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

№ 2 **2019**

АЛЬМАНАХ

CULTURE AND CONTEMPORANEITY

ALMANAC

Заснований у 1999 р.
Виходить двічі на рік

Київ

УДК 050:(008+7)

Культура і сучасність : альманах. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. № 2. 261 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

Герчанівська П.Е., д. культ., проф. (*головний редактор*) (Україна); ***Вєдєнєєв Д.В.,*** д. іст. наук, проф. (*заст. головного редактора*) (Україна); ***Овчарук О.В.,*** д. культ., проф. (*відповідальний секретар*) (Україна); ***Волков С.М.,*** д. культ., проф. (Україна); ***Денисюк Ж.З.,*** д.культ. (Україна); ***Езкуерро А.Е.,*** доктор філос. (Іспанія); ***Кайл К.,*** д. філос. (Німеччина); ***Каталінік В.,*** д. філос. (Хорватія); ***Коваленко Є.Я.,*** к. екон. наук., доц. (Україна); ***Копієвська О.Р***., д.культ., проф. (Україна); ***Литвин С.Х.,*** д.і.н., професор (Укра- їна); ***Льоос Х.,*** д-р філос., проф. (Німеччина); ***Пастерняк В.,*** д. габілітований, проф. (Польща); ***Прищенко С. В.,*** д. мист., доцент (Україна); ***Ростіролла Д.,*** д. філос., проф. (Італія); ***Сабадаш Ю.С.,*** д. культ., проф. (Україна); ***Сапенько Р.,*** д. габілітований, проф. (Польща); ***Смолик О. І.*** д. культ., проф. (Білорусь); ***Яковлеєв О.В.,*** д. культ, доц. (Україна)

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії

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; Google Scholar; CiteFactor; Global Impact Factor; Scientific Indexing Services; Science Index (РІНЦ), CEEOL (Central and Eastern European Online Library); Index Copernicus

Друкується за рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв протокол № 4 від 29. 11. 2019

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор.

Свідоцтво про державну реєстрацію:
КВ ғ 21134-10934ПР від 08.12.2014

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019
© Автори, 2019
© ТОВ ІДЕЯ ПРИНТ, 2019

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 351.746. (477) «1920–1980»
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190152

Вєдєнєєв Дмитро Валерійович,
доктор історичних наук, професор, професор кафедри гуманітарних дисциплін Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
zastava67@i.ua

ПОЛІТИКА РАДЯНСЬКОЇ ДЕРЖАВИ ІЗ ЗНИЩЕННЯ ПРАВОСЛАВНИХ ХРАМІВ В УКРАЇНІ: МЕХАНІЗМ ТА ДУХОВНО-КУЛЬТУРНІ НАСЛІДКИ (1920-ті – 1965 рр.)

Мета роботи. Дослідження згубних духовно-культурних наслідків цілеспрямованого знищення (закриття) православних культових споруд як одного із напрямів політики державного атеїзму в Українській РСР, розкриття ідейно-політичних та державно-адміністративних складових механізму кампаній по ліквідації храмів як цінної складової історико-культурної спадщини. **Методологія.** Стаття побудована на історичному і логічному гносеологічних підходах, застосовується комплекс загальнонаукових методів дослідження у сукупності із методами історичної науки, культурології та інших соціогуманітарних наук. Зокрема, використовуються структурно-функціональний, історико-генетичний, історико-порівняльний, кліометричний, крос-культурний, історико-правовий методи дослідження. **Наукова новизна.** Обумовлена спробами автора на підставі аналізу документальних першоджерел комплексно розглянути основні етапи (кампанії), нормативно-розпорядчу основу та організаційно-адміністративний механізм політики із знищення православних духовно-архітектурних споруд (храмів, монастирів та інших об'єктів національної духовно-культурної спадщини) як структурно-функціональну складову курсу державного атеїзму, форму релігійного переслідування та утисків свободи сумління в Україні. **Висновки**. В основу комуністичної моделі відносин із Православ'ям було покладено витіснення Церкви з усіх сфер суспільного життя будь-якими засобами. Різко негативне ставлення радянської влади до Церкви залишалось незмінним по суті упродовж усього існування СРСР, хоча й мало різні форми, в залежності від зовнішнього та внутрішнього становища держави, політичної волі його керівників. Діяльність державних структур із руйнування храмів базувалася на цілеспрямованих ідеологізованих рішеннях керівних органів Комуністичної партії та вищих державних органів. Кампанії із знищення храмів, як правило, корелювалися із гоніннями на віру, православний клір та мирян, співпадали із репресивними заходами проти релігійних громад в СРСР та Українській РСР. Знищення храмів або перетворення їх на цивільно-господарські та інші споруди не за призначенням одночасно завдавало непоправного удару по духовно-культурній спадщині, адже культові споруди виступали органічною складовою вітчизняної історії, культури, основою культурно-цивілізаційної традицій та одним із базових маркерів історико-культурної пам'яті.

Ключові слова: Духовне життя, Православна церква в Україні, церковна архітектура, історико-архітектурна спадщина, історія культури, державний атеїзм, державно-церковні відносини.

Веденеев Дмитрий Валерьевич, *доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры гуманитарных дисциплин Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Политика советского государства по уничтожению православных храмов в Украине: механизм и духовно-культурные последствия (1920-е – 1965 гг.)

Цель работы. Исследование губительных духовно-культурных последствий целенаправленнго уничтожения (закрытия) православных культовых уоружений как одного из направлений политики государственного атеизма в Украинской ССР, раскрытие идейно-политических и государственно-административных составляющих механизма кампаний по ликвидации храмов как ценной составляющей историко-культурного наследия. **Методология.** Статья построена на историческом и логическом гноссеологических подходах, используется комплекс общенаучных методов исследования в совокупности с методами исторической науки, культурологии и других социогуманитарных наук. В частности, используется структурно-функциональный, историко-генетический, сравнительно-исторический, клиометрический, кросс-культурный, историко-правовой методы исследования. **Научная новизна.** Обусловлена попыткой автора на основании анализа документальных первоисточников комплексно рассмотреть основные этапы (кампании), нормативно-распорядительную основу и организационо-административный механизм политики по уничтожению православных духовно-архитектурных сооружений (храмов, монастырей и других объектов национального духовно-культурного наследия) как структурно-функциональной составляющей курса государственного атеизма, формы религиозного преследования и притеснений свободы совести в Украине. **Выводы**. В основу коммунистической модели отношений с Православием было положено вытеснение Церкви

© Вєдєнєєв Д. В., 2019

изо всех сфер общественной жизни любыми способами. Резко негативное отношение советской власти к Церкви оставалось неизменным по сути в течение всего существования СССР, хотя и имело различные формы, в зависимости от внешнего и внутреннего положения страны, политической воли его руководителей. Деятельность государственных структур по разрушению храмов базировалась на целенаправленных идеологизированных решениях руководящих органов Коммунистической партии и высших государственных органов. Кампании по уничтожению храмов, как правило, корелировались с гонениями на веру, православный клир и мирян, совпадали с репрессивными мероприятиями против религиозных общин в СССР и Украинской ССР. Уничтожение храмов или превращение их в государственно-хозяйственные и другие сооружения не по назначению, одновременно наносило непоправимый удар по духовно-культурному, поскольку культовые сооружения выступали органичной составляющей отечественной истории, культуры, основой культурно-цивилизационной традиции и одним из базовых маркеров историко-культурной памяти.

Ключевые слова. Духовная жизнь, Православная церковь в Украине, церковная архитектура, историко-архитектурное наследие, история культуры, государственный атеизм, государственно-церковные отношения.

***Viedienieiev Dmytro**, Doctor of Historical Sciences, Professor, Professor of the Department of Humanitarian Scienses at the National Academy of Cultural and Arts Management*

The Soviet state Policy aimed to Destruction of the Orthodox Churches in Ukraine: Mechanism and spiritual-cultural Consequences (1920 – 1965 years)

Goal. The study of the pernicious spiritual-cultural consequences of the targeted destruction (closing) of the orthodox religious buildings as one of the policy direction of the state atheism in Ukrainian SSR, the disclosing of the ideological-political and state-administrative components of the campaign mechanism aimed to liquidate the churches as the valuable component of the historical-cultural heritage. **Methodology.** The article is based on the historical and logical epistemological approaches, the author uses the complex of the general scientific methods with the methods of historical science, cultural studies and other social-humanitarian sciences. In particular, the structural-functional, historical-genetic, historical-comparative, cliometric, cros-cultural, historical-legal methods are used. **The scientific novelty.** The author based on the analysis of the documental sources makes an attempt to complex consideration of the main stages (campaigns), regulatory framework and organizing-administrative policy mechanism aimed to destruction of the orthodox spiritual-architects buildings (churches, monasteries and other objects of the national spiritual-cultural heritage) as the structural-functional component of the state atheism, the form of the religious persecution and oppression of conscience freedom in Ukraine. **Conclusions.** The basis of the communistic relations model with Orthodoxy constituted from the displacement of the church from the all spheres of the social life by the any ways. Sharply negative attitude of the Soviet government to the church remained unchanged during the all USSR existence, however it had the different forms depends on the external and internal state position, political will of its leaders. The state structures activity for the destruction of the churches based on the purposeful ideological solutions of the leading organs of Communist party and headed state organs. Campaigns for the churches destruction, as a rule, correlated with the persecutions of faith, orthodox clergy and laity, coincided with the repression measures against the religious groups in USSR and Ukrainian SSR. The churches destructions or its transfiguration to the civil-households and other buildings not for its purpose in the same time delivered an irreparable blow to the spiritual-cultural heritage, because the religious buildings were the organic component of the domestic history, culture, the basis of the cultural-civilization traditions and one of the main marks of the historical-cultural memory.

Keywords. The spiritual life, the Orthodox church in Ukraine, the church architecture, historical-architectural heritage, the history of culture, state atheism, state-religious relations.

Актуальність теми дослідження. Православна Церква як один з базових духовно-культурних інститутів українського суспільства, що упродовж тривалого часу виконувала роль домінуючого духовного чинника, опинилась в епіцентрі воєнно-політичних катаклізмів Першої і Другої світових воєн, революційних потрясінь, репресивної політики офіційно атеїстичної радянської влади, злочинів гітлерівських окупантів. Дослідження нищення сакральних православних споруд допомагає зрозуміти й усебічно дослідити цілеспрямований процес руйнування церкви в Україні радянської доби, ідеологічну й адміністративну складові політики державного атеїзму як елементу комуністичного будівництва, її культурно-історичні наслідки

Аналіз досліджень і публікацій. Ідейно-політичне обґрунтування, організація та особливості проведення радянською державою кампаній із закриття православних храмів (особливо інтенсивних у періоди 1920–1941-х рр. та за часи т.зв. «хрущовських гонінь» кінця 1950-х – 1964 рр.) досліджувалося сучасними українськими істориками в монографічних, дисертаційних, науково-документальних працях, поява яких безпосередньо пов’язана із помітною активізацією досліджень трагічної долі Православної церкви в радянський період історії України, вивченням проблеми незаконних репресій та поглибленим студіюванням особливостей державо-церковних відносин у 1917–1991 рр. із енергійним залученням величезного масиву раніш недоступних науковцям документів. Передовсім, доцільно назвати низку узагальнюючих наукових праць з історії відносин радянської держави і Православної церкви в цілому або в окремі періоди радянської доби, ідейно-

політичної основи утисків Церкви (з-поміж яких відомі дослідники минулого Церкви в Україні В.Баран, І.Грідіна, О.Вишиванюк, В.Войналович, В.Єленський, А.Киридон, І.Меркатун, В.Пащенко, В.Силантьєв та інші) [6, 10,11, 13,14,16, 17,21, 22, 28]. Ряд досліджень (В.Верига, О.Ігнатуша, О.Нестуля, В.Силантьєв, О.Тевікова та інші) [8, 15, 18, 29, 30] безпосередньо висвітлюють перебіг кампаній із закриття храмів, вилучення церковного майна та долі церковної духовно-культурної спадщини. Значну увагу вивченню процесу знищення храмів та богослужбового начиння приділено у спеціальних дослідженнях щодо незаконних репресій в релігійному середовищі Української РСР (передовсім варто виділити підготовлені на солідному архівному матеріалі праці Л.Бабенко, О.Бажана, Н.Рубльової), а також в узагальнюючих працях з історії політичних репресій в Україні [1,2,3,4,5,23, 24, 27]. На основі солідного обсягу документальних першоджерел порушена проблема висвітлена у роботах відомих на пострадянському просторі дослідників історії Православної Церкви радянських часів О.Васильєвої, М.Одинцова, прот. В.Ципіна, М.Шкаровського [7,19,20,33,34, 35].

Мета дослідження. Наукова реконструкція механізму та перебігу руйнування православних культових споруд (включаючи об'єкти національної культурно-історичної спадщини) як складової політики державного атеїзму в СРСР.

Виклад основного матеріалу. Християнський храм, у відповідності до релігійної семантики, це – місце перебування Бога і місце зібрання віруючих для поклоніння і молитви. Назва храму грецькою – «кіріакон» перекладається як «житло Господнє». Водночас храм уособлює собою модель Всесвіту, спрямованого рухатися шляхом спасіння, трактується як «корабель спасіння». Часто храм був і витвором мистецтва, центром культурного життя, скарбницею мистецьких творів. Руйнування храму з погляду настанов політики державного атеїзму (яка офіційно запроваджується радянським урядом з 1918 р.) не тільки усувало фізичні можливості для вільного віросповідування, проповіді слова Божого й організації церковної громади, але й вивільняло духовно-інформаційний простір для насадження постулатів офіційної ідеології та формування нового морально-культурного клімату у суспільстві.

Слід сказати, що напередодні Першої світової війни та революційних подій 1917 року християнство в Російській та Австро-Угорській імперіях являло собою потужну духовну й суспільну силу. Зокрема, у Російській імперії православ'я (Російська Православна Церква, РПЦ) виступало офіційною релігією й нараховувало до 125 млн. віруючих (до 70% населення), понад 130 єпископів, 120 тис. священників, дияконів та псаломщиків, 107 тис. монахів та послушників, які служили або молилися у 67 єпархіях, у понад 78 тис. храмах й каплицях, 1256 монастирях. Існувало 4 духовні академії, 62 духовні семінарії, 185 духовних училищ [32, ф. 1, оп.23, спр. 1642, арк.14].

В основу партійно-державної політики по відношенню до релігії, Церкви, віруючих було покладено відомий декрет Ради Народних Комісарів (РНК, уряду) Радянської Росії від 23 січня 1918 р. «Про відокремлення церкви від держави і школи від церкви». Його зміст майже повністю був повторений декретом Тимчасового Робітничо-Селянського уряду України від 22 січня 1919 р. 8 травня 1918 р. Наркомат юстиції утворив VIII відділ з реалізації норм по відділенню церкви від держави та школи від церкви. Практична й цілеспрямована реалізація антирелігійної політики (як постійної складової діяльності радянської держави) розпочалась в Україні після закінчення громадянської війни. 1 червня 1921 р. у складі Наркомату юстиції було створено так званий «ліквідаційний відділ». Через деякий час постановою законодавчого органу – Всеукраїнського центрального виконавчого комітету (ВУЦВК) від 6 вересня 1922 р. відділ передали до Наркомату внутрішніх справ (НКВС) УРСР [31, ф. 8, оп. 1, спр. 873, арк. 138].

Хоча закриття церков на початку 1920-х рр. набирало обертів, центральна влада, як у Москві, так і у Харкові, все ще діяла обережно, розуміючи, що брутальне втручання у патріархальну свідомість селянства може бути небезпечним для існування самої влади. Обіжники ВУЦВК та НКВС від 14 серпня 1924 р. та НКВС від 26 серпня 1924 р. встановлювали порядок закриття молитовних будинків, однак на місцях допускалися чисельні порушення. У цей час кампанія по вилученню церков у сільських громад здебільшого була пов'язана з ініціативою місцевих органів влади. Архівні документи свідчать про те, що у першій половині 1920-х рр. навіть траплялись випадки повернення віруючим реквізованих у них церков [31, ф. 5, оп. 2, спр. 194, арк. 17].

Проте, вже наприкінці 1920-х рр. партійно-державна політика щодо церкви здійснювалася у відповідності до концепції «загострення класової боротьби по мірі будівництва соціалізму в СРСР». «Силовий» тиск на Церкву було фактично санкціоновано надісланою з Москви на початку 1929 р. директивою, у якій релігійні організації оголошувались єдиною контрреволюційною силою [14, с.13]. 29 грудня 1929 р. НКВС УРСР затвердив Положення «Про порядок організації, діяльності, звітності і ліквідації релігійних громад та систему обліку адміністративними органами складу релігійних громад та служителів культу» [25]. Документом, по суті, затверджувався типовий статут релігійної громади, визначався порядок ліквідації релігійної громади та закриття молитовних будинків.

Керівні органи КП(б)У упродовж 1929–1930 рр. ініціювали масові закриття церков, руйнацію храмів, у тому числі всесвітньовідомих пам'яток історії та культури. Динаміка закриття церков залежала від загального наступу «соціалізму по всьому фронту». Потужний поштовх закриттю релігійних споруд надала форсовані індустріалізація, колективізація, прискорена «культурна революція» в СРСР. У лютому 1930 р. ВЦВК і РНК СРСР ухвалили постанову «Про боротьбу з контрреволюційними елементами у керівних органах релігійних об'єднань», що підштовхнуло новий наступ на релігійну сферу. Тоді знищили до половини з 50 тис. православних храмів та молитовних домів, заарештували до 40 тис. священнослужителів (у т.ч. понад 30 архієреїв).

На початку 1930-х рр.. у Києві, який разом з передмістям мав до революції до 30 тис. представників духовенства и монахів, 130 лише православних храмів и молитовних будинків [12, ф.9, спр. 74, арк. 87], служіння відправлялось лише у 12 храмових спорудах. Інші церкви стояли закритими, або були переобладнані під різні склади, антирелігійні заклади. 8 монастирів та більше, ніж як три чверті парафіяльних храмів не діяли. Одну з найбільших православних святинь українців – Києво-Печерську Лавру перетворили під так зване «музейне містечко» (а до 1929 р. – закрили відповідно до рішення Політбюро ЦК КП(б)У). Софійський собор відвели під «державний заповідник». У Микільсько-Слупському монастирі розмістили кравецьку артіль, у Володимирському соборі – Музей антирелігійної пропаганди.

Однак безпосереднє масове нищення київських церков відбулось тоді, коли вирішувалось питання перенесенням до Києва у 1934 р. столиці УРСР. Саме у той час були підірвані перлини українського бароко Микільський військовий та Михайлівський Золотоверхий собори, Успенський та Богоявленський собори на Подолі, інші церковні споруди, які були визнаними пам'ятками української культури. Згідно із офіційними документами, за період з 1 жовтня 1929 р. до 1 жовтня 1930 р. на території України з дотриманням усіх формальностей законодавства було закрито 379 молитовних будинків, із них православних – 260. Без санкцій ВУЦВК закрили майже вдвічі більше: 719, а загалом 1098 молитовних будинків [16, с. 297-298].

