2017 р.

УДК 130.2:061.1(100)ЮНЕСКО

Живоглядова Дарина Юріївна
студентка Київського національного
університету ім. Тараса Шевченка
darynazhivog@gmail.com

СТРАТЕГІЇ ЮНЕСКО В РОЗВИТКУ МІЖНАРОДНОГО КУЛЬТУРНОГО СПІВРОБІТНИЦТВА

Мета роботи – проаналізувати стратегії та програми ЮНЕСКО як репрезентанти функціонування міжнародного культурного співробітництва, з'ясувати специфіку стратегій ЮНЕСКО у межах її п'яти секторів. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні таких методів культурологічного аналізу, як: системний, структурно-функціональний та порівняльний, що дає змогу усвідомити роль ЮНЕСКО в організації, координації, поширенні й зміцненні міжнародного діалогу народів, культур, цивілізацій в ім'я миру на основі дослідження законодавчої бази, основних секторів та стратегій організації. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про діяльність і роль ЮНЕСКО в актуалізації проблем та викликів, що постають у процесі кооперації країн світу в сфері культури. Аналіз політики, розробленої ООН з питань освіти, науки та культури, дає можливість окреслити культуротворчий і культуроохоронний потенціал ООН і ЮНЕСКО у зміцненні миру і стабільного розвитку людства, тих інклюзивних законодавчих актів, стандартів, інструментів конкретних оперативних дій, які забезпечують та стимулюють розвиток культури, сприяють нарощуванню культурних установ, мереж професіоналів та залученню населення по всьому світу до культуротворення. **Висновки**. Діяльність ЮНЕСКО спрямована на формування нового гуманізму, який пов'язує людський розвиток зі збереженням планети і забезпечує рівний доступ до всіх переваг освіти, науки, культури, комунікації та інформації, сприяє створенню інклюзивного суспільства, розвиток якого забезпечує соціальну справедливість, різноманітність, терпимість і взаєморозуміння. Стратегії діяльності ЮНЕСКО відрізняє орієнтація на розробку конкретних пропозицій формування цілісних, інноваційних і ефективних структур та розширення міждисциплінарності в реалізації програм. Ці програми узгоджуються на міжнародному глобальному, регіональному рівнях і рівні країн, конкретно тематично спрямовані, орієнтуються на досягнення конкретного результату, прямо або опосередковано враховують глобальні пріоритети стратегії ЮНЕСКО.

Ключові слова: ЮНЕСКО, ООН, культурна політика, культурна стратегія, міжнародне культурне співробітництво.

Живоглядова Дарина Юрьевна, *студентка Киевского национального университета им. Тараса Шевченко*

Стратегии ЮНЕСКО в развитии международного культурного сотрудничества

Цель работы – проанализировать стратегии и программы ЮНЕСКО как репрезентанта функционирования международного культурного сотрудничества, выяснить специфику стратегий ЮНЕСКО в рамках ее пяти секторов. **Методология** исследования заключается в применении системного, структурно-функционального, сравнительного методов анализа, что позволяет определить роль ЮНЕСКО в организации, координации, распространении и укреп-

© Живоглядова Д. Ю., 2017

лении международного диалога народов, культур, цивилизаций во имя мира на основе исследования законодательной базы, основных секторов и стратегий организации. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о деятельности и роли ЮНЕСКО в актуализации проблем и вызовов, возникающих в процессе кооперации стран мира в сфере культуры. Анализ культурной политики ООН и ЮНЕСКО позволяет обозначить их культуротворческий потенциал в укреплении мира и устойчивого развития человечества, тех инклюзивных законодательных актов, стандартов, инструментов конкретных оперативных действий, обеспечивающих и стимулирующих развитие культуры, способствующих наращиванию культурных учреждений, сетей профессионалов, и привлечению населения по всему миру к культуротворчеству. Выводы. Деятельность ЮНЕСКО направлена на формирование нового гуманизма, который связывает развитие общества с сохранением планеты и обеспечивает равный доступ ко всем преимуществам образования, науки, культуры, коммуникации и информации, способствует созданию инклюзивного общества, развитие которого обеспечивает социальную справедливость, разнообразие, терпимость, взаимопонимание. Стратегии ЮНЕСКО отличает ориентация на разработку конкретных предложений по формированию целостных, инновационных и эффективных структур и расширение междисциплинарности в реализации программ. Эти программы согласовываются на международном глобальном, региональном уровнях и уровне стран, конкретно тематически направлены, ориентируются на достижение конкретного результата, прямо или косвенно учитывают глобальные приоритеты стратегии ЮНЕСКО.

Ключевые слова: ЮНЕСКО, ООН, культурная политика, культурная стратегия, международное культурное сотрудничество.

Zhyvohliadova Daryna, *student of Taras Shevchenko National University of Kyiv, the Faculty of Philosophy, Department of Culture studies*

UNESCO strategies in the development of the international cultural cooperation

The purpose of the work. Research is devoted to the analysis of the place and role of UNESCO, the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Policies and programs of UNESCO as a representant of the international cultural cooperation and the specifics of UNESCO strategies within its five sectors are analyzed. Research **methodology** consists of systematic, structural and functional comparative analysis methods, allowing understanding the role of UNESCO in organization, coordination, dissemination and strengthening the international dialogue of nations, cultures and civilizations based on a study of the legislative framework, key sectors and organization policy. **Scientific novelty** reveals in expanding notions of the role of UNESCO and in actualization of problems and challenges facing by the processes of international cooperation in culture. The analysis of Educational, Scientific and Cultural sectors made by UNESCO policy provides the opportunity to outline the potential of the United Nations and UNESCO in strengthening peace and sustainable human development, the inclusive legislation, standards and specific operational actions tools to safeguard and promote the development of culture, the augmentation of cultural institutions, professional networks and attract people around the world to the culture creation. **Conclusion**. UNESCO activity aims to create a new humanism that links human development with the planet preservation and ensures equal access to all the benefits of education, science, culture, communication and information, facilitates the inclusive society creation, development of which ensures social justice, diversity, tolerance and understanding. UNESCO strategies focus on developing the specific proposals for the formation of integral, innovative and efficient structures and expansion of interdisciplinary approaches in program implementation. These programs agreed on international, global, regional and state level, thematically focus and result-oriented, directly or indirectly take into account the priorities of the global UNESCO strategy.

Keywords: UNESCO, UN, culture policy, culture strategy, international cultural cooperation.

Актуальність теми дослідження. На межі XX–XXI століть культура стає дедалі більш потужним стимулом для сталого розвитку людства в масштабах власного соціального, економічного, політичного та екологічного впливу. Дійсно, у той час, коли світ шукає нові шляхи побудови миру та сталого розвитку, культурне розмаїття та міжкультурний діалог стали головними викликами глобального порядку, заснованого на мирі, взаєморозумінні та повазі загальних цінностей, зокрема захист прав людини та культурних надбань людства. Питання тенденцій розвитку сучасної культури, зокрема у зв'язку з випрацьовуванням критеріїв прогресу на фоні урізноманітнення інноваційних технологій у сфері комунікацій та інформації, концептуалізуються Дж. Бенингером [28], М. Кастельсом [9], М. Маклюеном [14], Дж. Нейсбітом [16], Е. Тоффлером [23]. Грунтуючі чинники культури як інтегративної системи, культурна політика, її сутність та цілі постали предметом аналізу як зарубіжних науковців (В.Біблер [3], Ю.Габермас [34], П.Гуревич [8], Е.Еверіт [32], Ч.Лендрі [12], К. Маннгайм [13], Ф.Матарассо [36], Т.Парсонс [19], М.Пахтер [20], В.Соловйов [21], П.Сорокін [22], Ф. Фукуяма [24], так і вітчизняних дослідників (В.Андрущенко [1], В.Бакуменко [2], Ю.Богуцький [5], О.Валевський [6], О.Гриценко [7], В.Панченко [18], Н.Цимбалюк [25]. Стратегії державної політики України у сфері культури, механізми її втілення в процесі євроінтеграції, особливості держуправління в соціогуманітарній сфері аналізують Ю.Богуцький [5], О.Валевський [6], О.Гриценко [7], Ж. Безвершук [4], Т.Ковальчук [10], М.Логунова [11], В.Манжола [15], Л.Новохатько [17], Т.Шинкаренко Т.І. [26], Н.Яковенко [27] та інші.

Мета дослідження. Як на рівні транснаціональних союзів Європи (ЄС, Рада Європи), так і на рівні національної політики країн світу культурне міжнародне співробітництво постає тією інтегруючою силою, що поєднує культуру, її функціонування з іншими сферами життєдіяльності людини. Будучи

дотепер єдиною установою Організації Об'єднаних Націй з мандатом у галузі культури, саме ЮНЕСКО стала першим осередком розробки політики в галузі культури на міждержавному рівні. Політика, розроблена Організацією Об'єднаних Націй з питань освіти, науки, та культури містить інклюзивні законодавчі акти, стандарти, інструменти конкретних оперативних дій, які забезпечують та стимулюють розвиток культури, сприяють нарощуванню культурних установ, мереж професіоналів, та залученню населення по всьому світу до культуротворення. Отже, постає необхідним звернення до аналізу стратегій, запропонованих ЮНЕСКО для створення загальної картини сучасного розвитку культурної політики та визначення тенденцій її трансформації у майбутньому. Метою статті є аналіз місця і ролі ЮНЕСКО в актуалізації проблем та викликів, що постають у процесі кооперації країн світу у сфері культури.

Виклад основного матеріалу. Людство, яке ціною величезних втрат під час Другої світової війни усвідомило їх головні причини (серед них – "відмова від демократичних принципів поваги гідності людської особистості, рівноправності та взаємної поваги людей, … насаджувана на основі невігластва і упереджень доктрини нерівності людей і рас" [39]), постало перед необхідністю захисту свого мирного існування. Для підтримки останнього "священним обов'язком" всіх народів та держав – учасників ООН було проголошено розповсюдження освіти і культури через надання "всім людям повних і рівних можливостей для отримання освіти та безперешкодних пошуків об'єктивної істини і вільного обміну думками й знаннями" [39].

Інтелектуальній еліті Європи стало зрозумілим, що політичних та економічних угод не достатньо для побудови міцного миру. Саме тому у листопаді 1945 року на Лондонській конференції було прийнято Конституцію, що проголосила створення міжнародної спеціалізованої установи ООН у галузі культури, освіти та науки – ЮНЕСКО (UNITED NATIONS EDUCATIONAL SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION). Чинності даний документ набув вже 4 листопада 1946 року як результат ратифікації членами ООН (на той час – 20 країн). Метою ЮНЕСКО постало "поступове досягнення шляхом співробітництва народів всього світу в галузі освіти, науки і культури міжнародного миру і всезагального благополуччя людства, … в інтересах забезпечення загальної поваги до справедливості та законності прав людини, а також основних свобод, що проголошені в Конституції Організації Об'єднаних Націй, для всіх народів без розрізнення раси, статі, мови чи релігії"[39].

Втілення вищезазначеного вектору діяльності і на сьогоднішній день відбувається завдяки створенню мережі ефективної міжнародної співпраці між державами шляхом спільного вирішення загальнозначущих засадничих завдань: мобілізація можливостей солідарних дій для поширення освіти: "щоб кожна дитина … мала доступ до якісної освіти як однієї з основних прав людини та в якості необхідної умови задля розвитку людського потенціалу" [35]; побудова міжкультурного порозуміння за допомогою охорони спільної культурної спадщини та підтримки культурного розмаїття; зміцнення зв'язків між народами та суспільствами, захист свободи вираження як неодмінної умови демократії та людської гідності.

Відповідно до основних напрямків , цілей і завдань ЮНЕСКО, у лютому 2014 р. була затверджена діюча на сьогоднішній день середньострокова стратегія, розрахована на 2014-2021 роки. Саме у статті 3 вищезгаданої стратегії визначається місія ЮНЕСКО як спеціалізованої установи ООН (відповідно до її Конституції): сприяння "побудові миру, викоріненню бідності, сталому розвитку і міжкультурному діалогу за допомогою освіти, науки, культури, комунікації та інформації" [37]. Глобальними пріоритетами "дорожньої карти" залишаються, у відповідності до Цілей розвитку тисячоліття,: гендерна рівність та "єдина і процвітаюча Африка". Крім того ЮНЕСКО вкрай важливим для себе вважає перетворення себе в "справжню організацію навчання" [37]. Остання, зокрема, передбачає створення інформаційної інфраструктури, яка відповідала б сучасному рівню організації виробництва і поширення інформації за рахунок розвитку логістики, інноваційних інструментів і найкращих практик в інформаційній сфері. Це, у свою чергу, дозволяючи якісніше керувати поширенням знання та забезпечуючи гласність та інформованість широкого загалу громадськості, сприяє мобілізації ресурсів стратегічного партнерства.

Один з найбільших міжнародних конгресів щодо проблем культури, організований ЮНЕСКО (квітень–травень 2013р.), "Культура: ключ до сталого розвитку" в Ханчжоу (Китай) демонструє визначну роль культури як системи загальнозначущих цінностей. Остання розглядається в якості ключового каталізатора стійкості, джерела сенсу і енергії, творчого підходу і інновацій. А культурна інфраструктура (культурні установи та інституції) повинна ефективно використовуватися у якості громадського простору для діалогу й соціального залучення та згуртованості [38].

Місія ЮНЕСКО полягає у сприянні зміцненню миру, сталого розвитку та міжкультурного діалогу шляхом освіти, науки, культури, комунікації та інформації – п'яти ключових секторів функціонування Організації.

Провідною стратегією ЮНЕСКО у секторі "Освіта" виступає програма "Освіта для всіх", яка має забезпечити міжнародну координацію досягнення цілей, пов'язаних зі сприянням розвитку грамот-

ності та якісної освіти "для всіх", з особливим акцентом на гендерну рівність й молодь, охоплення найбільш вразливих і знедолених груп, включаючи корінні народи. Особлива увага знову ж таки приділяється Африці, найменш розвиненим країнам та малим острівним державам, що розвиваються. Міжнародне співтовариство під час Всесвітнього форуму щодо проблем освіти (Дакар, 2000 р.) узгодило домовленості про досягнення до 2015 року наступних шести цілей:1. Забезпечення вільного доступу дітей до безкоштовної та обов'язкової високоякісної початкової освіти; 2. Розширення доступу молодих людей і дорослих до програм навчання; 3. Підвищення на 50% відсотків рівня освіченості серед дорослих; 4. Ліквідація гендерних диспропорцій в освіті; 5.Підвищення якості освіти в усіх її аспектах.

Відповідно до зазначених завдань заходи ЮНЕСКО на всіх щаблях освіти спрямовані на сприяння розвитку доступності, рівноправності, якості та інновацій за допомогою сприяння країнам в розробці засад культурної політики в галузі освіти; акцентування уваги на Африці та найменш розвинутих країнах і дев'яти багатонаселених – Бангладеш, Бразилії, Єгипті, Індії, Індонезії, Китаї, Мексиці, Нігерії і Пакистані, де проживає більше двох третин неписьменних у світі та 40% дітей без шкільної освіти; розробки і поширення посібників та інших навчальних матеріалів для вчителів з охопленням широкого кола питань в галузі освіти; сприяння масовості реагування на ВІЛ та СНІД у секторі освіти; розробки стандартів якості щодо визнання кваліфікацій в галузі вищої освіти;сприяння встановленню партнерських зв'язків між державним та приватним секторами та громадянським суспільством.

За час свого існування Організація розробила ряд міжнародних програм у рамках другого сектору – "Природничі науки". Так, ЮНЕСКО сприяє зміцненню потенціалів країн, що розвиваються в галузях природничих наук, інженерної справи й технології. Пріоритетом для цього сектору є прісноводні ресурси та пов'язані з ними екосистеми. Міжнародна гідрологічна програма спрямована на забезпечення наукових знань, технічної підготовки кадрів і консультацій з питань політики, необхідних для управління водними ресурсами на ефективній, справедливій та екологічно чистій основі. Програма "Людина і біосфера", мережа якої складається з більш ніж 531 біосферного заповідника, охоплює значну більшість наземних екосистем світу. Міжнародна програма з геології у співпраці з Міжнародним союзом геологічних наук надає допомогу вченим в більш ніж 150 країнах в питаннях вдосконалення методів оцінки енергетичних та мінеральних ресурсів, одночасно сприяючи розширенню бази знань про геологічні процеси Землі та зменшення пов'язаних зі стихійними лихами – землетрусами, виверженнями вулканів, цунамі, повенями і зсувами – ризиками в країнах, що розвиваються. Особлива увага приділяється зміцненню потенціалів малих острівних держав у справі вирішення нагальних проблем їх сталого розвитку, таких як адаптація до зміни клімату, посилення голосу громад в глобальних дискусіях та зміцнення наукової політики.

Міжнародна програма з фундаментальних наук (МПФН) є міжурядовою ініціативою, яка має на меті зміцнення національних потенціалів за допомогою мережі передових знань в фундаментальних науках. МПФН займається проектами в галузях математики, фізики, хімії та інших наук про життя.

Сприяння діалогу між цивілізаціями на основі філософії, гуманітарних наук, практики етичного нормотворення, заохочення боротьби за права людини проти дискримінації – ключові завдання сектору "Соціальні та гуманітарні науки." У сфері науки та технологій ЮНЕСКО займається розробкою етичних стандартів та правових актів, зокрема у сфері біоетики. Затверджуються "основні принципи біоетики (такі, як: людська гідність, солідарність, свобода наукових досліджень, повага до приватного життя, конфіденційність, відсутність дискримінації, інформована згода, цілісність досліджень та інтелектуальна чесність)" [29]. Цей документ виступає правовою точкою відліку та платформою для аналізу таких питань, як клонування людини, принципів збору, обробки, зберігання та використання даних.

Робота Всесвітньої комісії з етики наукових знань та технологій зосереджена на двох таких головних напрямках, як екологічна етика (з особливим акцентом на етичних наслідках зміни глобального клімату) та етика науки (вирішення питань статусу вчених-дослідників і регламентації наукової діяльності). Програма ЮНЕСКО "Управління соціальними перетвореннями" спрямована на забезпечення результативності найсучасніших досліджень стосовно викорінення злиднів, розширення прав і можливостей представниць жіночої половини людства й молоді, міграції та урбанізації. ЮНЕСКО заохочує викладання філософії з метою стимулювання критичного й незалежного мислення, розвитку взаєморозуміння і,тим самим, сприяння зміцненню терпимості і миру.

ЮНЕСКО знаходиться в авангарді міжнародних зусиль щодо збереження матеріальної та нематеріальної спадщини та заохочення культурного розмаїття шляхом збереження спадщини в його різноманітних аспектах й розвитку форм культурного самовираження. Саме тому у межах одного з головних секторів організації – "Культура" – розроблено та прийнято ряд конвенцій стосовно забезпечення охорони та збереження спільної спадщини людства. Так, відповідно до Конвенції про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини, прийнятої в 1972 р, було засновано Список

всесвітньої спадщини -A World Heritage Site, в який за станом на сьогоднішній день увійшло 1031 унікальних культурних та природних об'єктів. Конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту 1954 року і Другий протокол до неї 1999 р. сприяють відновленню зруйнованих місцевостей, встановленню зв'язків між їх минулим, сьогоденням і майбутнім. Конвенція про охорону підводної культурної спадщини (січень 2009р.) забезпечує охорону від розграбування й руйнування культурних цінностей, що знаходяться під водою. Варто також звернути увагу на провідну Конвенцію ЮНЕСКО 2005 року "Про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження", яка стрижневим стратегічним завданням організації визнала збереження культурної різноманітності, а саме "розмаїття форм, за допомогою яких культури спільнот та суспільств знаходять своє вираження" [31], включаючи різноманітні види художньої діяльності. Крім того, у документі було надано визначення культурної політики, а саме : " такої політики…, що стосується культури – на місцевому, регіональному, національному або міжнародному рівнях, яка зосереджена на культурі як такій, або ж призначена для здійснення безпосереднього впливу на форми культурного самовираження окремих осіб, спільнот або суспільств, включаючи створення, виробництво, поширення і розподіл культурної діяльності, культурних товарів та послуг, а також доступ до них" [31].

Наступним сектором ЮНЕСКО є "Комунікація та Інформація". ЮНЕСКО стверджує, що комунікація, інформація й знання є рушійними силами сталого розвитку. Саме тому значна увага у межах Організації надається сприянню вільної, незалежної й плюралістичної комунікації та загальному доступу до інформації. Адже один з ключових елементів стратегії ЮНЕСКО полягає в новаторському застосуванні інформаційних й комунікаційних технологій з метою забезпечення сталого розвитку, в тому числі за допомогою розробки і поширення новітнього програмного забезпечення.

ЮНЕСКО сприяє розвитку свободи вираження думок й свободи друку, надає безпосередню підтримку незалежним засобам інформації в країнах з перехідною економікою та країнах в конфліктних і постконфліктних районах. За допомогою програми "Інформація для всіх" ЮНЕСКО забезпечує активізацію дискусії з політичних, етичних й соціальних проблем, що зароджуються на тлі рівноправного доступу до інформації. Крім того, ЮНЕСКО допомагає бібліотекам й архівам здійснювати перехід до сучасних цифрових технологій. В межах програми ЮНЕСКО "Пам'ять світу" міжнародний консультативний комітет веде реєстр з охорони документальної спадщини, що володіє загальною цінністю. Серед них: найстаріше видання Корану, відоме як "Мушаф Отман"; найповніша колекція традиційної китайської музики; "Метрополіс" Фріца Ланга і "Дев'ята симфонія" Людвіга ван Бетховена; старовинні мексиканські рукописи; праці з національних архівів і бібліотечних організацій Ефіопії.

ЮНЕСКО була одним з головних учасників Всесвітнього саміту з питань інформаційного суспільства (у 2003 у Женеві та у 2005 р. в Тунісі), відстоюючи концепцію "суспільства знань" та його чотирьох принципів: свобода вираження думки, загальний доступ до інформації та знань, рівний доступ до якісної освіти та заохочення культурного розмаїття. З того часу і дотепер домінуючим напрямком у секторі "Комунікації та Інформації" є побудова суспільства знання, адже "Обмін знаннями та інформацією, зокрема за допомогою інформаційних і комунікаційних технологій має здатність трансформувати економіки та суспільства. ЮНЕСКО працює над створенням інклюзивних товариств знань та надання влади місцевим громадам шляхом розширення доступу, збереження й обміну інформацією і знаннями у всіх сферах компетенції ЮНЕСКО" [30].

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про діяльність і роль ЮНЕСКО в актуалізації проблем та викликів, що постають у процесі кооперації країн світу у сфері культури. Аналіз політики, розробленої ООН з питань освіти, науки та культури, надає можливість окреслити культуротворчий і культуроохоронний потенціал ООН і ЮНЕСКО у зміцненні миру і стабільного розвитку людства, тих інклюзивних законодавчих актів, стандартів, інструментів конкретних оперативних дій, які забезпечують та стимулюють розвиток культури, сприяють нарощуванню культурних установ, мереж професіоналів, та залученню населення по всьому світу до культуротворення.

Висновки. Отже, зміцнення соціальної згуртованості шляхом сприяння плюралізму, міжкультурного діалогу й культури миру та забезпечення центральної ролі культури постає однією найважливіших цілей функціонуванні ЮНЕСКО. Саме тому ЮНЕСКО вважається "інтелектуальним" центром Організації Об'єднаних Націй. У Статуті ЮНЕСКО підкреслюється, що мир та захист людської гідності можливі не стільки єдністю політико-економічних інтересів, стільки моральнісною та інтелектуальною солідарністю народів світу [33]. Відповідно, майбутнє людства, окремих націй і народів залежить не тільки від їх економічного капіталу або природних ресурсів, а й від колективної здатності розуміти й передбачати зміни в навколишньому соціальному, культурному і природному середовищі – за допомогою освіти, наукових досліджень та обміну знаннями. Конвенції, декларації, резолюції, угоди, програми, впровадження численних ініціатив, що сприяли і сприяють формуванню гуманітарного змісту внутрішньої і зовнішньої

політики держав-членів ООН, практичні заходи у сферах компетенції ЮНЕСКО згуртовують світове співтовариство у збереженні і розвитку "загального надбання людства", дозволяють знаходити шляхи і способи усунення соціальних, культурних, релігійних та інших протиріч на міжнародному, регіональному, національному, державному та місцевому рівнях. В ситуації нестабільності, кризового характеру сучасних світових процесів підвищення рівня дієвості, ефективності та результативності діяльності Організації можливе завдяки її спільним і скоординованим діям, в якості надійного партнера, з різними органами та інституціями ООН, що, в свою чергу, сприятиме зміцненню культуротворчого і культурооохоронного потенціалу останньої у зміцненні миру і стабільного розвитку людства.

Література

1. Андрущенко В. П. Соціальна філософія. Історія, теорія, методологія: підруч. для вищ. навч. закл. / В. Андрущенко, Л. Губерський, М. Михальченко. – К. : Генеза, 2006. – 654 с.
2. Бакуменко, В. Д. Теоретико-методологічні засади формування державно-управлінських рішень : автореф. дис... д-ра наук з державного управління: 25.00.01 / Бакуменко Валерій Данилович ; Українська академія держ. управління при Президентові України. – К., 2001. – 36 с.
3. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век Текста / В.С. Библер. – М.: Изд-во "Политиздат", 1991.413 с.
4. Безвершук, Ж. О. Історія культури в термінах і назвах : словник-довідник / Ж. О. Безвершук. – К. : Вища школа, 2003. – 399 с.
5. Богуцький Ю. П. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспектива : монографія / Ю. П. Богуцький. – К. : Веселка: Ін-т культурології АМУ, 2008. – 199 с.
6. Валевський О. Культурна політика як основа стратегії модернізації українського суспільств / О. Валевський // Публічне управління: теорія та практика: збірник наукових праць Асоціації докторів наук з державного управління. – 2013. – Вип. 2 (18). – С. 42–47.
7. Гриценко О. А. Культурна політика: концепції й досвід: Навч. посібник / О. А.Гриценко; Ін-т держ. упр. і самоврядування при Каб. Міністрів України. – К., 1994.
8. Гуревич П.С. Философия культуры / П.С. Гуревич. – М.: Nota bene, 2000. – 352 с.
9. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество, культура / М.Кастельс. – М.: ГУ ВШЭ,2000. – 608с.
10. Ковальчук Т. І. Культурна політика Європейського Союзу як інтеграційний фактор та інструмент формування загальноєвропейського культурного простору / Т. І. Ковальчук // Науковий вісник Гілея: Збірник наукових праць. – Вип. 16. – К. : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2008. – С. 55–64.
11. Логунова М. Державна політика: аналіз та механізм її впровадження в Україні : Навч. посіб. / О. І. Валевський, В. А. Ребкало, М. М. Логунова, М. І. Пірен, А. М. Пойченко, В. В. Тертичка, В. А. Шахов; ред.: В. А. Ребкало; Укр. акад. держ. упр. при Президентові України. – К., 2000. – 228 с.
12. Лэндри Ч. Креативный город / Ч.Лэндри.- М.: Издательский дом "Классика – ХХГ", 2006. – 399 с.
13. Маннгайм К. Эссе о социологии культуры [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000766/index.shtml.
14. Маршалл Мак-Люэн. Галактика Гуттенберга: Сотворение человека печатной культуры / М.-Л. Маршалл. – К.: Ника-Центр, 2003. – 432с.
15. Манжола В. Квадратура інтеграційного кола (Актуальні проблеми європейської політики України) / В. Манжола // Політика і час : Суспільно-політичний журнал. – 2007. – N4. – С. 14-18.
16. Нейсбитт Дж. П. Что нас ждет в 90-е годы. Мегатенденции / Дж. Нейсбитт, П.Эбурдин. – М.: Республика, 1992. – 416 с.
17. Новохатько Л. Українська культура в європейському контексті / Ю.П.Богуцький, В.П.Андрущенко, Ж.О.Безвершук, Л.М.Новохатько // [за ред. Ю.П.Богуцького]. – К.:Знання, 2007. – 679 с.
18. Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури / В. І. Панченко. – К. : ТОВ "Міжнар. фін. агенція", 1998. – 192 с.
19. Парсонс Т. Система координат действия и общая теория систем действия: культура, личность и место социальных систем / Т.Парсонс // Американская социологическая мысль.- М.- 1996.С.462-478. [Електронний ресурс]: – Режим доступу: http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/par1.html.
20. Пахтер М. Культура на перепутье. Культура и культурные институты в XXI веке:Пер. с англ. / М. Пахтер,Ч. Лэндри. – М.: Классика – XXI, 2003. – 96с.
21. Соловьев В. С. О христианском единстве: [сб.] / Владимир Соловьев. – М.: Рудомино, 1994. – 334 с.
22. Сорокин П. Социальная и культурная динамика /П.А.Сорокин.- М.:Астрель, 2006. – 1176 с.
23. Тоффлер Елвін. Третя хвиля / Перекладач: Андрій Євса, за редакцією Віктора Шовкуна/Е.Тоффлер. – Київ : Видавничий дім "Всесвіт", 2000. – 480 с.
24. Фукуяма Ф. Конец истории и последний человек / Фукуяма Ф., пер. с англ. М. Б. Левина / Ф.Фукуяма. – М. : Издательство АСТ: ЗАО НПП "Ермак", 2004. – 588 с.
25. Цимбалюк Н. М. До питання про теоретичні засади гендерних досліджень української культури / Н. Цимбалюк // VII Культурологічні читання пам’яті Володимира Подкопаєва "Культурна трансформація су-

часного українського суспільства": Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 4-5 червня 2009 . – К.: ДАКККіМ, 2009. – Ч. 1.

26. Шинкаренко Т.І., Копійка В.В. Європейський Союз: Заснування і етапи становлення / Т.І. Шинкаренко, В.В. Копійка. – К.: Видавничий дім "Ін Юре", 2001. – 448 с.

27. Яковенко Н. Дзеркала ідентичності. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI – початку XVIII століття / Н.Яковенко. – К.: Laurus, 2012. – 472с.

28. Beninger J. R. The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society. Cambridge, 1986 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://monoskop.org/images/e/e5/Beniger_James_The_Control_Revolution.pdf

29. Bioethics [Електронний ресурс]: Social and Human Sciences. – Режим доступу: http://www.unesco.org/new/en/social-and-human-sciences/themes/ bioethics./

30 Building Knowledge Societies [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://en.unesco.org/themes/building-knowledge-societies.

31. Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions [Електронний ресурс] – Paris, 20 October 2005 – Режим доступу: http://portal.unesco.org/en/ev.phpURL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

32. Everitt A. The Governance of Culture: Approaches to Integrated Cultural Planning and Policies / Everitt A. – Strasbourg: Council of Europe Publishing, 1999. – 55 p.

33. General introduction to the standard-setting instruments of UNESCO [Електронний ресурс]: – Режим доступу: http://en.unesco.org/about-us/introducing-unesco.

34. Everitt A. The Governance of Culture: Approaches to Integrated Cultural Planning and Policies / Everitt A. – Strasbourg: Council of Europe Publishing, 1999. – 55 p.

35. Habermas J. Citizenship and National Identity: Some Reflections on the Future of Europe / J. Habermas // Praxis International. – 1992. – Vol. 12. – P. 1–19

36. Introducing UNESCO [Електронний ресурс]: – Режим доступу: http://en.unesco.org/about-us/introducing-unesco.

37. Matarasso F. Balancing act: 21 strategic dilemmas in cultural policy / F. Matarasso, Ch. Landry. – Strasbourg : Council of Europe Publishing, 1999. – 86 p.

38. Medium-term Strategy: (2014-2021)UNESCO [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002278/227860e.pdf

39. The Hangzhou Declaration: Placing Culture at the Heart of Sustainable Development Policies [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/final_hangzhou_declaration_english.pdf.

40. UNESCO Constitution [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://portal.unesco.org/en/ev.phpURL_ID=15244&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

References

1. Andrushchenko V. P., L. Huberskyi, M. Mykhalchenko (2006). Social philosophy: history, theory, methodology. Kyiv : Heneza.[in Ukrainian].

2. Bakumenko, V. D. (2001). Theoretical and methodological principles of forming state-management decisions. Extended abstract of Doctor's thesis. Kyiv: National Academy for Public Administration under the President of Ukraine [in Ukrainian].

3. Bybler B.C. (1991). From science learning to logical culture. Two Philosophical Introduction. Moscow: "Polytyzdat" [in Russian].

4. Bezvershuk Zh. O. (2003). History and culture in terms of names, dictionary-directory. Kyiv : Vyshcha shkola [in Ukrainian].

5. Bohutskyi Yu. P. (2008). Self-organizing of culture: ontology, dynamics, prospects: monograph. Kyiv : Veselka. [in Ukrainian].

6. Valevskyi O. (2013). Cultural policy as the basis of a strategy to modernize Ukrainian Society. Public Management: Theory and Practice: collection scientific papers of Doctors Association, 2, 42 – 47 [in Ukrainian].

7. Hrytsenko O. A. (1994). Cultural Policy: Concepts and Experience. Kyiv : Institute of Public Administration of Ukrainian Government [in Ukrainian].

8. Hurevych P. S. (2000). Philosophy of culture. Moscow: Nota bene. [in Russian].

9. Kastels M. (2000). Informational era: Economy, Society, Culture. Moscow. [in Russian].

10. Kovalchuk T. I. (2008). Cultural Policy of the European Union as a factor of integration and a tool for common European cultural space. Kyiv: Hileiya,16, 55–64 [in Ukrainian].

11. Lohunova M. (2000). Public Policy: Analysis and mechanism of its implementation in Ukraine. Kyiv: National Academy for Public Administration under the President of Ukraine [in Ukrainian].

12. Landry Ch. Creative city. (2006). Moscow: "Klassyka – XXI" [in Russian].

13. Mannhaim K. Essay about the sociology of culture. Retrieved from http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000766/index.shtml [in Russian].

14. Mak-Liuen McLuhan. (2003). The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. Kyiv: Nyka-Tsentr [in Russian].

15. Manzhola V. (2007). Squaring the circle (Actual problems of European policy in Ukraine). Policy and Time, 4, 14-18 [in Ukrainian].

16. Neisbytt Dzh., Eburdyn P. (1992). What are we waiting for in the nineties Moscow: Respublyka [in Russian].

17. Novokhatko L. (2007). Ukrainian culture in the European Context. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

18. Panchenko V. I. (1998). Art in the context of culture. Kyiv: Mizhnarodna finansova ahentsiia. [in Ukrainian].

19. Parsons T. (1996). The system of Coordinated action and General Theory of action: culture, personality and place of sociology. American sociological thought. (pp.462-478). Moscow. Retrieved from http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/par1.html [in Russian].

20. Pakhter M. (2003). Culture on the crossroads. Culture and Culture Institutes in the XXI century. Moscow: Klassyka – XXI [in Russian].

21. Solov'ev V. S. (1994). About Christian Unity. Moscow: Rudomyno [in Russian].

22. Sorokyn P. (2006). Social cultural dynamics. Moscow: Astrel [in Russian].

23. Toffler Elvin. (2000). The third wave. (Andriy Yevsa, Trans). Kyiv : "Vsesvit" [in Ukrainian].

24. Fukuyama F. (2004). The End of History and the Last Man. (M. B. Levyna, Trans). Moscow : Ermak [in Russian].

25. Tsymbalyuk N. M. (2009). To the question of theoretical principles of gender investigation of Ukrainian culture. Readings of culturology dedicated to the memory of Volodymyr Podkopayev. Kyiv: DAKKKiM, 1 [in Ukrainian].

26. Shynkarenko T.I., Kopiyka V.V. (2001). EU: the foundation and stages of its formation. Kyiv: In Yure [in Ukrainian].

27. Yakovenko N. (2012). Mirrors of identity. Studies of the history of views and ideas of Ukraine in XVI – the beginning of XVIII centuries. Kyiv: Laurus [in Ukrainian].

28. Beninger J. R. (1986). The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society. Cambridge. Retrieved from https://monoskop.org/images/e/e5/Beniger_James_The_Control_Revolution.pdf [in English].

29. Bioethics: Social and Human Sciences. Retrieved from http://www.unesco.org/new/en/social-and-human-sciences/themes/bioethics [in English].

30. Building Knowledge Societies. Retrieved from http://en.unesco.org/themes/building-knowledge-societies [in English].

31. Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions: Paris, 20 October 2005. Retrieved from http://portal.unesco.org/en/ev.phpURL_ID=31038&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [In English].

32. Everitt A. (1999). The Governance of Culture: Approaches to Integrated Cultural Planning and Policies. Strasbourg: Council of Europe Publishing [in English].

33. General introduction to the standard-setting instruments of UNESCO. Retrieved from http://en.unesco.org/about-us/introducing-unesco [In English].

34. Everitt A. (1999). The Governance of Culture: Approaches to Integrated Cultural Planning and Policies. Strasbourg: Council of Europe Publishing [in English].

35. Habermas J. (1992). Citizenship and National Identity: Some Reflections on the Future of Europe. Praxis International, 12, 1–19 [in English].

36. Introducing UNESCO. Retrieved from http://en.unesco.org/about-us/introducing-unesco[in English].

37. Matarasso F. (1999). Balancing act: 21 strategic dilemmas in cultural policy. Strasbourg : Council of Europe Publishing [in English].

38. Medium-term Strategy: (2014-2021) UNESCO. Retrieved from http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002278/227860e.pdf [in English].

39. The Hangzhou Declaration: Placing Culture at the Heart of Sustainable Development Policies. Retrieved from http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/final_hangzhou_declaration_english.pdf [in English].

40. UNESCO Constitution. Retrieved from http://portal.unesco.org/en/ev.phpURL_ID=15244&URL_ DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.04.2017 р.

УДК 792.8

Кеба Мирослав Євгенович
заслужений працівник культури України,
старший викладач Київського національного
університету культури і мистецтв
keba.kiev@ukr.net

ЕНЕРГЕТИЧНО-ТЕХНІЧНІ ПРИЙОМИ ПАРТНЕРСТВА (ДУЕТНОСТІ) В БАЛЬНИХ ТАНЦЯХ

Мета роботи – проаналізувати енергетично-технічні прийоми у бальній хореографії, які сприяють розкриттю дуетного образу в танці. **Методологія** дослідження ґрунтується на принципах єдності теорії і практики, об'єктивності та комплексності дослідження, на проективних методиках і методі вивчення та узагальнення передового хореографічного досвіду. **Наукова новизна** полягає у акцентуванні уваги на ролі енергетики та техніки під час виконання хореографічного дуету, що виступають запорукою втілення художньої образності в бальному танці, у відкритті значення партнерингу для системи вищої хореографічної освіти. **Висновки**. Доведено, що енергетичний контакт між партнерами впливає на техніку виконання фігур, на координацію жестів, на відчуття ритму, що переводить дуетність з формату простої механіки у формат природної пластики, який досягається за рахунок максимального чуттєвого ефекту між жіночим і чоловічим началом. Зазначено, що за таких умов окремі технічні прийоми перетворюються на "клітинки" цілісного дуетного образу, що особливо помітно на прикладі мистецтва бальної хореографії.