Вище керівництво вимагало проводити активнішу культурно-освітню й пропагандистсько-агітаційну роботу, «якнайширше втягуючи... всю радянську громадськість» в ініціювання та підтримку кампанії закриття церков [31, ф.1, оп. 5, спр. 27, арк. 81], визначало необхідний процент підписів населення для закриття молитовень тощо. Виконуючи вказівки центру чи вдаючись до самовільних дій, функціонери на місцях складали списки (які не відповідали дійсності) «за закриття молитовних будівель», або збирали підписи населення, вдаючись до погроз, шантажу, арештів, накладання штрафів [31, ф.1,оп. 7, спр. 179, арк. 273].

Одним із поширених засобів закриття храму, або принаймні недопущення проведення богослужінь було навмисне (з боку влади) розірвання угоди між райвиконкомами чи сільрадами та громадами на користування храмом через несплату податків, які щоразу збільшувались. У першу чергу це застосовувалось до кафедральних соборів, навколо яких найбільше зосереджувалось життя церковних громад. За даними дослідників, з 1931 р. по квітень 1936 р. в Україні закрили щонайменше 5170 церков. Реально ж припинив діяльність 8541 молитовний будинок, станом на 1 квітня 1936 р. 3371 храм не діяв, формально не вважаючись закритим [15, с. 34].

На Вінниччині, Донеччині, Кіровоградщині, Миколаївщині, Сумщині, Хмельниччині, не лишилось жодної православної церкви, а на Луганщині, Полтавщині, Харківщині діяло по одному храму. Із припиненням діяльності церкви закінчувала існування й релігійна громада, парафія, яка традиційно була основою конфесійної структури в православ'ї.

Відібрані храми тривалий час стояли зачиненими, але здебільшого використовувалися як клуби, бібліотеки, театри, музеї, інші культурно-освітні заклади, нерідко – під колгоспні комори та зерносховища, склади тощо. Спочатку акції перетворення храмів на «культурні установи» здійснювали переважно в містах та селищах міського типу, районних центрах, у робітничому середовищі. Таку практику було апробовано вже в першій половині 1920-х рр. Вона супроводжувалася насадженням ідеологізованих культів: урочистими зборами, проголошенням доповідей, виконанням «Інтернаціоналу», масовими гуляннями, «комсомольськими обрядами» тощо. Згодом подібні сценарії поширилися й у сільській місцевості.

Не випадково одним із аргументів закриття храмів у 1932–1933 рр. було закриття церков через необхідність їх використання для зберігання врожаю. Саме з 1933 р. масовим явищем стало перетворення релігійних споруд під зерносховища.

Окремо варто виділити нечувані гоніння на Церкву в період Великого терору 1936–1938 рр. Як доповідав НКВС СРСР Й.Сталіну, лише у серпні-листопаді 1937 г. арештували 166 єпископів РПЦ (з них репресували 81, у т.ч. до 60 розстріляли), 9116 священників (репресували 4629), 2173 монахів (934), а всього за цей період арештували 31359 «церковників и сектантів» (з них до 6,5 тис в УРСР)

[1, с.23] У 1939 р. на свободі залишалося чотири правлячих архієрея РПЦ, і ще кілька служили простими священиками.

У період з 1 червня 1937 р. до 4 січня 1938 р. з-поміж 177350 заарештованих в УРСР «ворогів народу» нараховувалося 7245 представників «церковно-сектантської контрреволюції», з яких до 4 січня 1938 р. 6112 осіб було засуджено позасудовими органами НКВС УРСР. До липня 1938 р. ця категорія жертв беззаконня поповнилася 1587 арештованими [4, с.18].

Трагічна доля православних храмів мала вплив на релігійну свідомість, викликаючи культурний бунт, активізацію парафіяльного життя, намагання протидіяти вандалізму (захистити храм, а коли не вдавалося – зберегти його реліквії).

З початком війни та окупацією території України, релігійна політика нацистів в окупованих областях визначалась загальним ставленням до слов'янських народів як «неповноцінних», а також створенням перешкод на шляху до формування будь-яких об'єднуючих релігійних центрів. Водночас окупанти цілеспрямовано впливали на конфесійну ситуацію в Україні для досягнення своїх воєнно-політичних цілей, керуючись принципом «поділяй і володарюй». Із кон'юнктурною метою вони допускали відкриття храмів, але згодом завдали варварського удару по релігійним спорудам. За неповними даними Надзвичайної державної комісії, окупантами було знищено, пограбовано й спаплюжено 1670 церков, 237 костьолів, 59 синагог, і 258 інших релігійних споруд [19, с. 368-369].

Оскільки нацистський режим був ворожим християнству в цілому й культивував у Рейху антигуманні, містичні, окультні погляди як основу «нової віри», увага окупантів до «церковного питання» пояснювалася бажанням використати місцеві релігійні об'єднання для зміцнення позицій німецької адміністрації та підриву лояльності населення до радянського ладу. Почалося відкриття храмів, закритих у 1930-х роках радянською владою. У Сталінській обл. кількість православних громад сягала близько 300.

Показово змінилась релігійна ситуація під час нацистської окупації у Вінницькій області – тут відкрили 822 церкви (найбільше серед усіх областей України). На момент звільнення області у березні 1944 р. у Вінницькій єпархії діяли 839 церковних громад, 4 жіночих монастиря, з яких до 1955 р. залишилися два – Браїлівський і Барський. До певної міри нацисти та їх союзники дозволяли відкриття релігійних споруд (у некультових будинках розміщувалося до 60% церков у Сталінській області, до 50% – у Харківській, до 40% – у Полтавській тощо). У Київській єпархії, зокрема, у 1942 р. відкрилося 318 храмів і 8 монастирів. Загалом, станом на жовтень 1943 р. із 9829 діючих православних храмів у СРСР 6500 відкрилися на окупованій території [12, ф.1, оп.12, спр.2, арк. 90].

На тлі «сприяння» відродженню релігійного життя з боку окупаційної влади на захоплених територіях радянське керівництво було змушене переглянути свою політику щодо Православної церкви. Очевидна політична вагомість релігійного питання вимагала від радянського уряду адекватної реакції. Боротьба за віруючих стала ще однією ділянкою ідеологічного протиборства СРСР та нацистської Німеччини. Ураховувалась значна роль Церкви у мобілізації духовних сил народу на відсіч агресорам, її патріотична допомога фронту, повернення в ідейно-пропагандистський сфері до історичного традиціоналізму. Представники влади констатували, що «в даний період Руська православна церква займає по відношенню до радянської держави безсумнівну, без тіні підозри, лояльну позицію, веде велику корисну патріотичну роботу» [33, ф. 1, оп. 23, спр. 1640, арк. 63].

Курс на нову релігійну політику передбачав створення відповідних органів, які б виконували функції врегулювання державно-церковних відносин. 14 вересня 1943 р. РНК СРСР прийняв постанову «Про організацію Ради у справах Російської Православної Церкви». Новостворений орган мав при Раднаркомах союзних і автономних республік, обласних виконкомах своїх уповноважених, через яких здійснювався контроль за церковним життям. До повноважень Ради входило, у т.ч., вирішення питання реєстрації релігійних громад та відкриття нових храмів, загальний облік церков.

Нові засади державно-церковних відносин і релігійно-церковного життя були визначені у нормативно-правових актах уряду: постанова РНК СРСР від 7 жовтня 1943 р. «Про права та завдання Ради в справах Російської Православної Церкви й її уповноважених на місцях»; постанова РНК СРСР від 28 листопада 1943 р. «Про порядок відкриття церков»; від 1 грудня 1944 р. «Про православні церкви й молитовні будинки»; від 22 серпня 1945 р. «Із питань, що стосуються православної церкви і монастирів»; постанова РНК СРСР від 22 серпня 1945 р. «Про деякі зміни в правовому становищі церковних органів», а також у численних листах й інструкціях [26, с. 37-67].

До березня 1944 р. на звільненій території УРСР діяло 2113 приходів РПЦ, 7 чоловічих і 12 жіночих монастирів. До 1 липня 1945 р. в УРСР, за офіційними даними, нараховувалося 6133 православних храмів (близько 40 % їх дореволюційної чисельності), 15 чоловічих та 27 жіночих монастирів. Причому, в Україні зосереджувалось 59,28% усіх діючих в СРСР церков та молитовних будинків [12, ф. 9, спр. 74, арк. 105–106].

Прикметною, з погляду розуміння тогочасної моделі церковно-державних стосунків, стала директива Наркомату держбезпеки (НКДБ) УРСР від 22 липня 1944 р. № 1341/с. Як повідомлялося, до НКДБ УРСР надходять відомості про те, що у Сумській, Київській, Ворошиловградській та інших областях місцеві органи влади, навіть сільради закривають православні церкви, віддають їх під склади, клуби, контори, що завдає образи релігійним почуттям громадян, створює ґрунт для провокаційних чуток й перекручень. Органам держбезпеки приписувалося виявляти й розслідувати такі факти, не допускаючи закриття храмів без «відповідного рішення вищих директивних органів», а арешти духовенства проводити лише з санкції НКДБ УРСР [9, с.120].

Хоча після 1945 р. заявки віруючих про відкриття храмів задовольнялися вкрай рідко, кампанія із знищення (закриття) храмів майже припинилася до нового фронтального наступу (з 1954 р.) на Православну церкву при М.Хрущові, коли в СРСР закрили до 6000 православних храмів, що стало елементом офіційно проголошеної форсованої «побудови комунізму» за життя нинішнього покоління. У 1954–1959 рр. виходить низка спільних постанов ЦК КПРС та уряду СРСР, які регламентували фронтальний адміністративний та пропагандистський наступ на Церкву. Антиконституційні утиски цього періоду боляче вдарили по мережі православних храмів України, адже в республіці знаходилося у 1958 р. до 60% усіх храмів РПЦ (8091), 46,5% священників (5962) та 65% монастирів и скитів. Лише у Полтавскій обл. з 1960 до 1965 р. кількість православних молитовних споруд скоротилася з 340 до 52, а з 47 монастирів України залишилося 16 [12, ф.1, оп.12, спр.2, арк.1, 171, 174]. У 1963 р. знов закрили Києво-Печерську Лавру, чиї святині архітектурно-історичного значення зазнали суттєвих руйнувань та занепаду.

Наукова новизна. У статті робиться спроба комплексно дослідити сутність кампанії із нищення православних храмів в єдності її ідеологічної, адміністративної, репресивної складової, та, одночасно, у загальному контексті державно-церковних відносин в СРСР, виявити деструктивні наслідки цього процесу для духовно-культурної спадщини українського народу.

Висновки. Від 1917 р. і до кінця 1980-х войовничий державний атеїзм (від прямих фізичних репресій та знищення релігійних споруд та святинь до науково подібного «викриття релігійного мракобісся») став однією із підвалин політики радянської держави та правлячої комуністичної партії, одним із «фронтів» насадження квазімарксистської ідеології, викорінення тяглості духовної національної традиції.

Закриття, брутальне знищення або використання не за призначення православних храмів цілеспрямовано та масово здійснювалося правлячою комуністичною партією та владою з метою ліквідації матеріально-культурної бази свобідного віро сповідування, морального придушення віруючих, консолідації населення (передовсім – молоді) навколо агресивної політики державного атеїзму та формування нового типу суспільно-світоглядової ідентичності та політичної лояльності.

Рішення про кампанії із закриття храмів ініціювалися ухвалювалися вищими партійними органами (нерідко – спільно із владними органами) у межах реалізації обов'язкової ідеології, складовою якої був «науковий атеїзм» та «подолання релігійного мракобісся», що розглядалося і як неодмінна складова ментального розриву із «старим світом». По суті, виникло ціле «нормативне поле» нищення церковних споруд, яке згодом суперечило радянським таки конституційним положенням про свободу сумління й відділення Церкви від держави. До директивного характеру цих настанов додавалися ініціативи на місцях, давалися взнаки і деструктивні перетворення у свідомості людей, які пройшли формалізацію офіційного церковного життя в Російській імперії, Першу світову війну, революції, масштабне кровопролиття й бузувірство сторін – учасників громадянської війни 1917–1922 рр.

Мережа православних храмових споруд зазнала величезних збитків. При цьому безповоротно втрачено чимало створених від доби Давньої Русі й Козацько-гетьманської держави перлин храмової архітектури, фресок, оздоблення, богослужбового начиння, постраждали і шановані народом мощі святих угодників. Все це завдало важкого удару по духовно-культурній спадщини, спадкоємності історико-культурних традицій українського народу.

Література

1. Архиепископ Крымский Лука (Войно-Ясинецкий) под надзором ГПУ-НКВД-МГБ: сборник документов. Составитель А. Валякин. Симферополь: ГУ СБУ в АРК, 2010. 128 с.

2. Бабенко Л.Л. Радянські органи державної безпеки в системі взаємовідносин держави і православної церкви в Україні (1918– середина 1950-х рр.). Полтава, 2014. 549 с.

3. Бабенко Л.Л. Участь органів ВЧК-ГПУ у вилученні церковних цінностей на початку 1920-х рр. // З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ. 2004. №1/2 (22/23). С.410–429.

4. Бажан О. Репресії серед духовенства та віруючих в УРСР в часи "великого терору": статистичний аспект // З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ. 2007. №2. С. 12– 29.

5. Бажан О.Г. Випробовування вірою: Боротьба за реалізацію прав і свобод віруючих в Україні в другій половині 1950-х – 1980-ті роки / О. Бажан, Ю. Данилюк. К.: Рідний край, 2000. 330 с.

6. Баран В. Влада і церква: з історії взаємовідносин у 1945–1965 // Сучасність. 1995. №5. С.113–128.

7. Васильева О.Ю. Русская Православная Церковь в политике Советского государства в 1943–1948 гг. М.: ИРИ РАН, 2001. 214 с.

8. Верига В. Конфіскація церковних цінностей в Україні в 1922 р. Н.-Й.; Торонто, 1996.192 с.

9. Вєдєнєєв Д.В., Лисенко О.Є. Протидія радянських спецслужб німецькій розвідці й контррозвідці на території України в 1941–1944 рр. // Український історичний журнал. – 2015. – № 1. – С.69–91.

10. Вишиванюк О. Російська православна церква в Україні у 1944–1953 рр. від лібералізації до згортання діяльності // Історія України: маловідомі імена, події, факти: зб. статей. 2004. Вип. 27. С.143–156.

11. Войналович В.А. Партійно-державна політика щодо релігії та релігійних інституцій в Україні в 1940–1960-х роках: політичний дискурс. К.: Світогляд, 2005. 741 с.

12. Галузевий державний архів Служби безпеки України.

13. Грідіна І.М. Православна Церква в Україні під час Другої світової війни 1939-1945рр.: людський вимір : Дис... канд. іст. наук: 07.00.01 / Грідіна Ірина Миколаївна Донецький національний ун-т. - Донецьк, 2001. 224 с.

14. Єленський В. Державно-церковні взаємини на Україні (1917–1990). К.: Республіканський Центр духовної культури, 1991.72 с.

15. Ігнатуша О.М. Руйнація конфесійної мережі в Україні 20-30-х років ХХ ст.: реалізація проекту безрелігійного суспільства // Наук. вісн. Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки. 2003. № 10. С. 32–43.

16. Киридон А.М. Час випробувань: держава, церква, суспільство в радянській Україні 1917−1930-х років. Тернопіль: Підручники і посібники, 2005. 384 с.

17. Меркатун І. Антирелігійна компанія 50-60-х років на Україні // Український історичний журнал. 1991.№10.С.74–87.

18. Нестуля О.О. Доля церковної старовини в Україні. 1917–1941 рр. К.: Ін-т історії НАН України, 1995. Ч.1. 280 с.; Ч.2. 216 с.

19. Одинцов М.И. Власть и религия в годы войны. Государство и религиозные организации в СССР в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. М., 2005. 312 с.

20. Одинцов М. Патриарх Сергий. М.: Молодая гвардия, 2013. 396 с.

21. Пащенко В.О., Киридон А.М. Більшовицька держава і православна церква в Україні. 1917–1930-ті роки. Полтава: АСМІ, 2004. 336 с.

22. Пащенко В.О. Православна церква в тоталітарній державі. Україна 1940–початку 1990-х років. Полтава: АСМІ, 2005. 631 с.

23. Політичні репресії радянської доби в Україні. Наук.-допоміж. бібліографічний покажч. К.: Арістей, 2008. 684 с.

24. Політичний терор і тероризм в Україні: Історичні нариси. К.: Наукова думка, 2002. 952 с.

25. Положення «Про порядок організації, діяльності, звітності і ліквідації релігійних громад та систему обліку адміністративними органами складу релігійних громад та служителів культу» // З архівів ВУЧК–ГПУ–НКВД–КГБ. 2005. № 1/2. С. 61–85.

26. Религиозные организации в СССР: накануне и в годы Великой Отечественной войны (1938–1943 гг.) / Публ. М.И. Одинцова // Отечественные архивы. 1995.№ 2. С.41–70.

27. Рубльова Н. Репресії проти «церковників» і «сектантів» в УРСР. 1917–1939 рр. // З архівів ВУЧК-ГПУ-НКВД-КГБ. 2007.№ 1. С. 205–219.

28. Силантьев В.И. Большевики и православная церковь на Украине в 20-е годы. Харьков: ХГПУ, 1998. 232 с.

29. Силантьєв В.І. Кампанія по закриттю церков та інших культових споруд в Україні в 20-30-ті роки // Вісник Харківського державного політехнічного університету. 1999. Вип. 20. С.62–72.

30. Тєвікова О. В. Форми та методи антирелігійної боротьби в Україні (1953-1964 рр.) / О. В. Тєвікова // Вісник Київського міжнародного університету. Серія «Міжнародні відносини». К: КиМУ, 2009. Вип. 8.С. 292–311.

31. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України.

32. Центральний державний архів громадських об’єднань України.

33. Цыпин Владислав, протоиерей. История Русской Православной Церкви. Синодальный и новейший периоды (1700 –2005). – М.: Сретенский монастырь, 2010. 408 с.

34. Шкаровский М. Русская Православная церковь при Сталине и Хрущеве (государственно-церковные отношения в СССР в 1939–1964 годах). М.: Крутицкое Патриаршее Подворье; Общество любителей церковной истории, 2000. 400 с.

35. Шкаровский М.В. Русская Православная Церковь в XX веке. М.: Вече, 2010. 480 с.

References

1. Archbishop of Crimean Luka (Voino – Yasinetsky) Under the Supervision of the SPU-NCIA-MSS: a collection of documents. (2010). A. Valiakin (copm.). Simferopol: GU SBU [in Russian].

2. Babenko, L. L. (2014). Soviet Bodies of State Security in the System of Relations between the State and the Orthodox Church in Ukraine (1918 - mid-1950's). Poltava [in Ukrainian].

3. Babenko, L. L. (2004). Participation of the Bodies of the Cheka-SPU in the Removal of Church Values in the early 1920's. Z archiviv VUCHK-GPU-NKVD-KGB, №1 / 2 (22/23), 410 – 429 [in Ukrainian].

4. Bazhan, O. (2007). Repressions Among Clergy and Believers in the Ukrainian SSR during the "Great Terror": the

statistical aspect. Z archiviv VUCHK-GPU-NKVD-KGB, №2. 12-29 [in Ukrainian].

5. Bazhan ,O. & Danylyuk, Y. (2000). Testing byFaith: Fighting for the Realization of the Believers' Rights and Freedoms in Ukraine in the second half of the 1950s - 1980s Kyiv: Ridny kray [in Ukrainian].

6. Baran, B. (1995). Government and Church: From the History of Relations in 1945-1965.Suchasnist, №5, 113 – 128 [in Ukrainian].

7. Vasilyeva, O.Yu. (2001). Russian Orthodox Church in the Policy of the Soviet state in 1943-1948. Moscow: IRI RAS [in Russian].

8. Verigha, V. (1996). Confiscation of the Church Values in Ukraine in 1922. New York; Toronto [in Ukrainian].

9. Vedeneev, D.V. & Lysenko, O.E. (2015). Opposition to Soviet Intelligence Services for German Intelligence and Counterintelligence on the Territory of Ukraine in 1941-1944. Ukrainskiy Istorychnyi Journal, 2015, No. 1, P.69 – 91 [in Ukrainian].

10. Vyshyvaniuk, O. (2004). Russian Orthodox Church in Ukraine in 1944-1953 from Liberalization to stopping its activity. Istoria Ukrainy: malovidomi imena, podii, fakty, 27, 143 – 156[in Ukrainian].

11. Voinalovych, V. (2005). The Party and State Policy on Religion and Religious Institutions in Ukraine in the 1940 – 1960s: political discourse. Kyiv: Svitogliad [in Ukrainian].

12. Specialized State Archive of the Security Service of Ukraine [in Ukrainian].

13. Gridin, I. M. (2001). The Orthodox Church in Ukraine during the Second World War of 1939-1945: Human Dimension. Candidate's thesis. Donetsk [in Ukrainian].

14. Yelensky, V. (1991). State-Church Relations in Ukraine (1917-1990). Kyiv: Republicanskyi Centr Dukhovnoi Cultury [in Ukrainian].

15. Ignatusha, O. M. (2003). Destruction of the Confessional Network in Ukraine in the 20-30th years of the 20th Century: implementation of the project of a nonreligious society. // Nauk. visnyk Volynskogo derzhavnogoe un-tu imeni Lesi Ukrainky, No. 10, 32 – 43[in Ukrainian].

16. Kyrydon, A. M. (2005). Crucial Time: State, Church, Society in Soviet Ukraine 1917 – 1930. Ternopil [in Ukrainian].

17. Merkatun, I. (1991). Antireligious Campaign of the 1950s and 1960s in Ukraine. Ukrainskyi Istorychnyi Journal, №10. 74 – 87 [in Ukrainian].

18. Nestulia, O.O. (1995). The Destiny of the Church Antiquity in Ukraine. 1917 – 1941. Institute of History of the National Academy of Sciences of Ukraine, Ch.1. Part 2 [in Ukrainian].

19. Odintsov, M. I. (2005). Power and Religion during the Years of War. State and Religious Organizations in the USSR during the Years of the Great Patriotic War of 1941-1945. Moscow [in Russian].

20. Odintsov, M. (2013). Patriarch Sergiy. Moscow [in Russian].

21. Paschenko, V.O. & Kyrydon A. M. (2004). Bolshevik State and Orthodox Church in Ukraine. 1917 – 1930s. Poltava: ASMI [in Ukrainian].

22. Paschenko, V.O. (2005). Orthodox Church in the Totalitarian State. Ukraine 1940 – early 1990's. Poltava: ASMI [in Ukrainian].

23. Political Repressions of the Soviet era in Ukraine. Scientific -assistant bibliographical index. (2008). Kyiv: Ariste [in Ukrainian].

24. Political Terror and Terrorism in Ukraine: historical essays. (2002). Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].

25. On the order of organization, activity, reporting and liquidation of religious communities and the system of registration by administrative authorities of the composition of religious communities and ministers of worship. (2005). Z archiviv VUCHK-GPU-NKVD-KGB, No. ½, 61 – 85 [in Ukrainian].

26. Religious organizations in the USSR: the day before and during the Great Patriotic War (1938-1943) / Public. WE. Odintsova // Domestic archives. 1995.№ 2. C.41-70.

27. Rubliova, N. (2007). Repressions against "Churchmen" and "Sectarians" in the Ukrainian SSR. 1917 – 1939 biennium .Z archiviv of the VUCHK-GPU-NKVD-KGB, No. 1, 205 – 219 [in Ukrainian].

28. Silantyev, V. I. (1998). Bolsheviks and the Orthodox Church in Ukraine in the 20's. Kharkiv: KhGPU [in Russian].

29. Silantyev, V. I. (1999). Campaign for the Elimination of Churches and other Religious Buildings in Ukraine in the 1920 – 30's. Visnyk Kharkivskogo Derzhavnogo Polytechnichnogo Universytetu, 20. 62 – 72 [in Ukrainian].

30. Tevikova, O. V. (2009). Forms and Methods of the Anti-religious Struggle in Ukraine (1953 – 1964). Visnyk Kyivskogo Mizhnarodnogo Universytetu. International Relations. Kyiv: KMU, 8, 292 – 311 [in Ukrainian].

31. Central State Archive of the Supreme Power and Administration of Ukraine.

32. Central State Archive of Public Associations of Ukraine.

33. Tsypin, V. (2010). History of the Russian Orthodox Church: Synodal and Recent Periods(1700 -2005). Moscow : Izdatelstvo Sretenskogo Monasteria [in Russian].

34. Shkarovsky, M. (2000). Russian Orthodox Church of Stalin and Khrushchev (state-church relations in the USSR in 1939 – 1964). Moscow: Krutitskoye Patriarchal [in Russian].

35. Shkarovskyi, M. V. (2010). Russian Orthodox Church in XX century. Moscow : Veche, Lepta [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 22.09.2019
Прийнято до публікації 28.10.2019

.

УДК 74.01/.09
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190154

Буцикіна Євгенія Олександрівна,
кандидат філософських наук, асистент
кафедри етики, естетики та культурології
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка
butsykina@knu.ua
ORCID 0000-0002-4350-6103

ДО ПИТАННЯ КУЛЬТУРНИХ ВИМІРІВ ДИЗАЙН-ПРАКТИК ТА ЇХНЬОГО ТЕОРЕТИЧНОГО ОБҐРУНТУВАННЯ

Мета роботи. Стаття присвячена виявленню методологічних принципів обґрунтування природи і функцій дизайну у вітчизняних та західно-європейських дослідженнях і конституювання розмаїття культурних вимірів, корелятивних дизайн-практикам, що дозволяє сформувати нове поле для дослідження феномену дизайну в межах культурології. **Методологія** дослідження базується на застосуванні теоретико-аналітичного, історико-логічного, компаративного та герменевтичного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє виявити подібності та відмінності в обґрунтуванні дизайн-практик, що розвивались на теренах вітчизняної та західно-європейської культур, аби прояснити та ствердити теоретико-методологічні принципи, засадничі для вітчизняної традиції дослідження дизайну, що мають самостійних евристичний потенціал. **Наукова новизна** роботи полягає у прояснені та ствердженні теоретико-методологічних принципів вітчизняної традиції дослідження дизайн-практик, з метою пошуку нового підходу розв'язання теоретичних проблем теорії дизайну та окреслення нової дослідницької царини в межах вітчизняної культурології. **Висновки**. Предметом вітчизняних розвідок у ХХ столітті постають практики художнього конструювання і промислового дизайну в контексті нових культурних вимог до гуманізації виробництва. У сучасному вітчизняному дискурсі дизайн-практики мисляться як такі, що мають на меті перетворювати та естетизувати культурне середовище в цілому. Англо-саксонська традиція виокремлює дві базові позиції щодо поняття «дизайн»: «ренесансну» і «капіталістичну». Акцентування на пріоритеті дослідження дизайну процесів призводить до необхідності аналізу сукупності «культурних вимірів» дизайну, в основі якої постає його розуміння як складної та динамічної системи процесів, виробів та інститутів із залученням культурного та соціального контекстів. Реабілітація тяглості вітчизняної дослідницької традиції дизайн-практик дозволяє розширити онтологічний горизонт теорії дизайну, шляхом зміни оптики з суб'єктцентричної на об'єктцентричну.

Ключові слова: дизайн, дизайн-практика, культурні виміри дизайну, мистецтво, прикладна естетика, ремісництво, художнє проектування.

Буцыкина Евгения Александровна, *кандидат философских наук, асистент кафедры этики, эстетики и культурологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко*

К вопросу об культурных измерениях дизайн-практик и их теоретическом обосновании

Цель работы. Статья посвящена выявлению методологических принципов обоснования природы и функций дизайна в отечественных (марксистская эстетическая мысль) и западно-европейских (аналитико-прагматический подход) исследованиях, позволяет сформулировать новое исследовательское поле феномена дизайна в рамках культурологии. **Методология** исследования базируется на применении теоретико-аналитического, историко-логического, сравнительного и герменевтического методов. Указанный методологический подход позволяет проследить и проанализировать общее и различное в обосновании исследования модификации дизайн-практик, которые развивались на территории отечественной и западноевропейской культур. **Научная новизна** работы заключается в выявлении общего и отличного в теоретическом и методологическом обосновании дизайна в отечественных исследованиях XX и начале XXI века, а также аналитической традиции, которые качественно определили разные векторы и модификации дизайн-практик и позволили применить их для обоснования феномена дизайна как общекультурного явления. **Выводы**. Предметом отечественных исследований XX века являются практики художественного конструирования и промышленного дизайна в контексте новых культурных требований к гуманизации производства. В современном отечественном дискурсе дизайн-практики мыслятся как имеющие целью преобразовывать и эстетизировать культурную среду в целом. Англо-саксонская традиция выделяет две базовые позиции относительно понятия «дизайн»: «ренессансную» и «капиталистическую». Акцентирование на приоритете исследования дизайна процессов приводит к необходимости анализа совокупности «культурных измерений» дизайна, в основе которой стоит его понимание как сложной и динамической системы процессов, изделий и институтов с привлечением культурного и социального контекста.

Ключевые слова: дизайн, дизайн-практика, культурные измерения дизайна, искусство, прикладная эстетика, ремесло, художественное проектирование.

© Буцикіна Є. О., 2019

***Butsykina Yevheniia**, PhD, assistant professor at the Department of Ethics, Aesthetics and Cultural Studies Taras Shevchenko National University of Kyiv*

On the issue of cultural dimensions of design practices and their theoretical justification

Purpose of the article. The article is devoted to identifying the methodological principles of design nature and functions substantiation in Ukrainian (Marxist aesthetic thought) and Western European (analytical and pragmatic approaches) research, allows us to formulate a new research field of the design phenomenon in the framework of cultural studies. **The methodology** is based on the application of theoretical-analytical, historical-logical, comparative and hermeneutical methods. The specified methodological approach allows us to trace and analyze common and different in the study justification of design practices modification that have developed in the territory of Ukrainian and Western European cultures. **The scientific novelty** of the work consists in identifying common and different in theoretical and methodological substantiation of design in Ukrainian studies of XX and beginning of XXI century, as well as Anglo-Saxon (analytical) traditions, which qualitatively determined different vectors and modifications of design practices and allowed them to be used to justify the design phenomenon as a general cultural one. **Conclusions.** The subject of Soviet-Ukrainian research of the XX century are primarily the practice of artistic design and industrial design in the context of new cultural requirements for the production humanization. In contemporary Ukrainian discourse, design practices are thought of as having the goal of transforming and aestheticizing the cultural environment as a whole. The Anglo-Saxon tradition identifies two basic positions regarding the concept of "design": "Renaissance" and "capitalist". Emphasis on the priority of the study of process design leads to the need to analyze the totality of the "cultural dimensions" of design, which is based on its understanding of how complex and dynamic systems of processes, products and institutions are involving the cultural and social context.

***Key words*:** design, design practice, cultural dimensions of design, art, applied aesthetics, craft, artistic design.

Актуальність теми дослідження. Дизайн як особливий тип узгодженої людської діяльності не можливо розглядати поза культурою, в межах якої_діяльність людини сповнюється сенсом, стає об'єктивно значущою, видимою. Водночас постає питання «чи існував дизайн завжди?» або ж його виникнення пов'язане із певними історичними, випадковими обставинами. Позаяк існує погляд, що виникнення дизайну є всього лиш результатом ускладнення елементарних складових людської культури, також необхідно прояснити відношення між засадничими людськими практиками з обробки матеріалів, виготовлення та інструментального використання знаряддя та дизайн-практиками. Наразі немає остаточної відповіді на питання, чи процес перетворення культурного середовища за допомоги дизайну, що виявляється в конкретних артефактах, способі їх творення, є неодмінним елементом культури із самого її початку. Чи дизайн як такий є характеристикою пізньої цивілізаційної форми, якій притаманне відчуження продуктів праці та його компенсація шляхом естетизації, гуманізації машинного виробництва.

Аналіз досліджень і публікацій. Саме тому традиція концептуалізації феномену дизайн-практики потребує подальшого розгляду, а з огляду на те, що співставлення радянської (марксистської) естетичної та сучасної вітчизняної, яка її продовжує у порівнянні з англо-саксонською традицією, дослідження даної проблематики демонструє низку принципових відмінностей. Серед українських дослідників теорії та історії дизайну варто виокремити Н. Барну, Ю. Білодіда, О. Лагоду, А. Огурцова, В. Пігулевського, О. Поліщук, А. Пригорницьку, І. Рижову та інших. В англо-саксонській традиції даною проблематикою займаються такі дослідники, як Дж. Волкер, В. Марголін, Д. Суджич, А. Форті та інші.

Мета дослідження. Дослідження присвячене виявленню методологічних принципів обґрунтування природи і функцій дизайну в естетичних (вітчизняна марксистська естетика) та західно-європейських (аналітико-прагматичні розвідки) традиціях.

Виклад основного матеріалу**.** З огляду на сказане вище не варто нехтувати марксистською естетичною традицією дослідження дизайну другої половини XX століття. Е. Циганкова досліджує становлення дизайн-діяльності на тлі виникнення «естетики машинобудування». Дослідниця, традиційно для радянської доби, визначає дизайн як «художнє конструювання», яке зародилося в Німеччині наприкінці XIX – початку XX століття завдячуючи діяльності творчого об'єднання Веркбунду, а потім – школи Баухаус. Ці інституції, на думку авторки, заклали «теоретичні основи формоутворення в умовах індустріального виробництва» [5, 101]. Так, засадовою ознакою виникнення дизайну як формотворчості постає наявність розвиненого серійного виробництва, яке спричиняє появу нового способу досвідчення речі, створеної таким чином. Природно, що ця нова форма людського досвіду потребує культурологічного дослідження.

Дослідження Циганкової акцентує на аналізі культурно-естетичної сутності саме інженерного дизайну, що виникає як компенсація відчуження праці в умовах машинного виробництва шляхом його естетизації та гуманізації. Дизайн (а наприкінці XX століття – вже ре-дизайн) машини розглядається в контексті її гуманізації, з орієнтацією на цінності «нової» людини-працівника, із її новими життєвими, естетичними та культурними вимогами. Ця настанова, на тлі загального інженерного спрямування, визначає специфіку пізньорадянських естетичних та культурологічних досліджень дизайну.

У сучасних українських розвідках шлях розв'язання проблеми визначення дизайну загалом наслідує радянській традиції, хоча й приховано, через скасування вже згаданого інженерного погляду. Отож, акцент ставиться на досліджені духовно- та матеріально-культурних вимірах даного феномену. Зокрема, Ю. Білодід та О. Поліщук так визначають дизайн: «…це специфічна людська діяльність, спрямована на естетичне поліпшення предметно-просторового середовища безпосереднього існування людини при його створенні, модернізації, стилізації» [1, 91]. Тобто, як ми бачимо, ідеться не про особливості досвідчення предметності, яка постає під час виробництва, а про поліпшення предметно-просторового довкілля взагалі. На нашу думку, саме ця настанова дозволяє хибно нескінченно розширювати часові межі існування дизайну.

Визначальним для вітчизняних дослідників в Україні початку XIX століття є наголошення на позаісторичній природі цього явища. Тому дизайн-практика розглядається як функція «матеріальної культури» та «духовних потреб», що в результаті дозволяє дослідникам ототожнити поняття «дизайн» і «прикладна естетика» [1, 94]. Отже, не зважаючи на те, що засадничими поняттями для вітчизняних дизайн студій залишаються естетизація та гуманізація, тепер ідеться не про естетику індустрії чи практики естетизації машинного виробництва, а взагалі про перетворення усього «естетично дійового технотронного середовища буття соціуму» (виробів, процесів, послуг), що може бути осмислене лише в культурному контексті [1, 95]. З одного боку, ми спостерігаємо розширення меж предмету дослідження дизайну, з іншого – розмивання цього предмету, аж до його ототожнення з будь-якою інструментальною-символічною діяльністю, отже з культурою.

Розглядаючи західну альтернативну позицію щодо можливостей дослідження та обґрунтування дизайну як культурного явища, показовою видається думка Д. Суджича, який стверджує необхідність застосування історичного підходу, який має слугувати встановленню чітких меж між появою феномену дизайну та його концептуалізацією. Це видається можливим завдяки розрізненню понять «дизайн», «ремісництво» (craft) та «мистецтво» (art), та – відповідно – ролей дизайнера, ремісника і художника. Так, зародження дизайну пов'язане з появою нової професії дизайнера, тобто людини, яка має створювати проекти речей, які вона не виготовляє, але які виготовлятимуться за її проектом численним накладом для масового споживання. Сутність діяльності дизайнера виявляється завдяки її порівнянню ремісництвом. Діяльність ремісника можлива лише в умовах невідчуджуваності творця та твореної ним речі: «Індустріалізація зруйнувала цей зв'язок і створила дизайнера в сучасному розумінні цього слова» [3, 118]. Так, на думку Суджича, немає жодних підстав стверджувати існування дизайнера у доіндустріальну добу: існували лише художник і ремісник.

На цьому тлі цікаво розглянути специфічний феномен співпраці художника і ремісника за доби Відродження: «Художник творчо скеровував роботу за допомогою малюнків – designs. Орієнтуючись на них, ціла група ремісників здійснювала фізичне виготовлення речі, наділеної культурними амбіціями, яких були позбавлені менш вишукані кустарні вироби» [3, 118]. Отже, саме художник у доіндустріальну епоху відповідає за культурну та символічну цінність речі, що тепер впроваджує дизайнер, здійснюючи «проектування» виробу, гранично відчужуючи продукт своєї діяльності.

Ідею необхідності виокремлення доіндустріального періоду існування дизайну також підтримують С. Бейлі та Т. Конран. Вони називають першим дизайнером Леонардо да Вінчі, який іменував себе творцем «disegno» – поняття, що не вписувалося ані у значення мистецтва, ані у значення ремісництва, – «здатність передавати ідею графічно (наочно, візуально)», виражати ідею концептуально та матеріально через графічну демонстрацію (або проект) [6, 13].