Ключові слова: мистецтво хореографії, бальний танець, дуетний образ, енергетика душі та тіла, партнеринг, технічні дії.

Кеба Мирослав Евгеньевич, *старший преподаватель кафедры бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств, заслуженный работник культуры Украины*

Энергетически-технические приёмы партнёрства (дуэтности) в бальных танцах

Цель работы – проанализировать энергетически-технические приемы в бальной хореографии, которые способствуют раскрытию дуэтного образа в танце. **Методология** исследования основывается на принципах единства теории и практики, объективности и комплексности исследования, на проективных методиках и методах изучения и обобщения передового хореографического опыта. **Научная новизна** заключается в акцентировании внимания на роли энергетики и техники в выполнении хореографического дуэта, что выступают залогом воплощения художественной образности в бальном танце, во время открытия значения партнеринга для системы высшего хореографического образования. **Выводы**. Доказано, что энергетический контакт между партнерами влияет на технику исполнения фигур, на координацию жестов, на чувство ритма, что переводит дуэтность из формата простой механики в формат природной пластики, что достигается за счет максимального чувственного эффекта между женским и мужским началом. Отмечено, что в таких условиях отдельные технические приемы превращаются в "клеточки" целостного дуэтного образа, что особенно заметно на примере искусства бальной хореографии.

Ключевые слова: искусство хореографии, бальный танец, дуэтный образ, энергетика души и тела, партнеринг, технические действия.

Keba Miroslav, *senior teacher of department of ball choreography of the Kiev National University of Culture and Arts, Honoured worker of culture of Ukraine*

Energy-technical methods of partnership (duetness) in ballroom dances

The purpose of the work is to reveal and analyze the energy-technical methods in ballroom choreography, which promote the revealing of duet image in a dance. **Methodology** of the research is based on the principles of theory and practice unity, objectivity and complexity of the research, projective methods and methods of learning and generalization of progressive choreographic experience. **Scientific novelty** consists in focusing on the role of energy and technique during fulfilling a choreographic duet, which is a guarantee of embodiment of artistic imagery in a ballroom dance and in revealing the meaning of partnership for the higher choreographic education system. **Conclusions**. It was proved that the energetic contact between partners influences the technique of fulfilling figures, gesture coordination, sense of rhythm, which transfers duetness from the format of simple mechanics into the format of natural plastique, which can be achieved with help of maximal sense effect between feminine and masculinity. The study points out that with the help of these conditions peculiar technique methods turn into the "cells" of an integrated duet image, which is especially noticeable through the example of ballroom choreography art.

Keywords: choreography art, ballroom dance, duet image, soul and body energetics, partnership, technical actions.

Актуальність теми дослідження. Бальний танець у системи вищої хореографічної освіти відіграє важливу роль у процесі естетичного і фізичного розвитку студенів. Це пов'язано, перш за все, з його багатогранністю, адже він поєднує у собі художньо-естетичний, музичний, пластичний, спортивно-фізичний та етичний компоненти. Плавні, ритмічні і енергійні рухи під мелодійну, красиву і

© Кеба М. Є., 2017

запальну музику розвивають естетичний смак майбутніх хореографів-фахівців, впливають на становлення танцювальної фігури та тонусу, відточують координацію жестів, виробляють правильну і красиву поставу, удосконалюють зовнішній вигляд у напрямку більшої грацийності та витонченості.

Однією з важливих ознак бального танцю є його парний характер. Як і в будь-якому іншому дуеті бальна хореографія передбачає взаємодію танцівників у парі, вміння працювати спільно і злагоджено. Танці, які відносяться до цього напрямку, учать танцівників більшої уважності та розуміння по відношенню до своїх партнерів, навчають краще відчувати та встановлювати внутрішній енергетичний контакт між собою. Через те, замислюючись над актуалізацією проблеми дуетності у бальному танці, про її художньо-естетичний та технічний ефект, необхідно зазначити, що танцювальний дует, без якого важко говорити про бальну хореографію, має бути окремим предметом аналізу для дослідників і викладачів-практиків. Ігнорування цієї проблеми у теоретичному ключі породжує інші, що пов'язані з динамічною та композиційною органічністю, художньою образністю, імпровізаційністю і варіативністю в межах спортивного бального танцю.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед зарубіжних і вітчизняних вчених, які зверталися до дослідження теоретичних і практичних аспектів баль-ної хореографії, і у зв'язку з цим розглядали проблему парності та дуетності в ході виконання європейських і латиноамериканських бальних танців, необхідно відзначити У. Леєрда, Дж. Херна, А. Мура, Г.-С. Хемпшира, Г. Регаццоні, В. Сільвестра, К. Вілліса, Б. Ірвіна МВЕ, С. Кошелева, Є. Блінова та ін. Проте більшість з них, аналізуючи конкретні аспекти бальних парних танців, майже не вдаються до теоретичної рефлексії феноменів дуетності та партнерингу, не розглядають взаємозв'язок енергетики та техніки в бальній хореографії, що призводить до появи дуетного образу як важливої категорії танцювального мистецтва.

Мета статті. Ґрунтуючись на вищезазначеному, стає зрозуміло, що досягти успіху в бальних танцях можливо лише завдяки розумінню характерів, особливостей та пріоритетів кожного з тих танців, які входять до складу європейської та латиноамериканської програми. І однією з таких ключових особливостей є саме дуетність як взаємодія двох виконавців у відтворенні спільної лексики танцю відповідно до музичного супроводу. Через що, метою статті є аналіз і огляд енергетично-технічних прийомів, що використовуються з метою створення дуетного образу в бальному танці, за сприяння якого хореографічний твір набуває максимального чуттєвого ефекту, а танцювальні фігури наповнюються більшою виразністю та артистизмом.

Виклад основного матеріалу. Відштовхуючись від розуміння дуетного образу як спільного художньо-хореографічного образу, що втілюється під час виконання танцювальних партій двох партнерів, з дотриманням композиційно-лексичної та чуттєво-емоційної логіки, що супроводжує реалізацію спільного задуму, спробуємо перейти до наступного не менш важливого моменту. Дуетність бального танцю неможлива без поєднання та співпраці низки важливих складових – енергій двох душ та енергій двох тіл. Кожен з цих компонентів містить у собі дві рівнозначні половинки – чоловічу та жіночу. Не випадково, мабуть, один із видів дуетного танцю отримав назву "танець жінки та чоловіка", який виникає навколо певної теми: радості або печалі, лобові чи ненависті, вірності чи зради. "Дві дійові особи у цьому випадку, – підмічає Р. Захаров, виражають у танці свої почуття та взаємини" [2, 121].

Перша складова танцю – енергія тіл – передбачає використання енергії м□язів виконавців, що спрямована, по-перше, на техніко-механічне відтворення елементів танцю та хореографії в цілому, а, по-друге, на втілення енергії емоцій, енергії душі.

Для передачі загального хореографічного малюнку бального танцю з точки зору енергетики тіла важливими є наступні аспекти: хороша підготовка кожного з виконавців, взаємний партнерінг у веденні, передачі та сприйнятті інформації ("механічна дуетність"). Щоб танцювати красиво та зручно, слід зрозуміти, що вся інформація, вся сила, вся енергія повинна йти від енергії ніг та тіл. Будь-яка дія, яка продукується тілами, починається зі стоп ніг обох виконавців.

Мета кожної танцювальної пари – досягти хореографічної досконалості та індивідуальності, керуючись, при цьому, наступним правилом: тренуйте власне тіло, вчіться передавати інформацію та реагувати на неї. Все, що відбувається в тілі партнера, повинно передаватись партнерці через спільний центр пари або за допомогою поєднання рук. Для цього кожному з танцівників необхідно уявити та відчути центр тяжіння власного тіла, а ще сили опозиції (протидії) в парі. І це важливо, оскільки будь-яка дія тіла у танці повинна знайти свою опозицію, хоча б тому, що остання повертає нас у збалансоване положення, врівноважує та додає стійкості й фіксації. У європейських та латиноамериканських танцях за часту опозицією є тіло партнера чи партнерки.

Перш ніж виконати рух, ми закладаємо передумови для нього, завчасно знаходячи енергетичну протидію. Танцювальний дует не завжди рухається в одному напрямку. Пара повинна на кожному кроці рухатись просторово. Якщо ми хочемо, щоб якась частина тіла (пари) рухалась вперед, то інша частина має завчасно почати рухатись назад. Цю дію партнерка відчуває на прикладі єдності рук і реагує відповідно [5, 112].

Вестибулярний апарат людини завжди працює так, щоб зберегти нас у рівновазі. У бальній хореографії танцівник виконує величезну кількість рухів і вправ з такою швидкістю та амплітудою, яких ми не зустрінемо у буденному житті. Відносно таких дій наш вестибюлярний апарат не має в пам'яті рецептів автоматичної протидії, що врівноважує, проти-балансу, опозиції, тому обидва партнери повинні натренувати своє тіло, орієнтуючись на виконання цих дій, запам'ятати це та довести до автоматизму. І в результаті такого тренінгу всі найвіртуозніші рухи танцювального дуету повинні виглядати ззовні вільними та природними, а у глядача має з'явитися відчуття того, що бальний танець – це не лише красиво, але й легко.

Контроль з боку розуму, натреновані м'язи та вестибюлярний апарат дозволяють досвідченому танцювальному дуету залежно від ритмів музики та поставлених задач змінювати колір (силу, швидкість, напрям) енергії у своєму русі та донести до глядачів маленький танцювальний театр двох акторів. При чому, за дисципліну тіла, яка дозволяє контролювати та ситуативно змінювати дії танцювального дуету, відповідає наша свідомість. На даному етапі важливо зрозуміти, що для того, щоб контролювати дії свого тіла необхідно усвідомити – що я хочу зробити та що я повинен для цього зробити. Танцівник має тримати під постійним контролем усвідомлення того, який вигляд має форма його осанки, як спільно виглядає танцювальна пара на кожному кроці, як слід підготувати тіло до того чи іншого руху, як розвивається форма пари (шейпінг) тощо [3, 116]. Від його сприйняття цих моментів, залежатиме те, як будуть сприймати його глядачі та судді.

Усвідомлення танцівником характеру кожного руху, що допомагає створювати відповідні емоції танцю, має доповнюватися необхідними знаннями з анатомії. Важливо розуміти послідовність м'язів, задіяних у кожному русі, а ще роль ефекту, який виникає в результаті дією окремої групи м'язів, те, як змінюється рух тіла, рухи пари під час зміни послідовності задіяних груп м'язів.

Деякі танцювальні дуети намагаються копіювати варіації виконавців високого рівня майстерності. Як наслідок, на змаганням та концертах ми часто бачимо, що танець деяких дуетів виглядає вимучено і досить штучно. Причина в тому, що танцівники ще не до кінця розуміють м'язову природу руху та не готові до відтворення такого рівня складності хореографічних рухів. Зовнішня картинка руху пари з'являється за сприяння дії м'язів всередині тіл виконавців, натомість те, що бачать глядачі не пояснює того, що відбувається всередині. Глядач бажає насолоджуватись легким виконанням найскладніших рухів. Якщо тіла обох партнерів будуть знати, що їм робити, то виконавці перестануть грати в емоції, а передаватимуть свій тренувальний досвід і почуття, розкриваючи зміст рухів.

Обидва партнери у бальному танці повинні набути досвіду виконання відповідних технічних дій. Розглянемо їх.

1. Розтягування (stretching) – виростання, подовження, досягання чогось (витягуємо руки, розтягуємо всі суглоби – відчуйте ефект).
2. Згинання (bending) – відчуття всередині тіла, в самому собі, яке є протилежним розтягуванню та проявляється у стискання окремих частин тіла, із зовні всередину, ніби стискаємо кулак.
3. Скручування (twisting) – відчуття, яке виникає внаслідок оберту двох частин тіла у протилежних напрямках. Приклад – рух кукарача, під час виконанні першої частини якого, з правої ноги стегна повертаються ліворуч, а верхня частина тіла – праворуч. Перед виконанням кроку варто відчути скручування тіла, а потім виконати крок. В ході виконанні можливі різні варіанти: або скручування обох частин тіла в різних напрямках, або ж одна частина тіла нерухома чи рухається прямо, а інша обертається. Виконуючи латиноамериканські танці, ми концентруємось і зосереджуємось постійно на контролі розвернутого стану стегон, а не стоп. Це дія всередині тіла.
4. Поворот (turning) – оберт всього тіла навколо конкретної вісі. Важливо виокремити три можливі вісі повороту – хребет, вісь правої ноги та вісь лівої ноги. Це також дія всередині тіла.
5. Перенесення ваги (transferring weight) – відчуття власної ваги на паркеті в напрямку до центру пари та від центру пари. Це зовнішня дія.
6. Жестикуляція (gesturing) – жест однієї ізольованої частини тіла (голови, руки, ноги і т. п.), що є дією зовнішньою.
7. Пересування, переміщення (traveling) – відчуття того, як тіло змінює розташування у просторі танцювального майданчику (з одного місця на інше), а не виконання окремих кроків. Переміщення можливе у різний способами: біжучи, ковзаючи, стрибаючи тощо.
8. Нерухомість (stillness) – раптове завмирання під час руху. Це відчуття затримки руху, дихання; відчуття завмирання, відсутності будь-яких змін у тілі; позування. Дія, що відбувається всередині тіла.
9. Нахил (inclining) всього тіла окремо у просторі, або по відношенню до партнера чи від нього.
10. Надбаланс (overbalance) – вихід за межі балансу та падіння в певному напрямку; досвід втрати балансу.
11. Стрибки (jumping).

Зазначені технічні дії танцівники повинні опанувати досконало. Більше того, під час виконання танцювальних рухів ці дії як окремі акти практично не використовується, а поєднуються, зливаються, перетікають одна в одну (як-от, одночасне згинання однієї частини тіла та розтягування іншої; скручування, згинання і розтягування різних частин тіла; поворот, нерухомість, розтягування і т. п., що відображає послідовний перехід однієї дії в іншу або одночасне відчуття різних дій).

Для молодих і починаючих танцівників, для студентів-хореографів дуже важливо набути багатий досвід стосовно виконання та розмаїтого поєднання цих дій під час спільного виконання бального танцю. Бажано отримати досвід виконанні технічних дій на прикладі розучування фігур латиноамериканських чи європейських танців. Саме пошук та посилення в тілесному модусі цих дій і збагачує виконавчий рівень індивідуального танцю, тоді як фігури оживають і не виглядають механічними.

Також потрібно пам’ятати, що в ході виконання будь-яких з цих дій, чи внаслідок їх поєднання, обов'язковим для партнера є передача партнерці відповідної інформації. Передача інформації від партнера та реакції партнерки на неї називається партнерингом (partnering), що є однією з найважливіших і найскладніших для опрацювання і засвоєння тем дуетного танцю. Немає нічого прекраснішого аніж пара, в якій партнер веде партнерку і дозволяє її тілу продемонструвати бездоганне володіння технікою, що перетворює танець на красиве й емоційно-виразне дійство. Значення партнерингу важко переоцінити, адже він потрібен і для зручності спільного танцювання, і для синхронності та поліфонічності, і для збільшення швидкості, зміни ритму виконання фігур, і для взаєморазуміння під час виконання танцю. Все це створює відчуття повної гармонії між партнерами.

Докладаючи зусиль в ході тренування свого тіла, створення прекрасного індивідуального образу, не варто забувати, що як би це не виглядало прекрасно, але глядач більше жадає бачити красу взаємодії, демонстрації взаємовідносин між обома партнерами на сцені, хоче відчути контраст чоловічого та жіночого у бальному танці, багатство переплетіння характерів. І все це дає глядачеві вміло продуманий та послідовно втілений у хореографічному творі дуетний образ.

Важливо відмітити ще й те, що у танцювальному дуеті існує три центри. У кожного з виконавців свій центр тяжіння та взаємний центр пари, що знаходиться у поєднаних руках. Інформація та реагування (акція та реакція) в тілі кожного з виконавців відбувається не відносно тіла партнера, а відносно центру пари. Партнер передає інформацію до центру пари, він танцює відносно свого центру (чи центру гравітації, чи центру емоцій). Партнерка відчуває зміну енергії та її зосередження в центрі пари (у поєднаних руках), і через рамку рук спрямовує енергію у власний центр та реагує на це своїм тілом. Тіло партнерки повинно бути готовим сприймати інформацію від центру пари до центру свого тіла.

Що стосується самих поєднаних рук, то вони джерело для розтягування, скручування та місце дотику. Через них передається інформація не прямої дії тіла, а дії сили опозиції, котру ми створюємо в своєму тілі для того, щоб виконати цю дію. Ваше тіло, ваші руки повинні вчасно попередити партнерку про задумане та дозволити її тілу станцювати вами задумане.

Дуетність і партнеринг повністю залежать від здатності партнера чути і сприймати рух, "дихання" тіла партнерки. У кожному кроці, у кожному жесті, коли йдеться про парний танець, мають бути присутні елементи дуетного образу, який дарує нам багатство синхронності та поліфонічності ритму.

Важливу роль у створенні дуетного образу відіграє динаміка виконання рухів, що нараховує 4 компоненти: 1) відчуття ваги (тяжкість або легкість, де легкість – зверху, тяжкість – знизу, а сила – посередині; хоча можлива також демонстрація легкості знизу, а важкості зверху); 2) швидкість (стрімке або повільне виконання рухів, їх поєднання); 3) енергія, її накопичення, затримання чи вивільнення; 4) напрямок, який передбачає строгість або м’якість, пластичність; гнучкість без визначеного спрямування чи фіксованість у конкретному напрямі.

Ці компоненти, як і дії тіла, можуть змішуватись, поєднуватись та переходити від одного до іншого, наприклад, повільність у легкість, а сила у напрямок. Це надає танцю нові відчуття. Якщо ми хочемо створити різні емоційні вирази, то маємо використовувати змішані компоненти динаміки рухів. В залежності від дуетності, задуму та емоційного настрою виконавців, ці енергії можуть співпадати у танцюристів, а можуть бути різними. Складається враження, що партнеринг перетворюється на емоційну співбесіду двох людей, а дуетний танець на пристрасть і драму, якими переповнені взаємовідносини двох людей, котрі створюють спільний танець, рухаються до однієї мети [6, s. 176].

У такому розумінні бальний танець стає справжнім шедевром динаміки і пластики, який і є відповіддю на найдрібнішій імпульс, тон чи настрій, що їх створює музика. Він перетворюється на картину художника, намальовану в момент польоту душ і тіл партнерів, а останні постають повноправними творцями виконуваного ними хореографічного твору. Головна риса кращих професійних виконавців – за умови наявності ідеальної техніки власного тіла та прекрасного партнерингу в парі – постійний творчий пошук у напрямку створення жіночого та чоловічого образів танцю, демонстрація

пристрасті, відчуттів та бажання зробити дуетний танець ще більш виразним та досконалим. Це підштовхує до розуміння дуетного бального танцю як синтезу спорту та мистецтва, при чому, з ростом танцювальної майстерності пріоритети більше зміщуються вбік мистецтва. Розвинене і натреноване тіло притаманне багатьом парам, тоді як харизматичність (акторська майстерність), розвинене почуття і те, що Дж. Вуд називає творчим пошуком, мають далеко не всі виконавці.

Висновки. Таким чином, робота над створенням і втіленням дуетного образу в бальній хореографії потребує, по-перше, розкриття енергетики тіла та душі кожного з партнерів, а, по-друге, втілення цієї енергетики в композиційно-лексичному матеріалі хореографічного твору, яке трансформується у виконання кожним своєї рольової дії у танці. Виконання дуетного танцю ніби "в унісон", з використанням набутого теоретичного та практичного досвіду, повинно надати бальній хореографії вигляд природності, імпровізаційності, непередбаченості у відповідності до музичного супроводу танцю. Все це зробить танець цікавим та результативним.

Хореографічний дует, втілюючи у виступі художньо-естетичний образ, перетворює партнеринг з механічної передачі інформації та рухів на унікальний засіб розвитку творчої особистості. У століття бурхливого технічного прогресу, століття "гіподинамії" (нестачі руху) дуетність в танці є додатковим резервом і енергетичним потенціалом, без якої неможливий належний рівень становлення хореографічної культури в бальному танці. Під час навчально-тренувальних занять з розкриття дуетного образу, розвиваються художньо-творчі здібності, музично-ритмічне чуття, увага, пам'ять, просторово-часова орієнтація, а також формуються навички парного виконання хореографічного твору.

Література

1. Дегтярева Е.Ю. Популяризация бальных танцев и перспективы их дальнейшего развития / Е.Ю. Дегтярёва // Вестник МГУКИ. – 2012. – №3 (47). – С. 115-119.
2. Захаров Р.В. Слово о танце / Р.В. Захаров. – М.: Молодая гвардия, 1977. – 160 с.
3. Кошелев С. Биомеханика спортивного танца / С. Кошелев. – М.: ООО "Фирма Печатный двор", 2006. – 62 с.
4. Саратник А.С. Малые хореографические формы: понятие и классификация / А.С. Саратник, Н.А. Клименко // Инновационные технологии в науке и образовании: материалы V Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 27 март 2016 г.). В 2 т. Т. 1 / редкол.: О. Н. Широков [и др.]. – Чебоксары: ЦНС "Интерактив плюс", 2016. – № 1 (5). – С. 55–60.
5. Халивер Д. С. Тело танцора. Медицинский взгляд на танцы и тренировки / Д. С. Халивер. – М.: Новое слово, 2004. – 111 с.
6. Vermey R. Latin. Thinking, Sensing and Doing in Latin American Dancing / Ruud Vermey; published by K.Verlag GmbH, 1994. – 192 p.
7. Faina M, Bria S, Scarpellini E, Gianfelici A, Felici F. The energy cost of modern ballroom dancing. In: 48th Annual Meeting of the American College of Sports Medicine. Baltimore, Maryland, USA: Medicine and Science in Sports and Exercise 2001: S87
8. Winget, C.M., DeRoshia, C.W. and Holley, D.C. (1985) Circadian rhythms and athletic performance. Medicine and Science in Sports and Exercise 17, 498-516.

References

1. Degtyareva E. (2012) Promoting of ballroom dances and prospect of their further development. Bulletin of Moscow State University of culture and arts, № 3 (47), 115-119. [in Russian].
2. Zakharov R. V. (1977) Word about dance. M.: Young Guard. [In Russian].
3. Koshelev S. (2006) Biomechanics of sports dance. M. [In Russian].
4. Saratnik A., Klimenko N. (2016) Small choreographic forms: concept and classification. In “Innovative technologies in science and education”, vol. 1, № 1 (5), 55-60. [In Russian].
5. Haliver D. S. (2004) Dancer's body. Medical view of dances and trainings. M.: "The new word" [In Russian].
6. Vermey R. Latin. (1994) Thinking, Sensing and Doing in Latin American Dancing; published by K.Verlag GmbH. [In English].
7. Faina M, Bria S, Scarpellini E, Gianfelici A, Felici F. (2001) The energy cost of modern ballroom dancing. In: 48th Annual Meeting of the American College of Sports Medicine. Baltimore, Maryland, USA: Medicine and Science in Sports and Exercise: S87. [In English].
8. Winget, C.M., DeRoshia, C.W. and Holley, D.C. (1985) Circadian rhythms and athletic performance. Medicine and Science in Sports and Exercise 17, 498-516. [In English].

Стаття надійшла до редакції 12.05.2017 р.

УДК 784.011.26:681.84.083

Кочержук Денис Васильович
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
Denis_kocherzuk@mail.ru

СТВОРЕННЯ МУЗИЧНОГО ПРОДУКТУ ЗА ДОПОМОГОЮ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ЗВУКОЗАПИСНИХ СИСТЕМ (на прикладі роботи вокального ансамблю "Duke Time")

Мета роботи. Стаття присвячена розкриттю процесів створення сучасних аранжувань за допомогою інноваційних технологічних систем на прикладі роботи українського музичного гурту "Duke Time". Відтворено основні позиції та норми процесу звукозапису, розглянуто загальні принципи використання звукозаписуючих компонентів та їх структурних складових у заснуванні нового звучання музичного продукту. Також показано, досвідом яких відомих зарубіжних колективів користувався у цьому напрямку популярний вітчизняний ансамбль. **Методологія** дослідження ґрунтується на дедукційному методі та порівняльному аналізі. **Наукова новизна** роботи полягає у дослідженні аранжувань музичних творів "Duke Time" як у сфері концертної діяльності, так і у процесі студійного звукозапису. За допомогою порівняльного методу, проведено паралель між американським колективом "Naturally 7" та українським гуртом. Одним із перших в Україні, хто спромігся надати яскравий приклад точного та якісного використання звукозаписуючих програм та компонентів, став гурт "Duke Time". Своїми ускладненими вимогами до якості музичного продукту, вищим ступенем володіння своїм голосом та завдяки професійній діяльності звукорежисера, використанню студійного обладнання колектив продемонстрував відтворення багатьох кавер-версій відомих музичних композицій та створення власних. **Висновки**. Проаналізувавши основні позиції звукозаписуючого обладнання у специфіці концертного та студійного використання, можемо стверджувати, що гурт "DukeTime" є провідним в Україні, який спромігся застосувати усі позиції технологічного процесу звукозапису, розглянувши загальні принципи роботи звукозаписуючих компонентів на прикладі американського колективу "Naturally 7". В Україні ця тенденція починає тільки-но набирати оберти. Учасники гурту разом із звукорежисерською командою на прикладах роботи іноземних студійних компаній виокремлювали загальні позиції щодо зведення доробку власного музичного матеріалу. Це дає можливість гурту "DukeTime" створювати якісні за аранжуванням і звуковою обробкою композиції, які можуть витримати конкуренцію на міжнародному рівні серед інших подібних колективів.

Ключові слова: "Duke Time", інноваційні музичні технології, системи звукозапису, музичний продукт, комп'ютерні музичні програми.

Кочержук Денис Васильевич, *аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Создание музыкального продукта с помощью инновационных технологий звукозаписывающих систем (на примере работы вокально-ансамблевого коллектива "Duke Time")

Цель работы. Статья посвящена раскрытию процессов создания современных аранжировок с помощью инновационных технологических систем на примере работы украинской музыкальной группы "Duke Time". Воспроизведены основные позиции и нормы по технологическому процессу звукозаписи, рассмотрены общие принципы использования звукозаписывающих компонентов и их структурных составляющих в создании нового звучания музыкального продукта. Также показано, опытом каких известных зарубежных коллективов пользовался в этом направлении популярный отечественный ансамбль. **Методология** исследования базируется на сравнительном анализе и дедукционном методе. **Научная новизна** работы заключается в исследовании аранжировок музыкальных произведений "Duke Time" как в сфере концертной деятельности, так и в процессах студийной звукозаписи. С помощью сравнительного метода проведена параллель между американским коллективом "Naturally 7" и украинской группой. Одним из первых в Украине, кто смог предоставить яркий пример точного и качественного использования звукозаписывающих программ и компонентов, стала группа "Duke Time". Своими осложненными требованиями к качеству музыкального продукта, высокой степенью владения своим голосом и благодаря профессиональной деятельности звукорежиссера, технологиям студийного оборудования коллектив продемонстрировал воспроизведения многих кавер-версий известных музыкальных композиций и создание собственных. **Выводы**. Проанализировав основные позиции звукозаписывающего оборудования в специфике концертного и студийного исполнительства, можем утверждать, что группа "DukeTime" является ведущим коллективом в Украине, который смог применить все позиции технологического процесса звукозаписи, рассмотрев общие принципы работы звукозаписывающих компонентов, на примере американского коллектива "Naturally 7". В Украине эта тенденция только начинает набирать обороты. Участники группы вместе со звукорежиссерской командой, на примерах работы иностранных студийных компаний, выделили общие позиции, необходимые для сведения собственного музыкального материала. Это дает возможность группе "Дюктайм" создавать качественные аранжировки и их звуковые обработки, которые могут выдержать конкуренцию на международном уровне среди других подобных коллективов.

Ключевые слова: "Duke Time", инновационные музыкальные технологии, системы звукозаписи, музыкальный продукт, компьютерные музыкальные программы.

© Кочержук Д. В., 2017

Kocherzhuk Denys, *graduate student Faculty of Musical Arts Dept. of jazz and pop singing Kyiv National University of Culture and Arts*

The process of creating music product using innovation technologies of sound recording (through tne example of vocal-ensemble group "Duke Time")

The purpose of the work is to study the processes of creating of modern arrangements through innovative technological systems, using the example of Ukrainian music group "Duke Time". It reproduces the main positions and rules of the recording process, reviews general principles of using of sound recording components and their structural components for new sounding of a music product. Research **methodology** consists in the comparative analysis and deductive method. The **scientific novelty** of the work lies in the examination of the arrangements of "Duke Time" music in both live performances and recording studio. Using the comparative method, the author has compared American group "Naturally 7" and the Ukrainian group. “Duke Time” has become one of the first groups in Ukraine, which managed to give a vivid example of fine and quality sound recording application software and components. Thanks to its complicated requirements for quality musical product, the highest degree of vocal control and professional work of sound engineer and studio equipment, the group has reproduced many cover versions of famous music tracks and has created its own. **Conclusions**. Having studied the key positions of recording equipment in the specifics of concert and studio use, we can state that "DukeTime" is a leading group in Ukraine, which has applied all the positions of the recording process, having considered the general principles of sound recording components through the example of the US team "Naturally 7". In Ukraine, this trend is just beginning to gain momentum. Members of the group together with the sound designing team through the examples of foreign studio companies have singled out common positions necessary for bringing together their own musical material. This makes it possible for the group "DukeTime" to create quality arrangements and their sound engineering, which can compete at the international level among similar groups.

Keywords: "Duke Time", innovative music technology, recording systems, music products, computer music programs.

Актуальність теми дослідження. Українське музичне мистецтво є галуззю, що постійно розвивається. Сучасні вокалісти, колективи та музичні корпорації на теренах популярної музики на сьогоднішній день стають більш вибагливими до створення сучасного комерційного продукту. Технології звукозаписуючих модульних систем є тільки-но впровадженими в сучасне мистецтво естрадного співу, а отже здебільшого значна кількість виконавців не має уявлення про роботу зі всіма музичними компонентами. Праця колективу "Duke Time" продемонструвала можливості використання звукозаписуючих систем, надавши можливість вокалістам для створення власного репертуару та вирізнення його серед інших виконавців. Створення композиції є складною частиною роботи кожного соліста, звукорежисера та автора тексту і музики, що в подальшому повинно поєднатися у студійній роботі.

Процеси створення композиції за допомогою інноваційних музичних технологій надали поштовх до виразу яскравих творчих моментів співпраці солістів зі студією звукозапису. В повній мірі це проявилось у роботі гурту "Duke Time". У ансамблі приймають участь 7 талановитих виконавців, що сприяють новим умовам розробки власного музичного репертуару, його використанню на широких просторах музичної індустрії та впливу на інші мистецькі напрями та галузі розвитку сучасного шоу-бізнесу. Практичний аналіз технічної сторони музичних творів колективу "Duke Time" надає змогу уявити основні моменти запису пісні, її редагування за допомогою структурно-елементарних та ускладнених музичних компонентів. Загальною ознакою є використання новітніх звукозаписуючих технологій та програм на платформі (Mac OS X) що має назву "Logic Pro 8".

Метою дослідження статті є об’єктивізація та узагальнення процесів використання студійного звукозаписуючого обладнання в створенні сучасного аранжування для забезпечення якісного концертного звучання музикантів українського шоу-бізнесу, прикладом якого є музичний гурт "Duke Time".

Виклад основного матеріалу. Популярний американський колектив "Naturally 7" можливостями студійного звукозапису та технологіями комп’ютерних музичних програм надав поштовх багатьом митцям щодо створення принципово нового, неординарного продукту. Свою діяльність та процес запису музичних композицій аналогічним чином розпочав вокальний гурт з Одеси під назвою "DukeTime" (Дюк-Тайм). Серед колективів подібного роду, цей український ансамбль одним із перших використав процеси створення аранжувань з технологіями студійного та концертного звукозапису. Існує значна кількість прес-конференцій та статей, котрі присвячені розкриттю історії заснування колективу, тенденцій його розвитку, подальших планів, проте наукового обґрунтування технологічних процесів, якими характеризується їх творча діяльність поки не було здійснено в українському музикознавстві. О. М. Петренко у своєму дослідженні під назвою "Музичне реноме Миколаївщини в світовому культурному просторі" наголосила на тому, що вокальний ансамбль "Duke Time" є надбанням Одещини, котрий приймає участь у безлічі музичних фестивалів і має заслужені нагороди [2, 37]. Їх творчість заслуговує на поважний рівень оцінювання як глядачем, так і професіоналами в галузі музичного, кіно- та теле-мистецтва. В її роботі акцентується, що це – колектив, котрий постійно зна-

ходиться у пошуку власних особливостей не лише у виконавській діяльності, а й у процесі просторової обробки голосу за допомогою інноваційних звукозаписуючих технологій. У багатьох інтерв'ю, гурт оповідає про власну концертну діяльність, творчі досягнення й особливий внесок кожного виконавця. В роботах І. Ісаєвої, Л. Коваль, І. Красильникова, І. Романчука досліджується феномен особливостей студійного звукозапису вокалістів (академічне та естрадне виконавство) та музичних колективів. Варто зазначити, що використання технічного устаткування у концертній та студійній діяльності із застосуванням інноваційних звукозаписуючих систем – не розглядалося фахівцями естрадного та аудіовізуального мистецтв, тим самим не було проаналізовано у науковому просторі. Таким чином постає питання у плановій розробці даної тематики, що висвітлить процес створення музичного продукту за принципом використання інноваційних звукозаписуючих систем вокальним колективом "Duke Time". Дослідження охарактеризує та скомпонує загальний метод роботи зі звукозаписуючим обладнанням, що віддзеркалюється у студійній і концертній практиці гурту та надає їх музичним творам характерного просторового звучання.

"Duke Time" – чоловічий вокальний септет, що утворився у 2004 році. Склад виконавців змінювався декілька разів – у 2005 та у 2016 роках, зараз складається з семи професійних виконавців: басу, трьох баритонів, двох тенорів та двох бітбоксерів. Вибір чоловічих голосів є типовим для такого виконавського складу, якщо згадати традиції акапельного співу на прикладі таких видатних колективів як американські "Naturally 7" і "Take 6" та латвійського "Cosmos".

У 2006 році колектив розпочав пошук власного стилю, і намагаючись вирізнитися з масових типажів виконавців, створив аранжування в стилі "a'capella". Нагадаємо, що стиль "a'capella" – це музичний напрям, що передбачає виконання музичних творів без використання будь-яких інструментів, окрім людського голосу [1]. Закцентуємо увагу на деяких моментах, а саме: на початку кар'єри "Duke Time" виконував обробки українських народних пісень, класичні твори західних та українських композиторів, дедалі розширюючи можливості у джазових вокально-інструментальних стандартах, виконував хіти вітчизняної (російської та української) естрадної музики, вокальні та танцювальні композиції в стилі "диско". На даний час, гурт вбачає різні творчі підходи у виконанні різностильових композицій. Це обробки та аранжування музичних творів в найрізноманітніших напрямах і жанрах, таких як: пісні народів світу, європейська класика, джазові стандарти, шлягери світової популярної музики, хіти рок-музики, вітчизняні естрадні композиції, сучасні популярні музичні твори, відомі танцювальні мелодії та стилі. Вже у творчому арсеналі колективу більше аніж 50 творі, що були відібрані з різних куточків земної кулі. Необхідно зауважити, що "Duke Time" має ряд композицій, котрі аранжовані в звучання стилю "a'capella" з інструментальних творів та з класичних оперних арій, що надало неперевершеності, неординарності та яскравості виконавцям.

У 2016 році у колективі приймають участь 7 солістів, котрі виконують різні функції – від сольного співу до стилю виконання "бітбокс". Іван Адамов (фальцет та драматичний баритон); Володимир Кошельник (тенор-прімо, бітбоксер); Микола Карабаджак (ліричний тенор, бітбоксер); Георгій Терехов (ліричний баритон); Ігор Царук (лірико-драматичний баритон; бітбоксер; виконує твори у напрямах: класика, естрада та джаз); Гарік Горяну (бас-баритон). Солістом творчого колективу є ще один вагомий учасник, що з'явився у складі гурту нещодавно – Дмитро – бітбоксер у "DukeTime". У концертній діяльності гурту участі він майже не бере, здійснюючи позакадрову функцію на студії звукозапису – виконує музичні твори. Через насиченість гастрольного графіку він іноді з'являється на сцені з іншими виконавцями в якості замінного учасника, що відтворює функцію іншого соліста колективу (в зв'язку з особистими обставинами або станом здоров'я) [3].

Відчутним є те, що їх творчі спроби було втілено в багатьох музичних жанрах, котрі стали візитною карткою колективу. Гурт розпочав свою діяльність із виконання аранжувань традиційного фольклору, згодом використавши у своїй творчій спадщині класичні та поп-, рок- і джазові твори. Розкривши основні таланти колективу, гурт "DukeTime" використовує джазове виконання у стилі свінг, що поєднане з мистецтвом фольклорної традиції. Згодом прогрес гурту дійшов до використання технології "beatbox", де аранжування їх музичного твору в стилі "A'capella" видозмінюють звучання рок-творів та композицій в стилі диско. Їх творчий процес є настільки злагодженим, що подивившись матеріали їх студійного запису та концертного виступу, стає зрозумілим, що виконання цих творів нічим не відрізняється за якістю звуку. Це все стало можливим за допомогою системи звукопідсилюючої апаратури. Така технологія стала можливою завдяки злагодженим умовам співставлення компонентів технічного обладнання один між одним. Велика кількість звукового обладнання використовується для живого виконання (за допомогою обробки модульними ефектами голосу) та на студії звукозапису (обробка модульними ефектами партій записаних доріжок, як голосу, так і музичних інструментів). Саме такими засобами користується музичний гурт, у студійних записах творів та

у процесі живого концертного виконання. Слід згадати лише твір колективу, під назвою "Ти ж мене підманула", обробку української народної пісні, яку вони виконали з поєднанням твору "Sex Bomb", за допомогою власних голосів імітуючи як інструментальну частину твору, так і відтворивши вокал. Вже з першої ноти у творі відчутно використання звукопідсилюючої апаратури: ревербератор, мікшерний пульт, котрий впливає як на динаміку звуку, так і на динаміку голосу солістів. Майже не відчуваємо різниці між концертною та студійною версіями твору, де завідомо вслухаємося у яскраво-виражені моменти редагування звукорежисером злагодженого виконання одним між одним солістів. Це накладання ефектів відлуння, запис по частинах твору, що потім зібраний воєдино і відредагований модульними системами. Якщо більш детальніше поглянути на розробку мистецького задуму пісні, то є відчутною злагоджена праця звукорежисера з виконавцями. Голосом виконавці імітували такі музичні інструменти, як барабан, гітара, клавішні; а проспівали бек-вокал та головне соло у творі. Відчутним є те, що один виконавець співає, усі інші виступають у пісні як загальні доповнюючи компоненти. Саме така специфіка розвитку творчих можливостей виконавців є засобом музичної виразності у галузі естрадного співу. У композиції "Ти ж мене підманула" [4], вже на 2 хвилині та 30 секунді відчутна модуляція за допомогою відтворення голосами музичних інструментів. Чіткою та неповторною позицією у творі є "гра голосом" виконавців. Але є й моменти студійної роботи, такі як: "ефект резонансу" для підсилення обертонів на другорядному плані звуку, "компресія звуку", як компонент для урівноваження динамічного ефекту усіх солістів, "звукове зміщення", як момент у зміні висоти звукових сигналів, "фільтрація звуку" за плановим різновидом: еквалайзер, де різні частотні спектри підсилюються, іноді послаблюються для урівноваження тембральних характеристик, "Wah-wah" – ефект змінення тембру, моментом роботи частотного фільтру коректування [5].