Повертаючись, до вытчизняної (марксистської) традиції визначення дизайну, можемо співставити значення цього поняття із його тлумачення за доби італійського Ренесансу: художник мислив себе як творець-проектувальник, тоді як матеріальне втілення задуму мала другорядне значення. Це дозволяє говорити про нову локалізацію унікальності артефакту – унікальним постає сам проект, а не конкретний виріб. На відміну від унікальності витвору мистецтва, яка опирається на інститут оригіналу і в жодному разі не існує поза ним. Сам да Вінчі, у листі до Людовіко Сфорца, пропонував йому, передусім, свої послуги дизайнера (проектувальника каналів), а вже потім – живописця та скульптора. Синтез художника і ремісника утворює дизайнера в модерному тлумаченні [6, 13].

Інша лінія дискурсивного прояснення сутності понять «дизайн», «мистецтво», «ремісництво» постає в розвідках Дж. Волкера, який наполягає, що для художників доби Відродження дизайн передував мистецтву, або ж перетворювався на «мистецтво дизайну», тобто на специфічну навичку створення проекту не лише твору мистецтва, але й будь-якого складного виробу. На той час мистецтво дизайну було нічим іншим, як первинною фазою «концептуалізації» у процесі створення речі. Утім Волкер стверджує, що наразі концепт «дизайн» набув принципово розширеного значення: він означає як сам процес, так і результат процесу; як конкретну спроектовану річ, так і узагальнений паттерн того чи іншого виробу [9, 42].

І Суджич, і Волкер залишають відкритим питання щодо того, чи існує сутнісна відмінність між «ренесансним» і «капіталістичним» розумінням дизайну і дизайнера. Серед ключових представників першого виокремлюють С. Джервіса, який критикував суто індустріальне тлумачення дизайну за те, що воно позбавляє його пре- і ранньо-модерного контексту. Він називає перспективу, пропоновану Джервісом, «анти-модерною» [9, 44]. Тут «капіталістичне» визначення поняття дизайн є принципово обмеженим, адже робить акцент саме на сфері інженерного дизайну, пов'язаного із важкою індустрією, що зароджується лише у XVIII столітті.

Але, напевно, найбільш впливовим представником «анти-модерної» позиції в тлумаченні дизайну у другій половині XX століття, є В. Папанек: «Все, що ми робимо, практично завжди – дизайн, адже проектування властиво людині в будь-який її діяльності. Планувати свої дії згідно з поставленою метою становить суть дизайну ...» [2, 16]. В даному визначені яскраво виражена тенденція щодо критики модерністського тлумачення дизайну, що постала в 70-ті роки XX століття і є актуальною сьогодні. Хоча ґрунтовним для розуміння дизайн-діяльності Папанеком продовжує бути «гуманізація», що тепер постає поза контекстом вдосконалення машини. Сутність дизайн-практик – у їхній культурній універсальності. Папанек повернув дизайну розуміння, яке спирається на його ототожнення із ремісництвом. Ця некомерційна, екологічна настанова у осмисленні діяльності дизайнера була збуджена хвилею емансипації та інших соціальних у другій половині XX століття. Але залишається актуальним питання, чи таке розмивання меж предмету дослідження, залишає можливості ствердження відмінності дизайн-діяльності від усіх інших видів людських культурних практик?

У цьому контексті показовою є думка В. Флюссера, який, спираючись на етимологічні розвідки, доходить висновку, що дизайн – це ніщо інше як уся людська діяльність, яка протиставляє себе природному середовищу: «…дизайнерською стратегією, що покладена в основі будь-якої культури, є хитромудре перетворення нас із обумовлених своєю природою ссавців на вільних художників» [4, 21]. Таким чином, Флюссер, розглядає в дизайні як одному з найбільш важливих і потужних термінів сучасного культурного дискурсу сутність його як ґрунтовної людської діяльності. Саме вона надає людині можливість перемогти («перехитрити») природу і природнє за допомоги мистецтва і ремісництва, витонченого і механічного, адже дизайн є поєднанням цих двох аспектів культурної діяльності.

Д. Суджич вносить свої корективи в розуміння дизайну і ролі дизайнера Папанека і Флюссера. В антиглобалістському і антимодерністському підході саме професійний дизайнер здійснює формотворення так, щоб якомога ширша аудиторія могла якнайлегше спожити спроектований ним виріб. Для дизайнера не є принциповим естетичний аспект виробу, переважає суто етичний мотив. Натомість, на думку Суджича, сутнісним аспектом діяльності дизайнера постає саме естетизація виробу (не прикрашання, а стилізація і адаптація для споживача). Така роль могла постати лише на зміну ремінику, відтіснивши його на маргінес цивілізації: «…роботу дизайнера сприймають як певний тип послуг, що забезпечує безперервне виробництво, зростання репутації бренду і розширення асортименту» [3, 137].

Важливим є розгортання даного наративу убік розуміння ролі дизайнера та значення дизайну в сучасному світі, де проектування машини і виробу доповнилося потужною галуззю проектування процесів. «Дизайн процесів» має справу зі «створенням певного досвіду взаємодії» – дане визначення пріоритетного напрямку розвитку поняття дизайну концептуально відповідає новому розумінню людиною свого культурного (гетерогенного) довкілля, що потребує постійного вдосконалення і перетворення. Пріоритетним напрямом роботи дизайнера є проектування і конструювання автоматизованих, електронних послуг, що об'єднують людей у єдиному ритмі співжиття [3, 127].

Таке, сучасне розуміння дизайн-діяльності оновлює пошуки поняттєвого статусу дизайну як предмету культурологічного дослідження. Саме на важливості дослідження «культурних вимірів» дизайну наполягають також Г. Кларк і Д. Броуді. Висхідним пунктом сучасного дослідження дизайну є його розуміння як складної та динамічної системи процесів виробництва та споживання, їхнього впливу на довкілля та людську комунікацію [7, 1]. Отже, сьогодні ніщо і ніхто не існує за межами дизайн-стратегії. Сучасна людина виховується серед і за допомоги речей, що є дизайн-сконструйованими.

Водночас важливою є думка теоретика дизайну В. Марголіна стосовно сучасного переосмислення практики споживання як сукупності креативних культурних практик, що визначають нові форми життєдіяльності суспільства та його вимог, на які мають реагувати та переорієнтовуватися дизайнери, а не навпаки: «…споживання є не пасивним актом, а творчим проектом, за допомогою якого люди використовують товари зовсім не обов'язково так, як було задумано тими, хто їх розробляв і виготовляв» [8, 39]. Так, завданням культурних антропологів та культурологів постає дослідження дизайну як динамічної структури, що не вписується в межі діяльності дизайнера, але й містить в собі аспект

соціально-культурних перетворень в їх різноманітті. Так, Д. Вайтхаус вибудовує настанову мета-дискурсу щодо дизайну «…як фундаментальної людської діяльності, що сприяє формуванню не лише фізичного порядку, але й порядку соціального і культурного» [10, 57].

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні спільного та відмінного в теоретичному та методологічному обґрунтуванні дизайну в вітчизняних розвідках XX та XIX століть, а також західно-європейської (аналітичної) традиції, що якісно визначили різні вектори та модифікації дизайн-практик та дозволили застосувати їх для обґрунтування феномену дизайну як системи культурно-соціальних феноменів та процесів, що визначають духовні та матеріальні практики суспільства на даному етапі його розвитку.

Висновки**.** Таким чином, в даній статті можемо прийти до наступних висновків:

- поняття «дизайн» є складним і полісемантичним та вимагає міжлисциплінарного підходу задля його визначення;

- співставлення вітчизняної і англо-саксонської традицій у дослідженні та визначенні поняття дизайну дозволяє віднайти спільні та відмінні характеристики та систематизувати їх у цілісну культурологічну парадигму, яка розглядає дизайн як полісемантичне та загально-культурне явище;

- вітчизняна традиція аналізу дизайну другої половини XX ст. (що спирається на марксистську методологію) зосереджена на культурно-естетичній сутності інженерного дизайну, що вибудовується довкола пріоритету проблематики проектування та конструювання машин, а не предметів споживання. Предметом дослідження постає дизайн машини в контексті нових культурних вимог до гуманізації виробництва;

- вітчизняна дослідницька традиція XXI ст. визначає дизайн як прикладну естетику, переосмислюючи дизайн-практики як такі, що мають на меті перетворення та естетизацію соціо-культурного середовища, в якому перебуває та розвивається сучасна людина (виробів, процесів, послуг);

- у західній дослідницькій традиції необхідною умовою визначення дизайну є співставлення даного поняття з ремісництвом (craft) та мистецтвом (art), та – відповідно – ролей дизайнера, ремісника і художника. Такий спосіб проблематизації призводить до виокремлення двох базових та альтернативних позицій щодо рецепції поняття «дизайн»: «ренесансна» і «капіталістична»;

- акцентування на пріоритеті дослідження дизайну процесів призводить до необхідності дослідження сукупності «культурних вимірів» дизайну, в основі якої постає його розуміння як складної та динамічної системи процесів, виробів та інститутів із залученням культурного та соціального контекстів.

Література

1. Білодід Ю. М., Поліщук О. П. Основи дизайну : Навч. Посіб.– Київ : Вид. ПАРАПАН, 2004. 240 с.
2. Виктор Папанек. Дизайн для реального мира. Москва : Издатель Д. Аронов, 2004. 416 с.
3. Суджич Д. B как Bauhaus : Азбука современного мира. Москва : Strelka Press, 2017. 400 с.
4. Флюссер В. О положении вещей. Малая философия дизайна. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. 160 с.
5. Цыганкова Э. Г. У истоков дизайна (машины и стили). Москва : Издательство «Наука», 1977. 112 с.
6. Bayley S., Conran T. The A-Z of Design. London : Conran Octopus Ltd, 2007. 335 p.
7. Design Studies. A Reader / edited by H. Clark and D. Brody. New York : Berg, 2009. 572 p.
8. Margolin V. Design History and Design Studies / V. Margolin. *The Politics of the Artificial: essays on Design and Design Studies*. Chicago, 2002. P.218-21, 224-30.
9. Walker J. Defining the object of Study / J. Walker. J. Walker, ed., *Design History or History of Design.* London, 1989. P. 22-36.
10. Denise Whitehouse. The State of Design History as a Discipline / D. Whitehouse. *Design Studies. A Reader* / edited by H. Clark and D. Brody. New York, 2009. P. 54-63.

References

1. Bilodid Ju. M., Polishhuk O.P. (2004). Osnovy dyzajnu: Navch. Posib. Kyiv: Vyd. PARAPAN [In Ukrainain].
2. Papanek V. (2004). Design for the Real World. Moscow: Izdatel D. Aronov [In Russian].
3. Sudjic D. (2017). B is for Bauhaus: An A-Z of the Modern World. Moscow: Strelka Press [In Russian].
4. Flusser V. (2016). O polozhenii veshchey. Malaya filosofiya dizayna. Moscow: Ad Marginem Press [In Russian].
5. Tsygankova E. (1977). U istokov dizayna (mashiny i stili). Moscow: Izdatelstvo “Nauka” [In Russian].
6. Bayley S., Conran T. (2007). The A-Z of Design. – London: Conran Octopus Ltd. [In English].
7. Clark H., Brody D. (2009). Design Studies. A Reader. New York: Berg. [In English].
8. Margolin V. (2002). Design History and Design Studies. The Politics of the Artificial: essays on Design and Design Studies. Chicago: University of Chicago Press. [In English].
9. Walker J. (1989). Defining the object of Study. J. Walker, ed., Design History or History of Design. London: Pluto Press [In English].
10. Whitehouse D. (2009). The State of Design History as a Discipline. Clark H., Brody D. ed., Design Studies. A Reader. New York: Berg, 2009. [In English].

Стаття надійшла до редакції 06.10.2019
Прийнято до публікації 08.11.2019.

УДК 338.48-021.131
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190499

Дичковський Степан Іванович,
кандидат педагогічних наук, доцент,
директор Інституту практичної культурології
та арт-менеджменту Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-4771-4521
227@ukr.net

ІНКОРПОРАЦІЯ ВІРТУАЛЬНИХ ПРАКТИК В СИСТЕМУ ВІРТУАЛЬНОГО ТУРИЗМУ

Мета статті висвітлити актуальні проблеми сучасного соціуму який являє собою поєднання глобальної інформації та комунікації з потоковим сегментуванням споживачів, в тому числі сфери туристських послуг. **Методи дослідження.** Для досягнення мети були використанні аналітичний, історичний, соціологічний, та метод теоритичного узагальнення. **Наукова новизна** дослідження полягає співвідношення культурологічного аспекту віртуального туризму з співвідношення між культурними та віртуальними видами туризму. **Висновки.** Враховуючи викладене можна зробити висновок що сучасний соціум являє собою поєднання глобальної інформації та комунікації з потоковим сегментуванням споживачів, в тому числі сфери туристських послуг. На диверсифікацію індивідів, їх проблем і очікувань туризм відповідає зустрічною диверсифікацією - особливі території і специфічні пам'ятки з обмеженим доступом, нетипові види транспорту, ризиковані розваги, індивідуальні маршрути.

***Ключові слова*:** туристичні послуги, віртуальні практики, віртуальний туризм, туристичний продукт, інформаційний простір.

Дычковский Степан Иванович, *кандидат педагогических наук, доцент, директор института практической культурологии и арт менеджмента Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Инкорпорация визуальных практик в систему виртуального туризма

Цель статьи осветить актуальные проблемы современного социума который представляет собой сочетание глобальной информации и коммуникации с потоковым сегментацией потребителей, в том числе сферы туристских услуг. **Методы исследования.** Для достижения цели были использованы аналитический, исторический, социологический, и метод теоритичного обобщения. **Научная новизна исследования** заключается соотношение культурологического аспекта виртуального туризма из соотношения между культурным и виртуальным видами туризма. **Выводы.** Учитывая изложенное можно сделать вывод, что современный социум представляет собой сочетание глобальной информации и коммуникации с потоковым сегментацией потребителей, в том числе сферы туристских услуг. На диверсификацию индивидов, их проблем и ожиданий туризм отвечает встречным диверсификацией - особые территории и специфические памятники с ограниченным доступом, нетипичные виды транспорта, рискованные развлечения, индивидуальные маршруты.

Ключевые слова: туристические услуги, виртуальные практики, виртуальный туризм, туристический продукт, информационное пространство.

Dychkovsky Stepan*, candidate of Pedagogical Sciences, associate professor, director of the Institute of Practical Cultural Studies and Art Management of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Incorporation of visual practices into a virtual tourism system

The purpose of the article is to highlight the pressing problems of modern society, which is a combination of global information and communication with the stream segmentation of consumers, including tourism services. **Methodology.** To achieve the goal, the analytical, historical, sociological, and theoretical generalization methods were used. **The scientific novelty** of the study is the ratio of the cultural aspect of virtual tourism from the relationship between cultural and virtual types of tourism. **Conclusions.** Thus, geographical, national, political borders are weakening, the Internet makes it possible to communicate and build social networks and communities not only on territorial-national, linguistic, socio-economic principles but also based on common goals, interests, opportunities and means of expression. This becomes an essential aspect of developing a theoretical foundation for a new vision for the development of international tourism, taking into account the real socio-cultural diversity of the world. And its kind, as a cultural one, facilitating the assimilation of different norms and values of social experience by man, is one of the mechanisms of forming social identity through interpersonal connections, cognition, and creative search. To sum up, we can conclude that modern society is a combination of global information and communication with the stream segmentation of consumers, including tourism services. Tourism responds to the diversification of individuals, their problems, and expectations by counter diversification - particular territories and specific monuments with limited access, atypical modes of transport, risky entertainment, and individual routes.

Key words: travel services, virtual practices, virtual tourism, tourism product, information space.

Актуальність теми дослідження. Розвиток засобів масової інформації та електронної комунікації призвів до глобальних змін, яких зазнає сучасне суспільство протягом останніх десятиліть. Процес трансформації культури, виникнення нових культурних практик, зміна інформаційного простору суспільства призводять до формування нової системи цінностей і встановлення нових пізнавальних і

© Дичковський С. І., 2019

практичних пріоритетів конкретної людини. Кінець XX - початок XXI ст. завдяки розвиткові інформаційних технологій позначений виникненням нової форми буття - віртуальної реальності. Згідно з програмою ЮНЕСКО «Інформація для всіх», що здійснюється під егідою ООН, нині вже склалося так зване світове «інформаційне суспільство», яке функціонує на основі інформаційних технологій і надає інформаційні послуги в глобальному масштабі [13].

Аналіз досліджень і публікацій довів, що з підвищенням рівня знань і якості товарів та послуг більшість туристичних підприємств наближатимуть свою організаційну структуру до віртуальної. [28, 609-623]. Якщо в традиційній туристської діяльності постачальники послуг (готелі, перевізники, ресторани, заклади культури і т.д.) працюють з клієнтом через спеціалізовані підприємства - турфірми (пізніше до цих спеціалізованих підприємств приєдналися мережі бронювання), то сьогодні, з повсюдним поширенням інтернету, споживач «виходить» безпосередньо на постачальника турпослуг. Таке зміщення споживача з «реального» ринку в віртуальний ставить туроператора в положення «зайвої ланки», а робота споживача безпосередньо з виробником послуги стає все більш популярною.

Зміна моделі поведінки споживача турпослуг буде тільки актуалізувати завдання інноваційного розвитку турбізнесу і пошуку нової пропозиції для IT-грамотного користувача, здатного здійснювати пошук в інтернеті. Одним з можливих напрямків можуть стати консультаційні послуги, що дозволяють не просто здійснити пошук, а зробити його швидким і ефективним. Також туристська фірма може орієнтуватися в більшій мірі на індивідуальну пропозицію, на розробку маршруту для окремого туриста з урахуванням потреб і переваг конкретного замовника, який вже зробив віртуальну подорож і тепер вирішив відвідати об'єкти, які його зацікавили.

Уже достатньо багато проектів, що конструюють і втілюють повнішу модель віртуальної реальності. Нині за допомогою технологій 3D і можливостей, які надають сервіси, подібні, наприклад, до «Google Планета Земля», можна взяти участь у геокешингу (geocaching) – різновиді активного відпочинку і туристичній грі. Основна ідея гри полягає в тому, що одні гравці готують схованку з невеликими «скарбами», визначають за допомогою GPS координати схованки і публікують інформацію про це в мережі Інтернет. Інші гравці знаходять схованки і реєструють свою знахідку. У деяких варіантах гри схованку рекомендується створювати тільки в місцях, які представляють природний, історичний чи культурний інтерес, що дозволяє перетворити створення і пошук схованок на активний пізнавальний процес. Гравці отримують безліч цікавих відомостей про визначні пам'ятки. На форумі ведеться активне обговорення гри, зокрема – правил. Заохочуються схованки, де ставиться оригінальна і важка (наприклад, багатокрокова) пошукова задача. Найбільшим міжнародним майданчиком гри є Geocaching.com. На сайті гри перебуває понад 1 млн. схованок. Геокешинг в Україні з'явився у 2011р. На території нашої країни заховано понад 2 тис. «скриньок-схованок», найбільше у Київській, Донецькій, Дніпропетровській та Харківській областях [4].

Метою публікації є становлення та розвиток інформаційного співтовариства що зумовлюють можливість створення й просування нової культури, яка базується на взаємодії не з реальними предметами і відчуттями буття, а з їх спеціально розробленими моделями, графічними зображеннями (зокрема пейзажними) та віртуальними образами. Можна сказати, що віртуальність - це найсуттєвіша характеристика сучасної соціальної реальності. Інформаційні технології достатньо ефективно можуть замінити людині пряме спілкування з природними, історичними, архітектурними й іншими духовними і реальними об’єктами дійсності. Специфіка віртуальної реальності як динамічного середовища полягає у взаємозалежності і взаємодії людини й моделі віртуального світу, створеної інформаційними та телекомунікаційними технологіями. З філософської точки зору феномен віртуальної реальності може розглядатися як штучна реалізація в знаково-графічній формі тієї чи іншої ментальної діяльності (абстрактної або конкретної) [12, 48]. На думку Бодрійяра, знаки, які формують цей тип віртуальної реальності, є симулякрами, під впливом яких звичайна реальність заміщується віртуальною [27].

Для розуміння дійсності людині властиво сприймати її через систему своїх уявлень про неї - сіткою образів, стереотипів, суджень, поглядів, асоціацій, цінностей. Інформаційна бомба, за твердженням Е. Тоффлера, вибухає в самій гущі людей, докорінно змінюючи сприйняття їх внутрішнього світу та поведінку, створюючи ментальну модель дійсності [17, 265]. Британський соціолог Уррі розвинув теорію, яка пояснює, чому в пошуках задоволення люди подорожують, доводячи, що туризм передбачає поїздку в пошуках зорових вражень, яких ми зазвичай не отримуємо вдома або на роботі. Подолання відстані за допомогою комунікацій і швидких транспортних систем дозволяє людині проводити час спільно без просторового зближення, що робить можливим її включення в гнучкі міжтериторіальні структури, що призвело до структурування простору, в якому потоки мандрівників змінили текстуру простору. За словами Дж. Уррі, світ охоплений процесом "виробництва" і "споживання місць" [35]. Автор концепції

візуального споживання, в основі якої лежить відомий концепт туристського погляду (пильності, споглядання), переконливо показав, що туристський погляд фіксує об'єкти, відмінні від повсякденного життя (пейзаж, ландшафт), проте об'єкти туристського уваги включають в себе "різні форми соціальної стереотипізації" [37, 2] У роботі "Мобільні культури" Уррі відзначає, що погляд людей здалеку залежить від різноманітності соціальних дискурсів і практик, багато з цих поглядів організовані професіоналами, в число яких слід включити фотографів, авторів книг про подорожі, турагентів, власників готелів і дизайнерів, туроператорів, ведучих телепрограм про подорожі, чиновників з розвитку туризму, архітекторів тощо [36].

Ця теорія підтверджена розвитком фотографії в період масового туризму, який розпочався у другій половині XIX століття. Відразу після свого винаходу фотографія стала супутником туриста. Фотографування перетворило види в пам'ятки: туристи почали відвідувати церкви не для молитви, а щоб пофотографувати [40]. В цей же час з'явилися організовані тури і туристичні гіди. Щоб відповідати очікуванням гостей, що приїжджають, туристична індустрія багатьох міст почала виробляти масу «псевдосправжніх приманок» Такі голландські міста, як Дельфт і Гауда, відроджують стереотипи «справжньої Голландії», і створюють місця, події та сувеніри, що дозволяють іноземним туристам відчути її.

Туристські фотографії є символічними пам'ятками, матеріальним свідоцтвом відвідувань цікавих місць, таким чином включитися в особливу реальність, сконструйовану навколо пам'яток. Фотографії людей на тлі загальнозначущих культурних об'єктів, пам'ятників культури і природи під охороною ЮНЕСКО, символічно поєднують особистий простір мандрівника і простір культурних і природних цінностей всього людства. Туризм, з одного боку, є пошуком фотогенічних об'єктів і місць, з іншого боку, «свого роду стратегією накопичення фотографій», і, нарешті, фотографія оформляє подорож. Фотографії створюють у їх володаря ілюзію набуття, допомагаючи людині освоїти величезний світовий простір [18, 140]. На фотопривабливість об'єкта і формування «погляду туриста» впливає безліч елементів. Туристичне місце віртуалізується в фотографії або відеотексті, рекламних проспектах, зовнішній рекламі, телепередачах, усних розповідях мандрівників. Фотографії створюють у їх володаря ілюзію набуття, допомагаючи людині освоїти величезний світовий простір, а сприйняття автентичності культурних пам'яток забезпечується власною активністю і емоційно-чуттєвої залученістю туриста [20]. Інтерес до тих чи інших місцях, як правило, не випадковий. «Погляд туриста» залежить від суспільства і формується ним. Китайські туристи, наприклад, вважають за краще хмарочоси Франкфурта-на-Майні античної спадщини Риму – європейцям це здається незрозумілим [41] Американці ж за власним рішенням ніколи не поїдуть дивитися на італійське місто Піза і його знамениту падаючу вежу. Якщо вони і зроблять це, то лише тому, що через величезну кількість медіаканалів їм в голови вклали цю думку і розвинули «погляд туриста». На думку Уррі, і туристами, і пам'ятками маніпулюють: «погляд туриста» падає саме на ті особливості місця, які вже були передбачувані [37, 3]. Парадоксально, але туристи не шукають сюрпризів, а фотографують саме те, що очікували побачити.

У науковій літературі виділяється три категорії «носіїв картинки» місця, які впливають на його фотопривабливість, на створення його образу і формування «погляду туриста»: рукотворні об'єкти, значущі події і знаменитості [25, 9-22]. Перш за все, туристи приїжджають в туристичну дестинацію, щоб побачити рукотворні об'єкти. Грунтуючись на результатах великого емпіричного дослідження американських і європейських міст, Лінч і його послідовники доводять: більшість людей сприймають місто перш за все як набір будівель [33]. Можна, зокрема, виділити п'ять матеріальних елементів, які впливають на створення у людини образу території: шляхи (вулиці, залізниці, пішохідні стежки і інші шляхи пересування людей); краї (наприклад берегові лінії і зелені зони); райони (квартали, громади); вузли (площі, перехрестя, залізничні станції) та орієнтири.Слід підтримати позицію дослідників, які вважають, що інформація про територію сама по собі ще не створює її образу. Він повинен отримати адекватну форму вираження, оскільки вона відіграє важливу роль в процесі сприйняття, етно- і соціокультурної ретрансляції, інтерпретації. Часто географічний образ території яскраво представляє регіон або країну, але не репрезентований в інформаційному середовищі. За визначенням Д. Н. Замятіна, «географічний образ - система знаків, символів, стереотипів, архетипів, міфів, що характеризують певну територію» [7, 11-23]. Пам'ятаючи про теорію «погляду туриста» і міських «носіях картинки», нескладно пояснити, чому, наприклад, Венеція приваблює 12 млн туристів в рік. Небагато міст мають такий сильний візуальний вплив, як Венеція. Місто розташоване на 117 островах, з'єднаних більш ніж 400 мостами і розділених 150 каналами, на фоні яких виділяються шпилі й дахи храмів і палаців,підкреслені просторими площами. Венеціанський карнавал і бієнале - щорічні значущі події, які приваблюють тисячі туристів. А такі особистості, як Марко Поло, Казанова і Вівальді, - місцеві

знаменитості. Завдяки цим сильним «носіям картинки» Венеція з'являється в багатьох романах, картинах, п'єсах і фільмах. Згідно з дослідженням організації Harris Interactive, одним з найважливіших факторів під час вибору місця відпочинку або відвідування є саме візуальна інформація. 73% опитуваних відповіли, що вибирають місце відпочинку або туризму в Інтернеті. 69% уважають найважливішою інформацією, необхідною для прийняття остаточного рішення, є саме візуальна - фотографії, віртуальні тури або відео. 59% опитаних назвали 3D- сферичні панорами і віртуальні тури корисними під час вибору місця відвідування або відпочинку [32]. Посиленню впливу віртуальних практик на різні сфери життєдіяльності сучасної людини часто зумовлене бажанням зробити його яскравішим, таким, що містить цікаві події та сильні емоційні відчуття. Іноді віртуальність характеризують як «утрату реальності» [8]. Навколо сучасної людини дедалі більше речей, які сприймаються не цілком реальними, відокремленими від сутності. Резонно припустити формування в майбутньому сегменту туристичної індустрії, в якій віртуальні тури стануть кінцевим самоцінним продуктом споживання. Наприклад, в Діснейленді в Орландо (США) уже є атракціон, що симулює для тих, хто сидить в залі, подорож над різними природними ландшафтами на висоті пташиного польоту за допомогою використання відеоряду і різних спецефектів, від ароматів і звукового супроводу до ілюзії вітру, швидкість і напрямок якого регулюються в залежності від картинки на екрані [1, 151-160].

Футурологи прогнозують, що гаджети, які нагадуватимуть нинішні шоломи віртуальної реальності, стануть звичайним явищем і під час віртуальних подорожей, які за сприйняттям людиною на рівні свідомості та фізичних відчуттів майже не відрізняються від реальних. Група вчених з Університету Північної Кароліни спроектувала віртуальну реальність майдану біля Собору Святого Павла в Лондоні в 1622 р., в межах якої відвідувачі можуть змінювати точку зору за власним бажанням. Віртуальний туризм дає досить повну інформацію для більш усвідомленого вибору різних варіантів реальних подорожей. Нова гарнітура Oculus Rif VR від американського стартапу Oculus VR - попередник пристроїв віртуальної реальності. Мандрівник використовуватиме гаджет, щоб вдома в 3D-форматі випробувати різні сценарії відпустки. А ще віртуальні тури - це своєрідне переміщення в часі - у майбутні та минулі реальні подорожі. Але цікавіший ефект віртуальних турів - оновлення вже пережитих і, можливо, забутих вражень та їх посилення. Щоб успішно створювати віртуальні тури необхідно здійснити аналіз потенціалу території, оцінка її сучасного стану та виділення ключових моментів: – особливості історичного розвитку території; – розташування території, ландшафт; – органи управління території та їх діяльність; – облаштування території (оснащеність значущими об'єктами); – архітектурний і культурний простір території; – основні галузі економічної діяльності; – виробничо-технічні ресурси, якими володіє територія; – жителі території (соціально-демографічні показники) [9]. Такі види туризму, як етнічний, побутової, історичний, пізнавальний, культовий, ностальгічний цілком можуть бути використані для характеристики віртуальних подорожей. Можуть бути виділені наступні цілі створення віртуальних турів: інформаційно-ознайомча (реалізація цієї мети дозволяє показати не тільки відкриті, але і, наприклад, що зберігаються в запасниках колекції музеїв); рекламно-демонстраційна (сприяє залученню уваги до дестинації або готельним закладам); навчальна і культурно-просвітницька (дають можливість розширити межі візуального ознайомлення з об'єктами показу); соціально-реабілітаційна (дозволяє краще соціалізуватися групам осіб з обмеженими можливостями).

Вперше віртуальний тур був створений з метою відновлення зовнішнього вигляду зруйнованого в XV ст. замка Дадлі у Великобританії у 1994 році. Сьогодні термін «віртуальний тур» у літературі представлений «як спосіб реалістичного відображення тривимірного багатоелементного простору на екрані». А віртуальна екскурсія – «це мультимедійна фотопанорама, в яку можна помістити відео, інфографіку, текст, посилання» [3]. Нині віртуальні тури в туристичній галузі слугують, передусім, засобами реклами і просування. Ці технології вже давно використовуються, наприклад, у готельному бізнесі. Перш ніж обрати той чи інший готель, людина може віртуально по ньому прогулятися, відвідати майбутній номер, оцінити, наскільки він комфортний. Все це помітно змінює алгоритм споживчої поведінки туриста, який все активніше самостійно формує свій турпродукт – визначає маршрут, грунтуючись на тій інформації, яку йому надають інформаційні сайти про дестинації, які його цікавлять; бронює послуги засобів розміщення, перевізників, компаній з надання різних супутніх сервісів (починаючи від оренди автомобіля до замовлення по інтернету на певну дату вечері в ресторані.

Крім готельного бізнесу, затребувані, передусім, віртуальні тури по комерційних об’єктах: автосалонах, клубах, ресторанах, а віртуальні подорожі по визначних пам’ятках поки що створюють любителі-ентузіасти. Посилання на віртуальні тури викладаються в мережі багатьма користувачами. На цій основі спочатку формувалися нестійкі мережеві спільноти без оформлення їх статусу в Інтернет-просторі. З часом все більше і більше користувачів зі схожими інтересами, так чи інакше

пов'язаних з віртуальним турами, поступово об'єднуються в велику кількість різних спільнот і груп у соціальних мережах. Одним з найвідоміших віртуальних світів он-лайн є комп'ютерний додаток «Second Life», який розроблено в Сан-Франциско Linden Lab у 2003 р. Second Life привернув увагу 7,5 млн. користувачів. Жителі віртуального світу Second Life пропонують тури, відкриваючи віртуальні туристичні агентства та видавничі путівники. Середні між комп'ютерною грою і чатами, ці цифрові світи дозволяють відвідувачам досліджувати віртуальні середовища 3D і взаємодіяти один з одним у кіберпросторі [39].

Наукова новизна статті полягає співвідношення культурологічного аспекту віртуального туризму з співвідношення між культурними та віртуальними видами туризму. Субкультури віртуального туризму, що підтримують стійкі інформаційні відносини в даній сфері, починають орієнтуватися на високотехнологічні можливості турів у віртуальній реальності. Цінність віртуального туризму визначається рядом привабливих властивостей як для споживача послуги, так і для виробника: мінімальне витрачання особистих ресурсів: часу і грошей - віртуальні тури на даний момент безкоштовні, вони не вимагають часу на «збори в дорогу», до того ж в будь-який момент таку подорож можна перервати і потім при бажанні продовжити в зручний час; можливість віртуально відвідати регіони і об'єкти, недоступні в офлайн-подорож; безпека віртуального туру; безконтактний спосіб знайомства з регіоном, що є комфортним для мандрівників, які не володіють іноземними мовами, тому що він не передбачає прямої вербальної комунікації з корінним населенням [23, 128-138]. Для деяких людей віртуальний туризм є підготовкою до реального подорожі. Віртуальні тури допоможуть туристам і гостям зорієнтуватися в місті, ознайомитися з найцікавішими маршрутами і визначними пам'ятками (вулиці, парки, майдани, будівлі та монументи). На думку багатьох дослідників, майже не дослідженим нині є культурологічний аспект віртуального туризму і співвідношення між культурним та віртуальним видами туризму. Все більше інституцій, які розвивають культурний туризм розуміють, що дуже важливо визначити ті знакові місця і предмети, які можна сфотографувати і розтиражувати та створюють якісні зручні сайти і онлайн-бази даних з фотографіями пам'яток, які можна скачати безкоштовно. Найбільш ефективним засобом стимуляції споживчого інтересу до туристичних поїздок стає візуальна реклама - поштова листівка з «видами», журнальний розворот, «випадковий» кадр у фільмі, відеоролик. Поєднання професійної зйомки з аматорськими знімками і відеосюжетами дозволяє в максимальному ступені наблизити туристичний об'єкт до його потенційного споживача [22].

Так, в садибі Уорлі (Worley estate) в США за аналогією зі збереженим з 1905 р архівним знімком, на якому на головному ґанку сидять власники садиби, всіх бажаючих гостей фотографують в схожій манері і розміщують все знімки на сайті, підписуючи імена гостей. Таким чином, створюються більш глибокі контактні зв'язку з гостями садиби і популяризують сам культурний об'єкт [15]. У багатьох країнах в місцях зйомок популярних фільмів створюються тематичні парки і запускаються екскурсійні тури. Своєрідний туристичний бум територія зйомок переживає, як правило, після виходу того чи іншого фільму. Найчастіше створюються спеціальні тури по літературним і кінематографічним місцях. Яскравий тому приклад - місто Устад на півдні Швеції. Тут знімається детективний телесеріал «Уолландер», і городяни користуються цим, організовуючи «тури Уолландер». Ще одним прикладом може служити так званий Хоббітона - майданчик біля містечка Матамата в Новій Зеландії, яка повинна була відповідати місцевості, описаної в книгах Толкієна, і де проводилися зйомки трилогії «Володар кілець». Після закінчення зйомок екскурсійні фірми почали організовувати виїзні тури, і жителі містечка активно включилися в процес підтримки даного бренду. Так, в місцевих барах можна знайти «хоббіт бургери», а в крамницях купити різноманітні сувеніри. Практика віртуальних подорожей репрезентується на спеціалізованих телеканалах і в тематичних передачах, привертаючи увагу до місць, де відбувалися події, відображені в художніх фільмах, як це трапилося із художнім фільмом «Список Шиндлера». Екскурсії по місцях його зйомок користуються стійкою популярністю серед туристів в місті Краків [10, 150]. Прагнення людей до віртуального спілкування через Інтернет привабливе, насамперед, знеособленістю, можливістю конструювати і трансформувати віртуальну особистість. На думку Кейта Дінні, автора книги «Брендинг територій. Кращі світові практики., з точки зору маркетингу інтернет надає великі можливості всім компаніям, в тому числі і об'єктам культурної спадщини. Це нові канали для реклами, продажів, прямої доставки товарів, для отримання зворотного зв'язку і підтримки споживачів. Серед широкого спектру існуючих онлайн-инструментів, які вже застосовуються об'єктами культурної спадщини для коммунікування – це сайти, блогосфера, соціальні мережі, віртуальна реальність і електронна пошта. Комунікація може відбуватися у вигляді пасивної передачі інформації (загальних відомостей, галереї фотографій, брошур, проектів). Є також форма інтерактивної комунікації - інформація, відсортована за запитами користувача, консультації, зворотний зв'язок, календар заходів,

інтерактивні карти, бронювання готелів і віртуальні тури [30, 276-296]. Постачальникам послуг необхідно відстежувати постійні зміни у віртуальному середовищі, відомої як Web 2.0. Вона традиційно асоціюється з додатками, які полегшують інтерактивний обмін інформацією, здатністю до взаємодії з користувачем, зосередженим на користувача дизайні і співпрацею з всесвітньою мережею. Приклади Web 2.0 - це веб-спільноти, аутсорсинговий сервіс, веб-додатки, сайти соціальних мереж, сайти обміну відео, вікі-сайти і блоги. Іншими словами, Web 2.0 надає сервіси, які запрошують користувачів до активної і прямої участі.