Такі ефективні технології можуть бути присутні й під час живого виконання, але гарантій у їх якісній обробці немає, тому що кожен ефект виконується з мінімальною затримкою у прототипі опрацювання того чи іншого моменту в межах 3-6 с/хв. Звісно вказувати й на програму, котра була однією із головних компонентних складових колективу немає сенсу. Адже кількість музично-технологічних програм з роком у рік зростає, це: Morphvox Pro, NanoStudio, Free Sound Recorder, GoldWave, Power Sound Editor та інші [6]. Їх різновиди є майже однакові один між одним, що ускладнює відповідь на питання обробки голосу музичною програмою. Звісно, кожна відрізнятиметься інтерфейсом та мовою користування, властивостями частотного спектру та роботи з форматами аудіо-систем. Наголосимо на тому, що здебільшого вони подібні одна до одної, тому "DukeTime" міг використовувати та записувати соло на будь-якій із цих програм. На прикладах широковідомих колективів як "Пікардійська терція", "Mansound", "JazzEx", "Jukebox", "A Capella Express", "Take 6", "Naturally Seven", "Manhattan Transfer", "Singers Unlimited", "Swingle Singers", гурт наважився використати у своїй творчості новітні технології музичного обладнання. Стиль їх звучання є неординарним та вражаючим, відтоді, коли публіка почула створену ними інструментальну фактуру без музичних інструментів. Здивувавшись, глядачі намагалися зрозуміти їх творчі секрети та способи використання новітніх звукозаписуючих компонентів, котрі приголомшують своїм неймовірним звуковим відтінком. Вражаюче шоу було створено завдяки таланту солістів та новому звуко-технічному обладнанню.

Особливістю колективу є не лише використання звукопідсилюючої та звукозаписуючої апаратури, а "виконання творів "a'capella", що обумовлене прагненням до вокальної свободи і високої техніки вокальної майстерності" [3]. Звісно, технічне обладнання надає умови кожному слухачеві у залі, або ж у власному плеєрі почути творчі надбання солістів, надати оцінку їх можливостям та вказати на моменти їх віртуозного виконання тих чи інших композицій. У цьому сенсі і застосовуються комп'ютерні музичні технології у їх аранжуваннях, щоб згодом транслювати ці твори на просторах радіо- та теле- ефірів, де головним моментом є беззмінна якість музичного продукту. Але це залежить від усвідомленої роботи звукорежисера, довершеності технічно-новаторських компонентів студійного приміщення та обладнання, і, звісно, високопрофесійної роботи колективу "DukeTime".

Наукова новизна полягає у дослідженні аранжувань музичних творів "Duke Time" як у сфері концертної діяльності, так і у процесі студійного звукозапису. За допомогою порівняльного методу, проведено паралельну межу між американським колективом "Naturally 7" та українським колективом. Одним із перших в Україні, хто спромігся надати яскравий приклад точного та якісного використання звукозаписуючих програм та компонентів, став гурт "Duke Time". Своїми ускладненими вимогами до якості музичного продукту, вищим ступенем оволодіння своїм голосом та завдяки професійній діяльності звукорежисера і використанню студійного обладнання, ансамбль продемонстрував відтворення багатьох кавер-версій відомих музичних композицій та створення власних.

Проаналізувавши основні позиції звукозаписуючого обладнання у специфіці концертного та студійного використання, можемо стверджувати, що гурт "DukeTime" є провідним в Україні та одним

із перших у світі колективів, хто спромігся використати усі позиції технологічного процесу звукозапису, розглянувши загальні принципи використання звукозаписуючих компонентів на прикладі американського колективу "Naturally 7". В Україні ця специфіка починає тільки-но набирати оберти, що ускладнює методи вокально-виконавської діяльності багатьох вокалістів. Учасники гурту разом із звукорежисерською командою, на прикладах роботи іноземних студійних компаній, виокремлювали загальні позиції процесу зведення творчого доробку власного музичного матеріалу. Розподіливши та запропонувавши деякі елементи обробки музичного твору, що надало поштовх до якіснішого звучання їх виконавської діяльності. Діяльність студійної роботи "DukeTime" була проаналізована за допомогою музичного програмного забезпечення на платформі (Mac OS X) під назвою "Logic Pro 8". Ця проблема не є вирішеною повністю, адже з часовим простором у світі зростають вимоги до технічно-апаратного забезпечення персональних комп'ютерів, що дасть змогу музичному гурту "DukeTime" створювати різнопланові творчі спрямування у власній митецькій справі.

Література

1. Русский орфографический словарь / Лопатин В. В. (Отв. ред.). – Институт русского языка им. В. В. Виноградова, 2005.

2. Петренко О. М. Музичне реноме Миколаївщини в світовому культурному просторі/ О. М. Петренко // Тези доповідей Всеукраїнської науково-методичної конференції "Миколаївщина і Північне Причорномор'я: історія і сучасність. До 95-ї річниці створення Національного університету кораблебудування імені Адмірала Макарова" (2 – 3 жовтня 2015 року). – Миколаїв : "Миколаїв-НУК". – 2015. – №1. – С. 36-38.

3. Группа DukeTime и ее солисты [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.sarafan.od.ua/news/237-solisty-gruppy-duketime.html.

4. Офіційний сайт гурту "Duke Time" [Електронний ресурс]. – 2011. – Режим доступу: http://www.duketime.com/.

5. Экспериментируем с созданием звука и музыки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://corpuscul.net/sintez-i-obrabotka-zvuka/obrabotka-zvuka/drugie-preobrazovaniya/.

6. DukeTime: Мы хотим дарить свою музыку всем! [Електронний ресурс] // Сарафан. – Режим доступу: http://www.sarafan.od.ua/magazine/interview/210-duketime.html.

References

1. Lopatin, V. V. (2005). Russian spelling dictionary. Institute of Russian language V. V. Vinogradova [in Russian].

2. Petrenko, O. M. (2015) Musical Mykolayiv reputation in the global cultural space. Proceedings of the All-Ukrainian scientific and technical conference "Mykolayiv and the Black Sea: history and modernity. By the 95th anniversary of the Admiral Makarov National University of Shipbuilding". (pp. 36-38). Mykolayiv: "Mykolayiv, NUK" [in Ukrainian].

3. DukeTime Group and its soloists. Retrieved from http://www.sarafan.od.ua/news/237-solisty-gruppy-duketime.html [in Ukrainian].

4. The official website of the band "Duke Time". Retrieved from http://www.duketime.com/ [in Ukrainian].

5. By experimenting with the creation of sound and music. Retrieved from http://corpuscul.net/sintez-i-obrabotka-zvuka/obrabotka-zvuka/drugie-preobrazovaniya/ [in Russian].

6. DukeTime: We want to give all your music! Retrieved from http://www.sarafan.od.ua/magazine/interview/210-duketime.html [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.02.2017 р.

УДК 721:74

Кулик Андрій Віталійович
старший викладач кафедри дизайну середовища
Київського національного університету
культури і мистецтв

ДО ПИТАННЯ ДИЗАЙНУ І ТИПОЛОГІЇ ВБУДОВАНИХ У ПЕРШІ ПОВЕРХИ ПІДПРИЄМСТВ ОБСЛУГОВУВАННЯ

Мета роботи – охарактеризувати типи підприємств обслуговування, розташованих у перших поверхах житлових будинків з акцентуацією уваги на закладах торгівлі. **Методологія**. Для визначення і характеристики підприємств обслуговування використовувалися загальнонаукові методи (зокрема, типології та формування класифікації), а також структурно-функціональний аналіз. **Наукова новизна**. Поряд з виокремленням підприємств обслуговування різних типів, обґрунтовано тенденцію, яка визначатиме види вбудованих підприємств у майбутньому: за сприятливих соціально-економічних та містобудівних умов зростатиме роль підприємств обслуговування, які поєднуватимуть у собі функціональне призначення закладів різних типів – аж до повного комплексу послуг. Це, відповідно, впливатиме на формування нових підходів до дизайнерських рішень їх планування і оздоблення. **Висновки**. До основних вбудованих підприємств обслуговування віднесено три їх види (роздрібної торгівлі; громадського харчування; побутового обслуговування), але їх внутрішня типологія дуже широка і з кожним роком розширюватиметься за рахунок включення до пропонованого переліку нових послуг. При цьому існують певні обмеження за типом та класифікацією в облаштуванні підприємств, зокрема торговельних, для розміщення у нижніх поверхах житлових будівель, пов'язані не лише з санітарно-технічними вимогами, а й з потребами мешканців насамперед у комфорті та естетично-візуальному сприйнятті їх дизайнерського оформлення.

Ключові слова: будинок, перший поверх, вбудоване підприємство, торгівля, харчування, обслуговування, дизайн.

Кулик Андрей Витальевич, *старший преподаватель кафедры дизайна среды Киевского национального университета культуры и искусств*

К вопросу дизайна и типологии встроенных в первые этажи компаний обслуживания

Цель работы – охарактеризовать типы предприятий обслуживания, расположенных в первых этажах жилых домов с акцентуацией внимания на заведениях торговли. **Методология**. Для определения и характеристики предприятий обслуживания использовались общенаучные методы (в частности, типологии, формирования классификации), а также структурно-функциональный анализ. **Научная новизна**. Наряду с выделением предприятий обслуживания различных типов, обосновано тенденцию, которая будет определять виды встроенных предприятий в будущем: при благоприятных социально-экономических и градостроительных условиях возрастает роль предприятий обслуживания, совмещающих в себе функциональное назначение заведений разных типов – вплоть до полного комплекса услуг. **Выводы**. К основным встроенным предприятиям обслуживания отнесены три их вида (розничной торговли; общественного питания; бытового обслуживания), но их внутренняя типология очень широкая и с каждым годом расширяется за счет включения в предлагаемый перечень новых услуг. При этом существуют определенные ограничения по типу и классификации в обустройстве предприятий, в частности торговых, для размещения в нижних этажах жилых зданий, связанные не только с санитарно-техническими требованиями, но и с потребностями жителей прежде всего в комфорте.

Ключевые слова: дом, первый этаж, встроенное предприятие, торговля, питание, обслуживание, дизайн.

Andrii Kulyk, *Magister of Arch, applicant of PhD, senior lecturer of the Department of Design of Environment, Kyiv National University of Culture and Arts*

To the question of design and typology the built-in enterprises of services in the first levels

Purpose of Research. The purpose of the article is to characterize the types of the enterprises of services, particularly, stores, placed on the first floors of residential houses. **Methodology**. The author uses general scientific methods (classification) and structural-functional analysis to define and research the enterprises of services. **Scientific Novelty.** Analysing the typology of the enterprises of services, the author determines the tendency, which will define the kind of the built-in enterprises in the future. The role of the enterprises of services, which combine different functions and services, will increase in the comfortable social-economic and urban environment. **Conclusions**. The main built-in enterprises of services can be divided into three groups (retail business, public catering and everyday life services). However, their internal typology is very wide. Each year, it will enlarge due to the adding new kinds of services to the list. However, there are some limits of the typology and classification in the design of the enterprises (various stores). The enterprises, placed on the first floors of the residential houses, depend on hygienic-technical requirements and the needs of the people who live in the house.

Key words: house, the first floor, built-in enterprise, sale, cantering, service, design.

© Кулик А. В., 2017

Актуальність теми дослідження. У сучасному суспільстві для більш гармонійного розвитку людини, крім задоволення вітальних потреб, необхідні різні послуги, покликані задовольняти низку інших потреб, перелік яких постійно розширюється. Увесь комплекс або набір послуг надається людині за допомогою сфери обслуговування, яка формується з різноманітних закладів та підприємств – торгівлі, харчування, медичного і побутового обслуговування, освіти та виховання дітей і под. Тому не дивно, що з кожним роком житлове будівництво дедалі більше прагне поєднати у новобудові житлові приміщення та заклади первинного обслуговування, підприємства торгівлі, офіси, різні комерційні установи тощо для максимального заохочення майбутніх мешканців, які прагнуть комфорту та економного використання свого часу. Відтак, тема вбудованих у житлових будинках підприємств обслуговування, зокрема у сфері торгівлі, залишатиметься актуальним питанням досліджень дизайнерського спрямування.

Суспільно-побутова актуальність сучасних багатофункціональних житлових комплексів за останні роки дала новий імпульс не тільки розвитку житлового будівництва, а й відповідним науковим дослідженням, зокрема у сфері архітектури і дизайну сучасних міських поселень: С. Змеул, Б. Маханько, В. Рунге, Ю. Манусевич, І. Шерешевский, В. Пономарьов, Г. Трухачьова, Л. Солоділова, І. Анісімова, Г. Сомов, Ю. Алексєєв та ін. Проте серед об'ємних розвідок переважають дослідження зарубіжних авторів, що актуалізує необхідність вітчизняних публікацій у цьому напрямі.

Насамперед, на нашу думку, привертає увагу різноманітність закладів обслуговування, у тому числі торгівлі, що потребує з'ясування їх типологічного багатоманіття, що визначає мету нашого дослідження.

Загалом чинне законодавство чітко окреслює коло підприємств і установ, які можна розмістити під житловими приміщеннями. Так, згідно з СНиП 2.08.01-89 у приміщеннях, висота яких відповідає висоті житлових приміщень, дозволяється розташовувати громадські заклади, розраховані на розміщення до 40 осіб, та підприємства торгівлі торгівельною площею до 250 м^2.

Виходячи з переліку груп громадських будівель, комплексів та споруджень та з урахуванням заборон на розташування таких закладів у житлових будівлях, визначено перелік підприємств сфери обслуговування, які можна розташовувати на перших поверхах житлових будинків. Це, зокрема, заклади:

- освіти, виховання та підготовки кадрів (дитячі, ігрові кімнати, різні гуртки для школярів, курси професійної підготовки для дорослих);
- кредитування, страхування, юридичні консультації, туристичні агентства, стоматологічні клініки, банки та ін.;
- дизайн студії, мистецькі галереї та майстерні;
- роздрібної торгівлі, крім тих, що торгують шкідливими, вибухонебезпечними, пожежонебезпечними речовинами;
- громадського харчування;
- побутового обслуговування, призначені безпосередньо для обслуговування населення (перукарні, салони краси, пункти прийому речей для чищення або прання, швейні ательє), розраховані на перебування не більше 40 осіб [4].

Звичайно, такий перелік підприємств є орієнтовним, він може доповнюватися або навпаки обмежуватися як особистими вподобаннями мешканців, так і рішеннями органів місцевого самоврядування.

Що стосується, власне, підприємств обслуговування, то їх перелік обмежено трьома основними групами: роздрібної торгівлі; громадського харчування; побутового обслуговування.

Видів підприємств у категорії громадського харчування досить багато, а з кожним роком з'являється ще більше. Однак загальна типологія цих підприємств все-таки існує. Так, в усталену номенклатуру підприємств громадського харчування входять:

- ресторани;
- бари – винні, молочні, гриль та ін.;
- кафе – загального типу та спеціалізовані, молодіжні, дитячі, кондитерські, морозиво, сімейні та ін.;
- кафе за інтересом – для колекціонерів, ветеранів тощо.
- їдальня – загальнодоступна, дієтична та ін.;
- закусочна – загального типу та спеціалізована, шашлична, сосисочна, чебуречна, пельменна, чайна та ін.;
- кафетерій;
- магазин кулінарії (без виробництва).

Особливий тип сучасного підприємства громадського харчування – це закусочні зі звичайним досить стандартним та обмеженим меню.

Цікавий досвід організації т. зв. «стандартного харчування», що широко застосовується для масового контингенту – школярів, туристів та всіх бажаючих. Він включає стандартний сніданок, обід, вечерю. До такого типу харчування відноситься і всесвітньовідомий «хот дог».

Визначаючи тенденції розвитку громадського харчування та, як наслідок, поширення відповідних типів підприємств обслуговування, варто мати на увазі, що одна й та сама людина залежно від місця свого перебування (дома, на роботі, на відпочинку, відвідуючи магазині і под.) та мети (економія часу, пошук розваг, спілкування), відчуває потребу в цілковито різних, а іноді навіть і протилежних за призначенням підприємствах харчування. Так, спеціалісти багатьох країн, складаючи довгострокові прогнози споживання продуктів харчування для визначення орієнтації харчової індустрії у цілому (в тому числі індустрії громадського харчування), а також для проектувальників, що працюють у цій галузі, виявили дві спільні майже для всіх країн тенденції у розвитку громадського харчування: 1) коротке за часом споживання простої у приготуванні їжі обмеженого асортименту; 2) споживання їжі як одна з форм проведення вільного часу, що, відповідно, потребує певної супутньої обстановки. Загальна тенденція, характерна для всієї світової практики, зумовила і в нашій країні попит на такі типи підприємств громадського харчування, як підприємства швидкого обслуговування та підприємства дозвілля [3; 5].

Загалом сьогодні тип підприємства визначається не стільки асортиментом страв, скільки його функціональним сенсом, що зумовлює діаметрально протилежний підхід до формування типів підприємств харчування відповідно до різнохарактерних потреб населення.

Відмінність підприємств швидкого обслуговування полягає у можливості швидко задовольнити потребу в харчуванні. Отже, проведений в такому закладі час витрачається раціонально. Спеціалізований асортимент та швидкість приготування їжі – основна сутнісна риса таких підприємств.

На відміну від підприємств швидкого обслуговування, час, проведений у підприємствах, орієнтованих на дозвілля, не регламентується. У підприємствах такого типу практично неможливо визначити єдину структуру, оскільки: по-перше, різновиди дозвілля, що поєднуються в цих підприємствах із профілюючою функцією харчування, різноманітні: розваги індивідуального та прилюдно-видовищного характеру; спілкування з іншими людьми; пасивний відпочинок; аматорські заняття; спортивні ігри; гра та заняття з дітьми; по-друге, виконуючи функції закладів культури та дозвілля, ці підприємства набувають спільної для них риси, яка у подальшому визначає їх особливість – поліфункціональність.

Поширеними є підприємства харчування, в яких відвідувачів об'єднує єдність духовних інтересів, професій, аматорських занять: кафе музичні, театральні, артистичні, шахові та ін. Розвиток таких підприємств харчування як нової прогресивної форми культурного обслуговування населення одночасно сприяє підвищенню ролі клубних закладів та удосконаленню організації дозвілля населення.

Поєднання видовищних розваг із громадським харчуванням оптимально здійснюється у кіно-кафе, відео-кафе, кафе-виставках. Виконання музичних, поетичних, хореографічних та інших творів у межах кафе сприяє контакту слухачів між собою та з виконавцями.

До підприємств харчування та дозвілля треба також відносити підприємства, в яких елементом розваги слугує незвичний асортимент блюд. Так ритуал споживання їжі стає одним із різновидів проведення вільного часу. Сюди відносять кафе та ресторани з національними кухнями, чайні та кав'ярні, дегустаційні зали, кафе-кондитерські, кафе-морозиво, коктейль-бари та ін.

Підприємства побутового обслуговування також мають дуже великий перелік пропозицій, які можна класифікувати за певними видами. Тут варто наголосити, що не всі такі підприємств можна розміщувати у безпосередній близькості до помешкань. Тому зупинимося лише на підприємствах, які визначені правовими документами як ті, що можуть бути розміщені у вбудованих та вбудовано-прибудованих приміщеннях:

- приймальні пункти пралень та хімчисток;
- пральні самообслуговування (з об'ємом виробництва не більше 75кг за зміну);
- бюро посередницьких послуг;
- ательє прокату;
- багатогалузеві комплексні приймальні пункти типу «Мультисервіс»;
- майстерні дрібного ремонту;
- ательє пошиття та ремонту одягу, головних уборів та трикотажних виробів;
- перукарні, салони краси, фотоательє;
- майстерні по ремонту радіо-електричної апаратури, мобільних телефонів, комп'ютерів тощо.

Система підприємств побутового обслуговування в нашій країні складається переважно з різного виду приймальних пунктів та великих централізованих підприємств промислового типу. Пральні, наприклад, забезпечують прання, прасування та крохмалення білизни з різними строками виконання робіт, годинникові майстерні – ремонт годинників і под. Широко розповсюджена система хімчисток одягу, чистки килимів тощо.

Для побутового обслуговування характерна постійна зміна форм та видів послуг, які надаються населенню. Одні види та форми послуг зникають за непотрібністю, інші виникають знову. Так,

з'явився ремонт відеоустановок, комп'ютерів, мобільних телефонів, послуги із прибирання квартири, миття вікон та жалюзі, чистки штор та гардин [2, 112].

Наступний тип підприємств, на який нам би хотілося звернути найбільшу увагу, це підприємства торгівлі. Так, підприємства роздрібної торгівлі класифікують за типами та співвідношенням торгової та неторгової площі. Виокремлюють за товарами підприємства:

продовольчі:

- магазини з універсальним асортиментом – універсам, супермаркет, гіпермаркет, гастроном, дієтичні продукти і под.;
- спеціалізовані магазини з широким (вузьким чи обмеженим) асортиментом – хліб, кондитерський, рибний, м'ясо, овочі-фрукти, мініпродукти (мінімаркет), соки-джеми, напої;

непродовольчі:

- магазини з універсальним асортиментом – універмаг, дитячий світ, дім торгівлі, товари для молоді, товари для дітей;
- магазини спеціалізовані з повним асортиментом – госптовари, побутова хімія, товари для спорту та туризму, побутова техніка, меблі, будівельні матеріали, галантерея-парфумерія, оргтехніка, годинники, ювелірні вироби, взуття, одяг;
- спеціалізовані магазини з вузьким та обмеженим асортиментом – книги, квіти, природа, насіння, мисливство, рибальство, комісійний, антикварний і под. (Рис. 1).

Рис. 1. Типологія торговельних закладів

Варто підкреслити, що типологія торговельних закладів може мати відмінності та змінюватися. З кожним роком, зокрема із появою нових товарів, послуг та зміною форм торгівлі, змінюється схема торговельних закладів та необхідність у певних просторах.

У нашій країні, як і закордоном, широко розповсюджена торгівля за зразками. Відвідувач приходить у спеціальне приміщення або на територію, на якій виставлені зразки, наприклад, вікон, дверей, оздоблювальних матеріалів (шпалери, пластик), скляних виробів, меблів, та обирає те, що йому потрібно. Після цього все обране йому доставляють за адресою та надають послуги з виконання необхідних робіт, наприклад, клеять шпалери, підвішують стелю, збирають меблі та ін.

Існують магазини місцевої мережі: булочні, магазини, що реалізують продукцію індивідуальної трудової діяльності і под. При цьому пекарні та інша трудова діяльність може знаходитися далеко від самого магазину, в спеціально пристосованих для виконання певного виду робіт будівлях.

Нестандартне (вибіркове) обслуговування продовольчими товарами може реалізовуватися через спеціальні магазини: кондитерські, хлібо-булочні, молочні, овочеві, м'ясні та рибні магазини гастрономії та делікатесів. Також можуть застосовуватися розгорнуті форми супутнього обслуговування: спеціалізовані кафетерії, кафе, молочні або фруктові бари тощо [5].

З появою інтернету дедалі більше поширеним стає продаж товарів через електронну мережу. Інтернет-магазин має свою адресу та свій офіс, але товару в офісі може й не бути, відвідувачі теж до нього не заходять. В приміщенні фактично перебуває лише менеджер, який керує доставкою товарів споживачам додому. Цей же менеджер слідкує за розміщенням інформації про товар, ціни, описує товар та розміщує необхідні додаткові відомості на сайті магазину.

Проте, окрім законодавчо визначеного переліку та офіційного дозволу, в плануванні торговельних закладів, що знаходяться на перших поверхах житлових будівель, потрібно враховувати права і бажання комфорту мешканців житлового будинку. Для цього необхідно забезпечити належну звуко- та теплоізоляцію, за потреби облаштовувати комунікації, незалежні від тих, що використовуються мешканцями будинку.

Зі зрозумілих причин небажаними для розміщення є такі заклади, як: магазини з продажу риби, овочів та габаритних товарів і под. До небажаних, до речі, також віднесено бані, басейни, похоронні бюро і под.

Типологія обслуговуючих підприємств, маючи загальні риси упродовж років, все ж таки з плином часу змінюється, з'являються нові форми роздрібної торгівлі, нові види закладів громадського харчування. Наприклад, з появою нових видів товарів доповнюються заклади побутового обслуговування для населення. Ще десять років назад ремонт радіо- та відео- товарів обмежувався радіо, телевізором, а сьогодні додалися комп'ютери, мобільні телефони. Крім ремонту, з'явилася послуга зі встановлення програм, антивірусів на комп'ютери. Зміни відбуваються і в інших галузях побутового обслуговування.

Дедалі більше застосовуються схеми поєднання різних типів підприємств та включення до складу підприємства не лише різних послуг, а й елементів роздрібної торгівлі (Рис.2). Наприклад салон краси, крім надання послуг перукаря, візажиста, стиліста, масажу, солярію, може включати бар з фіто-чаями, фрешами, коктейлями, а також магазин з продажу супутніх товарів – лікувальної косметики, засобів особистої гігієни, рушників або іншої білизни, одягу, взуття.

Рис. 2. Функціональне поєднання різних типів підприємств обслуговування

Подібні схеми можуть плануватись і для інших видів послуг. Саме тому типологія підприємств, що вбудовуються у житлові будинки, з кожним роком тільки збільшується, позаяк розширюються потреби, вимоги та можливості населення.

Включення до складу підприємств побутового обслуговування елементів, що раніше не входили у побутові послуги, – торговельних приміщень за продажем супутніх товарів, підприємств громадського харчування для відвідувачів, виставкових залів, відеотек та ін. відображає нову тенденцію у формуванні сучасних закладів побуту, що, у свою чергу, сприяє підвищенню комплексності та комфортності обслуговування відвідувачів, а крім того, збагачує об'ємно-планувальне рішення приміщень.

Також у практиці проектування та будівництва з'являються центри побутового обслуговування нестандартного попиту (індивідуальне пошиття, виготовлення трикотажних виробів та ін.) з елементами додаткового обслуговування відвідувачів (кафе, виставковий зал, магазини сувенірів тощо) [2, 112].

Тип підприємства та його спрямування і призначення безпосередньо впливає на особливості його розташування та планувальні схеми. На вибір і створення підприємств торгівлі відповідного типу впливає низка чинників, наприклад, місце розташування будинку відносно ландшафту, значення району, вулиці тощо. Не останню роль відіграє і матеріальний чинник, який має враховувати не лише фінансові можливості господаря підприємства, а й мешканців, які проживають на території мікрорайону чи у житловому будинку.

Відтак, кожен тип підприємств має свою індивідуальність, вимоги до облаштування, об'ємно-планувальну схему і композицію і под. Останнє залежить здебільшого від функціонального призначення та дизайнерського рішення. Утім, для всіх видів громадських підприємств притаманні такі основні плану-

вальні елементи, як: – приміщення функціонального призначення – адміністративні частини, торгівельні чи обідні зали, приміщення для роботи з відвідувачами; – вхідний вузол – тамбур, вестибюль, гардероб, вулична частина; – вузол вертикального транспорту – сходи, ліфти; – місця руху та розподілу людських потоків – коридори, рекреації, холи; – санітарний вузол – вбиральні, кімнати особистої гігієни.

Взаємне розміщення основних планувальних елементів відповідно до функціональних призначень та кращої організації людських потоків вказує на якість планування будівлі.

Отже, можна зробити висновок, що хоча до основних вбудованих підприємств обслуговування віднесено лише три їх види (роздрібної торгівлі; громадського харчування; побутового обслуговування), їх внутрішня типологія дуже широка і з кожним роком розширюватиметься за рахунок включення до пропонованого переліку нових послуг, що відповідним чином впливатиме на формування нових підходів до дизайнерських рішень. Останнє, у свою чергу, вимагатиме від дизайнерів більш досконалого володіння технікою планування і оздоблення таких приміщень у нових умовах.

При цьому варто враховувати, що існують певні обмеження за типом та класифікацією в облаштуванні торговельних підприємств для розміщення у нижніх поверхах будівель. Також при облаштуванні вбудованих підприємств торгівлі потрібно враховувати протипожежні вимоги, вимоги техніки безпеки та вимоги розміщення нежитлових підприємств у безпосередній близькості до житла людей.

Принагідно звернемо увагу на таку тенденцію. Оскільки сьогодні не завжди наявні просторові зв'язки між житловими квартирами та підприємствами обслуговування, дослідники навіть пропонують поетапне створення окремих груп приміщень: на першому етапі – допоміжні господарські приміщення у багатоповерхових житлових будинках будь-яких типів, на другому етапі – приміщення для самообслуговування, соціальні передумови для функціонування яких є вже сьогодні; на третьому – торгівельно-побутові заклади та підприємства громадського харчування. Це не виключає можливості створення повного комплексу послуг у тих випадках, коли соціальні та містобудівні умови сприяють цьому [1, 55]. Таке функціональне поєднання різного типу вбудованих підприємств – перспективний напрям наукових і практично-дизайнерських розвідок.

Література

1.Анисимова И. И. Комплексы обслуживания в многоэтажных жилых домах / И.И. Анисимова. – Москва : Стройиздат, 1976. – 67 с.

2.Змеул С.Г. Архитектурная типология зданий и сооружений: Учебник для вузов. Издание стереотипное /Змеул С.Г., Маханько Б.А. – М.: Архитектура-С, 2004. – 240 с., ил.

3.Рунге В.Ф. Эргономика в дизайне среды / Рунге В.Ф., Манусевич Ю.П. – М.: Архитектура-С, 2005. – 327 с.

4.СНИП УКР (ДБН) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://gost-snip.su/razdel/snip_ukr.

5.Трухачева Г. А. Многофункциональный жилой комплекс /Г. А. Трухачева, Л. А. Солодилова. – М.: АСБ, 2009. – 153 с.

References

1. Anisimova, I. I. (1976). Complexes of services in the residential houses with many floors. Moscow: Stroyizdat [in Russian].

2. Zmeul, S. G. & Makhanko, B.A. (2004). The architectural typology of houses and buildings. Moscow: Arkhitektura [in Russian].

3. Runge, V. F. & Manusevych, Yu. P. (2005). Ergonomics in the design of environment. Moscow: Arkhitektura [in Russian].

4. SNYP UKR (DBN). (n.d.). Retrieved from http://gost-snip.su/razdel/snip_ukr [in Ukrainian].

5. Trukhaceva, G. A. & Solodilova, L.A. (2009). The Multifunctional residential complex. Moscow: ACB [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 08.05.2017 р.

УДК 008:7.78.03

Лазарєв Сергій Георгійович
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
info@sergiomega.com

НАДЖАНРОВІ Й НАДСТИЛЬОВІ ПРИНЦИПИ КЛАСИФІКАЦІЇ ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ В УМОВАХ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Мета роботи - визначення сучасних принципів класифікації напрямів електронної музики з огляду на умови масової культури. Методологія дослідження полягає у застосуванні синтезу аналогів математично-прикладного та філософсько-математичного підходів до вивчення класифікації та розрізнення напрямів електронної масової музики. **Методологічною** основою для визначення нових принципів класифікації масової електронної музики стало осмислення ідей Б. Мандельброта (фрактал), Д. Габора, А. Аспе (голографія) у проекції на сучасне музичне мистецтво, а також праці музикознавців В. Холопової, О. Андрущенко, теоретичні праці композиторів Р. Щедрина, І. Стецюка та М. Абакумова (третій напрям), а також дослідження Ч. Дженкса та Т. Д'ан (подвійне кодування). **Наукова новизна** роботи полягає у визначенні нових, наджанрових і надстильових принципів класифікації (фрактально-голографічний, тернарний) електронної музики в реаліях масової культури. **Висновки**. Застосування нових, описаних у статті, принципів класифікації електронної масової музики дає можливість: встановлення самостійності певного музичного напряму, враховуючи екстремуми у відповідній кількості показників творів, які мають класифікуватися за їх спрямованістю комерційного та некомерційного типу в межах одного напряму (фрактально-голографічний принцип); поділу електронної музики на три основні напрями: перший – серйозна, академічна електронна музика, другий – легка, розважальна електронна музика, третій – межовий, що увібрав деякі риси перших двох, а саме: професіоналізм авторів та виконавців першого напрямку та спрямованість на масового слухача другого напрямку в площині постмодернових тенденцій (тернарний принцип).

Ключові слова: масова культура, електронна музика, принципи класифікації електронної музики, стиль, жанр.

Лазарев Сергей Георгиевич, *соискатель кафедры культурологии и культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Наджанровые и надстилевые принципы классификации электронной музыки в условиях массовой культуры

Целью работы является определение новых, современных принципов классификации направлений электронной музыки с учетом условий массовой культуры. Методология исследования заключается в применении синтеза аналогов математическо-прикладного и философско-математического подходов к изучению классификации и различения направлений электронной массовой музыки. **Методологической** основой для определения новых принципов классификации электронной массовой музыки стало осмысление идей Б. Мандельброта (фрактал), Д. Габора, А. Аспе (голография), а также исследования Ч. Дженкса и Т. Д'ан (двойное кодирование) в проекции на современное музыкальное искусство, также работы музыковедов В. Холоповой, Е. Андрущенко и теоретические труды композиторов Г. Щедрина, И. Стецюка и М. Абакумова (третье направление). **Научная новизна** работы заключается в определении новых, наджанровых и надстилевых принципов классификации (фрактально-голографический, тернарный) электронной музыки в условиях массовой культуры. **Выводы**. Применение новых, описанных в статье, принципов классификации электронной массовой музыки дает возможность: установления самостоятельности определенного музыкального направления, учитывая экстремумы в соответствующем количестве показателей произведений, которые следует классифицировать по их направленности коммерческого и некоммерческого типа в рамках одного направления (фрактально-голографический принцип); распределения электронной музыки на три основных направления: первое – серьезная, академическая электронная музыка, второе – легкая, развлекательная электронная музыка и третье – пограничное, вобравшее в себя некоторые черты первых двух, а именно: профессионализм авторов и исполнителей первого направления и направленность на массового слушателя второго направления в плоскости тенденций постмодерна (тернарный принцип).

Ключевые слова: массовая культура, электронная музыка, принципы классификации электронной музыки, стиль, жанр.

Lazarev Sergiy, *Ph. Applicant of Culturology and Culture and Arts Projects Department of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Super-genre and super-style classification principles of electronic music in mass culture conditions

The purpose of the research is to define new, modern classification principles of electronic music streams in view of the mass culture conditions. The research **methodology** consists of the synthesis of the of applied mathematical and mathematically philosophical approache analogs used for studying classification and distinction of electronic mass music streams. The methodological basis for the definition of new classification principles of electronic mass music was understanding of the ideas of B. Mandelbrot's (fractal), D. Gabor's, A. Aspe's (holography) and also C. Jencks's and

© Лазарєв С. Г., 2017

T. D'an's concept of double coding comprehension in the projection of modern musical art; as well as works of musicologists V. Holopova, O. Andruschenko and theoretical researches made by composers R. Shchedrin, I. Stetsiuk and M. Abakumov (third stream). **Scientific novelty** lies in the identification of new super-genre and supert-style classification principles of electronic music in the conditions of mass culture (fractal-holographic, ternary). **Conclusions**. The usage of new electronic mass music classification principles described in the article enables: definition of certain musical streams taking into consideration the extremes of the appropriate number of indicator works, which should be classified according to their focus on commercial and non-commercial type within one stream (fractal-holographic principle); division of electronic music into three main streams: the first – serious, academic electronic music, second – easy, entertaining electronic music and the third – a boundary stream that has absorbed some of the features of the first two, namely author and performer professionalism of the first stream and focus on the mass audience of the second stream through the lens of postmodernism trends (ternary principle).

Keywords: mass culture, electronic music, electronic music classification principles, style, genre.

Актуальність теми дослідження. Вирішення проблеми класифікації сучасної, в тому числі електронної музики, є важливим завданням у дослідженнях вітчизняних і зарубіжних науковців як у сфері безпосередньо музикознавства, так і у сферах культурології, соціології, естетики, мистецтвознавства та ін. Основоположними аспектами більшості спроб класифікації є опора на базові у музикознавстві поняття музичного стилю та музичного жанру.

Жанрово-стильовий підхід до класифікації музики висвітлюється в працях О. Лосєва [7], Л. Мазеля та В. Цуккермана [8], Є. Назайкінського [11], Є. Царьової [21], А. Сохора [15], Л. Пойсо [28], Дж. Лєна та Л. Петерсон [27], Ф. Фаббри [25], Л. Романової [13], А. Цукера [22], Л. Васильєвої [4], О. Бельтюкова [3] та ін. Тенденції постмодерну в мистецтві, масову музику та процеси її взаємодії з музикою елітарною розглядають у своїх працях В. Конен [6], В. Холопова [20], В. Сиров [17], Р. Щедрін [23], І. Стецюк та М. Абакумов [16], О. Андрущенко [2], А. Федорова [19] та ін. Незважаючи на значимість доробку названих вчених, осмислення сучасної електронної музики у контексті постмодернових тенденцій потребує подальшого вивчення в ракурсі наджанрових і надстильових аспектів. Цим зумовлений вибір теми запропонованої статті.

Мета дослідження полягає у визначенні нових наджанрових і надстильових принципів класифікації електронної музики в умовах масової культури.