Одним із поширених культурних трендів, які сформувались через інтернет-спільноти і сьогодні стали невід'ємною частиною життя багатьох людей, є візуальна презентація себе, яка почала набирати обертів з початку XXI століття. Появу «селфі» датують 2002 роком на австралійських інтернет-форумах, проте широку популярність воно отримало на початку 2010-х років через інтернет-спільноту Instagram. А у 2013 році Oxford English Dictionary оголосив «селфі» міжнародним словом і додав його до офіційного складу, розтлумачивши «селфі» як автопортрет, зроблений за допомогою смартфону або веб-камери і поширений через соціальні мережі [34]. Вдосконалення технологій, а саме мобільних пристроїв з фотокамерами, та розвиток соціальних мереж стало масовою тенденцією, яка популяризує культурні пам'ятки через соціальні мережі, блоги, особисті сайти. Сайти - основний, найпопулярніший і обов'язковий на сьогодні інструмент брендингу територій. Сайт допомагає збільшити впізнаваність місця, поліпшити поінформованість про нього і, нарешті, сформувати його імідж. Таким чином, головна функція сайту – передавати культурну ідентичність місця за допомогою релевантної інформації.

Швидке зростання блогосфери призвело до сприйняття блогів як одного з найбільш достовірних і об'єктивних джерел інформації. Блог – це різновид сайту. Зазвичай він підтримується приватною особою шляхом регулярних публікацій коментарів, описів заходів і іншого матеріалу, наприклад графіки і відео. Багато блогів пропонують коментарі або новини на певну тематику. Інші служать свого роду особистими щоденниками. Технологія оцінювання контенту з використанням функції лайка допомагає виміряти соціальну значимість кожної культурної події. Хороший ефект можуть дати вірусні кампанії, спрямовані на поширення надактуальної інформації для залучення уваги до певної пам'ятки або особи. [2. 56] Серед творців блогів, так само як і серед їхніх читачів, є жителі міста, потенційні туристи та інвестори. Наприклад, BlogTO (www.blogto.com / about /) - сайт про Торонто, створений його жителями - групою художників, музикантів, фотографів, політиків, представників реклами та ЗМІ, танцюристів, технарів, гурманів, режисерів, любителів моди і людей, які борються за гуманне ставлення до тварин - є квінтесенцією життя міста. Завдяки цьому він дуже корисний як для місцевих жителів, так і для туристів.

Городяни пишуть і читають про різні види заходів, соціальні питання, мистецтво і культуру, навчання і спорт. але найбільш популярні блоги про туристичні визначні пам'ятки та подорожі. Зазвичай вони створюються у формі щоденника і містять описи поїздок автора. Цікавий приклад можна знайти на www.newyorkology.com, де описуються ресторани, що здобули всесвітню славу і піца-тури по Брукліну. Стиль життя представлений рубриками про напої, їжу, магазини, визначні пам'ятки і подорожі [31]. Така інформація доступна практично всім, адже будь-який житель планети, у якого є інтернет, може читати блоги.

Міста і туристичні компанії відзначили зростаючий вплив блогосфери і почали проводити конференції та зустрічі з блогерами. Наприклад, Організація з туризму в Карибському регіоні (Caribbean Tourism Organization) зробила подібні зустрічі регулярними. Маркетинг-менеджери об'єкта культурної спадщини зобов'язані проводити моніторинг блогів, особливо тих, що сконцентровані на туризмі. Адже вони допомагають збільшити впізнаваність місця, поліпшити поінформованість про нього і, нарешті, сформувати або покращити його імідж. Показовий приклад - дослідження іміджу замку Бран в Румунії як туристичного об'єкта, пов'язаного з ім'ям Дракули. Проведені інтерв'ю з відвідувачами і результати аналізу туристичних блогів показали, що образ цього містичного місця не може характеризуватися лише історичними подіями. Тому туристи розчаровані побаченим всередині замку, а отже необхідно змінювати стратегію просування замку і його «продажу» як туристичного об'єкта [26, 5]. Розвиток віртуального простору веде до формування специфічних віртуальних співтовариств, при цьому спостерігається широка соціальна й культурна диференціація 11, 212-221].

Соціальні мережі дають користувачеві цілий набір різних можливостей взаємодії: звичайний чат і відеоконференції з безліччю учасників, обмін простими повідомленнями по електронній пошті і участь в блогах і дискусійних групах. Серед найбільш часто відвідуваних соціальних мереж - Facebook, MySpace, Orkut і LinkedIn. Посилання на Facebook можна знайти на офіційному сайті подорожей і туризму практично всіх туристичних операторів і агенств. Іншими важливими для напрямків соціальними мережами є TripAdvisor і WAYN. TripAdvisor - сайт, в основі якого лежить ідея, що мандрівники, приймаючи рішення про поїздки, покладаються на думку інших мандрівників або сприймають їх як надійну підказку. На даний момент в TripAdvisor міститься 10 млн оглядів подорожей і думок, інформація про 212 тисяч готелів, понад 30 тисяч напрямків і 74 тисяч пам'яток по всьому світу. WAYN.com

(абревіатура фрази «where are you now?» - «Де ти зараз знаходишся?») - це сайт соціальної мережі, присвячений мандрівникам і стилю життя, мета якого - об'єднати туристів усього світу. WAYN охоплює 251 країну [24, 271-275].

Простір комп'ютерної комунікації є за своєю суттю соціокультурним середовищем. Такому соцікультурному середовищу властиві специфічні парадигми поведінки, норми і вимоги спілкування і діяльності в віртуальному просторі [6]. Останнім часом спостерігається зростання знаково-символічних феноменів як наслідково-причинний зв'язок інформаційного етапу розвитку цивілізації, в кінцевому підсумку якого є ймовірність втрати особистістю власної соціокультурної ідентичності. Комунікативно-інформаційні технології (багато з яких базуються на маніпулятивних прийомах) звертаються до підсвідомого і природно-біологічних інстинктів людини, в результаті чого стають одними з головних причин глобальної соціокультурної еволюції XXI століття. Складається новий тип культури, який трансформує історично сформовані стилі життя і способи спілкування людей. Сучасні соціокультурні та зокрема комунікативно-інформаційні практики здійснюють онтологічну функцію трансформації особистості. Сучасний соціум являє собою поєднання глобальної інформації та комунікації з потоковим сегментуванням споживачів, в тому числі сфери туристських послуг. На диверсифікацію індивідів, їх проблем і очікувань туризм відповідає зустрічною диверсифікацією - особливі території і специфічні пам'ятки з обмеженим доступом, нетипові види транспорту, ризиковані розваги, індивідуальні маршрути. Пошук своєї соціальної ідентичності реалізується в практиках туризму і подорожей. Нові соціальні та культурні умови формують якісно інше усвідомлення себе, «що живе нестандартно в нестандартному світі» [29]. Потрапляючи в квазіреальність, людина трансформується, прагнучи самоідентифікації. Інтернет став середовищем розвитку віртуальних спільнот, альтернативних реальному суспільству, спілкування в яких привабливе знеособленістю, можливістю конструювати і трансформувати віртуальну особистість, що призводить до нестійкості і пластичності соціальної та особистої ідентичності [16, 211-230]. Географічні, національні, політичні кордони слабшають, інтернет уможливлює комунікацію і побудову соціальних мереж і співтовариств не лише за територіально-національним, мовним, соціально-економічним принципах, а й на основі загальних цілей, інтересів, можливостей і засобів самовираження. Це стає важливим аспектом розробки теоретичного фундаменту нового бачення розвитку міжнародного туризму, що враховує реальне соціокультурне різноманіття світу. А такий його вид, як культурний, що сприяє засвоєнню людиною різних норм і цінностей соціального досвіду, є одним з механізмів формування соціальної ідентичності через міжособистісні зв'язки, пізнання і творчий пошук. [19, 125-130].

Висновки**.** Саме в значній мірі завдяки туризму ми можемо як протиставити, так і порівняти себе з багатьма іншими громадами, соціумами, національностями і, таким чином, глибше усвідомити свою ідентичність, яка є стрижнем особистості. «Глибоке усвідомлення рідної мови, рідної культури, своєї професії можливо лише через ознайомлення з чужою мовою, чужою культурою, чужою професією » писав С. І. Гессен. Засвоюючи досвід і цінності інших націй, ми порівнюємо його зі своїм досвідом і цінностями і пізнаємо соціальні сторони своєї особистості, своєї соціальної ідентичності [5, 228].

Література

1.Божко Л. Д. Віртуальний туризм: нові віяння часу Культура України. 2015. Вип. 49. С. 151–160.

2. Вебер Л. Эффективный маркетинг в Интернете. Социальные сети, блоги, Twitter и другие инструменты продвижения в Сети / пер. с англ. Е. Лалаян. Москва : Манн, Иванов и Фербер. 2014. 320 с.

3. Верес К. О. Інноваційні технології в екскурсійному супроводі // Туризм и рекреація. URL: http://dspace.nuft.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/17392/3/Innovative%20technology%20of%20excurtion%20accompanied.pdf (дата звернення : 01.09.2019).

4. Геокешинг. URL: http://www.geocaching.su/ (дата обращения : 23.08.2019).

5. Гессен С. И. Основы педагогики. Введение в прикладную философию / отв. ред. и сост. П. В. Алексеев. Москва, 1995.448 с.

6. Дышловая Ю. Г. Виртуальная реальность как закономерная форма роста культуры. URL : jurnal.org › articles › filos9 (дата обращения : 23.08.2019).

7. Замятин Д. Н. Геокультурный брендинг территорий: концептуальные основы // Лабиринт : журнал социально-гуманитарных исследований. 2013. № 5. С. 11–23.

8. Корсунцев И. Г. Философия виртуальной реальности // Виртуальная реальность : философские и психологические аспекты. Москва, 1997. С. 37–55.

9. Латыпов И. А. О некоторых философских аспектах формирования субкультуры виртуального туризма: его новая история или только «story»? // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 2. URL: ttp://tourlib.net/statti_tourism/latypov.htm (дата обращения : 23.08.2019).

10. Маяцкий М. Курорт Европа: эссе. Москва : ООО Ад Маргинем Пресс, 2009. 176 с.

11. Пелещишин А. М., Кравець Р. Б., Сєров Ю. О. Аналіз існуючих типів віртуальних спільнот у мережі інтернет та побудова моделі віртуальної спільноти на основі веб-форуму // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». 2011. № 699 : Інформаційні системи та мережі. С. 212–221.

12. Пивоваров Д. В. Виртуальное, виртуал, виртуальная реальность // Социальная философия : словарь. Москва : Академический проект, 2006. С. 48.

13. Программа ЮНЕСКО «Информация для всех». URL : http://www.ifap.ru/ofdocs/unesco/program.htm (дата обращения : 23.08.2019).

14. Рогач О. В. Анализ факторов формирования туристической привлекательности муниципальных образований // Урбанистика. 2019. № 1. С. 102–110.

15. Славкина Т. Брендинг объектов культурного наследия и стратегическое планирование на примере памятников культуры // Музейные технологии. 2014. № 1. С. 130–137.

16. Соболь Т. В. Проблема формирования социальной идентичности в условиях глобальных общественных изменений // Философия и космология / Philosophy & Cosmology. 2012. Т. 11. С. 211–230.

17. Тоффлер Э. Третья волна. Москва : АСТ, 1999. 784 с.

18. Урри Дж. Взгляд туриста и глобализация // Массовая культура: современные западные исследования. Москва : Фонд научных исследований «Прагматика культуры». 2005. С. 136–150.

19. Цехмістрова Г. С. Зробити з себе особистість (до філософії туризму) // Наукові записки Київського університету туризму, економіки і права. Серія: філософські науки. 2010. Вип. 8. С. 125–130.

20. Черняева Т. И. Потребительские ландшафты туризма // Модернизация и экономики выращивание институтов : в 2 кн. Кн. 2 / отв. ред. Е. Г. Ясин. М. : ГУ ВШЭ, 2005. С. 356–363.

21. Черняева Т. И. Туризм как практика потребления // Современное общество: территория постмодерна / под ред М. Э. Елютиной. Саратов : Научная книга, 2005.

22. Чулков О. Туризм как феномен визуальной культуры. URL: http://culturolog.ru/index2.php?option =com_content&task=view&id=1559&pop=1&page=0&Itemid (дата обращения: 23.08.2019).

23. Шамликашвили В. А. Виртуальный туризм как новый вид туризма // Креативная экономика. 2014. № 10(94). С. 128–138.

24. Anholt S. Public diplomacy and place branding: Where's the link? Place Branding, 2006. Vol. 2, №. 4. P. 271–275.

25. Ashworth G. The instruments of place branding: How is it done? European Spatial Research and Policy. 2009. Vol. 16, №. I. P. 9–22.

26. Banyai M. Dracula's image in Tourism: Western Bloggers versus tour guides // European Journal of Tourism Research. 2010. Vol. 3. Iss. 1. P. 5.

27. Baudrillard J. Simulacra and Simulation. University of Michigan Press, 1994.

28. Buhalis D., Law R. Progress in Information Technology and Tourism Management : 20 Years on and 10 Years after the Internet - the State of e-Tourism Research // Tourism Manage. 2008. №29(4). P.609–623.

29. Detraditionalization / ed. By P. Heelas, P. Morris. Cambridge: BasilBlackwell, 1996.

30. Florek, M., Insch, A., Gnoth, J. City Council websites as a means of place brand identity communication, Place Branding. 2006. Vol. 2, № 4. P. 276–296.

31. Forbes.com (2009), City blogs, available at. URL: http://autos.forbes.com/bow/b2c/category.jhtml?id=23 (viewed on September 3, 2019).

32. Harris Interactive. URL : http://www.harrisinteractive.com (viewed on August 13, 2019).

33. Lynch K. The Image of the City, The MIT Press, Cambridge : United States, 1960.

34.Oxford English Dictionary. URL: https://en.oxforddictionaries.com/definition/selfie (viewed on June 13, 2014).

35. Urry J. Consuming Places. London, 1995.

36. Urry J. Mobile Cultures. URL: http: //www.comp.lancs.ac.uk/sociology/soc030ju.html

37. Urry J. The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies. London, 1990. P. 2.

38. Urry J. The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies, Sage. London : United Kingdom., 1990. c. 3.

39. Virtual Tourism Takes of. URL : http://www.perthnow.com.au/travel/virtual-tourism-takes-off/story-e6frg3tu-1111113851697(viewed on September 13, 2014) (viewed on September 23, 2019).

40. MacCannell D. The Tourist: A New Theory of the Leisure Class, University of California Press, Berkeley, United States, 1999.

41. Hospers G. J. Citymarketing in Perspectief (in Dutch), IVIO, Lelystad. The Netherlands. 2009.

References

1.Bozhko, L.D. (2015). Virtual tourism: new trends of time Culture of Ukraine. Vol. 49, 151–160 [in Ukrainian].

2. Weber, L. (2014). Effective marketing on the Internet. Social networks, blogs, Twitter and other promotion tools on the webp. en. with English. E. Lalayan. Moscow: Mann, Ivanovand Ferber [in Russian].

3. Veres, K.A. Innovative technologies in excursion support. Tourism and recreation. Retrieved from: http://dspace.nuft.edu.ua /jspui/bitstream/123456789/17392/3/Innovative%20technology%20of%20excurtion%20accompanie.pdf(accessed 01/09/2019). [in Ukrainian].

4. Geocaching. URL: http://www.geocaching.su/ (accessed: 08/28/2019). [in Ukrainian].

5. Hessen, S.I. (1995). Fundamentals of Pedagogy. Introduction to Applied Philosophy. Ans. ed. and comp. PV Alekseev. Moscow [in Russian].

6. Dyshlova, Yu. G. Virtual reality as a regular form of culture growth. Retrieved from: jurnal.org ›articles› filos9 (accessed 23/08/2019) [in Russian].

7. Zamyatin. D.N. (2013).Geocultural branding of territories: conceptual bases. Labyrinth: Journal of Social and Humanitarian Research, 5, 11–23 [in Russian].

8. Korsuntsev, I.G. (1997). The Philosophy of Virtual Reality. Virtual Reality: Philosophical and Psychological Aspects. Moscow, 37–55 [in Russian].

9. Latypov, I.A. (2014). On some philosophical aspects of the formation of the subculture of virtual tourism: its new history or just a "story"? Modern problems of science and education, 2. Retrieved from: ttp: //tourlib.net/statti_tourism/latypov.htm (accessed: 08/28/2019) [in Russian].

10. Mayatsky, M. (2009).Resort Europe: an essay. Moscow: Ad Marginem Press LLC [in Russian].

11. Peleshchyshyn, A.M., Kravets, R.B., Serov, Y.A. (2011). Analysis of existing types of virtual communities on the Internet and building a virtual community model based on a web forum. Bulletin of the National University of Lviv Polytechnic. No 699: Information Systems and Networks, 212–221 [in Ukrainian].

12. Pivovarov, D.V. (2006).Virtual, virtual, virtual reality. Social philosophy: dictionary. Moscow: Academic Project [in Russian].

13. UNESCO's Information for All Program. Retrieved from: http://www.ifap.ru/ofdocs/unesco/program.htm (accessed 23.08.2019) [in Russian].

14. Rogach, O.V. (2019). "Analysis of the factors of formation of tourist attractiveness of municipal formations," Urbanistics, 1, 102–110 [in Ukrainian].

15. Slavkina, T. (2014). Branding of cultural heritage objects and strategic planning on the example of cultural monuments. Museum Technologies, 1, 130–137 [in Russian].

16. Sobol, T.V. (2012). The Problem of Forming Social Identity in the Conditions of Global Social Change. Philosophy and Cosmology. Philosophy & Cosmology, 11, 211–230 [in Russian].

17. Toffler, E. (1999).The third wave. Moscow: ACT [in Russian].

18. Urry, J. (2005). The tourist's view and globalization. Mass culture: modern western studies. Moscow: Foundation for Scientific Research "Pragmatics of Culture", 136–150 [in Russian].

19. Tsehmistrova, G.S. (2010). To make a personality (to the philosophy of tourism). Scientific notes of the Kiev University of Tourism, Economics and Law. Series: Philosophical Sciences, 8, 125–130 [in Russian].

20. Chernyaeva, T.I., (2005). Consumer Landscapes of Tourism, Modernization and Economics of Growing Institutes: in 2 volumes. Book. 2, open ed. EG Yasin. M.: HSE, 356–363 [in Russian].

21. Ternyayev, T.I. (2005).Tourism as a practice of consumption. Modern society: the territory of the postmodern. Edited by M.E. Elutin. Saratov: The Scientific Book [in Russian].

22. Chulkov. O. Tourism as a Phenomenon of Visual Culture. URL: http://culturolog.ru/index2.php?option=com_ content&task= view&id=1559&pop=1&page=0&Itemid(accessed23/08/2019) [in Russian].

23. Shamlikashvili, V.A. (2014).Virtual tourism as a new type of tourism. Creative economy, 10(94), 128–138[in Russian].

24. Anholt. S. (2006). Rublis diRlomasy and plas branding: Where's the link? Rase Branding,.Vol.2,no.4.R.271–275 [in Russian].

25. Ashworth, G. (2009). The instruments of plas branding: But is it donet? Eurorean Scriptial andRolis..Vol.16,no.I.R.9–22 [in Russian].