Виклад основного матеріалу. Одне з найбільш ґрунтовних досліджень стилю – це праця О. Лосєва "Проблема художнього стилю", в якій проведено детальний історичний огляд наявних трактувань, даних в різних словниках і спеціальних працях. О. Лосєв вважає, що кількість і різноманітність поглядів на цей предмет настільки велика, що здається практично нездійсненним завдання не тільки створення загальної теорії стилю, але навіть і написання єдиної історії вчення про стилі [7, 3].

У музиці стиль – це музично-естетична та музично-історична категорія. Поняття стилю в музиці відбиває діалектичний взаємозв'язок змісту і форми, та є складним і багатозначним. При безумовній залежності від змісту воно, все-таки, належить до галузі форми, під якою розуміється вся сукупність музично-виразних засобів, що включає елементи музичної мови, принципи формоутворення, композиційні прийоми [10, 281-289].

За визначенням Л. Мазеля та В. Цуккермана, музичний стиль – це виникаюча на певному соціально-історичному ґрунті і пов'язана з певним світоглядом система музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів і засобів їх втілення. Таким чином, в поняття стилю входять і зміст і засоби музики [8, 14]. Є. Назайкінський бачить музичний стиль як відмінну якість музичних творів, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрями, епохи, народу, тощо), яка дозволяє безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їх генезис і проявляється в сукупності всіх без винятку властивостей музики, що сприймається, властивостей об'єднаних в цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак [11, 20].

Музикознавець К. Царьова тлумачить музичний стиль як термін в мистецтвознавстві, що характеризує систему засобів виразності, яка служить втіленню того чи іншого ідейно-образного змісту. У музиці це – музично-естетична і музично-історична категорія. Поняття стилю в музиці, що відбиває діалектичний взаємозв'язок змісту і форми, є складним і багатозначним. При безумовній залежності від змісту воно все ж відноситься до області форми, під якою розуміється вся сукупність музично-виразних засобів, що включає елементи музичної мови, принципи формоутворення, композиційні прийоми. Поняття стилю втілює спільність стильових ознак в музичних творах, що коренятся в соціально-історичних умовах, в світогляді і світосприйнятті митців, в їх творчих методах, в загальних закономірностях музично-історичного процесу [21].

У своєму дослідженні поняття стилю Є. Назайкінський акцентує увагу на його функціях. Одна з функцій стилю – забезпечення історико-культурної орієнтації слухача у світі музики. Другою

важливою функцією стилю є фіксація і вираження певного змісту. Третя функція стилю також досить важлива, хоча і не специфічна. Вона є спільною і для жанру, і для музичної форми, як і для багатьох інших феноменів, що підлягають класифікації. Це – функція об'єднання-розмежування [11, 31-33].

Отже, незважаючи на широту поняття "музичний стиль", яке може позначати особливості композиторського письма, особливості творчості композиторів однієї країни або історичного періоду, групи композиторів, об'єднаних спільною платформою, а також особливості творів, що входять у будь-яку жанрову групу, саме стиль є однією з найважливіших категорій, за якою відбувається класифікація в музичному мистецтві, підкреслює Є. Назайкінський [11, 20]. Він також вважає, що оцінка за допомогою жанрової класифікації є ще одним дуже важливим підходом до вивчення ступеня подібності [11, 84].

Щодо осмислення сутності жанру, то його сучасне тлумачення зводиться до розуміння цього терміна як загального поняття, що відображає найбільш суттєві властивості і зв'язки явищ світу мистецтва, сукупність формальних і змістовних особливостей твору. Жанри сформовані наборами умов; багато творів використовують кілька жанрів за допомогою запозичення та об'єднання цих умов. Художня енциклопедія визначає жанр як історично сформовані внутрішні підрозділи в більшості видів мистецтва. Принципи поділу на жанри специфічні для кожної з областей художньої творчості [12].

Як справедливо зазначає А. Сохор, поняття жанру в музиці має багато тлумачень. Теоретики і практики досягли спільної думки лише в тому, що жанр, у відповідності з буквальним перекладом слова, – це рід (вид, різновид, тип) музичних творів. Але визначають і класифікують жанри порізному [15, 6]. Однак існують загальні для всіх мистецтв жанрові диференціації, які лише по-своєму відбиваються в кожному виді. Отже, слід виділити музичний жанр – багатозначне поняття, що характеризує роди, види та інші категорії музичної творчості у зв'язку з їх походженням, умовами виконання і сприйняттям. Поняття музичного жанру відображає основну проблему музикознавства та музичної естетики – взаємозв'язок між позамузикальними факторами творчості та її суто музичними характеристиками. Музичний жанр є одним з найважливіших засобів художнього ототожнення. Jennifer C. Lena та Richard A. Peterson розглядають класифікацію як культуру, на їх думку існує два домінуючих підходи до вивчення жанру. У першому випадку, як правило, вчені-гуманітарії (Thomas H. Apperley, Amy J Devitt, Alastair Fowler) звертають увагу на "текст" культурного об’єкта, який абстрагується від контексту, в якому він зроблений або споживається. Більшість музикознавців (Peter van der Merwe) використовують цей текстовий підхід до визначення жанру як безлічі музичних творів, що поділяють за впізнаваністю музичної мови. Деякі соціологи (Timothy J. Dowd, Karen A. Cerulo) використовують застосування жанру-як-тексту. Але вони вельми обережно і нечітко показують, як впливає на жанр музики, контекст, в якому ця музика зроблена і споживається. Деякі аналітики (Keith Negus, Mark C. J. Stoddart) застосовують термін загальних маркетингових категорій, таких як поп, класика, кантрі, урбан та джаз. Другий домінуючий підхід, на думку Jennifer C. Lena та Richard A. Peterson, делокалізує текст та поміщає вивчення жанру прямо в соціальному контексті [27, 697-718]. З культурологічної точки зору, на думку Л. Романової, музичний жанр оперує інтонаційно-акустичним кодом, обумовленим його соціокультурною ґенезою і телеологією [13, 69].

Варто звернути увагу на дослідження F. Fabbri, який вивчаючи класифікацію музики зауважив, що у загальному розумінні термін "категорія" означає певний клас, набір об'єктів або подій, згрупованих за певними критеріями. Багато філософів, когнитивістів і семіотиків згодні з думкою про те, що люди вигадують категорії для того, щоб спростити процес емпіричного пізнання світу і, коли мова йде про музику, загальну ентропію (непередбачуваність), характерну для музики.

На думку F. Fabbri, музичні жанри – це не просто ярлики, які можна привласнити музичним творам, адже здається, що вони існують самі по собі, як когнітивні типи, як соціалізованій контент, тобто узагальнений набір інструкцій, необхідних для розпізнання певного типу музики. Ось одна із спроб дати визначення терміну "музичний жанр": жанр – це вид музики, який прийнятий для суспільства незалежно від причин, мети або критеріїв такого визнання [25].

Музичні жанри можуть бути розглянуті у вигляді конкретних понять і термінів для того, щоб скомпонувати певний набір характерних особливостей, подібностей та відмінностей, які суспільство визнало, як такі, що краще визначають різноманітні риси, типові події або явища того або іншого напряму. Правила визначення жанрів можна порівняти з кодами, які використовуються в музичних заходах, які влаштовуються таким чином, що знаючи яку музику, буде слухати конкретна група людей, можна вибрати правильний код для участі в цьому заході. Також жанр можна розуміти, як каталізатор, який прискорює комунікативний процес між членами музичного товариства, як стандартизовані коди, які не дозволяють відволікатися. Однак, зауважує F. Fabbri, правила та коди закладаються суспільством, і те, що для когось може здатися основною характеристикою жанру, для суспільства, яке в першу чергу визначило цей жанр, ці характеристики основними не будуть. Як визначив У. Еко, ієрархія кодів завжди визначає ідеологію жанру, наводить приклад F. Fabbri [25].

Підсумовуючи, слід зазначити, що поняття музичного стилю та музичного жанру, як у мистецтві, так і у міждисциплінарній практиці часто мають неоднозначні тлумачення. Часто їх використання змішують навіть в науковій літературі. Але, проведене дослідження дає підстави виділити виразні розмежування цих понять в музиці.

Отже, музичний жанр – це рід, тип твору, який склався історично. Він означає собою форму, зміст і мету музики. Жанри слід розрізняти за способом виконання (вокальні, вокально-інструментальні, сольні), призначенням (прикладні та ін.), за змістом (ліричний, епічний, драматичний), за місцем та умовами виконання (театральний, концертний, камерний, кіномузика та ін.). Музичні жанри почали своє формування ще на ранньому етапі розвитку музики, коли музика супроводжувала кожен крок людської діяльності, побут, працю, мову тощо. Так сформувалися основні витоки жанрів. Відтак жанри відрізняються один від одного особливостями змісту і форми, які викликані життєвими і культурними цілями, що різні у кожного з них.

Музичний стиль – це сукупність засобів музичної виразності, яка розкриває образ та ідею музики, він являє собою суму складових, що визначають характер музичного твору, таких як гармонія, мелодія, ритм, динаміка, поліфонія, фактура, те, яким чином вони були використані в музичному творі. Зазвичай стиль ґрунтується на віянні певної епохи, на географічних, етнічних та релігійних ознаках, або ж класифікується персонально за виконавцями, їх манерою, чи за авторами, композиторами, їх світоглядом і смаками, підходом до музики, окреслює притаманну їм систему засобів музичної виразності.

У контексті класифікації електронної масової музики, доречно звернути увагу на дослідження А. Сохора, В. Конен, А. Цукера, Л. Васильєвої та О. Бельтюкова в ракурсі підходів до класифікації масової музики взагалі, а також, варта уваги систематизація електронної музики L. Poissant. Так А. Сохор, у своєму дослідженні "Про масову музику" [14, 234-264], приділяє увагу типам функціонування музики. В. Конен, розглядаючи масову музику, як "третій пласт", акцентує на тематиці музики та її побутуванні [6, 75-83]. А. Цукер розглядає процеси формування "нових жанрово-стильових сплавів", переважно, зосереджується на жанровому аспекті, а також розглядає взаємодію академічної та масової (неакадемічної) музики, вчений фіксує тенденції "академізації" масової музики [22, 12]. Серед важливих аспектів, які виділяє Л. Васильєва: форма, сприйняття, музично-виражальні засоби та індивідуальна манера [4, 9]. О. Бельтюков робить стильовий аналіз масової музики, і акцентує на її "стильовій ґенезі" [3, 8]. При цьому ж, L. Poissant, описуючи (систематизуючи) напрями електронної музики, фокусується на жанровому аспекті [28, 261-264].

Характерно, що більшість науковців під час спроб класифікації зосереджуються здебільшого на жанрових ознаках масової музики (А. Сохор, В. Конен, А. Цукер) та електронної музики (L. Poissant), тоді як стильові ознаки переважно виявляються другорядними, а майже усі інші особливості залишаються поза увагою. О. Бельтюков навпаки – акцентує на стильовому ракурсі розглядання масової музики, відсуваючи жанрові риси на задній план. Л. Васильєва розглядає і стильові і жанрові особливості масової музики, але не розмежовує їх, а позначає усі, як "рівні" (серед яких виділяє один жанровий рівень), не враховуючи також наджанрові і надстильові ознаки.

Ще одним важливим аспектом у класифікації музики, в тому числі електронної, постає поділ на музику елітарну (високу, серйозну, академічну), музику масову (легку, розважальну) та формування між ними музики "третього напряму". Так, у В. Сирова під час дослідження масової музики виникає справедливе питання, про те, як бути з "немасовим" у музиці, так званого, "третього пласту" (В. Конен), яка поєднує в собі демократизм інтонацій і артистичність форм (Мікаел Таривердієв, Геннадій Гладков, Олексій Рибніков, Володимир Дашкевич), а також куди можна віднести електронні експерименти Едуарда Артем'єва? Чи так вже вони далекі від аналогічних дослідів Софії Губайдулліної або Альфреда Шнітке? Нескінченність музичного мистецтва, різноманіття музичних видів і форм вступають в контрастну суперечність з центричним поглядом, який десятиліттями "розсікав" єдиний і живий організм надвоє ("верх" і "низ"), наголошує В. Сиров [17]. Найчастіше твори авторів, наведених В. Сировим, музикознавці (В. Холопова [20], О. Андрущенко [2] та ін.), а також самі композитори (Р. Щедрин [23], І. Стецюк та М. Абакумов [16]) відносять до "третього напряму" музичного мистецтва – напряму, який становить значний серединний пласт між серйозною (академічною) та легкою (розважальною) музикою. Отже, поява "третього напряму" в музиці вельми закономірна, його формування зумовили нові погляди професійних, авторів і виконавців, які у середині XX ст., під час своїх творчих пошуків, балансували між джазом і академічною музикою. Термін "третій напрям" (англ. third stream) ввів у оберт американський композитор Гюнтер Шуллер у 1957 р. Він визначив його як стильовий напрям в сучасній музиці, що займає проміжне положення між академічним музичним мистецтвом та джазом і виник на основі їх синтезу. Пізніше, у 1960 році музичний критик Джон Уілсон (John Wilson) описав третій напрям, як не джаз і не класичну, але музику, що увібрала техніч-

ні прийоми обох [26]. Отже, у третьому напрямі на зламі 1950–1960 років сталася інтеграція імпровізації з композицією, але вона не стала кінцевою трансформацією цієї музичної течії. З часом дуже виразним прикладом музики третього напряму стала музика кіно. Відомий композитор Володимир Дашкевич в ході одної із своїх прес-конференцій в Харкові так прокоментував своє бачення третього напряму в музиці: "перший напрямок в музиці – це класика з усіма класичними традиціями. Другий напрямок – це популярна музика з усіма сучасними ритмами та інтонаціями. І третій напрям, що об'єднав класичні традиції в умінні будувати симфонічну форму в синтезі з новими ритмами і інтонаціями, які так любить глядач в кіно" [18]. Процеси розмиття меж між напрямами у мистецтві дуже характерні для постмодернізму, закономірно взаємодія масової і елітарної музики послужила логічним підґрунтям для появи музики третього напряму. З огляду на ці процеси, варта уваги концепція "подвійного кодування" запропонована Ч. Дженксом та Т. Д'аном, які, переосмислюючи бачення п'яти кодів у художньому творі французького критика Р. Барта, стверджують, що постмодернізм, як художній код, "закодований двічі", з одного боку, використовуючи тематичний матеріал і техніку популярної, масової культури, твори постмодернізму володіють рекламною привабливістю предмета масового споживання для всіх людей, в тому числі і не дуже художньо освічених. З іншого боку, пародійним осмисленням більш ранніх – і, переважно, модерністських творів, іронічним трактуванням їх сюжетів і прийомів, постмодернізм апелює до самої досвідченої аудиторії [5, 48].

Отже, музика третього напряму "кросоверна" (англ. crossover – перехрестя). Це перехрестя, на якому, за визначенням композитора Генадія Гладкова, "зустрічаються серйозна та легка музика", суть третього напряму – в поєднанні сучасних інтонацій з класичною музикою і високою композиторською технікою [24]. В проекції на електронну музику експерименти в області "третього напряму" можна умовно поділити на три частини: по-перше, це спроби освоєння електронними музикантами ідей і принципів сучасної академічної музики; друга частина включає створення академічними композиторами творів, призначених суто для виконання електронними музикантами; до третьої ж можна віднести спільну творчість електронних і академічних музикантів. Такі процеси сьогодні набирають актуальності як серед електронних так і серед академічних композиторів і виконавців, в контексті саме електронного третього напряму, варто відмітити творчість Девіда Оґаста (David August) та Апарат (Apparat), які демонструють авангардний підхід, а також спільні виступи британського оркестру Heritage Orchestra з ді-джеями та музикантами, серед яких Пет Тонг (Pete Tong) і Голді (Goldie), чи з гуртом Месів Атак (Massive Attack) які мають більш комерційну, масову спрямованість. На межі між вказаними зразками, знаходиться приклад сумісного виступу ді-джея і музиканта Марка Ромбоя (Mark Romboy) з Дортмундським філармонічним оркестром (Dortmund Philharmonic Orchestra), у їх виконанні прозвучали твори Дебюссі у сучасному електронно-акустичному звучанні і якісно новому баченні. Ще один з найчастіших прикладів музики третього напрямку, як перехрестя класичної академічної музики з електронною масовою музикою – "адаптована класика". За О. Федоровою, це явище цілком закономірне, дані зразки існування класичної музики "адаптуються" до сучасних повсякденних, (масових) потреб. Класика в сучасній електронній обробці – це класичні академічні твори, при виконанні яких використовуються нехарактерні для оригінальних творів, штучно додані елементи: включаючи жанрові чи вичленення основного мелодійного обороту (аранжування, зміни темпо-ритмічної основи, додавання або вичленення мелодійних ліній, транспонування і модуляція, а також використання електронних звуків, ритмів, семплів, партій синтезаторів, тощо), які змінюють першорядне звучання, але залишають їх основні впізнавані риси. Кількість цих змін залежить від творчої складової і сучасних музичних тенденцій і стилів, в яких робиться аранжування [19].

Приведені вище спостереження інтеграційних процесів у музичному мистецтві вказують на необхідність застосування до зазначених зразків, стосовно їх систематизації, нових принципів класифікації, які давали б можливість користуватись наджанровими і надстильовими ознаками. Таким чином віднести цю музику ні до суто академічної, незважаючи на професійність авторів та виконавців (професійні оркестри і музиканти), ні до суто розважальної, популярної, незважаючи на спрямованість на масового слухача (у разі кіномузики), не можна. Отже розподіл на напрямки у музичному мистецтві, від існуючого раніше бінарного принципу, що базувався на опозиції елітарного і масового, в реаліях постмодернових тенденцій у мистецтві перейшов до принципу "тернарного". Так, далі за "тернарним" принципом можна розрізняти три напрями у музиці: перший –класична академічна музика; другий – популярна, легка, розважальна музика, третій напрям об'єднує класичні традиції з формами і стандартами масової музики.

Щоб розвинути цю думку та упорядкувати підхід для ствердження про існування нових окремих напрямків, слід визначити специфіку, та на її основі виділити ще один принцип класифікації, якій дозволить виконувати таку систематизацію і для більш вузьких течій і напрямків електронної музики.

На визначеність та самостійність "третього напряму" вказують крайні складові (екстремуми) – твори які балансують на межі. Крім того, такі зразки, формуючи дійсно окремий напрям, включають у себе значимі елементи вихідних течій, що вказує на принцип самоподоби, якій становить основу для відокремлення "третього напряму" від двох інших. Цей виразний приклад дає підстави для визначення нового підходу, якій являє собою основу наджанрового і надстильового принципу класифікації музики, в тому числі електронної. Його фундаментом є самоподоба – принцип якій лежить в основі відомих міждисциплінарних феноменів фракталу та голограми.

Наявність таких "прикордонних" напрямів, а також окремих зразків електронної масової музики до яких можна застосувати визначення "на межі": між елітарним і масовим (третій напрям), чи між Electro та House (Electro-House), вказує на стилеутворюючий характер цього явища. Такі перехрестя, характерні для постмодерну, вказують на необхідність їх детальнішого вивчення і можливість їх розуміння як окремого принципу класифікації. Проведений аналіз процесів утворення нових напрямів електронної масової музики виявив, що кожний окремий напрям, у разі набуття їм самостійності, буде мати крайні екстремальні складові (екстремуми), особливо виразно це демонструє маркетингова спрямованість музичних творів на ринок, комерційна – некомерційна, (масова – немасова). Так, з одного боку опиняються більш масові ("мейнстрімові", поп-), з іншого ж більш авангардні (Commercial House Music – Underground House Music; Techno Pop – Techno Underground). В музичному мистецтві епохи постмодерну має місце інтеграція жанрів, стилів і музичних течій, навіть дуже диференційованих, яка теж сприяє утворенню нових еклектичних напрямів в музиці. В контексті проведеного дослідження слід виділити важливий принцип утворення музичних течій, універсальний метод встановлення самостійності певного музичного напряму: як тільки такий напрям здобуває екстремальні складові, він набуває самостійності. Крім того, музичний напрям можна вважати цілісним навіть якщо він є еклектичним поєднанням двох чи кількох існуючих напрямів (Tech-House – поєднує Techno та House, Disco House – поєднує Disco та House). Отже, якщо зауважити на приведені особливості і розглянути детальніше такі принципи утворення нових напрямків, в них розкриваються виразні риси самоподібності, що властиві феноменам фракталу і голограми. Виходячи з цього такий принцип буде послідовним назвати фрактально-голографічним. Щоб обґрунтувати це визначення слід розкрити поняття голограми і фракталу та зробити проекцію на запропоновану модель. Термін "фрактал", вперше був застосований французьким математиком Бенуа Мандельбротом, в середині 70-х років XX ст. Фрактал – нерегулярна, самоподібна структура. за визначенням Б. Мандельброта, термін фрактал утворений їм від латинського дієприкметника "fractus" (лат. fractus – подрібнений, дробовий). Відповідне дієслово, "frangere" перекладається з латині як ламати, розламувати, тобто створювати фрагменти неправильної форми. Таким чином, розумно і доречно буде припустити, що, крім значення "фрагментований" (як, наприклад, в словах фракція або рефракція), слово "fractus" повинно мати і значення "неправильний за формою", відповідно, прикладом поєднання обох значень може служити слово фрагмент [9, 18]. В широкому розумінні фрактал означає фігуру, малі частини якої в довільному збільшенні є подібними до неї самої. В математиці фракталом називають множину, що базується на принципі самоподоби. Це поняття не має строгого визначення, тому слово "фрактал" не є суто математичним терміном. Зазвичай так називають об’єкт чи геометричну фігуру, яка задовольняє одній або декільком з наступних властивостей:

- має складну структуру при будь-якому збільшенні;
- є самоподібним, або наближено самоподібним;
- має дробову Гаусдорфову (фрактальну) розмірність, яка більше топологічної;
- може бути побудована рекурсивними процедурами.

Використання фракталів в музичному мистецтві та науці займає важливе місце. В основі цих досліджень лежить теорія Річарда Восса, який встановив, що будь-який звук має фрактальні властивості. Безпосередньо в музичному мистецтві термін "фрактальна композиція" застосовується до одного з типів алгоритмічної композиції. Дослідження І. Айдарової свідчить, що у 70-80 рр. XX століття внаслідок вивчення поведінки систем нелінійних динамічних рівнянь виник інтерес до їх використання в алгоритмічній композиції (Pressing, DiScipio, Gogins, Bidlack, Leach), і у сучасному музичному мистецтві, серед методів створення музики на основі алгоритмів, також можна виділити метод фрактальної композиції [1]. Крім того, дослідники фракталів та великомасштабної тимчасової структури акустичної мови і музики Г. Алдонін, Є. Золотухіна, П. Іванов, виявили, що ритмічна сторона будь-якої музики має фрактальну природу.

Щодо моделі визначення утворення нових напрямів, яка розглядається у даному дослідженні, суттєвою є властивість фракталу бути самоподібним.

Водночас знаковою рисою голограми, (винахід якої належить угорському вченому, лауреату Нобелівської премії, Д. Габору, а надалі вивчення її властивостей було поглиблено багатьма науков-

цями, серед яких значний внесок зробив французький вчений А. Аспе) для принципу класифікації, що розглядається, є те, що кожна невелика частка голографічної плівки містить всю інформацію цілого. Якщо частину такої плівки, що містить, певне зображення, розрізати на дві половини, кожна половина буде містити ціле зображення. Навіть якщо кожну з половин знову і знову ділити навпіл, ціле зображення як і раніше буде з'являтися на кожному з розрізаних шматків плівки. Голограмою вважають результат застосування технологій для точного запису, відтворення та переформування хвильових полів оптичного електромагнітного випромінювання, особливий фотографічний метод, при якому за допомогою лазера реєструються, а потім відновлюються зображення тривимірних об'єктів, найвищою мірою схожих на реальні.

Відповідно, буде справедливо і закономірно, спираючись на властивість самоподібності фракталу і властивість частини голографічної плівки містити всю інформацію цілої голограми, називати принцип, якій вказує на самостійність певного музичного напряму "фрактально-голографічним". Цей принцип дає можливість розрізняти як широкі течії, так і вузькі напрямки електронної музики в умовах масової культури, базуючись на врахуванні екстремумів у відповідній кількості показників творів, які мають класифікуватися за їх спрямованістю комерційного та некомерційного типу в рамках одного напряму.

Література

1. Айдарова И.Р. К вопросу использования теории фракталов в музыкальном искусстве и науке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://astrozvon.com/index.php?option=com_content&task=view&id=79&Itemid.
2. Андрущенко Е.Ю. Э. Ллойд-Уэббер и "музыка из бывшего СССР": у истоков "третьего направления" / Е.Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2014. – №4. – С. 40-50.
3. Бельтюков А.О. Стилевой генезис массовой музыкальной культуры XX века (на примере США и Великобритании) : дисс. … канд. культурологии : спец. 24.00.01 / Бельтюков Алексей Олегович. – Екатеринбург : РГППУ, 2016. – 192 с.
4. Васильєва Л.Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 / Л.Л. Васильєва. – Київ : нац. ун-т культури і мистецтв, 2004. – 19 с.
5. Ильин И. П. Постмодернизм : словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН – INTRADA, 2001. – 384 с.
6. Конен В.Д. Третий пласт / В.Д. Конен // Советская музыка. – 1990. –№4. – С. 75-83.
7. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев. – К. : "Collegium", "Киевская Академия Евробизнеса", 1994. – 288 с.
8. Мазель Л.А. Анализ музыкальных произведений / Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 750 с.
9. Мандельброт Б.Б. Фрактальная геометрия природы / Б. Мандельброт. – М. : Институт компьютерных исследований, 2002. – 656 с.
10. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1981. – Т. 5. 1056 с.
11. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений / Е.В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС. – 2003. – 248 с.
12. Популярная художественная энциклопедия / под ред. В.М. Полевого. – М.: Советская энциклопеди, 1986. – Т. 2. – 464 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://enc-dic.com/enc_art/Zhanr-66.html.
13. Романова Л.В. Музыкальный жанр как культурная форма / Л.В. Романова // Вестн. Челябинск. гос. акад. культуры и искусств. – 2011. – № 3. – С. 67-71.
14. Сохор А.Н. О массовой музыке / А.Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: сб. ст. Ч. 1. – Л.: Совет. композитор, Ленинград. отд-ние, 1980. – С. 234-264.
15. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор // Сер. Вопросы эстетики. – М. : Книга по Требованию, 2012. – 54 с.
16. Стецюк И.О. "Третье направление" и киномузыка Эдуарда Артемьева (в помощь самостоятельной работе студентов) / И.О. Стецюк, М.А. Абакумов. – К. : НМАУ – 2005. – 80 с.
17. Сыров В.Н. Старые и новые реалии современной массовой культуры / В.Н. Сыров // История отечественной музыки второй половины XX века; отв. ред. Т.Н. Левая. – СПб. : Композитор, 2005. – С. 514-540.
18. Третье направление в музыке объединяет классические традиции с новыми ритмами и интонациями. Владимир Дашкевич, 2011 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://kharkivoda.gov.ua/ru/news/53698.
19. Федорова А.В. Академическая музыка в контексте современной музыкальной субкультуры: размышление об эволюции "классического" в музыкальной повседневности / А. Федорова // Музичне мистецтво і культура. – 2014. – Вип. 20. – С 242-253.
20. Холопова В.Н. Феномен музыки / В.Н. Холопова // М.: Direct-Media, 2014. – 384 с.
21. Царева Е.М. Стиль музыкальный / Е.М. Царева // Музыкальная энциклопедия : в 6 т.; гл. ред. Ю.В. Келдыш – М. : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1981. – Т. 5. – С. 282- 290.

22. Цукер А.М. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке : автореф. докт. искусств. : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / А.М. Цукер. – М. : МГК 1991. – 48 с.

23. Щедрин Р. Опера в драматическом театре / Р. Щедрин // Юность. 1982. – № 2. – С. 86-89.

24. Эпштейн Е. Пути "Третьего направления" (беседа с Г. Гладковым) / Е. Эпштейн // Музыкальная жизнь : Музыкальный критико-публ. ил. журн. – М. 1988. №14. – С. 2.

25. Fabbri F. Browsing music spaces: categories and the musical mind / F. Fabbri // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://tagg.org/others/ffabbri9907.html.

26. Horn D. Genres: North America / D. Horn, J. Shepherd // Continuum encyclopedia of popular music of the world. – 2012. – Vol. 8. – P. 495-496.

27. Lena J. Classification as culture: types and trajectories of music genres / Jennifer C. Lena, Richard A. Peterson // American Sociological Review. – 2008. – №73. – P. 697-718.

28. Poissant L. New media dictionary – dictionary terms – part III: electronic music / Poissant L. // Leonardo Music Journal. – 2001. – Vol. 34, №3. – P. 261-264.

References

1. Aydarova, I.R. To the question of fractal theory usage in music and science. Retrieved from: http://astrozvon.com/index.php?option=com_content&task=view&id=79&Itemid=2 [in Russian].

2. Andruschenko, E. Yu. (2014). A. Lloyd-Webber and "music from the former USSR": at the origins of the "third stream". Yuzhno-Rossiyskiy muzykalniy almanah, 4, 40-50 [in Russian].

3. Beltyukov, A.O. (2016). Style genesis of mass musical culture of the twentieth century (through the example of the United States and Great Britain). Candidate's thesis. Ekaterinburg: RGPPU [in Russian].

4. Vasilyeva, L.L. (2004). Rock-music as a factor of cultural development in the second half of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KNUKiM [In Ukrainian].

5. Ilyin, I.P. (2011). Postmodernism: a glossary of terms. Moscow: INION RAN – INTRADA [in Russian].

6. Konen, V.D. (1990). The third layer. Sovetskaya muzyka, 4, 75-83. [in Russian].

7. Losev, A.F. (1994). The Problem of artistic style. Kiev: "Collegium", "Kievskaya Akademiya Evrobiznesa" [in Russian].

8. Mazel, L.A. & Zukkerman V.A. (1967). Analysis of musical works. Moscow: Muzyka [in Russian].

9. Mandelbrot, B.B. (2002). The fractal geometry of nature. Moscow: Institut kompyuternyh issledovaniy [in Russian].

10. Keldysh, Yu.V. (Eds.). (1981). Music Encyclopedia. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya: Sovetskiy kompozitor, vol.5 [in Russian].

11. Nazaykinskiy, Ye.V. (2003). Style and genre in music. Moscow: VLADOS [in Russian].

12. Polevoy, V.M. (Eds.). (1986). Popular Art Encyclopedia. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. Retrieved from: http://enc-dic.com/enc_art/Zhanr-66.html [in Russian].

13. Romanova, L.V. (2011). Musical genre as a cultural form. Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kultury, 3, 67-71 [in Russian].

14. Sohor, A.N. (1980). About mass music. Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki, 1, 234-264 [in Russian].

15. Sohor, A.N. (2012). Genre aesthetical nature in music. Moscow: Kniga po trebovaniyu [in Russian].

16. Stetsyuk, I.O. & Abakumov, M.A. (2005). The "third stream" and film music of Eduard Artemyev. Kiev: NMAU [in Russian].

17. Syrov, V.N. (2005). Old and new realities of modern mass culture. The history of domestic music of the second half of the twentieth century. T.N. Levaya (Ed.). St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].

18. The third stream in music combines classical traditions with new rhythms and intonations. Vladimir Dashkevych. (2011). Retrieved from: http://kharkivoda.gov.ua/ru/news/53698 [in Russian].

19. Fedorova, A.V. (2014). Academic music in the context of the modern musical subculture: thinking about the evolution of the "classical" in musical everyday life. Muzychne mystetstvo i kultura, 20, 242-253 [in Russian].

20. Holopova, V.N. (2014). Phenomenon of music. Moscow: Direct-Media [in Russian].

21. Tsareva, Ye.M. (1981). Style musical. Musical encyclopedia, vol.5. Yu.V. Keldysh (Ed.). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya: Sovetskiy Kompozitor [in Russian].

22. Zucker, A.M. (1991). Problems of interaction of academic and mass genres in contemporary Soviet music. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: MGK [in Russian].

23. Schedrin, R. (1982). Opera in a dramatic theatre. Yunost, 2, 86-89 [in Russian].

24. Epstein, Ye. (1988). The ways of the "third stream" (conversation with G. Gladkov). Muzikalnaya zhizn, 14, 2 [in Russian].

25. Fabbri F. Browsing music spaces: categories and the musical mind / F. Fabbri. Retrieved from: http://tagg.org/others/ffabbri9907.html [in English].

26. Horn, D. & Shepherd, J. (2012). Genres: North America. Continuum encyclopedia of popular music of the world, vol. 8, 495-496 [in English].

27. Lena, J.C. & Peterson, R.A. (2008). Classification as culture: types and trajectories of music genres. American Sociological Review, 73, 697-718 [in English].

28. Poissant, L. (2001). New media dictionary – dictionary terms – part III: electronic music. Leonardo Music Journal, vol. 34, 3, 261-264 [in English].

Стаття надійшла до редакції 20.04.2017 р.

УДК 784 (477)

Овсянніков В'ячеслав Георгійович
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
slavka1916@gmail.com

ТВОРЧІСТЬ МАРІЇ БУРМАКИ ТА АЛЬОНИ ВІННИЦЬКОЇ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ПОП-РОКУ

Мета роботи. У дослідженні охарактеризовано поп-рок як один з напрямів рок-мистецтва на прикладі популярних українських виконавиць Марії Бурмаки та Альони Вінницької. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні комплексного методу, який дав змогу розглядати творчість поп-рок-виконавиць як цілісне явище сучасної популярної музичної культури, зокрема аналізувати їхню поетичну, композиторську, виконавську діяльність у нерозривній синтетичній єдності, яка характерна для менестрельної традиції, до якої відноситься рок-музика. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше в українській науці було проаналізовано творчість 2000-х рр. популярних представниць українського поп-року Марії Бурмаки та Альони Вінницької, зокрема тематику, жанрово-стильові орієнтири, імідж. **Висновки**. Творчість Марії Бурмаки та Альони Вінницької є репрезентативною для української рок-музики в одному з популярних її відгалужень – поп-року. Обидві виконавиці представляють різні грані українського поп-року, які мають різну ґенезу, поетичні та музичні орієнтири. Марія Бурмака спирається на національні музичні традиції, її творчість охоплює бардівський, фольклорний та поп-роковий напрями, поєднання яких створює неповторну індивідуальність музичного стилю виконавиці; у своїх текстах співачка спирається на українську народну поезію та творчість митців ХХ століття, які роблять її тексти високозмістовними та поетично довершеними. Альона Вінницька як автор текстів та музики своїх пісень орієнтується на традиції російського року, своєрідно поєднуючи їх з елементами шоу-бізнесу і використовуючи його виграшні елементи у формуванні свого артистичного іміджу.

Ключові слова: українська рок-музика, поп-рок, Марія Бурмака, Альона Вінницька.

Овсянников Вячеслав Георгиевич, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Творчество Марии Бурмаки и Алёны Винницкой в контексте развития украинского поп-рока

Цель работы. В исследовании охарактеризован поп-рок как одно из направлений рок-искусства на примере популярных украинских исполнительниц Марии Бурмаки и Алёны Винницкой. **Методология** исследования заключается в применении комплексного метода, который позволил рассматривать творчество поп-рок-исполнительниц как целостное явление современной популярной музыкальной культуры, в том числе анализировать их поэтическую, композиторскую, исполнительскую деятельность в неразрывном синтетическом единстве, характерном для менестрельной традиции, к которой относится рок-музыка. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в украинской науке было проанализировано творчество 2000-х гг. популярных представительниц украинского поп-рока Марии Бурмаки и Алёны Винницкой, в частности тематику, жанрово-стилевые ориентиры, имидж. **Выводы**. Творчество Марии Бурмаки и Алёны Винницкой является репрезентативным для украинской рок-музыки в одном из популярных ее ответвлений – поп-роке. Обе исполнительницы представляют разные грани украинского поп-рока, которые имеют разный генезис, поэтические и музыкальные ориентиры. Мария Бурмака опирается на национальные музыкальные традиции, ее творчество охватывает бардовское, фольклорное и поп-роковое направления, сочетание которых создает неповторимую индивидуальность музыкального стиля исполнительницы; в своих текстах певица опирается на украинскую народную поэзию и творчество авторов ХХ века, которые делают ее тексты высокосодержательными и поэтически совершенными. Алена Винницкая как автор текстов и музыки своих песен ориентируется на традиции русского рока, своеобразно сочетая их с элементами шоу-бизнеса и используя его выигрышные элементы в формировании своего артистического имиджа.

Ключевые слова: украинская рок-музыка, поп-рок, Мария Бурмака, Алёна Винницкая.

Ovsiannikov Viacheslav, *Postgraduate Student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Creative work of Maria Burmaka and Alyona Vinnytska in the context of Ukrainian pop rock development

The purpose of the research is to define pop rock as one of the areas of rock art through the example of such popular Ukrainian performers as Maria Burmaka and Alyona Vinnytska. Research **methodology** lies in application of integrated approach, which allows considering the work of pop rock performers as an integral phenomenon of the modern popular music culture, particularly, analyzing their poetic, composer and performer's work in inseparable synthetic unity that is typical for minstrel tradition, to which the rock music belongs. **Scientific novelty** of the research lies in the fact that for the first time in Ukrainian science there have been analyzed the creative work of such performers of 2000-s as Maria Burmaka and Alyona Vinnytska, namely lyrics and style guidelines of the genre and image. **Conclusions**. The creative work of Maria Burmaka and Alyona Vinnytska is representative for Ukrainian rock music in one of the most popular of its branches – pop rock. Both performers represent various sides of Ukrainian pop rock that

© Овсянніков В. Г., 2017

have different origins, poetic and musical orientations. Maria Burmaka bases on the national musical traditions. Her work covers bard, folk and pop rock directions, the combination of which creates a unique personal style of the performer. In her texts, the singer focuses on Ukrainian folk poetry and creative work of the 20th century authors. That makes her texts rich in content and poetically perfect. Alyona Vinnytska as the author of the texts and music of her songs focuses on the traditions of Russian rock, originally combining them with elements of show business and using its advantageous elements for the development of her own artistic image.

Keywords: Ukrainian rock music, pop rock, Maria Burmaka, Alyona Vinnytska.