26. Banyai, M. (2010). Dracula's image in Tourism: Western Bloggers versus Tour Guides. European Journal of Tourism Research.. Vol. 3. Iss. 1. R. 5 [in Russian].

27. Baudrillard, J. (1994).Simulacra and Simulation. University of Michigan Press [in English].

28. Buhalis, D., Law, R. (2008). Progress in Information Technology and Tourism Management: 20 Years on and 10 Years after the Internet - the State of e-Tourism Research. Tourism Manage.. №29 (4). P.609–623 [in English].

29. Detraditionalization. (1996). ed. By P. Heelas, P. Morris. Cambridge: BasilBlackwell [in English].
[in English].

30. Floreck, M., Insh, A., Gnoth, J. (2006). Sitou Sounsil websites as a means of plase brand identity communication, Prase Brnding. Vol. 2, No. 4. R. 276–296 [in English].

31.Forbes.som (2009), City blogs, avabile at. URL: https: //autos.forbes.com/bow/b2c/content.jhtml? Id = 23 (viewed on September 3, 2019) [in English].

32. Harris Interactive. URL: http://www.harrisinteractive.com (viewed on August 13, 2019) [in English].

33. Lunsh, K. (1960).Thé Imagé of the City, The MITRess, Cambridge: United States [in English].

34.Oxford English Dictionary. URL: https://en.oxforddictionaries.com/definition/selfie (viewedonJune13,2014) [in English].

35.Urry, J. (1995). Consuming Places. London [in English].

36. Urry, J. Mobile Cultures. URL: http: //www.comp.lancs.ac.uk/sociology/soc030ju.html [in English].

37. Urry, J. (1990). The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies. London [in English].

38. Urry, J. (1990). Thé Tourist Gazé: Léisuré and Travel and Contemrorár Sociétiès, Sagé. London: United Kingdom [in English].

39. Virtual Tourism Takes of. URL: http://www.perthnow.com.au/travel/virtual-tourism-takes-off/story-e6frg3tu-1111113851697(viewed on September 13, 2014) [in English].

40. Mass Annell D. (1999). Thé Tourist: A New Théory of the Leisure Class, University of Salifornia Pess, Verkeleu, United States [in English].

41. Nosers, G. J. (2009). Sitemarketing and Recreation (in Dutsch), IVIO, Lelystad. The Netherlands [in English].

Стаття надійшла до редакції 22.10.2019
Прийнято до публікації 28.11.2019

УДК 159.923:800.892+316.77 (043.3)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190591

Лисенко Любов Володимирівна,
кандидат культурології, доцент кафедри мов
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
lysenko.agapi@gmail.com
ORCID 0000-0002-4673-5773

ШТУЧНІ МОВИ У ФОКУСІ ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Мета статті – аналізуючи штучні мови як феномен лінгвокультури, розглянути їх в ролі комунікативно-когнітивного засобу міжособистісного та міжнаціонального діалогу. Простежити процес створення штучних (планових) мов та мотивацію до лінгвоконструювання. З'ясувати, чи є штучні мови конкурентоспроможними по відношенню до мов природних. Довести, що вивчення мов з лінгвокультурологічного ракурсу відкриває перспективу не лише звичайного спілкування, а й пізнання культур різних народів на глибинному етноментальному рівні. **Методологія дослідження** ґрунтується на антропоцентричному підході до вивчення культур крізь призму мов. **Наукова новизна** полягає у дослідженні феномена штучних мов з лінгвокультурологічного ракурсу у якості конкурентних лінгвокультурних посередників, що мають на меті спростити міжособистісну і міжнародну комунікацію. **Висновки**. У царині лінгвокультурології беззаперечна перемога належить природним мовам, які, на відміну від планових, крізь багатство етнічного забарвлення розкривають перед нами всю свою ментальну красу і неповторність. І це виявляється сильнішим та привабливішим за будь-які універсалії логіки й доцільності штучно створених комунікативних засобів. При тому більша в порівнянні зі штучними складність природних мов не заважає останнім виконувати функції lingua franca, компенсуючи меншу зручність їхнього вивчення економічними мотиваційними важелями доцільності їхнього використання, що робить ці мови набагато більш успішними в якості засобів інтернаціональної комунікації. Водночас доба постмодерного «просторового повороту», яка невпинно збільшує об'єм комунікації, відкриває нові можливості в застосуванні планових мов та інших штучних лінгвоконструктів. А подальша комп'ютеризація та роботи по створенню штучного інтелекту вже призвели до побудови цілого Всесвіту віртуальної реальності. Проте, вирішуючи багато локальних завдань з комунікації та створення закритих лінгвопросторів, штучні мови не в змозі допомогти людині в досягненні глобальної мети – не лише передати або отримати інформацію, але збагнути повноту її змісту. Та разом з цим пізнати всю глибину Всесвіту іншої людини, етносу чи нації. Натомість вивчення природної мови іншого народу несе в собі повноту когнітивної функції. Адже не лише транслює набір послань, а й дозволяє пізнавати іншу культуру в усій повноті її ментального світовідчуття. І цим робить можливим справжнє взаєморозуміння – чи то на індивідуальному, чи на інтернаціональному рівні.

Ключові слова: культура, лінгвокультурна ідентичність, ментальність, природна мова, штучна мова, універсальна мова, лінгва франка, лінгвоконструювання.

***Лысенко Любовь Владимировна**, кандидат культурологии, доцент кафедры языков Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

Искусственные языки в фокусе лингвокультурологический исследования

Цель статьи - анализируя искусственные языки как феномен лингвокультуры, рассмотреть их в роли коммуникативно-когнитивного средства межличностного и межнационального диалога. Проследить процесс создания искусственных (плановых) языков и мотивацию к лингвоконструированию. Выяснить, являются ли искусственные языки конкурентоспособными по отношению к языкам естественным. Доказать, что изучение языков с лингвокультурологического ракурса открывает перспективу не только обычного общения, но и познания культур разных народов на глубинном этноментальном уровне. **Методология исследования** основана на антропоцентрическом подходе к изучению культур через призму языков. **Научная новизна** заключается в исследовании феномена искусственных языков с лингвокультурологического ракурса в качестве конкурентных лингвокультурных посредников, которые имеют цель упростить межличностную и международную коммуникацию. **Выводы**. В области лингвокультурологии безоговорочная победа принадлежит естественным языкам, которые, в отличие от плановых, благодаря богатству этнического колорита раскрывают перед нами всю свою ментальную красоту и неповторимость. И это, в конце концов, оказывается сильнее и привлекательнее любых универсалий логики и целесообразности искусственно созданных коммуникативных средств. К тому же большая по сравнению с искусственными сложность естественных языков не мешает последним выполнять функции lingua franca, компенсируя меньшее удобство их изучения экономическими мотивационными рычагами целесообразности использования, что делает эти языки гораздо более успешными в качестве средств международной коммуникации. В то же время эпоха постмодернистского «пространственного поворота», которая постоянно увеличивает объем коммуникации, открывает новые возможности в применении плановых языков и других искусственных лингвоконструктов. А дальнейшая компьютеризация и работа по созданию искусственного интеллекта уже привели к построению целой Вселенной виртуальной реальности. Однако, решая многие локальные задания коммуникации и создания закрытых лингвопространств, искусственные языки не в состоянии помочь человеку в достижении глобальной цели – не только передать или получить информацию, но и понять полноту ее содержания. И вместе с этим познать всю глубину Вселенной другого человека, этноса или нации. Изучения естественного языка другого народа несет в себе полноту когнитивной функции. Это не только транслирует

©Лисенко Л. В., 2019

набор посланий, но и позволяет познавать другую культуру во всей полноте ее ментального мироощущения. И этим делает возможным настоящее взаимопонимание – как на индивидуальном, так и на международном уровне.

Ключевые слова: Культура, лингвокультурная идентичность, ментальность, естественный язык, искусственный язык, универсальный язык, лингва франка, лингвоконструирование.

Lysenko Liubov, *PhD, Department of Languages, National Music Academy of Ukraine named after Petro Tchaikovsky*

Artificial language in the focus of linguistic and cultural study

The purpose of the article is analyzing the phenomenon of artificial languages s a linguacultural phenomenon, considering them as communicative and cognitive means of interpersonal and interethnic dialogue. Trace the artificial (planned) languages and research motivation to construct them. Determine whether artificial languages anywhere in relation to natural language. Prove that learning languages with linguistic and cultural perspectives offer the prospect not only of regular communication and knowledge and cultures of different peoples to an ethnic-mental deep level. **The methodology** is based on the anthropocentric approach to the study of cultures through the prism of language. **The scientific novelty** lies in the study of the phenomenon of artificial languages from the linguacultural perspective as competitive linguistic and cultural mediators aimed at facilitating interpersonal and international communication. **Conclusions.** In the field of lingual culture, undeniable victory belongs to natural languages, which, unlike the routine, through the ethnic richness of color reveal to us all their mental beauty and uniqueness. This, after all, is stronger and more attractive for any universal logic and feasibility of artificial means of communication. This increase compared with the artificial complexity of the natural language does not prevent the latter serve lingua franca, offsetting lower their usability study of motivational levers economic feasibility of their use, which makes the language much more successful as a means of international communication. However, the postmodern era of "spatial turn," which is continually increasing the volume of communication, opens new possibilities in the use of language planning and another artificial linguistic object. Further computerization and work to create artificial intelligence have led to the construction of a virtual reality universe. However, solving many local problems of communication and the creation of closed linguacultural space artificial language is not in a position to help people solve the global problem - not only transmit or receive information but to understand the fullness of its meaning. Along with this to know the depth of the universe of another person, ethnic group, or nation. Instead of studying the natural language of a people is cognitive function completeness. It not only transmits a set of messages but also allows us to know another culture in its entirety mental attitude. It enables real understanding - whether on an individual or an international level. Solving many local problems of communication and the creation of closed linguistic space artificial language is not in a position to help people solve the global problem - not only transmit or receive information but to understand the fullness of its meaning. Along with this to know the depth of the universe of another person, ethnic group, or nation. Instead of studying, the natural language of people is cognitive function completeness. It doesn't only transmit a set of messages, but also allows knowing another culture in its entirety mental attitude. And it enables true understanding - whether on an individual or an international level.

Key words: culture, linguacultural identity, mentality, natural language, artificial language, a universal language, lingua franca, lingual construction.

Актуальність теми дослідження. Кожен народ створює свій унікальний лінгвокультурний простір, але в добу незворотних глобалізаційних зрушень існувати в ізольованому мовному середовищі постійно – завдання майже нездійсненне. Рано чи пізно доведеться відкрити свої двері у широкі світи і зустрітися з розмаїттям інших лінгвокультур. Тому питання глибокого міжнаціонального діалогу та здатності до взаєморозуміння, що завжди хвилювало людство, звучить сьогодні по-новому актуально. Подекуди від цього залежить сама можливість подальшого існування учасників глобальної взаємодії – від окремих особистостей до цілих імперій. А зі стрімким розвитком кібернетики феномен штучних мов у якості комунікативних посередників знов і знов потрапляє у фокус наукової уваги.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оскільки у добу постмодерного «просторового повороту» комунікація між людьми здійснюється переважно у письмовій формі через різноманітні соціальні мережі, а інструмент передачі інформації, тобто мова, набуває значних трансформацій, ми маємо низку робіт, присвячених вивченню феномену штучних мов [3; 4; 5; 6; 7; 8], що є продуктом цієї комунікації. Науковий інтерес викликаний також тим, що на великі екрани виходять фільми, в яких герої послуговуються штучними мовами, сконструйованими як професійними філологами, так і аматорами. Але не всі науковці вважають за доцільне брати ці лінгвокультурні феномени у фокус уваги [5]. Втім, невпинний розвиток кібернетики та необхідність швидкої і спрощеної комунікації дає привід передбачити піднесення наукової зацікавленості у темі та появи нових ґрунтовних робіт, а не лише поодиноких статей.

Мета дослідження – аналізуючи штучні мови як феномен лінгвокультури, розглянути їх у порівнянні з природними в ролі комунікативно-когнітивного засобу міжособистісного та міжнаціонального діалогу. Простежити процес створення штучних (планових) мов та мотивацію до лінгвоконструювання. З'ясувати, чи є штучні мови конкурентоспроможними по відношенню до мов природних. Довести, що вивчення мов з лінгвокультурологічного ракурсу відкриває перспективу не лише звичайного спілкування, а й пізнання культур різних народів на глибинному етноментальному рівні.

Виклад основного матеріалу. Окрема етнолінгвоспільнота не може завжди існувати в ізольованому лінгвокультурному середовищі. Ф. де Соссюр писав: «Неможливо знайти таку мову, яка б знаходилась у стані спокою та нерухомості» [8, с. 47]. Рано чи пізно кожен народ відкриває двері у широкий світ і там бачить лінгвокультурну мозаїку інших народів. Можна лише уявити, наскільки біднішою була б культура

сучасної Італії або Франції без взаємообміну з культурами стародавньої Греції та Близького Сходу, який активно здійснювався в період Римської Імперії. Тому питання міжнаціонального діалогу, що завжди хвилювало людство, залишається відкритим, починаючи з часів сумнозвісної Вавилонської вежі. Піти у його вирішенні можна двома шляхами:

– універсалізацією засобів спілкування;

– поглибленням засобів взаєморозуміння та взаємозбагачення.

І тут доцільно висунути важливу тезу: якби мова була не більше, ніж комунікативний засіб, люди давно вже обмежилися б однією універсальною мовою зі спрощеною регулярною граматикою і перетворили би її на lingua franca. Цю роль в давні часи намагалися взяти на себе латина, давньогрецька, а в сучасному світі – англійська, іспанська, арабська чи російська. За часів великих імперій (Македонської, Римської, Іспанської, Британської та Російської, а також Арабського халіфату) колонізатори прагнули поширювати свою культуру також через примусове нав'язування мови або її простонародного варіанту (Latina vulgaris) колоніям, і це їм частково вдавалося. При цьому часто ці мови не зберігали в собі ознак літературної норми, та здебільшого переростали або в інші мови, або в діалекти чи навіть у мовні гібриди, проходячи крізь неминучу мовну інтерференцію, викликану процесом зближення та подальшої лінгвокультурної гравітації.

Проте, використання «живої» природньої мови задля досягнення комунікативних цілей – не єдиний можливий варіант вирішення проблеми порозуміння між представниками різних лінгвокультур. Цікавим фактом, який підтвердив потребу в упровадженні загальноприйнятої і загальнозрозумілої мови міжнародного спілкування, головною функцією якої є комунікативна, було винайдення штучних мов, кульмінацією та найвдалішим прикладом яких стала мова есперанто.

Варшавський лікар Л. Заменгоф 1887 р. розробив проект мови міжнародного спілкування, якій згодом вдалось перетворитися на найпоширенішу штучну (тобто планову) лінгвомодель і навіть показати високу функціональність в деяких сферах буття [3]. Всупереч поставленій меті – стати мовою, яка спрощує та вирішує передусім комунікативні задачі, есперанто поширилась також у вимір мистецтва. Есперанто почали перекладати класику світової літератури, складати оригінальні поетичні твори, співати пісень та писати літературу. Таким чином, штучна мова почала жити власним культурним життям [2]. Саме слово esperanto («той, що сподівається») [5, 36]. Л. Заменгоф використовував не в якості назви нової мови, а як власний псевдонім, мову ж він назвав Internacia lingvo або Lingwe universala, що означає міжнародна мова. Есперанто, створена на основі латинського алфавіту, в ідеалі повинна була отримати статус офіційної мови міжнародного спілкування. Проте, за понад 126 років поставленої мети все ще не досягнуто, незважаючи навіть на той факт, що есперанто простіша за всі природні національні мови, а кількість її носіїв у різні часи досягала кількох мільйонів.

Разом з цим, як і будь-яке штучне явище, лінгвоконструкт есперанто викликав не лише прихильність серед публічних людей, а й жорстку критику. Скептики есперанто вважають її достатньо повноцінним комунікативним засобом, але відбирають в неї право бути самодостатнім лінгвокультурним феноменом, тобто бути чимось більшим, аніж лексично-граматичним модулем. Прихильники ж есперанто, порівнюючи її з будь-якими природними мовами, наполягають, що завдяки регулярній граматиці, латинській абетці та потужній системі словотворення вона є найлегшою, найзручнішою для самостійного вивчення та більш функціональною у вжитку.

В основу есперанто було покладено логіку, тому вона, на відміну від геть усіх природних мов світу, майже не містить виключень. Мовознавець І. Бодуен де Куртене, який дуже цікавився штучними мовами, зміг вивчити есперанто з рекордною швидкістю – за 20 годин. Письменник Л. Толстой також був переконаний в необхідності вивчати есперанто і вважав засвоєння європейцями однієї мови справою найвищого ступеня важливості, хоча особисто йому вивчення есперанто вартувало більших зусиль, ніж І. Бодуену де Куртене.

Варто зауважити, що Л. Заменгоф не був першим у намаганнях створити єдину загальновизнану мову міжнародного спілкування. Згідно з історичними даними такі спроби були зроблені в 12 ст. черницею Гільдегардою Бінгенською. Пізніше одним із новаторів в мовному конструктивізмі став філософ Ф. Бекон, який у 17 ст. висунув ідею філософської граматики – науки, спроможної створити універсальну мову. Після нього виплекати свою раціональну мову намагався французький філософ Р. Декарт. І це бажання виготовити загублений у Вавилонській вежі загальномовний ключ не послаблюється й донині. Про це красномовно свідчить величезна кількість штучних мов, створених до і після есперанто.

Існує два способи виготовлення цього ключа: на основі існуючих мов – апостеріорні мови (від a posteriori), або створенні «з чистого аркушу» – апріорні (від a priori). Серед останніх варто згадати вже післявоєнні розробки другої половини 20 ст. – штучні мови логлан та ложбан, справжні зразки торжества логіки в царині словотворення. Не припиняється виникнення штучних мов і сьогодні, при цьому народжуються вони іноді навколо сучасних субкультур (програмісти, блогери, геймери, рокери тощо), а

іноді – і в серцевині окремих культурних витворів: наприклад, мовою адуні розмовляє населення Західного Середзем'я – зрозуміло, що у романах Д. Толкіна «Хобіт» та «Володар перстнів»; у героїв культового блокбастера «Аватар» можна навчитися мові на'ві. Л. Поліщук у своїй статті «Стилістика вигаданих мов у трилогії Дж. Р. Р. Толкіна «Володар Перснів» пише наступне: «Звучання кожної з цих мов характеризує народ: плавна, багата голосними і сонорними звуками мова ельфів пестить слух; грубо, жорстко звучить «чорна мова» орків. Таємну мову гномів представлено небагатьма назвами, незграбними і енергійними, як і самі гноми. Для характеристики жителів Рохана Толкін використовує справжню староанглійську мову, вживаючи імена і назви зі староанглійським корінням» [8, 178].