У дослідженнях сучасної української популярної музики вітчизняні вчені найменшу увагу приділяють такому її напряму, як поп-рок. Дослідники рок-музики вважають його найменш "роковим", а тому концентрують свою увагу на тих зразках рок-культури та рок-музики, які є новаторськими або експериментальними та наближаються до музики елітарної. Знавці ж популярної музики найчастіше концентрують увагу на "чистій" поп-музиці, оминаючи увагою різного роду стильові та жанрові гібриди. Українські науковці у дослідженнях рок-музики або рок-культури віддають перевагу зарубіжним виконавцям (Є. Андрєєв [2], Л. Васильєва [3], Н. Ліва [4], І. Палій [7], І. Палкіна [9]) або російському року радянського та пострадянського періоду (Н. Ліва [4], В. Откидач [6]), значно менше уваги приділяється зразкам українського року (І. Палкіна [8], В. Тормахова [10]). У дослідженні В. Тормахової [10] розглядається фольклорний компонент в українській популярній музиці, зокрема у рок-композиціях гуртів, що працюють у напрямі етно-рок; у працях І. Палкіної [8 ; 9] вивчаються експериментальні (мелодекламація), музично-театральні (рок-опера) та великі (концептуальний альбом) форми рок-мистецтва, де більшість зразків узято з сучасної української музики. Творчість вітчизняних гуртів, що працюють у стилі поп-рок, на сьогоднішній день практично недосліджена, а сам цей напрям у наукових розвідках українських науковців лише згадується як один з різновидів рок-музики. Втім, попри популярність, а тому подекуди більшу шаблонність музики та поезії поп-рокових колективів, вони є невід'ємною складовою сучасного музичного процесу, а тому, як і більш експериментальні та новаторські форми рок-музики, вони можуть стати предметом спеціального дослідження.

Український поп-рок представлений не лише музичними гуртами, а й сольними виконавцями, які репрезентують різні грані цього музичного стилю. Серед усього розмаїття української поп-рок-сцени виділимо дві фігури – Марію Бурмаку та Альону Вінницьку, які займають різні ніші в українській популярній музиці. Виконавиці представляються різні грані жіночих образів, і у цьому вони доповнюють одна одну, разом утворюючи цілісну картину українського поп-року. Отже, метою статті є вивчення творчості Марії Бурмаки та Альони Вінницької у контексті розвитку української рок-музики початку XXI століття.

Творчіть Марії Бурмаки [5] є особливим явищем в українській популярній музиці, оскільки вона є не лише музикантом, а й поетом. Співачка і популярна виконавиця, народна артистка України (2009), автор пісень, що увійшли у численні альбоми співачки, за фахом є філологом і має лише початкову музичну освіту (виконавиця закінчила музичну школу за класом гітари). Музина кар'єра М. Бурмаки почалася ще в університеті, а перемоги на фестивалях "Оберіг" та "Червона рута" наприкінці 80-х рр. переорієнтували дівчину на зміну творчої діяльності і ознаменували початок її музичної кар'єри. М. Бурмака на сьогоднішній день є автором 12 альбомів ("Ой не квітни, весно..." (1990), "Марія" (1992), "Лишається надія" (1994), "Знову люблю" (1998), "Mia" (2001), "Із янголом на плечі" (2001), "I Am" (альбом реміксів диску "Mia", 2003), "Live" (2003), "№9" (2004), "Ми йдемо! Найкраще" (2004), "Саундтреки" (2008), "Тінь по воді" (2014)), де вона виступає автором текстів та музики більшості композицій. Виконавиця має активну громадянську позицію, бере участь у багатьох благодійних проектах, працює на телебаченні.

Освіта М. Бурмаки та її оточення інспірували особливості репертуару та образу виконавиці. Сьогодні її творчість визначається як поп-рок, однак ґенезою музичних композицій співачки є українська бардівська пісня. Тому в більшості пісень М. Бурмака виступає як автор і музики, і тексту, що є специфічною рисою бардівської творчості. Також виконавиця виконує народні пісні ("Веснянка", "Йшла Маруся", "Рекрутська" та ін.) й пісні на тексти українських поетів ("Вороне чорний" на вірші Б. Лепкого, "Колискова" та "Коли б ми плакати могли" на вірші О. Олеся, "Пам'яти тридцяти" на вірші П. Тичини та ін.). Авторські тексти М. Бурмаки також є зразками якісної української поезії, яка може бути цілком автономною від музики. Саме тому авторка намагається, як будь-який творець, що орієнтується на традиції бардівської пісні, максимально не заважати сприйняттю тексту, однак, на нашу думку, музична складова її композицій є достатньо вагомою і значимою, що виводить творчість М. Бурмаки за рамки бардівського музичного напряму в музичну сферу. Стильове визначення музичного напряму, що репрезентує виконавиця, як поп-рок, є цілком слушним, якщо розуміти його не як полегшений варіант рок-музики, а як адаптовану "під рок" музику, створену для молодіжної аудито-

рії, яка має витоками українську бардівську традицію, що сягає корінням традиційної української естради та українського романсу.

Початок творчості М. Бурмаки припадає на 90-ті рр. XX століття, саме тоді формується індивідуальний стиль виконавиці. Як підсумок певного етапу творчого шляху співачка у 2004 р. випускає альбом "Ми йдемо! Найкраще", у якому зібрано найкращі, на думку виконавиці, 16 пісень, записаних у різні роки. Цей диск дає можливість проаналізувати особливості творчого шляху та музичний стиль виконавиці, допомагає зазначити місце співачки у розвитку українського поп-року.

Титульним твором платівки є пісня "Ми йдемо", що вперше з'явилася в альбомі "Лишається надія" (1994), для якої було зроблено нове аранжування та дещо видозмінено текст. Оновлення аранжування було необхідним як стильовими змінами у популярній музиці, так і напіваматорським аранжуванням 1994 р., зробленим у час становлення української поп-музики. Проте в обох випадках супровід не відволікає від мелодичної лінії та тексту, у якому інструментальна складова є лише доповненням вокальної, виходячи на перший план в традиційних для рок-музики рифах, які підкреслюють основний характер твору. Текст пісні не є надто складним, проте не позбавлений метафор, символів та яскравих образів ("Тут не було нікого – тільки тінь дорогу нам імлою заступила"). Музична складова пісні є типовою для поп-рокових композицій, де головний акцент припадає на приспів, який протягом пісні повторюється багато разів, допомагаючи закріпити та ствердити головну ідею твору – ідею поступу, невпинного руху вперед попри усі перешкоди. Якщо заспів пісні є більш мелодизований, сполучаючи пісенно-романсові інтонації з характерними для західної музики мелодичними зворотами, то приспів є лапідарним, його мелодика нагадує марш, що пов'язано зі змістом твору, який музика ілюструє. Пісня "Ми йдемо" є однією з популярних композицій М. Бурмаки, вона набула додаткового смислу у зв'язку з подіями Помаранчевої революції 2004 р.

Пісня "Розлюби" (уперше видано в альбомі "Знову люблю" (1998)) на вірші Б. Чіпа, яка є другою в альбомі, до нової платівки увійшла без змін. У творів поетичний текст не було поділено на традиційні заспів та приспів, проте музична складова парних та непарних строф дозволяє інтерпретувати їх як заспів і приспів, де текст приспіву, як і заспіву, не повторюється. Такий спосіб озвучування тексту надає йому більшої динамічності у розкритті сюжету, однак наприкінці пісні строфа, що починається словами "Гей, летіть, летіть блискавицями …", повторюється, стаючи вже повноцінним приспівом. Стилістично твір тяжіє по етніки, яка найбільш яскраво виявляється у інтонаційному наповненні мелодики, фольклорних вигуках наприкінці фраз і особливо у четвертій строфі з текстом "Рано, рано, ранесенько, ранесенько була я …", де авторка відходить від поп-рокового стилю і у музичному матеріалі спирається лише на фольклорні інтонації.

Четвертою композицією в альбомі "Ми йдемо! Найкраще" є твір "Коли б ми плакати могли", написаний М. Бурмакою на вірші О. Олеся. Уперше твір було видано в альбомі "Марія" (1992), у новий альбом пісню було перенесено без змін. Ця пісня є зразком філософсько-патріотичної лірики, для якої поет вибирає особливу п'ятирядкову строфу, де останній рядок повторює перший, одночасно становлячись його логічним підсумком. Як в попередньому творі, особливості поезії диктують музиці свої форми, і тут композитор обрала строфічну форму без приспіву, що було продиктовано текстом. Інструментальний супровід у творі обмежується гітарою, що яскраво унаочнює жанрові та стильові витоки музики М. Бурмаки – бардівську традицію. Інтонаційно пісня подібна скоріше до музики радянських бардів 60-70-х рр., ніж до українського мелосу. Динамічний розвиток сконцентровано у строфі, яка має яскраву кульмінацію та спад, який завершується не ствердженням, а питанням, натомість сама композиція пісні є доволі статичною, що пов'язано з тим, що наскрізний розвиток є динамічним на рівні строфи, а тому немає необхідності його переносити на весь твір. Щодо загальної композиції, то через повтор першої строфи дещо губиться динаміка тексту, однак саме такої форми потребувала пісня, яка має бути композиційно завершеною.

П'ятою піснею альбому "Ми йдемо! Найкраще" є композиція "Я сама", що уперше вийшла на платівці "Знову люблю" (1998). Це один з найпопулярніших та найкращих творів особистісної лірики М. Бурмаки. Попри якісну поезію, автором якої, як і музики, є виконавиця, у творі домінує не текст – пісня є надзвичайно музично яскравою і побудована по канонах поп-рокових композицій. Пісня розпочинається яскравим приспівом, у якому гармонічно поєднано український мелос з інтонаціями західної поп-музики. Інструментальний супровід не лише супроводжує спів, а доповнює його, особливо у репліці "Я сама", тим самим нагадуючи традицію негритянського блюзу, який є діалогом між співаком та інструменталістом, де останній відповідає на фрази того, хто співає, ніби втішаючи його.

Восьмою піснею альбому є пісня "Скло", яка є найновішою у ньому, оскільки входить до платівки "№9", що вийшла у тому ж році. Автором тексту й музики є М. Бурмака. Твір побудовано за канонами поп-рокових композицій, де кульмінацією мелодичного розвитку є приспів, який є концен-

трацією основних мелодичних інтонацій пісні, які після більш текстових, а тому менш мелодизованих куплетів, стають більш випуклими та виразними. Уся композиція є динамічною за рахунок швидкого темпу та чергуванню більш прозорих за динамікою куплетів та більш "важких" за рахунок рокових звучань приспівів. Безперервність руху пісні надають інструментальні соло та вокальні епізоди без тексту, які динамізують композицію твору.

Тринадцята пісня альбому "Не бійся жити" також уперше була видана у попередньому альбомі "№9". Вона стилістично та композиційно близька до пісні "Скло", але, на відміну від неї, є більш мелодично насиченою, і має музично вирізні як заспів, так і приспів. Як у попередньому творі, пісня сполучує традиції української пісенності з елементами західного поп-року.

Остання, шістнадцята, композиція "Сонцем, небом, дощем..." була вперше записана в альбомі "Mia" (2001). Як дві попередні пісні, вона також побудована за канонами поп-рокових композицій з концентрацією мелодики у приспіві, однак має відмінні риси від них. Мелодія пісні є більш складною, вона включає стрибки на великі інтервали у швидкому темпі, що є нетиповим для поп-музики; інструментальний супровід більш розвинений, ніж у попередніх композиціях, мелодика пісні має більш виразні українські елементи.

Отже, композиції М. Бурмаки з альбому "Ми йдемо! Найкраще" є репрезентативними для творчості виконавиці, яка є одночасно поетом і композитором. Платівка, яка є підсумком її творчості за 15 років, містить композиції різних стилів – бардівського, фольклорного, поп-рокового, проте у її творчості останній домінує, тому найпопулярніші хіти М. Бурмаки відносяться до поп-рокового напряму. Композиції співачки спираються на традиції світової музики, але мають яскраві українські риси, які проявляються не лише в текстах, а і у мелодиці пісень.

Альона Вінницька [1] також є представницею українського поп-року, однак її творчість є абсолютно відміною від творчості М. Бурмаки. Єдине, що є у виконавиць є спільного – належність до стилю поп-рок та написання ними текстів й музики до композицій, які вони виконують. А. Вінницька стала відомою завдяки участі у колективі "ВІА Гра", де вона була солісткою протягом трьох років. У 2003 р. після уходу з колективу А. Вінницька розпочинає свою сольну кар'єру. У творчому доробку виконавиці 8 альбомів ("Рассвет" (2004), "007" (2005), "Sunrise" (2005), "Куклы" (2006), "Электро" (2007), "Конверт" (2008), "Замиксовано. The Best AV mixes" (2009), "Алёна Винницкая. Сборник хитов 2003-2010" (2010)), з яких два є реміксами ("Электро", "Замиксовано. The Best AV mixes"), а один – збіркою хітів минулих літ (Алёна Винницкая. Сборник хитов 2003-2010").

Співачка виконує пісні російською мовою, оскільки вона як музикант формувалася на російській рок-музиці, а улюбленим її колективом був гурт "Кино", під впливом якого вона почала писати власні пісні. У 1993 р. вона виступала у складі гурту "Последний Единорог", який швидко розпадався, і до музичної кар'єри А. Вінницька повернулася лише через 7 років у складі "ВІА Гра". На творчість виконавиці вплинули два основні чинники – музичні смаки, сформовані пізньорадянською та пострадянською рок-музикою, які стали текстовими та стильовими орієнтирами у композиціях А. Вінницької, та робота в колективі з підкреслено сексуальним іміджем, який не міг не вплинути на сценічні образи Альони як рок-виконавиці.

А. Вінницька для загалу ще певний час сприймалася як екс-солістка "ВІА Гра", а не сольна виконавиця, проте відразу ж її перші сольні хіти "Давай забудем всё", "Рассвет", "Видишь, я жива" ("Измученное сердце") стали популярними та увійшли у чарти України та Росії. Швидкій переорієнтації з поп-музики на поп-рок сприяла підтримка співачки гуртом "Cool Before", де працює її чоловік, який з тих пір і донині виступає її саунд-продюсером та аранжувальником пісень.

У перший альбом "Рассвет" (2004) увійшло 12 пісень, які у стильовому відношенні орієнтуються на пострадянський російський рок ("Би-2", "Агата Кристи", "Чичерина" та ін.). Найбільш близькими до російської рок-музики є пісні "Ветер перемен", "100 лет назад", "Зима", "Я здесь, я рядом", "Тайну разгадаю". У стильовому відношенні виділяються композиції "Музыка Рок", яка має більш важке, "рокове" звучання, та пісня "Всё будет хорошо", яка витримана у стилі рок-н-рол. З точки зору змісту у композиціях переважає особистісна лірика, іноді лірико-філософського змісту ("Виноград"). У цілому ж альбом "Рассвет" з музичної точки зору значно відрізняється від того, що виконувала А. Вінницька у гурті "ВІА Гра" – переорієнтація на поп-рок у його російському варіанті була зроблена цілком свідомо та вдало. Виділяє виконавицю від інших представників поп-рокового російськомовного напряму на українській сцені її виразний тембр, знайомий по гурту "ВІА Гра", який робить співачку впізнаваною, що є важливим для естрадного артиста. Швидкому просуванню виконавиці на шоу-бізнесовій сцені також сприяла її популярність, отримана у гурті "ВІА Гра", яка відразу прикувала увагу до творчого доробку артистки.

Зупинимося більш детально на головних хітах альбому "Рассвет" – "Давай забудем всё", "Рассвет", "Видишь, я жива", на які було знято кліпи, що стали презентацією нового образу викона-

виці. На відміну від відверто сексуальних відео у гурті "ВІА Гра", імідж співачки у першому сольному відео "Давай забудем всё" хоча і не позбавлений сексуальності, але є більш стриманим і навіть дещо загадковим. Зміна стилю на роковий підкреслено у кліпі, знятому на пісню – у відеоряді основним компонентом є виступ співачки як солістки рок-гурту, де інструменталісти подані без підкреслення індивідуальності (показ силуетів музикантів, концентрація уваги на співачці під час гітарних соло, коли зазвичай у кадр потрапляє інструменталіст), стаючи фоном для нового іміджу А. Вінницької як рок-виконавиці. Щодо тексту і музики пісні "Давай забудем всё", то вона написана у традиціях російського поп-року, який є головним стильовим орієнтиром у творчості співачки.

На пісню "Рассвет" з однойменного альбому А. Вінницька зняла свій другий кліп, який, на відміну від першого, є сюжетним, де співачка мала можливість повноцінно розкритися як акторка. З точку зору відповідності сюжету кліпу та змісту пісні відзначимо, що прямого зв'язку між ними немає, однак їх поєднують загальна ідея руху та образ світанку як символу перемоги світла над темрявою. Щодо стилю пісні, то вона, як і попередня, орієнтується на традиції російського року, що особливо видно в інструментальних фрагментах композиції.

Композиція "Видишь, я жива" з альбому "Рассвет" є третьою, на яку було знято кліп. У відео А. Вінницька знову повернулася до образу рок-співачки (несюжетна лінія відеоряду), яка є обличчям (фронтвумен) колективу. Імідж А. Вінницької у цьому кліпі є підкреслено еротичний, від якого співачка частково відмовилася у попередніх кліпах. З точки зору визначення жанру пісня "Видишь, я жива" (у твору є й інші назва – "Измученное сердце") є класичною рок-баладою, а щодо музичних орієнтирів ця композиція ближча до західної рок-музики, ніж російської, у якій було використано найбільш типові інтонації світового поп-року. Західний компонент підкреслено і у сюжетній лінії відеоряду, де кілька разів обігрується сцена сварки подружжя в автомобілі, популярна в європейському кінематографі, яка корелюється з основним змістом пісні.

Другий альбом "007" (2005) містить старі пісні, на частиною яких зроблено ремікси, і серед них лише одна нова – "007", на яку було знято кліп. У ньому співачка, як і у попередньому, також проявила себе як акторка, зігравши роль агента у детективній стрічці. Сюжетна лінія кліпу та тексту пісні не є тотожними, але вони об'єднані образом детектива Джеймса Бонда, який у кліпі вже асоціюється не з чоловіком ("Расслабься, ты не агент 007, не Джеймс Бонд"), а з героїнею А. Вінницької, а, отже, пісня має феміністичне спрямування, де акцент переноситься на жінку як центрального персонажа, яка може виконувати ті ж функції, що й чоловіки.

У третій альбом "Куклы" (2006) входять 11 нових композицій. У тематичному та стильовому відношенні вони близькі до попередніх, які орієнтуються на російський рок. Дещо виділяються композиція "Тумба-буги", у якій використано стиль бугі-вугі, та пісня "Пальчик", яка є першою піснею, виконаною співачкою українською мовою, стильовими орієнтирами для якої стала українська традиційна естрада.

Титульна композиція "Куклы", на яку було знято кліп, є своєрідною відповіддю співачки на стандарти шоу-бізнесу, де акцент робиться не на індивідуальності виконавця, а на його зовнішніх даних та іміджі. Образ шоу-бізнесової ляльки вдало обіграний співачкою, хоча її особистий імідж, змальований у кліпі, близький до тих, кого вона пародіює, хоча і відрізняється рок-атрибутикою.

Отже, композиції А. Вінницької з перших сольних альбомів є важливими для ствердження виконавиці як рок-співачки, яка не є "лялькою" в руках маститих продюсерів шоу-бізнесу, а творчою індивідуальністю – не лише співачкою, а й автором музики і текстів своїх пісень. Однак відійшовши від шоу-бізнесового образу солістки гурту "ВІА Гра", співачка у своїй творчості частково залишила імідж з підкресленим еротичним компонентом, який виділяє її від інших представників цього напряму. У стильовому відношенні її творчість орієнтується на традиції російського поп-року, яким А. Вінницька захоплювалася з дитинства і який її інспірував на поетичну та музичну творчість.

Марія Бурмака та Альона Вінницька є відомими українськими виконавицями з вагомим творчим доробком, тому їхня творчість є репрезентативною для української рок-музики в одному з популярних її відгалужень – поп-року. Обидві співачки представляють різні грані українського поп-року, що мають різну ґенезу, поетичні та музичні орієнтири. Марія Бурмака спирається на національні музичні традиції, її творчість охоплює бардівський, фольклорний та поп-роковий напрям, поєднання яких створює неповторну індивідуальність музичного стилю виконавиці; у своїх текстах співачка спирається на українську народну поезію та творчість митців XX століття, які роблять її тексти високозмістовними та поетично довершеними. Альона Вінницька як автор текстів та музики своїх пісень орієнтується на традиції російського року, своєрідно поєднуючи їх з елементами шоу-бізнесу і використовуючи його виграшні елементи у формуванні свого артистичного іміджу.

Література

1. Алена Винницкая. Официальный сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.alenavinnitskaya.com/
2. Андрєєв Є. В. Композиційні моделі класичного року (на матеріалі творчості гурту The Doors) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Андрєєв Євген Валерійович ; Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2014. – 16 с.
3. Васильєва Л. Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Васильєва Лариса Леонідівна ; Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2004. – 19 с.
4. Ліва Н. В. Рок-культура як явище романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Ліва Наталя Валеріївна ; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2012. – 16 с.
5. Марія Бурмака. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.burmaka.kiev.ua.
6. Откидач В. М. Рок-музика як соціокультурне явище : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 / Откидач Володимир Миколайович ; Харківська державна академія культури. – Х., 2008. – 40 с.
7. Палій І. О. Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського "Картинки з виставки" і творчості рок-груп King Crimson та Pink Floyd) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Палій Ірина Олегівна ; Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2012. – 16 с.
8. Палкіна І. І. Жанр мелодекламації в українській рок-музиці / І. І. Палкіна // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2014. – № 4. – С. 144–148.
9. Палкіна І. І. Жанрова палітра концептуальних альбомів у творчості "Pink Floyd": від вокального циклу до рок-опери / І. І. Палкіна // Мистецтвознавчі записки. – К. : Міленіум, 2014. – Вип. 25. – С. 144–153.
10. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Тормахова Вероніка Миколаївна ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – 17 с.

References

1. Alena Vinnitskaya (2016). Retrieved from http://www.alenavinnitskaya.com/ [in Russian].
2. Andrieiev, Ye. V. (2014). Composite models of classic rock (on the material of of the group The Doors). Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts [in Ukrainian].
3. Vasilyeva, L. L. (2014). Rock-music as a factor of cultural development in the second half of the 20th century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Kiev's National University Of Culture And Arts [in Ukrainian].
4. Liva, N. V. (2012). Rock-culture as a phenomenon of romantic tradition. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
5. Maria Burmaka (2016). Retrieved from http://www.burmaka.kiev.ua/ [in Ukrainian].
6. Otkydach, V. M. (2008). Rock music as a socialculture phenomenon. Extended abstract of doctor's thesis. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
7. Paliy, I. O. (2012). Transduction as a phenomenon of musical culture (through the example of piano cycle M. Mussorgsky "Pictures at an Exhibition" and works of the rock bands King Crimson and Pink Floyd). Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts [in Ukrainian].
8. Palkina, I. I. (2014). Recitation-genre to music in Ukrainian rock-music. Visnyk of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, 4, 144–148 [in Ukrainian].
9. Palkina, I. I. (2014). The genre variety of conceptual albums in creation of "Pink Floyd": from the song cycle to the rock opera. Mystesttvoznavchi zapysky, 25, 144–153 [in Ukrainian].
10. Tormkhova, V. N. (2007). Ukrainian popular music and folklore: interpenetration and synthesis. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.12.2016 р.

УДК 008+316.7 (477)

Плюта Олена Павлівна
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
plyuta-olena@ukr.net

НАЦІОНАЛЬНА КУХНЯ ЯК КОМПЛЕКС КУЛЬТУРНО-ПОБУТОВИХ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНЦІВ

Мета статті – з'ясування витоків та історичної еволюції української кухні з урахуванням традицій і чинників її формування. **Методологія** роботи ґрунтується на застосуванні загальнонаукових методів (системного, структурно-функціонального, генетичного тощо) із залученням дослідницьких настанов соціокультурного аналізу явищ і процесів. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні необхідності дослідження не лише витоків української кухні, а й форм її репрезентації, сутнісних ознак, функцій та ролі у соціальній культурі суспільства. **Висновки**. Багате історичне минуле зумовило регіональність української кухні та її особливості, пов'язані із соціальною культурою українців. Українська кухня походить від сільських страв, основою яких є злакові та овочі, її своєрідність виражається у використанні свинини, сала, буряка та пшеничного борошна, а також у комбінованій термічній обробці великої кількості компонентів страви. Багато страв української кухні набули етнічної символіки через їх усвідомлення українцями як своєрідного коду власної соціальної культури.

Ключові слова: українська кухня, їжа, кулінарія, гастрономія, традиції, соціальна культура.

Плюта Елена Павловна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Национальная кухня как комплекс культурно-бытовых традиций украинцев

Цель статьи – выяснение истоков и исторической эволюции украинской кухни с учетом традиций и факторов ее формирования. **Методология** работы основывается на применении общенаучных методов (системного, структурно-функционального, генетического и т.д.) с привлечением исследовательских установок социокультурного анализа явлений и процессов. **Научная новизна** заключается в обосновании необходимости исследования не только истоков украинской кухни, но и форм ее репрезентации, сущностных признаков, функций и роли в социальной культуре общества. **Выводы**. Богатое историческое прошлое обусловило региональность украинской кухни и ее особенности, связанные с социальной культурой украинцев. Украинская кухня происходит от сельских блюд, основой которых являются злаковые и овощи, ее своеобразие выражается в использовании свинины, сала, свеклы и пшеничной муки, а также в комбинированной термической обработке большого количества компонентов блюда. Многие из блюд украинской кухни приобрели статус этнической символики благодаря осознанию украинцами отдельных блюд как своеобразного кода социальной культуры.

Ключевые слова: украинская кухня, еда, кулинария, гастрономия, традиции, социальная культура.

Plyuta Olena, *postgraduate student of Kyiv National University of Culture and Arts*

National cuisine is a complex of cultural and domestic traditions of Ukrainians

The purpose of the article is to elucidate the origins and historical evolution of Ukrainian cuisine, taking into account the traditions and factors of its formation. Research **methodology** is based on the application of general scientific methods (system, structural-functional, genetic, etc.) with the involvement of research settings of sociocultural analysis of phenomena and processes. **Scientific novelty** consists in justifying the need to study not only the origins of Ukrainian cuisine, but also the forms of its representation, essential features, functions and role in the social culture of society. **Conclusions**. Rich historical past determined the regional nature of Ukrainian cuisine and its features related to the social culture of Ukrainians. Ukrainian cuisine comes from rural dishes based on cereals and vegetables; its originality is expressed in the use of pork, fat, beet and wheat flour, as well as in the combined heat treatment of a large number of dish components. Many of the dishes of Ukrainian cuisine acquired the status of ethnic symbols, which was determined through the recognition of certain dishes by Ukrainians as a kind of code of their social culture.

Keywords: Ukrainian cuisine, food, culinary, gastronomy, traditions, social culture.

Кожен народ характеризують його неповторні звичаї, обряди і, звичайно ж, традиційна кухня. Кулінарні уподобання, особливості приготування страв та способи їх подання складалися протягом століть під дією природно-географічних умов і зумовлених ними напрямів господарської діяльності – землеробство, тваринництво, рибальство, бджільництво тощо. Крім того, на кухню народу безпосередньо впливали релігійні вірування, система культових заборон, стародавні звичаями, що регламентували спосіб життя, тобто культурні традиції і соціально-історичне оточення [5]. На цій основі у різних народів сформувалася різна кухня зі своєю специфікою, що виразилися, зокрема, в унікальному смаку страв. Приготування їжі нерозривно пов'язане із сімейним побутом, саме тому харчування залишається найстійкішим компонентом матеріальної культури, виконуючи самоідентифікаційну функцію кожного народу.

© Плюта О. П., 2017

Традиції готування їжі в українців мають доволі давню історію – основні технології приготування страв походять від часів Трипілля, ранніх слов'ян та Київської Русі. Питанням становлення української кухні, її специфіки, присвячена чимала кількість праць популярного характеру, щоправда з одноманітним змістом, представлена переважно збірниками рецептів із коротким зверненням до її витоків, однак ґрунтовних, а головне, оригінальних досліджень, особливо культурологічних, значно менше.

Кухня, як і кулінарія і гастрономія, вивчається не лише фахівцями харчування, а й однаковою мірою медиками (геронтологами), соціологами, етнографами, істориками, фахівцями туристичного і готельно-ресторанного бізнесу. Так, етнографічний підхід до дослідження їжі пов'язаний переважно з дослідженням функцій і семантики їжі в традиційних суспільствах [9], філологічні ж розвідки концентруються навколо семантики харчових образів у художніх творах та етнолінгвістичних досліджень традиційної їжі [22], динаміки тематичної групи лексики їжі та напоїв певного регіону [6] тощо.

Серед сучасних досліджень безпосередньо українській кухні присвячена незначна кількість наукових праць. Так, Л. Ф. Артюх, відомим українським етнологом, провідним знавцем народної кухні й харчування, досліджено різні аспекти народної їжі [1-6]. Зокрема у монографії "Українська народна кулінарія (історично-етнографічне дослідження)" [5] науковцем висвітлено особливості їжі і харчування українського народу як елемента матеріальної культури, а також подано етнографічний опис і класифікацію повсякденної і святкової обрядової їжі українського селянства доби капіталізму, проаналізовано її соціальну функцію. В іншій своїй праці "Звичаї українців у народному календарі" [4] дослідниця у 23 розділах, присвячених святам календарного року українського народу – від Святвечора до дня святого Андрія, подає рецепти традиційних страв національної кухні.

Однією з перших публіцистичних розвідок у напрямі осмислення системи харчування сучасних українців у процесах все зростаючої соціальної напруги та інтенсифікації ритму повсякденних відносин є праця В. Г. Панченка "Українське національне харчування: минуле і майбутнє. Уроки здоров'я" [19], в якій дослідник на підставі соціально-диференціювальних характеристик звертає увагу на особливості національної системи харчування та найбільш небезпечні модуси її трансформації.

С. Яценко у статті "Традиційна народна їжа як предмет етнографічного дослідження" [23] аналізує праці вчених, які досліджують українські страви і традиції харчування українців. У свою чергу, М. В. Жовнірова та Р. В. Дьяченко [10], досліджуючи питання харчування як елемента традиційно-побутової культури українців, звертають, зокрема, увагу й на тенденцію звуження якісного розмаїття повсякденного меню за рахунок недостатнього використання народних традицій українців у харчуванні. Ю. В. Ліпєц розкриває традиції харчування в українській культурі [15]. А. Волковою у статті "Науково-етнографічне дослідження особливостей технології страв української національної кухні" [8] досліджено особливості технології продукції української національної кухні, обумовлених історичними та етнографічними детермінантами.

Систематизовані дані про витоки української кухні містяться у праці відомого знавця кулінарії В. Похльобкіна "Національні кухні наших народів", уперше виданій у 1978 р. [20], а також в "Історії української культури (українська культура XIII – першої половини XVII століть)" (Київ, 2001), що являє собою комплексне дослідження культури українського народу та її міжнародного значення, і містить стисле висвітлення культури етнічних меншин у контексті загальноукраїнських культурних процесів. Переважна більшість праць з даної проблематики сучасних дослідників так чи інакше ґрунтуються саме на вказаних вище роботах.

Проблема їжі і харчування висвітлюється й дослідниками українського побуту – В. Борисенко [7], В. Наулко [17], О. Кравець [13], О. Кувеньова [14], В. Маланчук [16], які розглядали ці питання в різних контекстах.

Чи не є єдиним ґрунтовним дослідженням в Україні, дотичним до проблематики кухні, є докторська дисертація В. В. Ніколенка "Гастрономічні детермінанти суспільного життя: соціологічний вимір" [18], в якій обґрунтовано, з одного боку, зв'язок між гастрономічним виміром суспільного життя, а з іншого – соціальними процесами та відносинами як в ретроспективному контексті, так і сучасному. Однак об'єктом роботи є гастрономія як суспільний феномен, а не безпосередньо українська кухня.

Отже, попри, здавалося б, достатню наявність публікацій з питань харчування українців, ґрунтовного і всебічного культурологічного дослідження потребують питання витоків та історичної еволюції української кухні з урахуванням традицій і чинників її формування. Не претендуючи на оригінальність і всебічність висвітлення заявленої проблеми, спробуємо в межах статті підсумувати напрацювання попередників та сформулювати сутність подальшого культурологічного дослідження української кухні як феномена соціальної культури.

Українська національна кухня склалася досить пізно, в основному на початку – в середині XVIII ст., а остаточно – до початку XIX ст. [20]. До того часу її складно було відмежувати від споріднених з нею польської і білоруської кухонь, що пояснюється тривалістю і складністю процесу формування української нації та української держави. Лише згодом українська кухня, як відзначає В. Похльобкін, зважаючи на перерваний зв'язок з традиціями давньоруської кухні, втрачений після монголо-татарської навали,

продовжила формуватися відособлено від російської, білоруської та польської кухонь, де давні традиції, хоча і видозмінювалися, але, тим не менше, зберігалися протягом багатьох століть [20].

Після монголо-татарської навали різні частини території сучасної України входили до складу різних держав (Литви, Польщі, Угорщини, Румунії), що, звичайно ж, не могло не вплинути на особливості формування кухні на цих землях. Відтак, загальноукраїнська кухня формувалася вкрай повільно, вбираючи в себе вже сформовані у кожній з регіональних частин України елементи кулінарної культури. Та, попри те, що ці елементи були дуже різнорідними, з огляду на величину території, що розкинулася від Карпат до Приазов'я і від Прип'яті до Чорного моря, розходження природних умов та історичного розвитку її окремих частин, сусідства з безліччю народів (росіянами, білорусами, татарами, ногайцями, угорцями, німцями, молдаванами, турками, греками), українська кухня виявилася на рідкість цілісною, навіть трохи однобічною, як за відбором характерної національної харчової сировини, так і за принципами її кулінарної обробки [20]. Це значно полегшило поширення характерних особливостей загальноукраїнських страв, хоча розходження між стравами Чернігівщини і Галичини, Полтавщини і Волині, Буковини і Харківщини, Поділля і Закарпаття збереглися до наших днів.

Помітно виявлялися в харчуванні українців особливості природно-географічних зон. Уже в часи трипільської культури населення цих територій знало пшеницю, ячмінь і просо. Розведення великої рогатої худоби, полювання й рибальство зробили меню багатогранним, хоча ще до початку XIX століття м'ясні страви вважалися в народі святковими. Зокрема, в районах Наддніпрянщини та Карпат були поширені продукти вівчарства (баранина, овеча бринза та сир). На Поліссі традиційно велику роль відігравали продукти мисливства, рибальства, бджільництва та збиральництва (гриби, ягоди, яйця диких птахів). У суміжних зі степом районах Наддніпрянщини, Півдня (в тому числі на Запорожжі) та Поділля жителі теж вживали багато продуктів мисливства (зокрема м'ясо впольованих диких коней), бджільництва, рибальства [11]. Однак з часом поширення фільваркової системи та вирубування лісів призвели до зменшення питомої ваги в харчуванні продуктів тваринництва, мисливства та лісового господарства. Це спершу проявилося в Галичині, а згодом, починаючи приблизно з середини XVI ст., тією чи іншою мірою і далі на сході.

Українська кухня перейняла деякі технологічні прийоми німецької й угорської кухні, татарської і турецької, по-своєму частково видозмінивши їх. Так, обсмажування продуктів у киплячій олії, властиве тюркським кухням, було перетворено в українське "смаження" (тобто пасерування овочів), що, наприклад, не властиве російській кухні. Подібна до пельменів страва турецької кухні "дюш-вара" (dyush-vara) перетворилась в українські "вареники", а потім у вареники з характерними національними наповнювачами – вишнями, сиром, цибулею, шкварками [20]. З німецької кухні було перейняте шинкування, січкування та інші способи подрібнення їжі, зокрема м'яса. Звідси наявність в українській кухні різних рулетів (завиванців), фаршированих страв, запіканок, крученików з м'ясним фаршем і "січеників", тобто різноманітних м'ясних страв на кшталт битків і котлет, запозичених з німецької кухні через польську і чеську.

Одночасно набули поширення деякі іноземні продукти, наприклад рослинна олія, яка вважалася цінішою за коров'яче масло, і походила з Греції – країни, з якою українські землі були пов'язані релігією. Натомість баклажани, попри те, що прекрасно визрівали в умовах південних земель, тривалий час не знаходили визнання в українських стравах як "басурманські" [20].

В XI–XII ст. з Азії завезли гречку, з якої почали робити борошно й крупу – в українській кухні з'явилися гречаники, гречані пампушки із часником, гречані галушки із салом та інші страви. У XVIII ст. на українських землях поширилася картопля, яку почали додавати майже у всі перші страви. Тоді ж набула поширення й кукурудза, особливо в південних і південно-західних регіонах. Згодом, у XIX ст., з'явилися помідори. Крім них українська кухня приблизно в цей же час сприйняла інші овочі – сині баклажани, а також цукровий буряк, з якого почали виробляти цукор, що значно збагатило народну кухню – у меню з'явилися солодкі бабки, пудинги, каші, розширився асортимент напоїв за рахунок солодких наливок, варенух та ін. Харчова сировина для української кухні відбиралася також на противагу іншим кухням, наприклад, уживання свинини – щоб досадити татарам, які люблять баранину, і росіянам, які надають перевагу яловичині [20].

Таким чином, своєрідність української кухні проявляється, по-перше, у переважному використанні свинини, сала, буряка, пшеничного борошна тощо, по-друге, в комбінованій тепловій обробці великої кількості компонентів страви на тлі одного головного і визначального (класичним прикладом є борщ, де до буряка додають й інші компоненти, не пригнічуючи при цьому смак буряка), по-третє, в тепловій обробці овочів або м'яса на олії або маслі, "смаження" по-українськи, і тільки після цього – тушіння, варіння або запікання.

Чи не найбільш уживаним продуктом серед українців було й досі залишається свиняче сало – як у вигляді самостійної страви, головним чином в обсмаженому вигляді (так звані "шкварки"), так і у вигляді різноманітної приправи і жирової основи найрізноманітніших страв. Характерною є також велика кількість борошняних виробів, широке використання яєць та овочів. Так, яйця використовували і для готування самостійної страви і в якості добавки у борошняні, борошно-яєчні і яєчно-фруктові

(солодкі) страви [20]. Овочі (морква, гарбуз, кукурудза, картопля, помідори, редька, огірки) вживали у вигляді гарнірів до масної м'ясної їжі або подавали як самостійні страви із салом. З додаванням овочів готували рибні й м'ясні відвари – основну гарячу їжу під загальною назвою "юха", що в російській мові пізніше трансформувалося в слово "уха".

Для української кухні характерне також вживання бобових (гороху, квасолі), городніх і диких фруктів і ягід (яблука, вишня, журавлина, малина, ожина, які полюбляли вживати не лише свіжими, а й моченими, сушеними і копчено-в'яленими. З прянощів і приправ використовувалися переважно цибуля, часник, кріп, кмин, аніс, м'ята, любисток, дудник, чабер, червоний перець. Основними напоями були різного виду меди, пиво, кваси й виноградні вина (горілка, а також різні настоянки з'явилася в XIV ст.).

Висновки. Отже, серед слов'янських кухонь українська по праву має статус найбільш різноманітної й багатої, вона давно одержала поширення за межами країни – українські борщі й вареники й багато інших національних страв давно вже стали інтернаціональними, здобувши загальне визнання. Нині можна з повним правом говорити про сформовану українську кухню, що увібрала в себе все краще з кухонь народів далекого й ближнього зарубіжжя. Разом з тим, багате історичне минуле обумовило регіональність української кухні, страви якої набули етнічної символіки, яка визначається, насамперед, через усвідомлення українцями окремих страв як своєрідного коду національної культури, вписаних у систему етнічної історії.

Українська кухня як важлива складова побутової культури українців потребує дослідження не лише її витоків, а й форм її репрезентації, її сутнісні ознак, функцій та ролі у соціальній культурі суспільства. Остання являє собою складне і багаторівневе явище, складовою якого є й кухня певної групи, етносу, нації. Саме в цьому контексті слід вивчати українську кухню як явище, що знаходиться у взаємозв'язку з іншими аспектами життя і відображає взаємини людей у суспільстві, норми і форми їхньої поведінки та артефакти, традиційні для даного суспільства.

Література

1. Артюх Л. З історії народної кухні. Великий піст. Молочні страви / Л. Артюх // Неопалима купина. – 1995. – № 1–2. – С. 3–5.
2. Артюх Л. З історії народної кухні. Картопля. Борщ / Л. Артюх // Неопалима купина. – 1995. – № 5–6. – С. 18–21.
3. Артюх Л. З історії народної кухні. Мандрили. Шулики. Сластьони. Пундики / Л. Артюх // Неопалима купина. – 1993. – № 2. – С. 23–27.
4. Артюх Л. Ф. Звичаї українців у народному календарі : [укр. нар. кухня] / Лідія Артюх. – Київ : Балтія-Друк, 2012. – 223 с.
5. Артюх Л. Ф. Українська народна кулінарія: історико-етнографічне дослідження : [монографія] / Л. Ф. Артюх. – К. : Наукова думка, 1977. – 154 с.
6. Борис Л. М. Динаміка тематичної групи лексики їжі та напоїв у буковинських говірках : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.01 / Л. М. Борис. – Чернівці, 2015. – 330 с.
7. Борисенко М. Побут міських мешканців України в 30-х роках XX століття / М. Борисенко // Етнічна історія народів Європи. – 2008. – Вип. 24. – С. 12–18.
8. Волкова А. В. Науково-етнографічне дослідження особливостей технології страв української національної кухні [Електр. ресурс] / А. В. Волкова. – Режим доступу : http://journals.uran.ua/pathofscience/article/view/72984.
9. Дмитрук І. Ф. Гуцульщина в етнографічних дослідженнях кінця XIX – початку XXI ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук : 07.00.05 / І. Ф. Дмитрук. – Івано-Франківськ, 2009. – 24 с.
10. Жовнірова М. В. Їжа і харчування як елемент традиційно-побутової культури українців / М. В. Жовнірова, Р. В. Дьяченко // Матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. "Українська культура XXI століття: стан, проблеми, тенденції". – Київ :КНУКіМ, 2011 – С. 36–38.
11. Історія української культури : у 5 т. / голов. ред. Б. Є. Патон ; НАН України. – Київ : Наук. думка, 2001. – Т. 2 : Українська культура XIII – першої половини XVII століть [Електр. ресурс]. – Режим доступу : http://litopys.org.ua/istkult2/ikult2.htm.
12. Історія української культури : у 5 т. / голов. ред. Б. Є. Патон ; НАН України. – Київ : Наук. думка. – 2008. – Т. 4, кн. 1 : Українська культура першої половини XIX століття / Л. Ф. Артюх [та ін.] ; голов. ред. Г. А. Скрипник [та ін.]. – 1008 с.
13. Кравець О. М. Сімейний побут і звичаї українського народу: істор.-етногр. нарис / О. М. Кравець. – Київ : Наук. думка, 1966. – 136 с.
14. Кувеньова О. Ф. Громадський побут українського селянства / О. Ф. Кувеньова. – Київ : Наук. думка, 1966. – 135 с.
15. Ліпєц Ю. В. Розвиток і традиції харчування в українській культурі / Ю. В. Ліпєц // Матеріали Всеукр. наук.-теорет. конф. "Українська культура XXI століття: стан, проблеми, тенденції". – Київ : КНУКіМ, 2011 – С. 51–55.
16. Маланчук В. А. Побут українців у дослідженнях Володимира Гнатюка / В. А. Маланчук // Народна творчість та етнографія. – 1973. – № 2. – С. 28–34.

17. Наулко В. І. Культура і побут населення України / В. І. Наулко, Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горленко та ін. – Київ : Либідь, 1993. – 255 с.

18. Ніколенко В. В. Гастрономічні детермінанти суспільного життя: соціологічний вимір : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра соціол. наук : 22.00.01 / В. В. Ніколенко. – Харків, 2015. – 38 с.

19. Панченко В. Г. Українське національне харчування: минуле і майбутнє. Уроки здоров'я : [зб. ст.] / В. Г. Панченко ; Ін-т суспільних досліджень. – Дніпропетровськ : Герда, 2009. – 234 с.

20. Похлебкин В. Национальные кухни наших народов [Электр. ресурс] / В. Похлебкин. – Режим доступа : http://www.e-reading.club/chapter.php/46184/6/Pohlebkin_-_Nacional%27nye_kuhni_nashih_narodov.html.

21. Українська стародавня кухня : довідник / упоряд. Т. Л. Шпаковської. – Київ : Спалах ЛТД, 1993. – 238 с.

22. Химич В. В. Эстетическая активность образов еды и питья в произведениях Михаила Булгакова / В. В. Химич // Известия Уральского государственного университета. 2006. – № 47. – С. 204–224.

23. Яценко С. А. Традиційна народна їжа як предмет етнографічного дослідження [Електр. ресурс] / С. А. Панченко. – Режим доступу : http://eprints.zu.edu.ua/2018/1/3.pdf.

References

1. Artyukh, L. (1995). "Excerpts on the History of Folk Cuisine. Lent. Dairy foods". Burning bush, vol. 1-2, P. 3-5 [in Ukrainian].

2. Artyukh, L. (1995). "Excerpts on the History of Folk Cuisine. Potato. Soup". Burning bush, vol. 5-6., P. 18-21 [in Ukrainian].

3. Artyukh, L. (1993). "Excerpts on the History of Folk Cuisine. Mandrill. Szulik. Slastyon. Pundyk". Burning bush, vol. 2, P. 23-27 [in Ukrainian].

4. Artyukh, L. F. (2012). Ukrainian Customs in the national calendar. Kyiv: Baltia-Druk [in Ukrainian].

5. Artyukh, L. F. (1997). Ukrainian folk cooking: historical and ethnographic research. Kyiv: Scientific Thought [in Ukrainian].

6. Boris, L. (2015). Dynamics of the thematic group of vocabulary of food and beverages in Bukovina dialects. Candidate's thesis. Chernivtsi [in Ukrainian].

7. Borisenko, M. (2008). "Life of urban residents of Ukraine in the 30s of the twentieth century". Ethnic history of the peoples of Europe, vol. 24, P. 12-18 [in Ukrainian].

8. Volkova, A. V. Scientific and ethnographic research of the specific features of the technology of Ukrainian cuisine. Retrieved from : http://journals.uran.ua/pathofscience/article/view/72984 [in Ukrainian].

9. Dmitruk, I. F. (2009). Huzulschyna in ethnographic studies of the late XIX – early XXI century: Author's Abstract. Dis. for obtaining a degree of Cand. Sc.: 07.00.05. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

10. Zhovnirova, M. V., Dyachenko, R. V. (2001). "Food and nutrition as part of traditional Ukrainian consumer culture". Ukrainian culture of XXI century: state, problems and trends. Kyiv: KNUKiM, P. 36-38 [in Ukrainian].

11. History of Ukrainian Culture. (2001). B. Paton (heads. ed.); NAS of Ukraine. Kyiv : Science. opinion. Vol. 1-5, Vol. 2 : Ukrainian culture XIII – first half of XVII century. Retrieved from : http://litopys.org.ua/istkult2/ikult2.htm [in Ukrainian].

12. History of Ukrainian Culture. (2008). B. Paton (heads. ed.); NAS of Ukraine. Kyiv : Science. opinion. Vol. 1-5, Vol. 1: Ukrainian culture first half of the XIX century. L. F. Artyukh, G. A. Skrypnyk [heads. ed.] [in Ukrainian].

13. Kravecz`, O. M. (1966). Family life and customs of Ukrainian people: historical and ethnographic sketch. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].

14. Kuvenova, A. F. (1966). Public Life of Ukrainian peasantry. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

15. Lipiec, Y. (2011). "Development and food tradition in Ukrainian culture". Ukrainian culture XXI century: state, problems and trends. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].

16. Malanchuk, V. A. (1973). "Life of Ukrainians in the research of Vladimir Hnatiuk". Folk art and ethnography, vol. 2, P. 28-34 [in Ukrainian].

17. Naulko, V. I., Artyukh, L. F., Gorlenko, V. F. and others. (1993). Culture and life of the population of Ukraine. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

18. Nikolenko, V. V. (2015). Gastronomic determinants of social life: a sociological dimension. Doctor's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

19. Panchenko, V. G. (2009). Ukrainian national nutrition: past and future. Health lessons. Dnipropetrovsk : Gerd [in Ukrainian].

20. Pokhlebkin, V. National cuisines of our peoples. Retrieved from : http://www.e-reading.club/chapter.php/46184/6/Pohlebkin_-_Nacional%27nye_kuhni_nashih_narodov.html [in Russian].

21 Shpakovska, T. L. (compilation). (1993). Ukrainian ancient cuisine. Kyiv : Spalax LTD [in Ukrainian].

22. Khimich, V. V. (2006). " The aesthetic activity of images of food and drink in the works of Mikhail Bulgakov ". News of the Ural State University, vol. 47, P. 204-224 [in Russian].

23. Yatsenko, S. A. Traditional folk food as a matter of ethnographic study. Retrieved from : http://eprints.zu.edu.ua/2018/1/3.pdf [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.05.2017 р.

УДК 792.077] : 7.079

Соболєвська Світлана Олександрівна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
lanas2930@yandex.ua

ФЕСТИВАЛЬ АМАТОРСЬКИХ ТЕАТРІВ ЯК ЗАСІБ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Мета роботи – дослідити діяльність провідних міжнародних фестивалів аматорських театрів, що проводились в Україні у 1990-ті – 2000-і роки, як особливої структури, що привертає увагу громадськості до питань збереження і розвитку естетичних та гуманістичних цінностей на межі століть. **Методологія** дослідження включає аксіологічний метод у визначенні ціннісних критеріїв представників різних культур та верств суспільства в єдиному культурному просторі під час проведення міжнародних фестивалів аматорських театрів; культурологічний, діахронічний, компаративний метод та метод конкретизації у виявленні особливостей міжнародних фестивалів аматорських театрів в Україні у зв'язку з певними умовами історичного розвитку країни, соціальним станом суспільства, готовністю до мистецької комунікації представників різних культур. **Наукова новизна** полягає у дослідженні значення організації та проведення фестивалів аматорського театрального мистецтва, особливо міжнародних, оскільки вони сприяють виникненню творчих зв'язків між самодіяльними колективами та міжкультурній комунікації. **Висновки**. В умовах глобалізації проведення міжнародних фестивалів аматорських театрів сприяє як збагаченню української культури і визначенню подальших перспектив її розвитку, так й інтенсифікації міжкультурного спілкування.

Ключові слова: культурний простір, ціннісні критерії, мистецька комунікація, фестиваль аматорських театрів.

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

Фестиваль аматорских театров как способ межкультурной коммуникации

Цель работы – исследовать деятельность основных международных фестивалей аматорских театров, которые проводились в Украине в 1990-е – 2000-е годы, как особой структуры, привлекающей внимание общественности к вопросам сохранения и развития эстетических и гуманистических ценностей на рубеже векав. **Методология** исследования включает аксиологический метод в определении ценностных критериев представителей различных культур и слоев общества в едином культурном пространстве во время проведения международных фестивалей аматорских театров; культурологический, диахронический, компаративный метод и метод конкретизации в выявлении особенностей международных фестивалей любительских театров в Украине в связи с определенными условиями исторического развития страны, социальным состоянием общества, готовностью к художественной коммуникации представителей разных культур. **Научная новизна** заключается в исследовании значения организации и проведения фестивалей аматорского театрального искусства, особенно международных, так как они способствуют возникновению творческих связей между самодеятельными коллективами и межкультурной коммуникации. **Выводы**. В условиях глобализации проведение международных фестивалей аматорских театров способствует как обогащению украинской культуры и определению дальнейших перспектив ее развития, так и интенсификации межкультурного общения.

Ключевые слова: культурное пространство, ценностные критерии, художественная коммуникация, фестиваль аматорских театров

Sobolevska Svitlana, *postgraduate of the culturelogy and arts and cultural projects department, The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Amateur Theater Festival as a Means of Intercultural Communication

The purpose of the work is to study the activities of the main international festivals of amateur theatres held in Ukraine in the 1990-s – 2000-s as a special structure, that draws public attention to the preservation and development of aesthetic and humanistic values at the turn of the century. The **methodology** of the research includes the axiological method for determining the value criteria of representatives of different cultures and segments of society in a single cultural space during the international festivals of amateur theatres; the culturological, diachronic, comparative methods and the method of concretization for identification of the peculiarities of the international festivals of amateur theatres in Ukraine in connection with certain conditions of the country's historical development, the social state of the society and readiness for artistic communication of representatives of different cultures. **Scientific novelty** lies in the study of the importance of organizing and holding festivals of amateur theatrical art, especially international ones, as they contribute to the emergence of creative links between amateur groups and intercultural communication. **Conclusions**. In the context of globalization, the holding of international festivals of amateur theatres contributes both to the enrichment of Ukrainian culture and the identification of further prospects for its development, as well as to the intensification of intercultural communication.

Keywords: cultural field, value criteria, artistic communication, festival of amateur theatres

© Соболєвська С. О., 2017

Актуальність теми дослідження. У сучасному динамічному інформаційному суспільстві, яке дедалі яскравіше набуває постіндустріальних рис, розвиток особистості має спрямовуватись на інтеграційні процеси. Також велика увага повинна приділятися духовному розвитку людини. Тож все більшої ваги набувають культурні та моральні цінності. Людські взаємовідносини стають запорукою різноманіття культур, продуктивність якого базується на взаємному інтересі людей, прийнятті чужої культури, діалозі та духовному взаємозбагаченні [14, 7]. Фестивалі аматорських театрів через особливості подачі художнього матеріалу (за допомогою засобів театру) на певний час об'єднують учасників і глядачів та створюють спільну структуру, що привертає увагу громадськості до питань збереження і розвитку естетичних та гуманістичних цінностей культури. Єдиний культурний простір фестивалю аматорських театрів сприяє процесам комунікації між його учасниками – представниками різних областей України, а також представниками інших країн. Сучасні театральні фестивалі утворюють систему, здатну вплинути на формування ціннісних критеріїв у сфері культури та мистецтва.

Серед робіт вітчизняних науковців, що протягом останніх років досліджували театральний фестиваль як феномен культури та шляхи модернізації театрального фестивального руху в Україні у різних аспектах, можна виділити статтю Г. Веселовської "У пошуках книги вчень" стосовно фестивалю і напрацювань українських ТЮГів зі Львова, Києва, Макіївки, Донецька, Запоріжжя, Севастополя та Харкова, що відбувся у 2009 р. в м. Макіївці [5], а також аналітичний огляд О. Коваленко ("Концепція театрального фестивалю на базі світового досвіду"), доповіді М. Захаревича ("Національний театральний фестиваль як презентація вітчизняного театру світовій мистецькій спільноті"), О. Безгіна ("Фестивалі театральних шкіл як крок до формування національного театрального фестивалю"), О. Кужельного ("До проблеми театрально-фестивального руху в Україні: фестивалі моновистав і камерних сцен") та О. Вергеліса ("Особливості формування концепції національного театрального фестивалю: до історії питання"), що обговорювались на науково-практичній конференції "Шляхи модернізації театрального фестивального руху в Україні" у 2012 році [15]. У більшій мірі вони стосувались професійного театру, залишаючи поле для дослідження українських фестивалів аматорських театрів. Наукова новизна роботи полягає у доведенні необхідності організації та проведення фестивалів аматорського театрального мистецтва, особливо міжнародних, оскільки під час них виникають творчі зв'язки між самодіяльними колективами, відбувається обмін досвідом та ознайомлення з культурою інших країн, здійснюється міжкультурна комунікація. Тож мета дослідження полягає у розгляді феномену аматорського мистецтва у сучасному культурному просторі, визначенні місця і ролі фестивалів аматорських театрів в Україні у мистецькій комунікації, що сприяє визначенню соціокультурної орієнтації особистості в умовах глобалізації.

Виклад основного матеріалу. Аматорське мистецтво, яке розвивалося паралельно з професійним мистецтвом та фольклором, належить до народної художньої творчості, де суб'єктом художньої діяльності є не професіонал, а людина, що творить у вільний від основної діяльності час. Перш ніж звернутися до ролі аматорського театру, який є результатом творчого волевиявлення митців і джерелом впливу на людську свідомість, що розвиває культуру мислення та почуттів, та фестивалів аматорських театрів, що сприяють інтеграції представників різних культур через створення особливого культурного простору, необхідно визначити, що являє собою аматорське мистецтво у цілому.

Аматорське мистецтво як соціокультурний феномен, зароджуючись у вирі самого життя, тягнеться до мистецтва "освіченого", а корінням вростає у повсякденне життя, пристосовуючись до побуту та його практичних вимог. Воно містить у собі зародок універсальних відносин між людиною і культурою та функціонує у сфері самодіяльного, в свою чергу філософську категорію "самодіяльність" визначають як внутрішньо детерміновану діяльність, тобто вона не нав'язується зовні, а зумовлюється внутрішніми потребами, інтересами та бажаннями індивіда. Самодіяльність у якості засобу вільного і нерегламентованого вияву особистості є умовою і реальністю розвитку людини. Це об'єктивна даність, одна з найвищих цінностей як для окремої особистості, так і для суспільства у цілому. Аматорське мистецтво – конкретно-історичне явище, невід'ємна складова частина культури певного суспільства, певного класу, певного соціокультурного середовища. Не змінюючись сутнісно, в кожну історичну добу, в кожному суспільстві, воно має свої особливості функціонування, свої форми вияву, жанрово-видовий склад. Аматорське мистецтво як явище певного соціокультурного середовища (або навіть мікросередовища) існує для його представників як засіб самовираження, самореалізації і спілкування та чітко відокремлене певними локально-часовими межами. На відміну від фольклору, що тривалий час об'єднував естетичну діяльність і естетичну свідомість насамперед селянства, художнє аматорство переважно було проявом естетичної потреби різних прошарків міського населення. При належності до сфери дозвілля, що є одним із важливих показників культурного життя суспільства і системою конкретних культурних форм, художнє аматорство у різні епохи вияв-

лялося в багатоманітності форм, зокрема і у театральних виставах. Для мистецтва аматорів характерним є те, що воно передбачає добровільність творчого акту, мотивацію його внутрішньою потребою художнього самовираження. Відповідно до форм діяльності у людини формуються індивідуально-особистісні художньо-творчі інтереси. Аматорство означає нерегламентовану або мало регламентовану суспільством вільну діяльність, яка здійснюється тільки за внутрішньою потребою людини, і містить у собі як організовані, так і неорганізовані форми, і саме у неорганізованих його формах діяльність людини розгортається більш вільно і не регламентовано. Науковці стверджують, що аматорське мистецтво має самоцінний характер, оскільки заняття художньою творчістю мають і суспільну, і особистісну цінність незалежно від того, приведуть вони чи ні до високих художніх результатів. Їх самоцінність полягатиме у тому, що людина, яка займається художньою діяльністю, розвиває власний смак і творчі здібності, що сприяє гармонізації її світосприйняття. Окрім того, заняття аматорським мистецтвом дає також можливість підготувати естетично вихованого глядача, здатного сприймати складні художні твори професійного мистецтва [7, 16-17].

Все своє життя людина перебуває у суспільстві, контактуючи з іншими людьми, тому особливого значення набувала її соціальна інтегрованість. Вчасне засвоєння нею соціальних ролей, прав та обов'язків є умовою для вдалого входження її у суспільство. На думку сучасних науковців, необхідною умовою формування власне особистості, розуміння свого місця у суспільстві виступає комунікативна практика як взаємодія і обмін інформацією індивіда з іншими людьми у якості смислового та змістовного аспекту людської життєдіяльності. У свою чергу мистецька комунікація вважається специфічною естетичною діяльністю та засобом спілкування, в результаті якої за допомогою мистецтва через розуміння сенсу художнього твору відбувається усвідомлення художніх і культурних цінностей, формуються естетичні потреби, здатність до естетичної діяльності та естетичні ідеали. Особливістю мистецької комунікації є те, що це процесс зі зворотнім зв'язком: з одного боку індивід формує своє мислення, естетичний смак, засвоюючи певний набір художніх цінностей, переданих йому суспільством, а з іншого – кожен член соціального коллективу впливає своєю діяльністю на усіх індивідів і через них на суспільство у цілому. В процесі розвитку та практичної діяльності, під час коригування сприйняття художніх цінностей у зіткненні з дійсністю, складається ціннісна орієнтація особистості [2, 9].

У випадку із художнім текстом, який може слугувати основою для драматургії аматорського театру, його сутність завжди отримує розвиток на межі двох свідомостей двох суб'єктів [4, 284] – автора та читача, драматурга і режисера-постановника. Надалі, якщо врахувати й митців-аматорів, що працюють над постановкою твору, і глядачів, які переглянуть їх роботу на фестивалі, можна стверджувати, що інтерпретація фестивального твору відбуватиметься у культурному просторі в процесі мистецької комунікації, де виникне полілог особистостей, розгорнутий у часі. Як правило театральний фестиваль, що проводиться серед аматорських колективів, відбувається з метою підтримки та розвитку зв'язків між театральними колективами, формування спільних гуманістичних поглядів у сфері театрального мистецтва і обміну думками та досвідом, а також об'єднання творчих людей, різних за віком, професією, національністю тощо. Окрім виявлення талановитих митців-початківців і кращих колективів та підвищення рівня професійної майстерності виконавців, одними із основних завдань фестивалю аматорських театрів є формування у його відвідувачів ціннісних орієнтацій та знайомство із іншими культурами, адже на міжнародних фестивалях можна побачити виступи представників різних країн і театральних шкіл.

Стосовно міжнародних фестивалів аматорських театрів в Україні варто зазначити, що у жовтні 1990-го року на Тернопільщині вперше відбувся міжнародний фестиваль "Тернопільські театральні вечори", і у Копичинецькому народному театрі ім. Богдана Лепкого його учасники отримали можливість спілкування з зарубіжними колегами. Делегації любительських театрів із Мінська (Білорусь), Кемерово (Росія), Інцінга (Австрія), Мангайма (Німеччина), Геельо (Угорщина), а також спостерігачі з Великобританії та Чехословаччини приїхали у Копичинці, де побачили виставу копичинчан за твором "Невольник" Т. Шевченка. Зарубіжні учасники і гості фестивалю були у захваті від вистави та від спілкування з копичинецькими аматорами. Високу оцінку побаченому дали К. Віллярд з Великобританії та Я. Кепртова з Чехословаччини. Зокрема, представник театральної трупи Зурінг із Австрії К. Дрексель, відвідавши музей театрального мистецтва, залишив у книзі відгуків такий запис: "Ми були вражені різнобічністю діяльності, притаманної вашому театрові, а також тим, що тут ставлять, наприклад, Шіллера. Особливо цікавим для нас є те, що ви поєднуєте "народне мистецтво" з "високим" (класичним) театром". Над надзвичайно оригінальною виставою "Невольник", яка вражала своєю сценографією, режисер аматорського театру О. Савка працював разом із київським художником І. Білецьким. Продуманою була кожна мізансцена, кожен штрих, що міг би підсилити дію чи доповнити образ. Ці образні і витончені мізансцени режисер Павлоградського народного театру, учень

Ю. Любімова, колишній актор Театру на Таганці А. Рева назвав сучасною європейською хореографією. Глядачів вражали масові сцени, і перша постановка "Невольника" завершилась виконанням духовного гімну "Боже великий, єдиний", під час якого люди у залі піднялись і багато у кого на очах з'явились сльози [3, 151-152]. Тож можна стверджувати, що театральне аматорство мало вплив на становлення української державності і формування національної свідомості. Наприкінці 1990-х років стараннями О. Савки, який на той час працював на посаді начальника управління культури Тернопільської обласної державної адміністрації "Тернопільські театральні вечори" було відновлено у форматі Всеукраїнського фестивалю молодої режисури.

У 1993 році з ініціативи Дніпропетровської обласної молодіжної організації "Дніпровська спілка молоді" було започатковано щорічний міжнародний фестиваль молодіжних театрів "РАМПА" у м. Дніпрі (тоді –Дніпропетровську). Відтоді "Рампа" проводилась щороку протягом тижня у квітні в приміщенні Дніпровського обласного театру. Окрім "Дніпровської спілки молоді" організацією фестивалю опікувались Дніпропетровська обласна державна адміністрація та Дніпровський академічний театр драми і комедії (тоді – Дніпропетровський академічний театр російської драми ім. Горького). Протягом 1990-х-2000-х років у фестивалі брали участь молодіжні аматорські театри України, Білорусі та Росії, а також колективи з Грузії, Молдови, Литви і Великобританії. Ідея фестивалю належить його першому директору, на той час заступнику секретаря "Спілки" О. Росю та його першому режисеру, заслуженому працівнику культури України, режисеру театру "Маски" І. Трахту. "Рампа" мала на меті відродження та підтримку розвитку молодіжних аматорських театрів України, зміцнення культурних зв'язків між Україною та іншими країнами, пошук та відкриття молодих театральних талантів, створення умов для самореалізації української творчої молоді та плідного спілкування самодіяльних театрів України, сприяння естетичному й моральному вихованню молоді. Фестиваль демонструє суміш жанрів: в основі багатьох виступів лежить ідея студентського театру естрадних мініатюр, але є місце для драми, трагікомедії, пантоміми та інших жанрів. Тому для учасників фестивалю передбачалась велика кількість номінацій, зокрема Гран-прі, "За найкращу режисуру", "За найкращий авторський твір", "За найкраще музичне оформлення", "За найкращу сценографію", "За найкращу жіночу роль", "За найкращу чоловічу роль", "За найкращу жіночу роль другого плану", "За найкращу чоловічу роль другого плану", "Королева епізоду", "Король епізоду" та приз глядацьких симпатій, а також дипломи лауреатів фестивалю, дипломи лауреатів за акторську роботу та спеціальний приз преси [10]. Заохочення і можливість показати публіці свої напрацювання ставали стимулом для подальшої творчої роботи аматорських театральних колективів.

Серед низки театральних фестивалів цікавим феноменом є міжнародний фестиваль сучасних, альтернативних, експериментальних і незалежних театрів України та Європи "Драбина", що відбувається з 2004 року у м. Львові. Даний проект ґрунтується на принципах вільного творчого пошуку нових мистецьких форм на основі діалогу між низкою мистецьких напрямків, що об'єднані навколо театру, пропагуючи відмову від обмежень у мистецтві і створюючи простір для якнайповнішого втілення ідей під гаслом "Сучасне покоління. Час. Простір. Власна візія". Для розвитку нестандартного дитячого театру мистецька майстерня "Драбина" проводить дитячий фестиваль "Драбинка" [6, 73]. Адже залучення дитячих колективів до театральної діяльності є необхідною умовою розвитку театрального мистецтва. У Положенні про V Міжнародний молодіжний фестиваль аматорського театрального мистецтва "Молодіжне театральне збіговисько ДРАБИНА" зазначається, що у 2008 році фестиваль проводиться серед аматорських театральних колективів з України та з-за кордону, під час фестивалю відбудуться різноманітні акції для гостей та учасників фестивалю (майстер-класи, творчі зустрічі, презентації, круглі столи, лекції та екскурсії), в межах фестивалю відбуватимуться такі проекти: фотоконкурс "Фотоп'єса", кінопоказ "Кіно'театр", літературні читання "Пожежна драбина", фестиваль дитячого театру "Драбинка", конкурс драматичних творів "Драма на драбині". Умови участі надають можливість показу власної творчості аматорським театральним колективам чи окремим представникам молоді, немає жодних обмежень щодо жанру та режисури остановки, складу колективу та кількості учасників, а при перегляді композицій оцінюватиметься відповідність ідеї та гаслу фестивалю, її оригінальність, рівень режисерської роботи та акторської майстерності, музичне та сценічне оформлення, а також пластичне та хореографічне вирішення [9].

Протягом чотирьох днів насиченого фестивального життя, що обертались навколо театральних постановок різних жанрів, ідейних напрямків та режисерських рішень, виступи аматорських театрів на ювілейній "Драбині" переплітались з майстер-класами, зустрічами й презентаціями, круглими столами та екскурсіями у різних локаціях. Учасниками "Драбини" у 2008 році були українські аматорські театри "Ми" (м. Львів,), "Ага-Т" (м. Луганськ), "Человеческий голос" (м. Одеса) та мім-дует "Next Step" (м. Рівне), російські театри "Сакраментум" і "TabulaDanza" (обидва з Москви), а також польська перформативна група "Тіло. Рух. Місто" (м. Рацібож). Серед друзів та гостей фестивалю були зазначені театри "Вар'яти на ровері" (м.

Львів), "homo ludens" (м. Харків), МААТ та "Anna Planeta" (обидва з Любліна, Польща), а також спеціальний гість – театр "Nicoli" (м. Краків, Польща). Переможцем у номінації "Найкраща театральна композиція" став мім-дует "Next Step" з композицією "Глина. 30 хвилин мистецтва", у номінації "Найкраща режисерська робота" –театр "Ага-Т" (режисер – Г. Шевченко), у номінації "Найкраща акторська робота" – Денис Дикий ("Ага-Т") і Наталка Козел ("Next Step"), приз глядацьких симпатій отримав театр "Человеческий голос" з роботою "Пенелопа". Організатори фестивалю зазначають, що аматорство "Драбини" – це передусім свобода, бажання бути самим собою на сцені й у глядацькій залі, чотириденна можливість існувати поза нормами, але не поза мораллю. На їх думку, учасники "Драбини" практично не піддаються опису, варіюючись від жахаючих студентських спроб вилити всю філософію свого геніального "Я" на шокований чи нудьгуючий зал до цілком зрілих цілісних постановок, які дихають майстерністю, вміють передавати настрої й впливати на свідомість. Позиціонуючи фестиваль як "збіговисько поглядів, думок, ідей та інтерпретацій, місцем вираження яких є сцена" Львівська міська молодіжна громадська організація "Мистецька драбина" однаково цінує традицію і експеримент, проте прагне показати сучасне покоління з його власним баченням часу і простору [11]. Наявність гостей та учасників з інших країн дозволило ознайомитись з особливостями роботи театральних колективів Росії та Польщі, їх поглядами на розвиток сучасного театрального мистецтва, що, завдяки своїй синтетичній природі та можливості донести думку до глядачів і колег не тільки словесно, але й пластикою, діями акторів на сцені, сприяє міжкультурній комунікації. За версією інтернет-порталу zaxid.net V Міжнародний молодіжний фестиваль аматорського театрального мистецтва "Драбина – 2008" ввійшов в ТОП-7 культурних подій м. Львова у 2008 році, а наступного року фестиваль став переможцем Конкурсу на найкращі проекти польсько-української співпраці у гуманітарній сфері й отримав диплом від Посольства Республіки Польща в Україні [12].

У вересні 2009 року в Криму відбувся п’ятиденний ІІІ театральний фестиваль "Живи!", який було засновано як форум для недержавних театрів, що у процесі розвитку став фестивалем непрофесійних, живих театрів як для дорослих, так і для дітей. На його відкритті Харківський театр "На Жуках" представив міжнародну бліц-виставу "Над містом". Професіоналів серед учасників артпроекту, окрім режисера О. Тернової, не було, а акторами стали волонтери з п’яти країн світу. Обрана тема дійсно інтернаціональна, це тема самотності. Бродяга, що живе на вулиці, музикант, двірник, прибиральниця – всі герої вистави прагнуть турботи, любові, але почуваються самотніми, кожен по-своєму. На думку акторки-аматорки, майбутнього педагога Й. Нільсон зі Швеції проблема самотності не має кордонів, і, незалежно від рівня життя будь-якої країни, такі люди потребують допомоги від держави й громадських організацій. До втілення соціальної міжнародної атракції взялися Молодіжний центр європейської співпраці в місті Харкові "Планета ХХІ" і "Театр на Жуках". Виставу готували протягом шести днів волонтери з Польщі, Німеччини, Швеції, Японії та України. Автор сценарію та виконавець головної ролі бродяги, журналіст Д. Терновий розповів, що даний проект був екстремальним, адже у ньому брали участь люди з різним менталітетом, які не мали сценічного досвіду, і на підготовку бліц-вистави було відведено всього шість днів. Особливістю бліц-вистави було те, що кожен учасник багатонаціональної трупи на сцені розмовляв рідною мовою [8]. Міжнародний арт-експеримент також є яскравим прикладом того, що аматорський театр в Україні наприкінці 2000-х років стає місцем взаємодії різних культур, зокрема Сходу і Заходу, виявлення спільних проблем у глобальному масштабі та пошуку шляхів їх вирішення.

Надзвичайно актуальною соціальною темою нині є люди з особливими потребами. У певній мірі привернути увагу громадськості до них вдається завдяки проведенню фестивалів аматорських театрів. Для підтримки та популяризації самобутньої творчості людей з особливостями психофізичного та інтелектуального розвитку, зрівняння можливостей людей з вадами здоров’я у суспільстві та одночасної їх активізації та інтеграції у суспільство з 2002 року у Києві відбувається Міжнародний Інтеграційний Театральний Фестиваль "Сонячна хвиля". У 2008 році на ньому були представлені вистави 18-ти театральних колективів з Білорусі, Литви, Польщі, Росії, Узбекистану та України. Також під час проведення фестивалю відбулись низка майстер-класів та було організовано міжнародну конференцію на тему "“Особливий театр” як форма реабілітації та соціальної адаптації людей з особливими потребами у сферах культури, освіти, медицини та соціальної роботи" [1]. Подібний фестиваль маємо і у Львові: вже шістнадцять років Мистецько-терапевтичний центр "Непротоптана стежина" за підтримки управління культури та управління освіти Львівської міської ради та громадських організацій організовує різноманітні мистецькі акції за участі людей з особливими потребами, їх батьків, інструкторів котрі працюють з ними, проводить навчання, майстер-класи та великий міжнародний фестиваль, що є частиною міжнародної співпраці у рамках України, Польщі та Білорусі. На нього з’їжджаються театри не лише з України, а й з Польщі, Білорусі, Литви. Саме тут діти та молодь з вадами здоров’я мають можливість представити вистави, над якими працюють протягом року, познайомитися з новими людьми, зустрітися з давніми знайомими, отримати кваліфіковану критику

професійних акторів, режисерів, театрознавців та поради щодо розвитку свого театру. Час проведення фестивалю стає величезним враженням, сплеском емоцій, позитивним досвідом, що заряджає та мотивує, адже кожен з учасників та гостей фестивалю повертається додому з новими враженнями і цікавими ідеями. У 2016 році фестиваль отримав свою офіційну назву – XI Міжнародний фестиваль особливих театрів "Шлях". Отже мистецькі акції "Непротоптаної стежини" поступово перетворились на фестиваль "Шлях", яким тепер простують талановиті актори з особливими потребами та їх друзі [13].

Висновки. У контексті глобалізаційних процесів, коли світ набуває принципово нових рис, вивчення фестивального руху аматорських театральних колективів може вплинути на становлення адекватної соціокультурної орієнтації особистості, яка спроможна вийти на новий рівень комунікації, що одночасно поєднуватиме гнучкість поглядів на культури інших народів світу з усвідомленням значимості української культури. Завдяки фестивалям, що важливі для їх учасників та відвідувачів не тільки у естетичному значенні проведення дозвілля, а й у формуванні ціннісних орієнтацій, використовуючи вплив театрального мистецтва можна привернути увагу людей до проблем соціуму та варіантів їх вирішення. Під час проведення фестивалів аматорських театрів у пошуку нових форм в діалозі між низкою супутніх мистецьких напрямків (образотворче мистецтво, література, кіно) виникають зв'язки між дитячим аматорським театральним мистецтвом, молодіжними аматорськими колективами та професійними театрами, відтворюється проекція сучасності українського суспільства на театральне мистецтво. Проведення міжнародних фестивалів аматорських театрів сприяє як збагаченню української культури і визначенню подальших перспектив її розвитку, так й інтенсифікації міжкультурного спілкування.

Література

1. VII Міжнародний Інтеграційний Театральний Фестиваль "Сонячна хвиля" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://storinka-m.kiev.ua/art_news_1439.php.

2. Алієва Л. О. Мистецька комунікація як основа соціалізації дітей з особливими потребами / Л. О. Алієва // Мистецтво дарує майбутнє: забезпечення права на гідне життя дітей з особливими потребами: Зб. Матеріалів доповідей Міжнарод. наук.-метод. семінару з майстер-класами, Київ, 24 травня 2016 р. – К.: НАКККіМ, 2016. – 52 с.

3. Бандурка І. П. Орест Савка і його театр / І. П. Бандурка. – Тернопіль: Воля, 2009. – 284 с.

4. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1975. – 502 с.

5. Веселовська Г. У пошуках книги вчень (Фестиваль "ТЮГ-2009") / Г. Веселовська // Просценіум. – 2009-2010. – №3 (25). – №1 (26). – С. 45-49 : іл.

6. Горбань Я. В. Аматорський театр у період сучасних суспільних трансформацій (до проблеми визначення соціокультурних показників) / Я. В. Горбань, І. І. Білоус // Вивчаємо українську мову та літературу. – 2013. – №34-36. – С. 72-77.

7. Дорогих Л. В. До питання про аматорське мистецтво як соціокультурний феномен / Л. В. Дорогих // Мистецтво дарує майбутнє: забезпечення права на гідне життя дітей з особливими потребами: Зб. Матеріалів доповідей Міжнарод. наук.-метод. семінару з майстер-класами, Київ, 24 травня 2016 р. – К.: НАКККіМ, 2016. – 52 с.

8. Міжнародна бліц-вистава "Над містом" від Харківського театру "На жуках" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://storinka-m.kiev.ua/art_news_2186.php.

9. Молодіжне театральне збіговисько ДРАБИНА – V Міжнародний молодіжний фестиваль аматорського театрального мистецтва [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://storinka-m.kiev.ua/art_news_462.php.

10. О фестивале "Рампа" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://rampa.dp.ua/m101/.

11. П'ять драбин [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.drabyna.lviv.ua.

12. Україно-Польський проект "PoloniaConsulting" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.stypendyst.pl/login.php?pre_nid=1812.

13. Фестиваль особливих театрів "Шлях" у Львові [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.prostir.ua/event/festyval-osoblyvyh-teatriv-shlyah/.

14. Шейко В. М. Міжнародний культурно-комунікативний обмін: формування правового поля та дефініцій / В. М. Шейко // Культура України. Вип. 35: зб. наук. пр. / [Шейко В. М. (гол. ред.)]; М-во культури України, Харк. держ. акад. культури. – Харків: ХДАК, 2011. – С. 4-19.

15. Шляхи модернізації театрального фестивального руху в Україні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ua.convdocs.org/docs/index-224549.html.

References

1. VII International Integration Festival "Solar Wave" [In Ukrainian]. Retrieved from: http://storinka-m.kiev.ua/art_news_1439.php

2. Aliyeva, L. O. (2016). Art comunication as the basis of socialization of children with special needs. Art gives future: the right to a decent life for children with special needs: Proceedings of the reports of the International scientific-methodological seminar workshops, Kyiv, May 24, 2016, (p. 52). Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

3. Bandurka, I. P. (2009). Orest Savka and his theatre. Ternopil': Volya [in Ukrainian].
4. Bakhtyn, M. M. (1975). Questions of literature and aesthetics. Studies from different years. Moskow: Khudozhestvennaya lyteratura [in Russian].
5. Veselovska, H. (2009-2010). In search of the book of teachings (the Festival "TYUG-2009"). Prostsenium, 3(25)-1(26), 45-49 [in Ukrainian].
6. Horban', Ya. V., Bilous, I. I. (2013). Amateur theatre in the modern period of social transformations (the problem of determining socio-cultural indicators). Study Ukrainian language and literature, 34-34, 72-77 [in Ukrainian].
7. Dorohykh, L. V. (2016). On the question of Amateur art as a sociocultural phenomenon. Art gives future: the right to a decent life for children with special needs: Proceedings of the reports of the International scientific-methodological seminar workshops, Kyiv, May 24, 2016, (p. 52). Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
8. International speed-performance "Above the town" from the Kharkov theatre "Na zhukah" [in Ukrainian]. Retrieved from: http://storinka-m.kiev.ua/art_news_2186.php.
9. Youth theater gathering DRABYNA – V International youth festival of Amateur theatrical art [in Ukrainian]. Retrieved from: http://storinka-m.kiev.ua/art_news_462.php.
10. About the festival "Rampa" [in Russian]. Retrieved from: http://rampa.dp.ua/m101/
11. Five stairs [in Ukrainian]. Retrieved from: www.drabyna.lviv.ua.
12. Ukrainian-Polish project "Polonia Consulting" [in Ukrainian]. Retrieved from: http://www.stypendyst.pl/login.php?pre_nid=1812.
13. The festival of special theatres "The Way" in Lviv [in Ukrainian]. Retrieved from: http://www.prostir.ua/event/festyval-osoblyvyh-teatriv-shlyah/.
14. Sheyko, V. M. (2011). International cultural and communicative exchange: the formation of legal framework and definitions. The Culture Of Ukraine, 35, 4-19 [in Ukrainian].
15. The ways of modernization of the theatre festival movement in Ukraine [in Ukrainian]. Retrieved from: http://ua.convdocs.org/docs/index-224549.html

Стаття надійшла до редакції 15.03.2017 р.

УДК 75.058 (075.8)

Чуднівець Анастасія Сергіївна
асистент Державного вищого навчального закладу "Придніпровська державна академія будівництва та архітектури"
nastya_petr@mail.ru

АВТОБІОГРАФІЗМ У МИСТЕЦТВІ НАРОДНОГО РОЗПИСУ: "МІЙ РУШНИК" Ф. ПАНКА

Мета. Стаття присвячена автобіографічному жанру в народному мистецтві, що є явищем рідкісним, суперечливим та малодослідженим. Розглядаються особливості, прийоми, символіка та шляхи створення автобіографічного художнього образу в народному декоративному розписі на прикладі роботи заслуженого майстра народної творчості Ф. Панка "Мій рушник". У **методологічній** основі статті – загальнонаукові та вузькоспеціальні методи дослідження (мистецтвознавчий опис, стилістичний аналіз), а також емпіричні методи (бесіда). **Наукова новизна** полягає у розкритті нових граней творчості Ф. Панка, його бачення історії України та її зображення крізь призму власного життя засобами виразності петриківського розпису. **Висновки**. Дослідження дає підстави вважати "Мій рушник" Ф. Панка зразком оригінального і новаторського багатопланового підходу до зображення автобіографічного в образотворчому мистецтві в контексті історико-культурного процесу.

Ключові слова: автобіографія, народне мистецтво, петриківський розпис, орнамент, символ, космологія.

Чуднивец Анастасия Сергеевна, *ассистент кафедры основ архитектуры Государственного высшего учебного заведения "Приднепровская государственная академия строительства и архитектуры"*

Автобиографизм в искусстве народной росписи: "Мой рушник" Ф. Панка

Цель работы. Статья посвящена автобиографическому жанру в народном искусстве – явлению редкому, противоречивому и малоисследованному. Делается попытка рассмотреть особенности, приемы, символику и пути создания автобиографического художественного образа в народной декоративной росписи на примере работы заслуженного мастера народного творчества Ф. Панка "Мой рушник". В **методологической** основе статьи – общенаучные и узкоспециальные методы исследования (искусствоведческое описание, стилистический анализ), а также эмпирические (беседа). **Научная новизна** заключается в раскрытии новых граней творчества Ф. Панка, его видения истории Украины и ее изображения сквозь призму собственной жизни средствами выразительности петриковской росписи. **Выводы**. Исследование дает основания считать "Мой рушник" Ф. Панка образцом

© Чуднівець А. С., 2017

оригинального и новаторского многопланового подхода к изображению автобиографического в изобразительном искусстве в контексте историко-культурного процесса.

Ключевые слова: автобиография, народное искусство, петриковская роспись, орнамент, символ, космология.

Chudnivets Anastasiia, *assistant of the Department of Basis of Architecture, The Prydniprovska State Academy of Civil Engineering and Architecture*

Autobiographism in folk art painting, "My rushnyk" by F.Panko

The purpose of the article. This article focuses on autobiographical genre in folk art, which is a rare phenomenon in these sphere, controversial and unexplored one. It is an attempt to consider the characteristics, techniques, symbols and ways of creating autobiographical artistic image in the folk decorative painting, through the example of the work of the honored Master of folk art F. Panko "My rushnyk." The **methodological** basis of this work includes theoretical – general and highly specialized methods (art description, stylistic analysis) and empirical ones. **Scientific novelty** of the research consists in revealing new facets of creative works by F. Panko, his vision of the history of Ukraine and depicting it through the prism of his own life by means of Petrykivka decorative painting. **Conclusion**. This research gives ground for considering "My rushnyk" by F. Panko to be a sample of original and innovative multilateral approach to autobiographical image in fine art in the context of historical and cultural process.

Keywords: autobiography, folk art, Petrikivka decorative painting, ornament, symbol, cosmology.

Мабуть, не існує митця, чия творчість не була б сповнена фактами власного життя, чия біографія, в тій чи іншій мірі, не відобразилася б в його творчості. Автобіографічний жанр, як представлення самого себе крізь спогад, переосмислення власного життя, має довгу історію існування, займаючи важливе місце у світовій культурі, літературі й мистецтві [14]. Автобіографія характеризується, з одного боку, документальністю, з іншого, має художні риси, їй притаманна діалогічність, відсутність канонічності [15, 129].

Автобіографія – жанр переважно літературний, що втілюється в різних формах: власне автобіографія, спогади, щоденники, мемуари. Безумовно, життєвий досвід художника також так чи інакше має відображення в його творчості.

Головною метою автобіографії є усвідомлене уявлення свого життя або якоїсь його частини як чогось цілого [6, 127]. Спроби закарбувати себе на полотні в образотворчому мистецтві зустрічаються передусім у портретному жанрі (автопортрет) чи сюжетних роботах, які частково можуть відображати певний епізод із життя митця як буквально, так і метафорично.

Попри наявність досить великої кількості наукових праць, які стосуються жанру автобіографії та автобіографічності у творчості різних митців, дана тема у народному, декоративно-прикладному мистецтві ще не достатньо вивчена, оскільки таких зразків украй мало, та автобіографічність народного мистецтва – явище саме по собі рідкісне, бо останньому властива певна колективність – конкретний автор часто не відомий взагалі. Тоді говорять, що ним виступає народ. Тому обрана нами тема відображення фактів власної біографії у народному мистецтві досить актуальна.

Цікавою спробою зобразити власний життєвий шлях є робота Ф. Панка "Мій рушник", виконана в техніці петриківського розпису, що для даного виду декоративного малярства є явищем зовсім новим.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творчий доробок даного художника в різний час цікавив багатьох дослідників: Н. Глухеньку [2], Л. Тверську [13], Л. Голоту [3], Н. Нікуліну [10], А. Черничко [17], В. Качкана [4], З. Мензатюк [8], але деякі з них переважно мають загальний характер, інші – описують творчість митця епізодично.

Актуальність теми дослідження. Дана тема як ще одна грань самобутньої творчості Ф. Панка досить актуальна, оскільки досі залишалася без належної уваги. Також обраний нами твір дослідниками переважно не розглядався, хоча, на нашу думку, є одним із найоригінальніших і найзнаковіших творів художника.

Метою даного дослідження є розгляд автобіографічного жанру в народній творчості та особливостей, прийомів та шляхи створення автобіографічного художнього образу у петриківському декоративному розписі на прикладі роботи Ф. Панка "Мій рушник".

Виклад основного матеріалу. "Мій рушник" Ф. Панка складається з трьох частин, які імітують український рушник, яким прикрашали образи, адже споконвіку рушник був символом життєвого шляху людини. Тому, на нашу думку, обрана композиційна форма є дуже доречною та влучною. Художником використана характерна для рушникових композицій схема "дерево життя", властиву культурам різних народів, що з давніх-давен символізує структуру буття в загальному значенні, є елементом єднання зі світом предків, може символізувати родину чи окрему людину, вважаючись особистим двійником, причиною явищ життя, захисником сім'ї, дому й суспільства [9, 81]. Через циклічність відродження дерево вважалося символом всього живого на землі, символом безсмертя, пліч-

дності. Коріння – глибінь підземного світу, крона – світ, небо, стовбур з гіллям – земля з усіма рослинами і живими істотами [16, 149].

Це народне вірування цікаво й доречно інтерпретується художником задля втілення його задуму. Канонічність зображення дерева життя, як єдності трьох планів буття, об'єднуючи минуле, сучасне й майбутнє [12], Ф. Панко зберігає, проте інтерпретуючи його у властивій йому манері. У роботі використана образна символічна мова квітів та семантика кольорів.

За задумом автора, "рушник" умовно поділений на етапи: перший етап – дитинство, зображене в рожевих світлих кольорах, як символ щастя, безтурботності та емоційної насиченості – пори пізнання світу дитиною. Проте радісні кольори домінують не довго, займаючи зовсім незначну частину роботи та різко перериваючись, змінюються на зовсім, здавалось би, чужі, "не прохані", не доречні – темні, навіть чорні. Майже графічно зображені, квіти опустили голівки, з деяких падають сльози. У серединці центральної квітки розташований напис "1933", що символізує акт геноциду українського народу шляхом створення штучного масового голодомору керівництвом СРСР, який не міг не залишитися в пам'яті художника, свідка цих трагічних для країни подій. На квітці зображена чорна ворона як передвісник та символ лихоліть і смерті, адже людські втрати становили близько 4 мільйонів.

Варто зазначити, що різкий перехід, як і чорний колір, не характерний для традиційного петриківського розпису взагалі, бо немає в нашого народу з ним поширених позитивних асоціацій, та й мистецтво, що етимологічно носило естетичну функцію – прикрашення інтер'єру до свят, не могло їх мати у своєму арсеналі апріорі. Але автор свідомо порушує цю традицію, вводячи "трагічні" барви, що, контрастуючи зі світлими рожевими, ще більше підсилюють мотив горя та трауру. Змінює Ф. Панко і характер лінії. Завжди плавна, гнучка лінія петриківського стебла стає ламаною, обривчастою, як поламані долі мільйонів наших співвітчизників.

Рухаючись вгору здовж чорного, ніби обгорілого стебла, спостерігаємо дві зелені непевні тендітні гілочки з пуп'янками і бутонами, але знову в їх радісну кольорову гаму різко вривається домінуючий чорний – символічною мовою художник ніби говорить, що не встигли оговтатись від однієї біди, як на порозі вже інша, що нерідко траплялось в історії України. Друга світова війна. Чорне все: квіти, листя, гілля, ніби нічого живого, як після пожежі. Знову використовується стилістичний повтор – опущені голівки квітів, вороння, ламана лінія. Автор йде навіть далі – зображує поламану гілку навколо центральної квітки, скручену в неприродній спосіб, так, що та нагадує колючий дріт. А серединка квітки містить напис "OST", адже Федору Савичу довелося зазнати гіркої долі остарбайтера і, як і мільйонам його земляків, носити нашивку з таким написом. У 1943-му році він був спійманий і вивезений до Німеччини на каторжні роботи, де пробув до 22 квітня 1945 року і був визволений нашими військами.

Та ніщо не триває вічно. Навіть після найтемнішої ночі наступає ранок. Все повертається на свої місця. Перемога. Гілки дерева життя обростають пагонами, оживають – починається відродження: червоніє калина, рясним цвітом вкриваються мальви, буяє листя – все це зображується засобом кольорового контрасту взаємодоповнюючих червоного і зеленого.

На другій частині рушника зображуються вже післявоєнні події, етап пов'язаний із діяльністю Ф. Панка, не тільки як художника, а передусім як організатора і менеджера, зусиллями якого у Петриківці було створено ряд установ: цех підлакового розпису при промартілі вишивальниць "Вільна селянка", у 1958 році, що в 1960 реорганізувалася у фабрику підлакового розпису "Дружба", Експериментальний цех підлакового розпису(1970), дитячу художню школу (1958) – філію Дніпропетровської дитячої художньої школи. Саме завдяки Ф. Панку Петриківка знову "почала малювати", що як масове явище, вже припинилося після Другої світової війни – Школа декоративного малювання більше не існувала, а її випускники так і не були задіяні в художніх промислах (після війни їх лишилося менше десяти і працювали вони не за спеціальністю, з них тільки декілька брали участь у виставках народного мистецтва через будинки народної творчості) [11].

Як педагог Федір Панко був беззаперечним авторитетом для багатьох художників, які зараз відомі у мистецьких колах. Серед них Н. Турчин, Т. Тесленко, М. Курінька, М. Кравець, С. Глущенко, В. Панко, Н. Коваленко, Т. Гарькава, В. Шевченко. Будучи досить вимогливим відповідальним вчителем, Ф. Панко звертав увагу на кожну деталь у малюнках і вимагав від учнів досконалості і гармонії у побудові композиції, у створенні кольорової гами, вимагав серйозного ставлення до мистецтва і творчості. Знаючи, що тільки величезною працею можна досягти вершин мистецтва. У Ф. Панка не було улюблених чи неулюблених учнів. А були, за його словами, "талановиті діти і "ледацюжки", які могли б малювати, але лінуються" [11].

Ф. Панко ніколи не втручався в творчий процес дитини, ніколи не малював на роботі учня, даючи можливість йому пофантазувати, а по завершенню роботи, проводив колективні перегляди з бесідами-обговореннями. Тут він вказував на хороші, вдалі знахідки, та на помилки, на недоречності.

Обговорювалися всі роботи і діти, спостерігаючи і аналізуючи, вчилися. Завжди схвалювалося намагання вихованців творити щось своє, нове, прагнення до оригінальності, коли роботу можна було впізнати вже не за підписом, а за авторською стилістикою. Федір Савич категорично протестував проти змальовувань, говорячи:"Краще своє латане, ніж чуже хватане". Тому учні Панка як художники – різні, не схожі один на одного, мають свій почерк, але всі виділяються досконалим володінням технікою малювання і вмінням творити.

Саме вони стали основою творчого колективу Експериментального цеху підлакового розпису, створеного Ф. Панком у 1970 році. У цей час петриківський розпис набуває особливого розквіту, стає більш різноманітним за тематикою, вишуканим за кольором і довершеним за технікою виконання, балансуючи на межі з професійним мистецтвом. Цьому сприяла також і нова організація праці, започаткована Федором Савичем, яка, не відступаючи від традицій народного петриківського розпису, ґрунтувалася на свободі виробництва і творчості: кожен майстер цього цеху сам для себе розробляв еталон і сам за цими еталонами виконував встановлену серію, яку мав право повторювати не більше десяти разів. Така методика допомогла майстрам знайти себе. Велика увага приділялася розвитку індивідуального авторського стилю в контексті традиції, схвалювався творчий пошук і новаторство, тому твори петриківських майстрів цього часу дуже різняться між собою за стилістикою.

Громадська діяльність Ф. Панка ніколи не заважала творчій. Художник багато працює і над покращенням власного творчого методу, проявляючи неабиякі новаторські здібності. Він зосереджується над вдосконаленням композиції, збагачує традиційні форми петриківських квітів, знаходить все нові, експериментує з палітрою, вводить в розпис кольорове тло, повертає в Петриківку розпис на чистому дереві, пристосовує його й до інших матеріалів. Вводить портретні зображення в арсенал жанрів "петриківки". Художник відроджує "народну картинку", яка в його інтерпретації досить відрізнялася від традиційної, поширеної на теренах України, в першу чергу особливою декоративністю та більшою різноманітністю рослинних мотивів та орнаментів, притаманних петриківському розпису. Як частина "народної картинки" у його творчості з'являються пейзажні мотиви, які згодом навіть починають домінувати і подекуди пейзаж стає самостійним. Цікавою також, була сама манера Ф. Панка зображувати краєвид: він робив це маленькими квіточками – його власною творчою знахідкою. У творчості митця розширюється тематика петриківського розпису, із суто естетичної функції він набуває і комунікативної, виховної, підіймаючи гостросоціальні проблеми.

Це найпродуктивніші роки у житті Федора Панка, тому "дерево життя" тут пишне і крислате, заквітчане традиційно українськими рослинами-символами, втілюючи свою приналежність до цього народу: соняхами, мальвами, калиною, воно зображене у яскравих контрастних кольорах, в найкращих традиціях петриківського розпису.

Але жодне починання не дається легко, особливо коли людина є першопрохідцем, торуючи ніким не пройдений досі шлях.

Китайська народна мудрість говорить: "Високі вежі вимірюються тінню, великі люди – кількістю заздрісників". Коли виробництво (Експериментальний цех підлакового розпису) почало робити впевнені кроки, знаходилися люди, яких це не влаштовувало, оскільки дана установа створила серйозну конкуренцію фабриці "Дружба". "Доброзичливці", де тільки можливо, писали кляузи, доноси, анонімні листи, які вносили дисонанс у роботу цеху. Основне звинувачення стосувалося того, що "изменник родины" (через відправлення у воєнні роки на примусові роботи до Німеччини) керує даною установою, що безпартійний, що створив конкурентне фабриці непотрібне підприємство, що ніби використовує найману працю, що у СРСР категорично заборонялося і т.д. Одного разу був випадок, що приходили до Ф. Панка додому з обшуком, цю "найману працю" шукали. За словами самого Федора Савича, "заглядали навіть у діжки з капустою у погребі – чи не ховає він де людей?". Викликали художника у царичанську прокуратуру, примушуючи писати пояснювальні записки стосовно своєї діяльності. Перевірки з прокуратури, міліції, райкому партії не припинялися, не припинялися доноси та наклепи. Добре володіючи ситуацією, обурений вчинками наклепників (як виявилося це були люди з близького оточення Ф. Панка, яким він дав роботу (їх імена відомі), голова Дніпропетровської організації СХУ Григорій Чернявський дав довідку про те, що Ф. Панко виконує постанову уряду ЦККПРС про відродження народного мистецтва, переслідування припинилися [1].

Тому не випадково на головному стеблі автор зображує пацюків, що гризуть "дерево життя", і присутні протягом всього життєвого шляху митця як метафоричний прообраз всіх шкідників-недоброзичливців, які, не маючи снаги створити щось своє, втішаються, шкодячи справам інших. На листі зручно розташувалися, колорадські жуки, "об'їдаючи плоди, вирощені кимсь", що знову-таки є метафорою привласнення собі чужих здобутків, від чого постійно потерпає не один успішний художник.

Кульмінацією роботи є невелика цифра "70" із написом " І вишите усе моє життя на ньому" (за епіграф взяті слова Д. Павличка), оскільки художник виконав її до свого 70-річчя. На відміну від біографічного, що розповідає про закінчене життя, автобіографічний жанр – життя у процесі розгортання [7, 39]. "Мій рушник" Ф. Панка увінчаний розлогим квітково-калиновим букетом, виконаним у традиційній петриківській манері, що, ймовірно, символізує майбутнє, у якому автор, з огляду на обрану ним колористику, сподівається на краще: на продовження своєї справи дітьми і внуками, на ще більший подальший розквіт петриківського розпису, осередку та країни в цілому.

Висновки. Отже, робота Ф. Панка "Мій рушник" є особливим та рідкісним зразком автобіографізму в народному мистецтві, яким є петриківський розпис. Тут художник виступає як новатор, рефлексуючи над подіями власного життя, апелюючи до символів, космологічних уявлень свого народу і людства в цілому. Виражаючи свій творчий задум засобами лише квіткового орнаментального мистецтва, досить безсюжетного, у лаконічній і водночас художньо-виразній авторській манері, йому вдалося не просто розповісти про свій життєвий шлях, а й осмислити його у контексті історії власної країни.

Література

1. Біла Л.Ф. Спогади про батька Ф.С. Панка. /Л.Ф. Біла // Родинний архів В. Ф. Панко, 2007. – 16 с.
2. Глухенька Н. Федір Панко: Альбом / Вступ. ст. Н.О.Глухенької. – К.: "Мистецтво", 1978
3. Голота Л. Подорож у дивосвіт / Людмила Голота // Зоря. –1983. – 28 січня. – №19.
4. Качкан В. Червоної калини білий цвіт: [Про майстра петриків. розпису] / Володимир Качкан. – Жовтень. – 1983. – №12. – С. 80–82.
5. Косміна Т. Народне мистецтво в архітектурному ансамблі традиційного житла / Т. Косміна // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. – Вип. 8. – С. 52-62.
6. Кузьміна І.В. Автобіографія як вид англомовного публіцистичного стилю / І.В. Кузьміна // Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Сер. : Філологічні науки. – 2014. – Кн. 2. – С. 126–129.
7. Малішевська І. Автобіографія: витоки, становлення та критика жанру / І. Малішевська // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 17. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2010. – С. 37-40.
8. Мензатюк З. З роси та сонця / Зірка Мезатюк // Радянська Україна. – 1980. – 6 грудня.
9. Найден О. Орнамент українського народного розпису: витоки, традиції, еволюція / О. Найден – К: Наукова думка, 1989.
10. Нікуліна Н. Журавель у небі / Наталка Нікуліна // Борисфен. – 1991. – №1.
11. Панко Ф.С. Спогади Панка Федора Савича про петриківський декоративний розпис, його історію і розвиток / Ф. С. Панко // Родинний архів В. Ф. Панко, 2002. – 25с.
12. Пошивайло І. Символізм народної культури українців: дерево життя. – Режим доступу: http:// honchar.org.ua/p/s,,ymvolizm-narodnoji-kulturyukrajintsiv-derevo zhyttya.
13. Тверская Л. Живет рядом с нами мастер / Людмила Тверская // Позиция. – 2006. – 14 апреля.
14. Цяпа А.Г. Автобіографія як проекція творця та національної літературно-культурної традиції (Улас Самчук, Еліас Канетті): Автореф. дис... канд. філол. наук / А.Г. Цяпа; Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. – Т., 2006. – 20 с. – укр.
15. Цяпа А.Г. Термінологічна парадигма автобіографічного жанру / А.Г. Цяпа // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2006. – Вип. 26. – С. 129-132.
16. Чегусова З. Роль символу, знака, міфу в професійному декоративному мистецтві України на межі XX–XXI століть / З. Чегусова // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008. – Вип. 8. – С. 146-151.
17. Черничко А.В. Доля пензлем мальована. Художня Шевченкіана Ф.С.Панка /Антоніна Черничко // Ордо-Василівка. – 2014. – 98с.

References

1. Bila L.F. (2007). Memoirs about father, F.S.Panko. n.d., n.p. [in Ukrainian].
2. Gluhenka N. (1978). Fedir Panko: the albom. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Golota L. (1983). The journey to wonderland. Zorya,19 [in Ukrainian].
4. Kachkan V. (1983) The white blossom of red viburnum: [about the master of Petrykivka painting]. Zhovten, 12, (pp. 80 – 82). [in Ukrainian].
5. Kosmina T. (2008). Folk art in architectural ensemble of traditional housing. Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhenna, retsenzii. (Vol. 8), (pp. 52 – 62). Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art, Folklore Studies and Ethnology Institute [in Ukrainian].
6. Kuzmina I.V. (2014). Autobiograpy as a kind of English-speaking publicistic style. Naukovi zapysky [NizhynGogol State University]. Ser. Philological science, 2, 126 – 129 [in Ukrainian].

7. Malishevska I. (2010). Autobiography: its roots, development and criticism of the genre. Literaturoznavchi obrii. Pratsi molodyh uchenyh, (Vol. 17), (pp. 37 – 40). Kyiv: T. H. Shevchenko Institute of Literature [in Ukrainian].

8. Menzamtuk Z. (1980). Of dew and sun. Radyanska Ukraina, 6 December [in Ukrainian].

9. Naiden O. (1989).The ornament of the Ukrainian traditional painting: roots, traditions, evolution. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

10. Nikulina N. (1991). A crane in the sky. Borysfen, 1[in Ukrainian].

11. Panko F.S. (2002). Memoirs of Fedir Savych Panko about Petrykivka decorative painting, its history and development [in Ukrainian].

12. Poshyvailo I. (2010). The symbolism of folk culture of the Ukrainians: life tree. Retrieved from http:// honchar.org.ua/p/symvolizm-narodnoji-kulturyukrajintsiv-derevo zhyttya/

13. Tsyapa A.G. (2006). Autobiography as a projection of a creator and national literary and cultural tradition (Ulas Samchuk, Elias Kanetti) Extended abstract of candidate's thesis. Ternopil: Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University [in Ukrainian].

14. Tsyapa A.G. (2006). Terminological paradigm of autobiographical genre. Visnyk of Zhytomyr Ivan Franko State University. (Vol. 26), (pp. 129 – 132) [in Ukrainian].

15. Tverskaya L. (2004) A master lives near us. Pozytsiya, 14 April [in Russian].

16. Chegusova Z. (2008). The role of symbol, sign, myth in professional decorative art of Ukraine at the turn of XX – XXI. Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhenna, retsenzii. (Vol. 8), (pp. 146 – 151). Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art, Folklore Studies and Ethnology Institute [in Ukrainian].

17. Chernychko A.V. (2014). The fate, painted with bruch. Artistic "shevchenkiana" by Fedir Panko. Ordo-Vasylivka: Ridne Slovo [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 16.02.2017 р.

УДК 792.8.036"191"

Шалапа Світлана Віталіївна
майстер спорту, доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
svitlanashalapa@ukr.net

НОВА СТИЛІСТИКА В МИСТЕЦТВІ ХОРЕОГРАФІЇ: початок XX століття

Мета дослідження – визначити передумови виникнення нової стилістики руху, яка концептуально вплинула на формування нового виду мистецтва танцю початку XX століття. **Методологія** дослідження базується на застосуванні історико-аналітичного методу (для окреслення загальносвітових процесів, які визначили найбільш значущі досягнення у культурі кінця XIX ст. та докорінно вплинули на розвиток подій на початку XX ст.), культурологічно-теоретичного (для означення загальнокультурних течій мистецтва на стику століть), структурно-стилістичного (для дослідження особливостей танцю модерн як нової стилістики руху). **Наукова новизна** полягає у визначенні історичних передумов виникнення нової стилістики руху в мистецтві танцю. **Висновки**. На початку XX століття завдяки активному розвитку капіталізму, індустріалізації та гуманізації суспільства відбуваються зрушення в галузі культури, формуються нові погляди на мистецтво та його втілення у життя. Цивілізаційний розвиток людства змінює парадигму його духовного та культурно-мистецького життя. Виникають нові мистецькі течії – модерн і експресіонізм, які вплинули на розвиток і трансформацію мистецтва танцю та формування нової стилістики руху в хореографічному мистецтві.

Ключові слова: стилістика руху, мистецтво танцю, модерн, хореографія.

Шалапа Светлана Витальевна, *мастер спорта, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Новая стилистика в искусстве хореографии: начало XX века

Цель исследования – определение предпосылок возникновения новой стилистики движения, которые концептуально повлияли на возникновение нового вида искусства танца начала XX столетия. **Методология** исследования базируется на применении историко-аналитического метода (для обозначения общемировых процессов, которые предопределили наиболее значимые достижения в культуре конца XIX, что коренным образом повлияло на дальнейшее развитие событий начала XX века), культурологическо-теоретического (для определения общекультурных течений искусства на стыке веков), структурно-стилистического (для исследования особенностей возникновения танца модерн как новой стилистики движения). **Научная новизна** заключается в определении исторических предпосылок возникновения новой стилистики движения в искусстве танца.

© Шалапа С. В., 2017

Выводы. В начале XX века благодаря активному развитию капитализма, индустриализации, гуманизации общества происходят сдвиги в области культуры, формируются новые взгляды на искусство и его воплощение в жизнь. Цивилизационное развитие человечества меняет парадигму его духовной и культурной жизни. Возникают такие течения в искусстве, как модерн и экспрессионизм, повлиявшее на развитие и трансформацию искусства танца и формирование новой стилистики движения в хореографическом искусстве.

Ключевые слова: стилистика движения, искусство танца, модерн, хореография.

Shalapa Svetlana, *master of sports, assistant professor of choreography department of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

New stylistics in the art of choreography: early XX century

Purpose of the article is to define the prerequisites for the emergence of a new style of movement, which conceptually influenced the emergence of a new kind of dance art of the early twentieth century. **Methodology** is based on the application of the historical-analytical method (for identification of the global processes that determined the most significant achievements in the culture of the late XIX century, which fundamentally influenced the further development of the events of the beginning of the XX th century), the cultural-theoretical (for the definition of general cultural movements at the turn of the century), structural -stylistic (for the study of the main features of the emergence of modern dance as a new style of movement). The **scientific novelty** of the work lies in the determination of historical prerequisites for the emergence of a new style of movement in the art of dance. **Conclusions**. In the early twentieth century through the active development of capitalism, industrialization and socialization of society there were some shifts in culture, forming new views on art and its implementation. Civilizational human development changes the paradigm of its spiritual and cultural life. There were appearing such art movements as modern and expressionism that influenced the development and transformation of the art of dance and the formation of a new style of movement in the choreography.

Keywords: style of movement, art of dance, modern, choreography.

Актуальність теми дослідження полягає у необхідності окреслення та дослідження передумов виникнення нової стилістики руху в мистецтві танцю кінця XIX – початку XX століть. Історичні процеси межі століть – економічні, політичні, соціальні тощо – мали визначальний вплив на формування течій культурної діяльності людини. Загальнокультурні течії – модерн і експресіонізм – торкнулись і мистецтва танцю. Методологічне обґрунтування нової стилістики руху – танцю модерн – забезпечили: французький фізіолог Жорж Демені – "танцювальна гімнастика", швейцарський композитор і педагог Еміль Жак-Далькроз – "ритмічна гімнастика", французький теоретик сценічного мистецтва Франсуа Дельсарт – "система виразних жестів". Предтечею нової стилістики руху в мистецтві танцю в Європі та на пострадянському просторі прийнято вважати Айседору Дункан, а на американському континенті – Рут Сен-Дені і Теда Шоуна.

Мета дослідження – визначення передумов виникнення нової стилістики руху, що концептуально вплинуло на формування нового виду мистецтва танцю початку XX століття.

Аналіз публікацій. Ю.О.Станішевський розглядає експерименти модерн-балету та подає енциклопедичні данні українського мистецтва танцю [2; 3]; В. Ю. Нікітін, досліджує танець модерн в історичному контексті й розкриває особливості методики і практики виконання нової стилістики руху [1]; Т. С. Лисицька обґрунтовує процеси виникнення художньої гімнастики, що мають спільні коріння з танцем модерн [4]; Н. Д. Чернишова-Мельник розглядає ретроспективу "Російських сезонів" С. Дягілєва, проекту що випередив час [5]; Н. В. Шереметьєвська досліджує процеси зародження естрадного танцю [7]; Ж. Ебер доводить необхідність фізичного виховання природнім методом [8].

Виклад основного матеріалу. Сучасний танець модерн пройшов особливий шлях зародження та розвитку як окремий вид хореографії. Шлях, зумовлений певними історичними особливостями технічного, соціального і культурного прогресу межі XIX-XX століть.

Індустріалізація суспільства кінця XIX століття спричинила поштовх до безперервних техніко-технологічних і соціально-економічних змін. Технічна революція, стрижневою основою якої стала енергетика, отримала нове джерело – електрику. Формування індустріального суспільства призвело до помітних змін й у соціальному житті суспільства – як в Америці, так і в Європі.

В економіці США кінця XIX початку XX століття відбувалися глибокі структурні зміни, пов'язані з переходом на якісно нову технічну базу, що була забезпечена досягненнями науки і техніки. Завдяки стрімким темпам економічного зростання США перетворилися на могутню індустріальну державу, що дозволило їй зайняти провідні позиції у світовій економіці. Економічний бум, низка гучних наукових відкриттів і стрімкий розвиток масової культури – музики, кінематографа і спорту – створювали атмосферу вічного свята, а ЗМІ та кіно тиражували безтурботний спосіб життя, що відповідало концепції "Американської мрії".

Європа в роки Першої світової війни переживала процес мілітаризації, що вплинув на розвиток та становлення різних концепцій фізичного виховання з метою поліпшення фізичної підготовки в лавах армії.

Світова індустріалізація мала величезний вплив на цивілізаційний розвиток людства та зміну його парадигми щодо духовного життя суспільства, а відтак і самої людини. Змінюється свідомість суспільства, початок якому поклав гуманістичний рух.

Найбільш значущі досягнення в культурі кінця XIX ст., що докорінно вплинули на подальше розгортання подій початку XX століття: використання залізобетону в якості будівельного матеріалу (1880), Костянтин Ціолковський розробляє теоретичні основи космонавтики (1890), Готліб Даймлер і Карл Бенц побудували і запустили перший автомобіль (1885), брати Люм'єр винайшли кінематограф (1895), відбулось відкриття природної радіоактивності (1896), Гульєльмо Марконі презентував свій винахід – бездротовий телеграф (1899), що зв'язало Європу з Америкою, перший політ братів Райт у 1903 р. поклав початок авіації. Накопичені наукові знання суттєво змінили уявлення про фізичну картину світу.

Філософи-матеріалісти побачили в досягненнях науки нові підтвердження невичерпності матерії, нескінченності природи. Стають популярними ідеї німецького філософа Ф. Ніцше (1844-1900), викладені в праці "Так говорив Заратустра" з концепцією "надлюдини", до якої повинна прагнути людина в своєму самодосконаленні. Динаміка розвитку наукових і художніх відкриттів привела вчених і митців до відмови від звичного уявлення про світ. Політ людської фантазії став природним шляхом до наукових і художніх відкриттів – формувався модернізм.

Культура початку XX століття, при всій її суперечливості й багатоманітності проявів, способів ставлення людини до світу характеризується насамперед своїми інтеграційними процесами. Це час зародження і становлення єдиної загальнолюдської культури. Люди стали отримувати величезну кількість інформації через електронні засоби зв'язку – радіо, змінилася кількість, форма і зміст соціальних контактів, зростає кількість міст і їх наповненість, періодичної преси, кіно, засобів відео і звукозапису. Людина починає відчувати час і світ у русі та усвідомлює ціну миті, як одиниці часу.

Культура спрямовується на масове споживання, спрощується задля загальнодоступності, що дає можливість з її допомогою маніпулювати свідомістю і моральним світом людей. Фундаментальні зміни в культурно-ціннісній орієнтації людини встановили єдині засади загальнолюдської культури, сформували нові потреби і культурні стереотипи. Ця трансформація відбувалась в рамках масової культури, чия соціальна функція полягає в тому, щоб регулювати поведінку людей, уніфікувати їх духовне життя, стандартизувати інтелектуальні реакції.

Авангардистські рухи культури межі XIX-XX століття відкинули канони і норми колишніх традиційних уявлень. Художники рішуче спалювали мости з минулим у пошуках абсолютно нових рішень, які відобразили б дух сучасності. Правдиве і близьке природі мистецтво ніколи не припиняло існувати, але поруч з ним виникло нове, що прагнуло до більш достовірної передачі природи, крізь вираження почуттів і настроїв художника. Саме таке "мистецтво вираження" прийнято називати модернізмом. Мистецтво модернізму відкинуло старі, звичні традиції і тим самим породило багато проблем і викликало суперечки. Модерністи часто відмовлялися від таких важливих для колишнього мистецтва завдань, як ретельне виконання, співзвуччя кольорів, точність малюнку, прагнення до зовнішньої краси. Головним недоліком модернізму стала байдужість до гострих суспільних проблем або зображення темних сторін життя без протиставлення позитивних, світлих. Одне з головних прагнень художників модернізму зводилося до підкресленого вираження своєї індивідуальності, це і обумовлювало постійні пошуки нових образотворчих засобів. Модернізму властиве одночасне існування різних течій та об'єднання художників у групи. Основні напрями: фовізм (А. Матісс); експресіонізм (Е. Нольде, О. Дікс); кубізм (П. Пікассо); футуризм (Д. Бала); сюрреалізм (М. Шагал, С. Далі); абстракціонізм (В. Кандинський, П. Мондріан).

На початку XX століття продовжує розвиватися академічна музика, що має тісний зв'язок з естетичними нормами і традиціями класичного мистецтва. Поняття модернізму з’являється в музиці, але воно ще не має чітких ознак, а тому все ще вважається класикою. Так сталося з творами К.Дебюссі, М. Равеля, Р. Штрауса – представниками імпресіонізму в музиці. Принципово новим напрямком в музиці XX століття став джаз, який виник у США із злиття африканської та європейської музичних традицій.

Загальнокультурні течії кінця XIX – початку XX століть – модерн і експресіонізм – торкнулись і мистецтва танцю. Мистецтва, ще є невід’ємною частиною культурних традиціях будь-якого людського співтовариства, будь-якої етнографічної групи. За довгу історію танець змінювався, відображаючи етнос народу, культурні вподобання та запит суспільства. Сьогодні існує величезна безліч видів, стилів і форм танцю, але най древнішим є народний танець (етнічний). Етнічність визначає культурне коріння народного танцю, який виконується в своєму природному середовищі і має певні традиційні для даної місцевості рухи, ритми, костюми. Народний танець є архаїчним, тому він є нескінченним джерелом пізнання та натхнення хореографічної культури людства. З часом народний

танець поділяється на той що танцюють селяни, прості люди міст (побутові) і ті, що танцює заможне суспільство у салонах і на балах.

Поступово відбувається відокремлення бального танцю у окремий вид хореографічного мистецтва. Але витоки придворної і сценічної хореографії знаходяться все-таки в народному танці, який створив основу для бального танцю. Так, "вальс" походить від старовинного народного танцю "вольта", "мазурка", що стала королевою балу XVIII-XIX ст., від польських народних танців "мазур", "краков'як" і "оберек". Провідна роль у професіоналізації, методології та методиці викладання бального танцю належить Великій Британії. Країні де виникли перші асоціації вчителів бального танцю: Британська асоціація вчителів бального танцю (1892); Альянс Сполученого Королівства (1903); Імперське товариство вчителів танцю (1904). І вже у 1929 році, асоціації вчителів бальних танців об'єднала організація Офіційна Рада Бального Танцю (Official Board of Ballroom Dance – OBBD), яка визначила стилі та стандарти (standardisation) на музику, кроки й техніку виконання бальних танців, створила систему "медальних тестів", проводила іспити для вчителів, а також регулярно організовувала сесії конгресів для поширення корисного досвіду[6, 6].

Балет виник в Італії, а розквітнув як пишне урочисте видовище у Франції. Основними видами танцю в балеті є класичний і характерний танець. Характерний танець – це танець, що виконується в характері певного народу, тобто це народний танець перероблений для виконання в балетному спектаклі. До кінця XVII століття було регламентовано тематику і форму балетного спектаклю, розроблені види театрального класичного танцю, визначено лексичний модуль – як основну ознаку даного виду хореографії.

Кінець XIX століття привносить зміни районування центру класичного танцю з Франції в Росію. Синтезувавши французьку і італійську школи виконавства, додавши свій особистий колорит, бачення і досвід, формується російська школа класичного танцю, яка згодом доводить світові роль першості в цьому виді мистецтва. Сергій Дягілєв, генеральний антрепренер авангардного проекту "Російські сезони", епатажував світову публіку впродовж 20 сезонів. Успіх сезонів ґрунтувався на індивідуальних здібностях С. Дягілєва відчувати потреби часу "на крок вперед", для цього він запрошував до співпраці провідних діячів мистецтва того часу – відомих і невідомих молодих здібних композиторів: Р. Штрауса, Е. Саті, М. Равеля, С. Прокоф'єва, К. Дебюссі, І. Стравінського. Художників різних мистецьких напрямів що оформлювали Дягілєвські балетні спектаклі декораціями, костюмами за надсучасними віяннями, це: Л. Бакст, О. Бенуа, П. Пікассо, А. Дерен, К. Шанель, А. Матісс, Н. Гончарова, М. Ларіонов, Н. Габо. Класичний танець був повним господарем у Європи. В Америці того часу танець був складовою частиною світських балів, водевілів, костюмованих вистав та шоу для кабаре, а тому мав статус розважального.

Митці мистецтва танцю, початку XX сторіччя, активно шукали нові засоби виразності. Так Михайло Фокін, що був вражений виступом діви-танцівниці Айседори Дункан у 1904 році, став формувати балетні рухи сезонів більш пластично. Творчим відгуком на приїзд американської танцівниці стала прем'єра відомої фокінської мініатюри "Лебідь", що відбулася на добродійному концерті в Маріїнському театрі 22 грудня 1907року. "Суперечка Дункан з академічною хореографією закінчилася не поразкою балету, а збагаченням його новими засобами виразності, більш демократичними, доступними розумінню широким колам глядацької аудиторії, здатними виражати ідеї часу" [7, 37].

Балетна вистава "Весна священна" Вацлава Ніжинського "випередила час", а тому була не відразу прийнята європейським глядачем. Леонід Мясін збагатив хореографію ламаними і химерними формами. Джордж Баланчин відійшов від канонів академічного танцю і привніс більш стилізоване і експресіоністичне звучання лексики в свої балети. В межах одного проекту, при співпраці суміжних митців хореографії, музики, живопису, простежується вплив надсучасних напрямів мистецтва і на балетні спектаклі "Російських сезонів": "Половецькі танці" (1909) М.Фокіна, О. Бродіна, М.Реріха – відчувається етнос степу; "Петрушка" (1911) М.Фокіна, І. Стравинського, О.Бенуа – це звернення до "лубочності"; "Післяполудневий відпочинок фавна" (1912) В.Ніжинського, К.Дебюсі і Л.Бакста, що дебетував в театрі Шатле – викликав хвилю обурення пуританської публіки, яка була неготова сприймати відвертість теми і рухів виконавців; "Тіль Уленшпігель" (1916) В.Ніжинського, Р.Штрауса, Р.Джонсоно було продемонстровано в столиці Америки; балет "Парад" (1917) Л.Мясіна, Е.Сатті, П.Пікассо, відрізнявся урбаністичним впливом великого міста; "Квадро фламенко" (1921) – було зверненням до народного танцю і музики Іспанії, оформлення П.Пікассо. "Блакитний експрес" (1924) в театрі Єлисейських полів, балет з якого почалась нова епоха сучасного неореалізму в танцювальному мистецтві, під впливом всього оточується світу: Олімпійських ігор, джазу, кіно. Жан Кокто написав лібрето, хореографія Б.Ніжинської була повністю поставлена на акробатиці – стрибках, перекидах, кульбітах, несподіваних обертах і переворотах. Музика Д.Мійо, а А.Лоран написав декорації, К.Шанель одягнула танцівників в наймодніші пляжні костюми. Картина П.Пікассо "Жінки, що біжать

по пляжу" відповідала духу всієї постановки, тому була перенесена на театральну завісу. "Сталевий скік" (1927), це захоплення конструктивізмом, де Л.Мясін, С.Прокоф'єв, Г. Якулов відтворили замеханізованість та без емоційність сучасності початку століття. "Розповідь про Лисицю, Півня, Кота та Барана" (1929) балет-пантоміма з співом за мотивами російських народних казок в одному акті, музика і сценарій композитора І. Стравінського, оформлення М. Ларіонова, хореографія С.Лифаря [5, 470-472].

Дягілевський проект особливо вплинув на розвиток європейської культури, в моду увійшло все руське, першість класичного танцю було визнано за Росією, балетний спектакль як вид мистецтва було реорганізовано до сучасних вимог суспільства.

Новітні віяння хореографічного мистецтва досягали і театрів Києва, Харкова, Одеси. Так балет Б.Ніжинської й О.Кочетовського "Клеопатра" ("Єгипетські ночі") А.Аренського було поставлено на основі новаторської інтерпретації М. Фокіна з елементами декорацій Л. Бакста. Хореографія будувалась на поєднанні лексики класичного танцю з стилізацією "єгипетської" пластики за принципом "барельєфності" і "профільності" вазового живопису [2, 146].

На рівні з подальшим розвитком народного, класичного та бального танців, в кінці XIX початку XX сторіччя, зароджуються перші ознаки нового відношення до природи руху, яке з часом перетвориться на новітній вид хореографії з особистою стилістикою. Ознаки якого цілковито полягають у соціальних і культурних процесах: інтелектуалізація, світськість, окультурення. Оновлене суспільство звертає увагу на людину, її відношення з природою, її внутрішній світ.

Зростає потреба в самопізнанні, людина стає першочерговим об'єктом різнопланових наукових досліджень вчених, результати яких стають ґрунтовним забезпеченням новітніх теорій, систем, методів, видів культури і мистецтва. У документальному фільмі "Шлях до сили і краси" (Wege Zu Kraft und Schonheit), знятий у 1924–1925 роках режисером Вельгельмом Прагером (Wilhelm Prager), за сценарієм наукового консультанта, доктора медицини Ніколаса Кауфманна (Nicholas Kaufmann) при підтримці Культурного Відділу студії UFA, показано красу тіла людини, що танцює і займається спортом. У фільмі підкреслюється необхідності занять гімнастикою з дитинства, що є головною умовою методу Неймана-Нейроде (Neumann-Neurode) і професора Клаппа (Klapp) з Берліну. Показано школу в місті Хеллерау (Hellerau-Schble), що впроваджує авторський метод Жака Далькроза (Jagues Dalcroze) "Ритміка" – розвиток почуття ритму людини засобами музики. Відома танцівниця Нідді Імпековен (Hiddy Impekoven) в техніці танцю використовує взаємодію рухів з напруженням і розслабленням м'язів тіла. Рудольф Лабан (Rudolf Laban) перетворює гімнастику у ритмічний танець. Вчені у фільмі звертають увагу на людину, як на загально-пов'язану з природою системою. Метод Вальдорфської школи "Логеланд" (Rorper-Kultur "Loheland") полягає у виконанні напружених кроків і балансування у поєднанні з внутрішнім ритмом дихання. Бесс Менседик (Bess Mensendieck) – американський лікарь, який розробляє спеціальні вправи для жінок, з метою поліпшення їх фізичного стану, використовує їх у Гамбурзькій школі руху Хедвігі Хагеман (Hedwig Hademann).

Новий метод фізичного виховання розробив і французький фізіолог Жорж Демені. Свій підхід до методу фізичного виховання людини вчений обґрунтував, спираючись на наукові дослідження з фізіології. Раціонально продумані і перевірені доводи Ж.Демені безапеляційно повертають принципи фізичного виховання людини до природних для людського організму законів та норм. Вчений суворо критикує системи фізичного виховання, які мають вузьку спрямованість впливу. Фізіолог висуває основним принципом методу положення, що всі засоби фізичної виховання повинні бути пристосовані до будови людського тіла, а не тіло до засобів [8, 3-4].

Демені науково обґрунтовує і фізичне виховання дівчат – "танцювальну гімнастику", довівши доцільність застосування динамічних вправ, вправ на розтягування та розслаблення м'язів, танцювальних кроків, вправ з предметами (булавами, палицями, вінками й ін.), що розвивають гнучкість, спритність, уміння рухатися плавно та граціозно, формують правильну поставу. Демені, як і російський анатом П.Ф.Лесгафт, не допускав розділення виховання людини на фізичне і розумове, стверджуючи, що природа людини єдина, а тому виховання у людини розуму, почуттів і тіла – нероздільне. Зусилля науковців та викладачів з різних спеціальностей мають бути поєднані, як і функції людського організму. Ідеї Демені набули широкого розповсюдження і практичного втілення. Найбільш відомим послідовником і практиком цих ідей став Жорж Ебер (1875-1957), що впровадив природний метод фізичного виховання та розвитку здорового чоловіка в двадцятирічному віці [8, 3-4]. Повернення до природності фізичного виховання, то був ключовий момент, що спонукав до виникнення нових методик і технік руху, які мали наукове – фізіологічне обґрунтування.

"Ритмічна гімнастика" 1905 року професора Женевської консерваторії Еміля Жак-Далькроза, базувалася на трьох групах вправ: ритмічні рухи, вправи для тренування слуху й імпровізовані рухи, які виховували музичність і слух. Спочатку "ритміка" була засобом виховання музикантів і артистів,

пізніш її стали використовувати і в фізичному вихованні [4, 7]. З часом метод Далькроза підтримали відомі діячі мистецтва. "Інститут Ритму" міста Хеллерау Німеччина, що започаткував Далькроз, відвідували та навчались: А.Павлова і В.Ніжинський (Росія), Мікіо Іто (Японія), А. Дункан (США), М.Баженов і С. Волконський (Росія), М.Вігман і Е.Лаутер (Німеччина), М. Рамбер (Польща), А.Бек (Голландія), С.Перроте (Швейцарія), П.Монтолью (Іспанія), Н.Александрова (Росія), та багато інших. Так український композитор В.Барвінський, який теж навчався у цій школі, у 1915 написав "прелюдію методом Далькроза". За особистим проханням С.Дягілєва, Ж.Далькроз направив до "Російських сезонів" свою ученицю М.Рамбер, яка викладала "Ритміку" і увійшла до складу трупи.

Вивчаючи драматичне мистецтво, французький педагог Франсуа Дельсарта (1811–1871) зробив висновок, що кожне переживання людини супроводжується певними рухами тіла, а отже, шляхом відтворення рухів можна створити у глядача враження переживань. Дельсартову "Граматику художнього жесту" почали застосовувати при підготовці масових показових виступів гімнастів, що виконували рухи під музичний супровід [4, 7].

Ідеї та принципи "природної гімнастики" Ф. Дельсарта використовувала у своєму мистецтві і Айседора Дункан [4, 7], яку вважають новою предтечею мистецтва танцю на пострадянському просторі. Новаторство А. Дункан (Doru Angelu Duncan, 1877–1927) "базувалося на трьох моментах: звернення до серйозної музики, реформа танцювального костюму та докорінна реформа пластичного образу" [7, 36].

Новою предтечею мистецтва танцю модерн в Америці визнано Рут Сен-Дені і Теда Шоуна, які у 1915 році створили власну школу танцю "Денішоун", що з часом була визнана першою професійною танцювальною академією Сполучених Штатів Америки. Школу, що особливо відома своїм впливом на сучасний балет і танець модерн [1, 9-11].

Висновки. Передумовами виникнення нової стилістики руху в мистецтві танцю ХХ століття, була низка суспільних інтеграційних процесів, які призвели до економічних досягнень, культурних відкриттів, соціальної мобільності. Відбувається інтелектуалізація суспільства, а оновлене суспільство звертає увагу на людину, на її відносини з природою, на її внутрішній світ. Зростає потреба в самопізнанні, людина стає першочерговим об'єктом різнопланових наукових досліджень, результати яких стають ґрунтовним забезпеченням нових теорій, систем, методів пізнання культури і мистецтва. Оновлюються теорії рухливої діяльності людини в спорті й танці. Результатом такого оновлення в хореографії початку ХХ століття стає новий стиль танцювального руху (лексичний код), який згодом отримує назву «модерн».

Література

1. Никитин В. Модерн-джаз танец: история, методика, практика /Никитин В. – М: ГИТИС, 2000. – 438 с.
2. Станішевський Ю. Експерименти модерн-балету / Юрій Станішевський // Музика. – 2008. – № 1. – С. 19.
3. Станішевський Ю. О. Балет /Ю. О. Станішевський //Енциклопедія сучасної України / Координаційне бюро Енциклопедії сучасної України Нац. акад. наук України. – К., 2003. – ТЧ.2: Б – Біо. –С.145–148.
4. Художественная гимнастика : учеб. пособ. / под ред. Т. С. Лисицкой. – М. : ФиС, 1982. – 232 с.: ил.
5. Чернышова-Мельник Н.Д. Дягилев: Опередивший время / Наталья Чернышова-Мельник. – М.: Молодая гвардія, 2011. – 475[5] с.:ил.
6. Шалапа С. В.Теорія і методика викладання спортивного танцю : підручник / Шалапа С. В. – К. : НАКККіМ, 2015. – 396 с.
7. Шереметьевская Н. В. Танец на эстраде / Шереметьевская Н. В. – М.: Искусство, 1985. – 416 с., ил.
8. Эбер Ж. Физическое воспитание по естественному методу; перевод с фр. Фани Риммер; под. ред. д-ра Н.Д.Королёва /Эбер Ж.- Издание Ленинградского Губернского Совета Профессиональных Союзов, 1925. – 178 с.

References

1. Nikitin V. Yu. (2000) Modern jazz dance: History. Methods. Practice. M.: Izd-vo "GITIS" [in Russian].
2. Stanishevsky, Y. (2008). Experiments of modern ballet. Music, 1, 19 [in Ukrainian].
3. Stanishevskiy Yu. O. (2003) Modern Encyclopedia of Ukraine / Coordination Bureau Encyclopedia of Contemporary Ukraine [in Ukrainian].
4. Lisitskoy T. S. (1982) Rhythmic gymnastics. M. : FiS [in Russian].
5. Chernyshova-Melnik N.D.(2011) Dyahylev: Ahead of its time. M.: Molodaya gvardiya [in Russian].
6. Shalapa S. V. (2015) Theory and methodology of sport dance training: Manual. K. : NAKKKiM [in Ukrainian].
7. Sheremetevskaya N. V. (1985) Variety dance. M.: Art [in Russian].
8. Eber Zh. (1925) Natural methods of physical education. Edition Lenynhradskiy Provincial Council of Professional Unions [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 08.05.2017 р.

ВІТАЄМО КОЛЕГУ-ЮВІЛЯРА

1 серпня 2017 року виповнюється 50 років головному редактору альманаху "Культура і сучасність", доктору історичних наук, професору Дмитру Валерійовичу Вєдєнєєву. Він народився у молодому індустріальному місті Сєвєродонецьку Луганської області у сім'ї інженерів: Лідії Іванівни (уродженої Сальнікової) та Валерія Трифоновича Вєдєнєєвих.

У 1984 р. вступив на історичний факультет (відділення політичної історії) Київського державного університету ім.Т.Г.Шевченка. У 1986–1988 рр. пройшов строкову службу в Оршанському орденів Олександра Невського і Червоної Зірки полку зв'язку Московського військового округу – частині, яка пройшла бойовий шлях від Підмосков'я до Праги. В студентські роки брав активну участь у громадській роботі, очолював комсомольську організацію історичного факультету. Тоді ж сформувався його науковий інтерес до вивчення проблем історії зовнішньополітичної діяльності. У 1991 р. закінчив істфак з відзнакою та кваліфікацією історика, викладача історії та соціально-політичних дисциплін, став викладачем кафедри суспільних наук Сєвєродонецького технологічного інституту. З листопада 1991 р. отримав направлення на навчання в аспірантурі на кафедрі історії для гуманітарних факультетів Київського університету імені Тараса Шевченка.

Обравши практично не досліджену проблему історії становлення дипломатичної і консульської служби державних формацій України 1917–1920 рр., у 1994 р. достроково захистив дисертацію кандидата історичних наук на тему "Становлення зовнішньополітичної служби України (1917–1920 рр.)" у спеціалізованій Вченій раді Інституту української археографії НАН України (науковий керівник – д.і.н., професор, В.П. Горшков). До слова, головував на захисті видатний історик, іноземний член НАН України Омелян Пріцак (1919–2006 рр.). У професійних колах дисертація була визнана новаторською, адже заповнювалася суттєва лакуна у вивченні історії національного державотворення та зовнішньої політики.

Після захисту працював викладачем кафедри суспільних наук Інституту підготовки кадрів (ІПК) Служби безпеки України. Під орудою ректора ІПК генерала В. С. Сідака долучився до дослідження документальної спадщини національних спецслужб періоду Української революції 1917–1921 р. Пройшовши щаблі викладацьких посад, у 1996 р. був призначений заступником начальника кафедри історії та політології Академії СБУ, розробив і впровадив у навчальний процес спецдисципліну "Історія розвідки та контррозвідки в Україні".

У зв'язку зі створенням у 1998 р. відділу науково-дослідної роботи, інформації та практичного використання документів Архівно-облікової служби (Державного архіву) СБ України капітана Д. Вєдєнєєва призначили начальником згаданого підрозділу. З ініціативи Д. Вєдєнєєва у 2001 р. було розроблено й затверджено керівництвом СБ України перспективну дослідницьку програму "Науково-практичне використання документальної спадщини спеціальних служб України". Реалізація програми позитивно вплинула на формування наукової школи дослідження історії розвідки та контррозвідки в Україні.

Наукові дослідження, постійна праця в архівах надали науковцю чимало цікавого, інколи дійсно сенсаційного матеріалу для понад 200 публікацій у науково-популярних та популярних виданнях на тему втаємничених сторінок діяльності спецслужб, маловідомих подій воєнно-політичної історії ХХ століття, трагічних доль видатних постатей національної державності й культури, незаконних репресій в Україні. У липні 2002 р. Д. Вєдєнєєв перевівся на посаду головного наукового співробітника Центру наукових досліджень Національної академії (НА) СБ України, з 2004 р. – заступника начальника Центру навчально-методичної роботи Академії. У 2004–2007 рр. основну службу довелося поєднувати з напруженим виконанням обов'язків вченого секретаря Вченої ради Національної академії СБ України.

28 квітня 2006 р. відбувся захист дисертації Д. Вєдєнєєва "Діяльність спеціальних підрозділів руху українських націоналістів та УПА (1920–1950-ті рр.)" на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук у спецраді Національної академії оборони України (науковий консультант – д.і.н., професор В. С. Сідак). Автор став першим в Україні доктором наук зі спеціальності "військова історія". У 2008 р. йому було присвоєно вчене звання професора кафедри оперативного мистецтва та історії спецслужб НА СБУ.

З грудня 2006 р. посів посаду начальника загальноакадемічної кафедри оперативного мистецтва та історії спецслужб НА СБУ, на якій було досягнуто системного оновлення й упорядкування науково-педагогічної роботи підрозділу. Створено лекційний фонд, видано нові навчальні та робочі навчальні програми кафедральних дисциплін, викладання спиралося на навчальну літературу, розроблену науковцями кафедри, зокрема на підготовлений під орудою Дмитра Валерійовича капітальний курс лекцій "Історія розвідки та контррозвідки в Україні" (у 2 книгах).

У 2006 р. започаткував авторську серію книг "Таємні війни: історія та сучасність". На сьогодні вийшло вже десять книг. У 2008 р. Д.Вєдєнєєву за активну науково-педагогічну й службову діяльність було достроково присвоєне військове звання "полковник". З іншого боку, історик відчував гостру творчу потребу в переході на інший якісний щабель професійної діяльності, безпосередньо пов'язаний із теоретичними узагальненнями, методологією історії, дослідженнями проблем впливу історичної пам'яті на державотворчі й суспільні процеси. Це кардинально вплинуло на рішення перейти на державну службу в Український інститут національної пам'яті (УІНП) при Кабінеті Міністрів України. Після звільнення з військової служби 1 листопада 2010 р. Указом Президента України Д.В. Вєдєнєєв був призначений заступником Голови УІНП (згодом – заступником директора УІНП з наукових питань). Історик став членом Державної міжвідомчої комісії у справах увічнення пам’яті жертв війни та політичних репресій. Насамперед довелося особисто брати участь у формуванні концептуальних та організаційно-функціональних засад специфічної наукової установи. Зокрема, Д.Вєдєнєєв зосередився на підготовці концепції наукового забезпечення державної політики національної пам'яті, науковому й аналітичному забезпеченні формування політики пам’яті, участі у розробці та експертизі проектів законодавчих актів, нормативно-розпорядчих документів у сфері гуманітарної політики України, підготовці науково обґрунтованих рекомендацій вищим органам влади та управління щодо здійснення гуманітарної політики держави.

Водночас Д.Вєдєнєєв продовжував активну науково-публікаторську роботу, зосереджуючись на історіософських питаннях, розробці концептуальних засад й термінології історичної політики, гуманітарної безпеки, гострих питаннях історії Другої світової війни. Зокрема, у 2013 р. був координатором наукових заходів УІНП з нагоди сумних ювілеїв Голодомору 1932–1933 рр., Волинської трагедії 1943–1944 рр., одним із організаторів і модератором Всеукраїнської наукової конференції з нагоди 70-ї річниці визволення Києва. У 2013–2016 рр. був членом Головної редколегії науково-документальної серії книг "Реабілітовані історією".

Після реорганізації УІНП у статусі наукової установи та звільнення з посади Д.Вєдєнєєв працював (квітень-листопад 2014 р.) завідувачем відділу військової історії Національного НДІ українознавства та військової історії (до ліквідації установи).

З 2015 р. Д.Вєдєнєєв працює професором кафедри публічного управління та гуманітарних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв Міністерства культури України. Викладає студентам ОКР "магістр" та аспірантам курси: методологія та організація наукових досліджень, основи дипломатичної і консульської служби. Проводить заняття на потоках підвищення кваліфікації державних службовців та викладачів із актуальних проблем соціокультурного та інформаційно-гуманітарного розвитку. Ще під час роботи в НА СБ України Д.Вєдєнєєв зацікавився проблемою діяльності радянських спецслужб у релігійній сфері, насамперед проти Православної Церкви. Тому цей науковий інтерес переріс у Дмитра Валерійовича у багатолітню роботу в архівах, результатом якої стали численні публікації в українських та зарубіжних виданнях.

Науковець бере енергійну участь у науково-видавничої діяльності. З 2015 р. є головним редактором фахового наукового видання (альманаху) "Культура і сучасність", заступником головного редактора фахового видання "Воєнно-історичний вісник", членом редколегії фахового наукового збірника "Труди Університету" (Національний університет оборони України імені Івана Черняховського). Був заступником голови редколегії і постійним дописувачем збірника наукових праць УІНП "Національна та історична пам’ять" (виходив у 2011–2014 рр.), входив до редколегій фахового видання "Державна безпека України", журналів "Сторінки воєнної історії", "Військово-історичний альманах", "В мире спецслужб".

Д. Вєдєнєєв є членом спецрад Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Національного університету оборони України імені Івана Черняховського. Відзначимо, що Д.Вєдєнєєв був членом експертної ради ВАК України зі спеціальних наук (2008–2009 рр.), дві каденції (2011–2015 рр.) перебував в експертній раді з історичних наук ВАК та МОН України, виступаючи провідним експертом із проблем військової історії. Особисто підготував двох кандидатів історичних наук, здійснює наукове керівництво (консультування) підготовкою докторської та трьох кандидатських дисертацій.

Окремо варто відзначити плідне науково-педагогічне співробітництво Дмитра Валерійовича із Дипломатичною академією України при МЗС України (2008–2016 рр.), в якій він працював (за сумісництвом) професором кафедри дипломатичної і консульської служби, на основі власних наукових розробок та авторського навчального посібника викладав курс "Історія української дипломатичної служби".

Д.Вєдєнєєв був запрошений до складу Громадської ради при СБ України (2011–2015 рр.), в якій доводилося брати участь в обговоренні важливих питань суспільного контролю над діяльністю спецслужби, підвищення ефективності протидії корупції. За його участю у провідних ЗМІ відбулося чимало теле- і радіопередач на злободенні теми історичного минулого.

У популярних публікаціях та виступах в електронних ЗМІ професор Вєдєнєєв намагався обстоювати дбайливе, серйозне, виважене ставлення до минулого, особливо до меморіальної та міжнародно-правової спадщини Другої світової війни, перемога в якій забезпечила, зокрема, соборність історичних земель, існуючі кордони та міжнародний статус України. Застерігав від згубних наслідків штучного, своєкорисливого перенесення ідеологізованих суперечностей та політичних чвар, етноконфесійних та регіональних фобій у громадську й науково-гуманітарну сферу.

Професійна й громадська діяльність науковця, праці з дослідження складних проблем суспільно-політичної історії України XX ст. відзначені орденом "За заслуги" III ступеня (2007 р.), Подякою Прем'єр-міністра України (2012 р.), відомчими відзнаками СБ України "Хрест доблесті" II ступеня, медалями "За відзнаку у службі" II і III ступенів. За книгу "Розвіяні міфи" Д.Вєдєнєєву в 2011 р. присуджена Міжнародна премія ім. Володимира Винниченка.

У творчому доробку ювіляра понад 600 друкованих праць, він є автором та співавтором понад 50 монографій, науково-документальних і науково-практичних видань, навчальних посібників. Дмитро Вєдєнєєв спромігся реалізувати себе як продуктивний й допитливий вчений, знаний дослідник маловідомих сторінок вітчизняної історії. Він по праву може вважатися один із фундаторів та активних розробників новітніх наукових шкіл з історії української дипломатії та вітчизняних органів розвідки і контррозвідки, активним популяризатором історичних знань.

Редакційна колегія альманаху
"Культура і сучасність", колеги по роботі

В И М О Г И Д О О Ф О Р М Л Е Н Н Я С Т А Т Е Й

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. Ключові слова.**

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.

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Денисюк Ж. З. Постфольклор у парадигмі постмодерну: до постановки проблеми 3

Гавеля О. М. Панорамне зображення культурного простору України з використанням 3-D технологій: нові напрями кроскультурних досліджень 9

Гаюк І. Я. Історичний контекст та особливості формування Музею вірменської культури у Львові 14

Дьяченко Р. В. Світоглядно-культурні засади стильової трансформації закладів громадського харчування України: 20–30-ті роки XX століття 21

Колосова Н. А. Микола Потоцький як магнат та меценат 26

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк – від практики до теорії: узагальнення виконавського досвіду в Оперній студії 31

Гармаш Ю. Т., Прядко О. М. Від кольорової символіки до драматургії кольору в екранних мистецтвах 36

Гусакова Н. М. Основні складові формування творчої особистості майбутнього режисера-педагога театрального колективу 42

Іванніков Т. П. Гітарна творчість Антона Гарсіа Абриля: художні образи старовинної Іспанії 47

Ієвлева В. П., Гержан О. В. Сучасні кінетичні ландшафтні інсталяції 54

Нечаєнко Т. В. Музика як важливий елемент розкриття образної сфери сценічної словесної дії 60

Пономаренко О. Ю. Музичні фестивалі у системі культурного життя Італії 66

Прищенко С. В., Рильцев Є. В. Кваліметрична оцінка естетичних параметрів кольору в рекламній графіці 72

Цугорка О. П. Аналіз сюжету української ікони XIII–XVIII ст. "Успіння Богородиці" 78

Ян І. М. Модерністські пошуки Українського музично-драматичного театру на початку XX століття 82

СТУДІЇ МОЛОДИХ УЧЕНИХ

Бевз М. В. Аналіз професійних компетентностей під час вивчення дисципліни "мистецтво балетмейстера" (освітній рівень "бакалавр") 87

Борисенко Т. В. Феномен "перпетуум мобіле" в музиці та образотворчих видах мистецтва 92

Бричка А. В. Вплив Паїсія Величковського та його послідовників на розвиток української духовної культури 99

Велігура Н. М. Проблеми дослідження акварельного живопису в контексті сучасної художньої культури України 104

Живоглядова Д. Ю. Стратегії ЮНЕСКО в розвитку міжнародного культурного співробітництва 109

Кеба М. Є. Енергетично-технічні прийоми партнерства (дуетності) в бальних танцях 117

Кочержук Д. В. Створення музичного продукту за допомогою інноваційних технологій звукозаписних систем (на прикладі роботи вокального ансамблю "Duke Time") 122

Кулик А. В. До питання дизайну і типології вбудованих у перші поверхи підприємств обслуговування.....127

Лазарєв С. Г. Наджанрові й надстильові принципи класифікації електронної музики в умовах масової культури 133

Овсянніков В. Г. Творчість Марії Бурмаки та Альони Вінницької у контексті розвитку українського поп-року 141

Плюта О. П. Національна кухня як комплекс культурно-побутових традицій українців 147

Соболєвська С. О. Фестиваль аматорських театрів як засіб міжкультурної комунікації 152

Чуднівець А. С. Автобіографізм у мистецтві народного розпису: "Мій рушник" Ф. Панка 158

Шалапа С. В. Нова стилістика в мистецтві хореографії: початок XX століття 163

ВІТАЄМО КОЛЕГУ-ЮВІЛЯРА 169

С О Д Е Р Ж А Н И Е

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Денисюк Ж. З. Постфольклор в парадигме постмодерна: к постановке проблемы 3

Гавеля О. Н. Панорамное изображение культурного пространства Украины с использованием 3-D технологий: новые направления кросскультурных исследований 9

Гаюк И. Я. Исторический контекст и особенности формирования музея Армянской культуры во Львове 14

Дьяченко Р. В. Мировоззренческие и культурные основания стилевых трансформаций заведений общественного питания Украины: 20-30-е годы XX века 21

Колосова Н. А. Николай Потоцкий как магнат и меценат 26

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Бондарчук В. А. Дмитрий Гнатюк – от практики к теории: обобщение исполнительского опыта в Оперной студии 31

Гармаш Ю. Т., Прядко А. М. От цветовой символики до драматургии цвета в экранных искусствах 36

Гусакова Н. Н. Основные составляющие формирования творческой личности будущего режиссера-педагога театрального коллектива 42

Иванников Т. П. Гитарное творчество Антона Гарсиа Абриля: художественные образы старинной Испании 47

Иевлева В. П., Гержан Е. В. Современные кинетические ландшафтные инсталляции 54

Нечаенко Т. В. Музыка как важный элемент раскрытия образной сферы сценического словесного действия 60

Пономаренко Е. Ю. Музыкальные фестивали в системе культурной жизни Италии 66

Прищенко С. В., Рыльцев Е. В. Квалиметрическая оценка эстетических параметров цвета в рекламной графике 72

Цугорка А. П. Анализ сюжета украинской иконы XШ-XVII вв. "Успения Богородицы" 78

Ян И. Н. Модернистские поиски украинского музыкально-драматического театра в начале XX века 82

СТУДИИ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

Бевз М. В. Анализ профессиональных компетентностей в ходе изучения дисциплины "Искусство балетмейстера" (образовательный уровень "бакалавр") 87

Борисенко Т. В. Феномен "перпетуум мобиле" в музыке и изобразительных видах искусства 92

Бричка А. В. Влияние Паисия Величковського и его последователей на развитие украинской духовной культуры 99

Велигура Н. Н. Проблемы исследования акварельной живописи в контексте современной художественной культуры Украины 104

Живоглядова Д. Ю. Стратегии ЮНЕСКО в развитии международного культурного сотрудничества 109

Кеба М. Е. Энергетически-технические приёмы партнёрства (дуэтности) в бальных танцах 117

Кочержук Д. В. Создание музыкального продукта с помощью инновационных технологий звукозаписывающих систем (на примере работы вокально-ансамблевого коллектива "Duke Time") 122

Кулик А. В. К вопросу дизайна и типологии встроенных в первые этажи компаний обслуживания 127

Лазарев С. Г. Наджанровые и надстилевые принципы классификации электронной музыки в условиях массовой культуры 133

Овсянников В. Г. Творчество Марии Бурмаки и Алёны Винницкой в контексте развития украинского поп-рока 141

Плюта Е. П. Национальная кухня как комплекс культурно-бытовых традиций украинцев 147

Соболевская С. А. Фестиваль аматорских театров как способ межкультурной коммуникации 152

Чуднивец А. С. Автобиографизм в искусстве народной росписи: "Мой рушник" Ф. Панка 158

Шалапа С. В. Новая стилистика в искусстве хореографии: начало XX века 163

ПОЗДРАВЛЯЕМ КОЛЛЕГУ-ЮБИЛЯРА 169

C O N T E N T S

CULTUROLOGY

Denysyuk Zh. Postfolklore in postmodern paradigm: articulation of the problem 3

Gavelya O. Panoramic image of cultural space of Ukraine through the use of 3D technology: new directions of cross-cultural research 9

Hayuk I. Historical context and peculiarities of foundation of the Armenian Culture Museum in Lviv 14

Diachenko R. Worldview and cultural fundamentals of the style transformations of the establishments of catering in Ukraine: 1920s – 1930s 21

Kolosova N. Mykola Pototskyi as a magnate and philanthropist 26

ART CRITICISM

Bondarchuk V. Dmytro Gnatyuk – from practice to theory: generalization of performing experience in Opera Studio 31

Garmash Yu. From color symbolism to the drama of the color in screen arts 36

Gusakova N. The main components of the formation of creative personality of future director-teacher in a theater group 42

Ivannikov T. Guitar music of Anton Garcia Abril: artistic images of ancient Spain 47

Iyevleva V., Herzhan E. Contemporary kinetic landscape installations 54

Nechayenko T. Music as an important element of interpretation of image sphere of scenic verbal action 60

Ponomarenko O. Music Festivals in the System of Cultural Life of Modern Italy 66

Pryshchenko S., Rulchev Ye. Qualitative evaluation of the colour aesthetic parameters in the advertising graphics 72

Tsuhorka A. Analysis of the plot of Ukrainian icon "Assumption of the Mother of God" of XIII–XVIII centuries 78

Yan I. Modern search of the Ukrainian music and drama theater in the early 20th century 82

YOUNG SCIENTISTS STUDIES

Bevz M. Analysis of the professional competencies in the course of studying the discipline "Choreographer art" (Bachelor level) 87

Borysenko T. Phenomenon of "perpetual motion" in music and visual arts 92

Brychka A. Influence of Paisiy Velychkovskiy and his followers on the development of Ukrainian spiritual culture 99

Veligura N. Problems of research of watercolor painting in the context of the contemporary art culture of Ukraine 104

Zhyvohliadova D. UNESCO strategies in the development of the international cultural cooperation 109

Keba M. Energy-technical methods of partnership (duetness) in ballroom dances 117

Kocherzhuk D. The process of creating music product using innovation technologies of sound recording (through tne example of vocal-ensemble group "Duke Time") 122

Kulyk A. To the question of design and typology the built-in enterprises of services in the first levels 127

Lazarev S. Super-genre and super-style classification principles of electronic music in mass culture conditions 133

Ovsiannikov V. Creative work of Maria Burmaka and Alyona Vinnytska in the context of Ukrainian pop rock development 141

Plyuta O. National cuisine is a complex of cultural and domestic traditions of Ukrainians 147

Sobolevska S. Amateur Theater Festival as a Means of Intercultural Communication 152

Chudnivets A. Autobiographism in folk art painting, "My rushnyk" by F.Panko 158

Shalapa S. New stylistics in the art of choreography: early XX century 163

OUR CONGRATULATIONS OUR COLLEAGUE ON HIS JUBILEE 169

Наукове видання

№ 2, 2016

Редактор	***І. Ю. Вільчинська***
Редагування англомовних анотацій і транслітерації	***Л. В. Андерсон***
Комп'ютерна верстка	***С. І. Супруненко***

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 29.05.2017. Формат 60x84 $^{1}/_{8}$. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Облік.-вид. арк. 21,25. Наклад 300 прим.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників, розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в
Тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.ua