Наразі існує понад 500 штучних мов. Але звичайний або штучний алфавіт та набір лексичних одиниць й усталених фразеологічних виразів не завжди були єдиними складовими конструкторського мовного набору, так само, як і не лише лінгвісти ставали конструкторами нових засобів універсальної комунікації. Напрочуд цікавим з точки зору поєднання вимірів мови і культури, а саме музичного мистецтва, виявився винахід французького музиканта Ж. Сюдра. Він уславив своє ім'я тим, що 1823 р. презентував проект штучної уніфікованої апріорної мови під назвою сольресоль на основі семи нот діатонічного звукоряду (хоча досвід кодування літер нотами був відомий і до цього). Відповідно, абетка мови містила 7 літер, а сама мова – 7 односкладових слів, 49 двоскладових, 336 трискладових та 2268 чотирискладових (загальна кількість слів – 2660). Відтворювати сольресоль можна в кілька способів, серед яких є й суто музичні – співом чи грою на музичному інструменті. Наприклад, вираз «я кохаю тебе» можна передати за допомогою комбінації нот до-ре мі-ля-сі до-мі.

Цей не просто лінгвістичний, але, на відміну від есперанто, вже цілком лінгвокультурний винахід зацікавив не лише вчених – великий інтерес сольресоль викликала у військових, які планували використати її в якості системи комунікації на полі бою. Це нагадує про багатий досвід застосування простих музичних сигналів у мілітаристичних культурах багатьох народів, серед яких успішним був досвід українських козаків: для сповіщення різних підрозділів під час битви вони використовували не лише традиційні сурми та тулумбаси (прообраз сучасних литавр), а й гру на бандурі та спів.

Секрет успіху сольресоль на першому етапі її розповсюдження пов'язаний серед іншого також із особливим статусом класичної музики в першій третині 19-го століття, коли вона вийшла за межі великосвітських музичних салонів та перетворилася на універсальну мову людських емоцій. Водночас досвід декодування невербальних послань музичного тексту засобами звичайної вербальної мови існував у царині музики ще раніше, в епоху середньовіччя, а свого апогею досяг в творчості генія цивілізації Іоганна Себастьяна Баха, який перетворював окремі нотні фрази в знакові цитати. І таким чином надавав своїм музичним творам риси гіпертекстуальності.

Показово, що на початковому етапі мова Ж. Сюдра отримала багато схвальних відгуків, серед яких – висока оцінка від самого В. Гюго. Почесні нагороди на Міжнародній виставці в Парижі 1851 р. та Лондонській виставці 1862 р. підтвердили високу популярність цієї ідеї. Але вже наприкінці 19 ст. мистецька мова сольресоль поступається першістю простішій та гнучкішій комунікативній мові есперанто.

В свою чергу есперанто на початку свого існування теж користувалася великим успіхом, адже позиціонувалася, як глобальна мовна панацея від будь-якого непорозуміння між націями. А проста граматична система та стрімка швидкість опанування зробили есперанто надзвичайно доступною великому колу адептів. В якийсь момент на початку 20-го століття есперанто навіть назвали мовою світової революції, а кількість її носіїв станом на сьогодні за різними оцінками сягає від одного до двох мільйонів. Але Друга світова війна та наступна після неї гегемонія Сполучених Штатів загальмували глобальне культивування штучних мов, відкривши знову широку дорогу англійській в якості lingva franca. При цьому використанню англійської в якості інтернаціональної не завадила її більша складність у порівнянні з есперанто, адже, за висновками експертів, в той час, коли на вивчення останньої витрачається всього 150 годин, опанування англійською вимагатиме вдесятеро більше часу – близько 1500 годин. Натомість доцільність її використання напряму пов'язана з інтеграцією у глобальну економіку, що є сильним мотиваційним стимулом її опанування.

Водночас потужного розвитку, особливо від 1939 р., набула культурологія, яка в поєднанні з мовними науками у другій половині 20-го століття утворила своє відгалуження – лінгвокультурологію. Саме завдяки їй на перший план у вивченні та використанні мов, доповнюючи комунікативні функції, вийшла когнітивна складова. Тобто можливість за допомогою мови не лише зрозуміти текст на первинному рівні, а осягнути його глибинний зміст, відчути його історичний контекст та культурно-ментальне забарвлення. І хоча прихильники есперанто за її більш ніж столітню історію створили велике культурне тло існування цієї штучної мови, в галузі перекладу вона все одно не може позбутися печатки посередника між іншомовним реципієнтом та мовою оригіналу. А сучасні фахівці дедалі частіше зазначають, що саме рідна етносу мова несе на собі максимальне лінгвокультурне навантаження, оскільки набагато глибше розкриває саме контекстуальний зміст твору, тоді як «розчленування мови на слова і правила – це є лише мертвий продукт наукового аналізу» [1, 94].

Наукова новизна даного дослідження полягає у лінгвокультурологічному вивченні феномена штучних мов у якості конкурентних лінгвокультурних посередників, що мають на меті спростити міжособистісну і міжнародну комунікацію.

Висновки. З одного боку, в наш час ми спостерігаємо беззаперечну перемогу природних мов над будь-якими, навіть найдосконалішими з планових. І здобувається ця перемога саме в царині лінгвокультурології, яка крізь багатство етнічного забарвлення розкриває перед нами всю ментальну красу і неповторність мовного носія, що, зрештою, виявляється сильнішим та привабливішим за будь-які універсалії логіки й доцільності штучно створених комунікативних засобів. Навіть у науковому середовищі далеко не всі фахівці вважають за доцільне брати ці лінгвокультурні феномени у фокус уваги: «…лінгвістична наука зазвичай не вважає штучні мови гідним об'єктом дослідження. Більш того, багато вчених лінгвістів навіть на знання штучних мов дивляться зі скепсисом» [5, 9]. Водночас природні мови перемогли штучні також і в якості засобів інтернаціонального спілкування, чому сприяло багато історичних та економічних чинників, зокрема – доцільність використання задля кращої інтеграції у світову економічну систему.

З іншого боку, ми живемо у добу постмодерного «просторового повороту», коли об'єм комунікації між людьми продовжує зростати, і здійснюється переважно у письмовій формі через різноманітні соціальні мережі, що вимагає ефективного інструменту передачі інформації, і це відкриває певні можливості для значних мовних трансформацій, в тому числі й з застосуванням здобутків деяких планових мов. Також певний інтерес до штучних лінгвоконструктів викликаний їхньою появою на широких екранах кінематографу, коли улюблені персонажі знакових фентезі починають у повний голос розмовляти штучними мовами, сконструйованими професійними філологами. А програмісти не лише створили багато фахових штучних мов, а й побудували на їхній основі цілий всесвіт Віртуальної реальності. Але, вирішуючи багато локальних завдань з комунікації та створення закритих лінгвопросторів, штучні мови не в змозі допомогти людині вирішити глобальне завдання – не лише передати або отримати інформацію, але збагнути повноту її змісту. Та разом з цим пізнати всю глибину Всесвіту іншої людини, етносу чи нації. Натомість вивчення природної мови іншого народу несе в собі повноту когнітивної функції. Адже не лише транслює набір послань, а й дозволяє пізнавати іншу культуру в усій повноті її ментального світовідчуття. І цим робить можливим справжнє взаєморозуміння – чи то на індивідуальному, чи на інтернаціональному рівні.

Література

1. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию: Пер. с нем. Общ. ред. Г. В. Рамишвили.; Послесл. А. В. Гулыги и В. А. Звегинцева. Москва: Прогресс, 2000. 400 с.
2. Zamenhofo L. L. Aldono al Dua Libro de l`Lingvo Internatia. Warsaw : Kelter, 1888. 48 с.
3. Исаев М. И. Язык эсперанто. Москва : Наука, 1981. 85 с.
4. Налимов В. В. Вероятностная модель языка. О соотношении естественных и искусственных языков. [2-е изд.]. Москва : Наука, 1979. 303 с.
5. Королевич А. И. Книга об эсперанто. Київ : Наукова думка, 1989. 241 с.
6. Okrent A. (2009). In the Land of Invented Languages: Esperanto Rock Stars, Klingon Poets, Loglan Lovers, and the Mad Dreamers Who Tried to Build A Perfect Language. N. Y. : Spiegel & Grau. 352 p.
7. Пиперски А. Конструирование языков: От эсперанто до дотракийскогою. Москва : Альпина нон-фикшн, 2017. 224 с.
8. Поліщук Л. Б. Стилістика вигаданих мов у трилогії Дж. Р. Р. Толкієна «Володар перснів» // Одеський лігвістичний вісник: науково-практичний журнал. Наукове видання. Спецвипуск. Одеса–Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 177–180.
9. Соссюр Ф. де. Заметки по общей лингвистике. Москва : Изд. группа «Прогресс», 2000. 280 с.

References

1. Humboldt, W. von. (2000). Selected works on linguistics. Translation from the German language under the editorship of prof. Ramishvili G.V. [in Russian].
2. Zamenhofo L. L. (1888). Aldono al Dua Libro de l`Lingvo Internatia. Warsaw : Kelter [in Esperanto].
3. Isaev M. I. (1981). Esperanto language. Moscow: Science [in Russian].
4. Nalimov V. V. (1979). A probabilistic model of language. On the ratio of natural and artificial languages. [2-nd ed.]. Moscow: Science [in Russian].
5. Korolevich A. I. (1989). Book about Esperanto. Kiev: Naukova Dumka [in Russian].
6. Okrent A. (2009). In the Land of Invented Languages: Esperanto Rock Stars, Klingon Poets, Loglan Lovers, and the Mad Dreamers Who Tried to Build A Perfect Language. New York: Spiegel & Grau [in English].
7. Piperski A. (2017). Construction of languages: From Esperanto to Dothraki. Moscow: Alpina non-fiction [in Russian].
8. Polishchuk L.B. (2017). Stylistics of Fictional Languages in JRR Tolkien's Trilogy "The Lord of the Rings." Odessa Linguistic Bulletin: A Scientific and Practical Journal. Scientific edition. Special issue. Odessa-Kherson: Helvetika Publishing House. pp. 177–180 [in Ukrainian].
9. Saussure F. de. (2000). Notes on general linguistics. Moscow: Publishing House Progress group [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 07.09.2019
Прийнято до публікації 08.10.2019

.

УДК 316.7(=214.58):008(447)«20»]:78.071.2(092)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190593

Рудніцька Олександра Олександрівна,
старший викладач кафедри режисури та акторської майстерності,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
oleksandrarudnitska@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6654-6717

СОЦІОКУЛЬТУРНА ІНТЕГРАЦІЯ РОМІВ В УКРАЇНСЬКУ КУЛЬТУРУ XXI СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ІГОРЯ КРИКУНОВА ТА ПЕТРА ЧОРНОГО)

Мета: дослідити соціокультурну інтеграцію ромів в українську культуру XXI століття, визначити феномен ромського мистецтва серед відомих діячів української сцени (на прикладі творчості Ігоря Крикунова, Петра Чорного), прослідкувати взаємозв'язок і взаємовпливи їхньої творчості на формування української культури. **Методологія** дослідження ґрунтується на використанні культурно-генетичного, соціологічного, структурно-системного, порівняльного методів для виявлення джерел походження і сутнісних характеристик представників різних етнічних груп ромів як специфічної складової культурного життя і новітньої структури українського соціуму. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що в ній уперше визначається поняття «ромське мистецтво», проводиться порівняльна характеристика різних ромських груп (сервів, руска рома), виявляється походження, формування, сучасний стан та вплив ромського мистецтва на розвиток української культури XXI ст. **Висновки.** Соціокультурна інтеграція ромів має значний вплив на розвиток української культури XXI століття. В Україні проживає велика кількість ромських етногруп. Найбільшого поширення набули три групи ромського населення: серви, або українська рома, руська рома та ловарі. Роми активно включалися в суспільні процеси, привносячи в країну, в якій жили, власні культурні цінності. Так, в сучасному мистецтві досить важливим є внесок ромських митців. Дослідження творчості представників сучасного ромського мистецтва дає підстави стверджувати, що ці особистості позиціонують власну творчість невід'ємною частиною української культури. Це прослідковується на творчості Петра Чорного та Ігоря Крикунова, мистецтво яких є надбанням для української культури і яскраво демонструє соціокультурну інтеграцію ромів в українську культуру XXI століття.

Ключові слова: етнічна група, руска рома, серви, ромське мистецтво, Ігор Крикунов, Петро Чорний, культура України,соціокультурна інтеграція.

Рудницкая Александра Александровна, *старший преподаватель кафедры режиссуры и актерского мастерства, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Социокультурная интеграция ромов в украинскую культуру XXI века. (На примере творчества Игоря Крикунова и Петра Черного)

Цель: исследовать социокультурную интеграцию ромов в украинскую культуру XXI века, определить феномен ромского искусства среди известных деятелей украинской сцены (на примере творчества Игоря Крикунова, Петра Черного), проследить взаимосвязь и взаимное влияние их творчества на формирование украинской культуры. **Методология** исследования основана на использовании культурно-генетического, социологического, структурно-системного, сравнительного методов для выявления источников происхождения и сущностных характеристик представителей различных этнических групп ромов как специфической составляющей культурной жизни и новой структуры украинского социума. **Научная новизна** статьи заключается в том, что в ней впервые определяется понятие «ромское искусство», проводится сравнительная характеристика различных ромских групп (сервов и руска рома), выявляется происхождения, формирования, современное состояние и влияние ромского искусства на развитие украинской культуры XXI века. **Выводы**. Социокультурная интеграция ромов имеет значительное влияние на развитие украинской культуры XXI века. В Украине проживает большое количество ромских этногрупп. Наибольшее распространение получили три группы ромского населения: сервы, или украинские рома, русская рома и ловари. Ромы активно включались в общественные процессы, привнося в страну, в которой жили, собственные культурные ценности. Так, в современном искусстве весьма важным является вклад ромских деятелей. Исследование творчества представителей современного ромского искусства дает основания утверждать, что эти личности позиционируют собственное творчество неотъемлемой частью украинской культуры. Это прослеживается в творчестве Петра Черного и Игоря Крикунова, их икусство - приобретение для украинской культуры и ярко демонстрирует социокультурную интеграцию ромов в украинскую культуру XXI века.

***Ключевые слова*:** этническая группа, руска рома, сервы, ромское искусство, Игорь Крикунов, Петр Черный, культура Украины, социокультурная интеграция.

Rudnitska Olexandra, *Senior Lecturer, Department of Directing and Acting, PhD Candidate, Department of Cultural Studies, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Sociocultural*

Sociocultural integration of the Roma into Ukrainian culture of the XXI century (based on the work of Igor Krikunov and Petro Chornuy)

The purpose of the article is to explore the sociocultural integration of Roma into Ukrainian culture in the XXI century, to determine the phenomenon of Roma art among prominent figures in the Ukrainian scene (Based on the work of Igor

©Рудніцька О. О., 2019

Krykunov, Petro Chornuy), to trace the interconnection and interplay of their creativity on the formation of Ukrainian culture. **The methodology** of the study is based on the use of cultural-genetic, sociological, structural-systemic, comparative methods for identifying sources of origin and essential characteristics of representatives of different ethnic groups of Roma as a specific component of cultural life and the newest structure of the Ukrainian society. **The scientific novelty** of the article is that it first defines the concept of "Roma art," compares the characteristics of different Roma groups ("servu" and Ruska Roma)), reveals the origin, formation, contemporary status, and influence of Roma art on the development of Ukrainian culture of the XXI century. **Conclusions.** The sociocultural integration of Roma has a significant impact on the development of Ukrainian culture of the XXI century. A large number of Roma ethnic groups live in Ukraine. Three groups of the Roma population were most widespread: "servu" or Ukrainian Roma, Ruska Roma, and "lovari" (Hungarian Roma). Roma were actively involved in social processes, bringing their own cultural values to the country where they lived. Yes, the contribution of Roma artists is quite essential in contemporary art. The study of the creativity of contemporary Roma art gives grounds to claim that these personalities position their creativity as an integral part of Ukrainian culture. This is reflected in the work of Petro Chornuy and Igor Krikunov; their creativity is an asset for the Ukrainian culture. It clearly demonstrates the sociocultural integration of the Roma into Ukrainian culture of the XXI century.

Key words: ethnic group, Ruska Roma, "servu", Roma art, Igor Krikunov, Petro Chernuy, Ukrainian culture, socio-cultural integration.

Актуальність теми дослідження. Ромська культурна спадщина, у тому числі мистецтво, мають особливий етнокультурний показник. Це зумовлюється специфікою проживання нації, її історичними перспективами. Роми вирізняються багатим фольклором, музикою, танцем, мають своєрідний національний одяг. Ромське мистецтво наклало відбиток на українську культуру. Огляд таких соціокультурних понять, як середовище, цінності, соціокультурний простір, традиції, сім'я, їх специфічна роль і черговість створює принципово нові можливості щодо збереження ромської культурної спадщини, дозволяє з'ясувати його вплив на українську культуру XXI століття. Більш детальний розгляд основних характеристик ромів продемонструє їх специфіку самоідентифікації та інтеграції в сучасний світ.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженню інтеграції ромів у сучасний світ приділяється значний інтерес. Сучасні дослідники-ромознавці активно висвітлюють специфіку ромського мистецтва та його особливості. Так наприклад, історик та етнограф О. Зіневич звертає увагу на специфіку творення етносоціальних груп, їх обрядовість й етнічну розрізненість, В.Бамбула досліджував освіту ромів, а також демократичні ініціативи населення. Успішними є роботи В.Наулко, Т.Чередниченко, О.Марушіакової, В. Попова та інших дослідників.

Проте, попри численні статті, монографії, дисертаційні дослідження, присвячені вивченню ромської культури, досліджень з інтеграції ромів у вітчизняній культурології немає. Мета дослідження полягає в тому, щоби проаналізувати соціокультурну інтеграцію ромів в українську культуру XXI століття, визначити феномен ромського мистецтва серед відомих діячів української сцени (на прикладі творчості Ігоря Крикунова, Петра Чорного), прослідкувати взаємозв'язок і взаємовпливи їхньої творчості на формування української культури.

Виклад основного матеріалу. Як зауважують В. Наулко та Н. Зіневич, в Україні проживає багато етнографічних груп ромів, серед яких *влахи, кишинівці, келдерари, крими, ловари, расейці (гімпени), русска рома, серви, сервітіка рома, сінті, унгріко рома, урсари та ін*. [1. С.23]. Найбільшого поширення набули три групи ромського населення, серед яких: серви, або українська рома, руська рома та ловарі. Представники різних соціальних груп мають власні ідентифікації, зокрема це демонструється як у соціальному житті, так і в культурній спадщині. Вони активно демонструють власну культурну спадщину, мають здобутки у творчості. Українські слухачі та глядачі поціновують їхні культурні надбання.

Сервами називали багатьох українських ромів, оскільки, як вважалося, вони прийшли в Україну з Румунії через Сербію, привласнивши собі назву *серви* – тобто українські роми. Ця етногрупа поширена також у північній частині Росії. Серви традиційно займалися торгівлею та обміном кіньми, ковальством, ворожінням, відзначилися як одна з найосвіченіших етногруп з широким спектром професій. Подібність обрядовості до слов'янського населення є визначним [2]. Це найбільш асимільована група. Представники сервів, як правило, займаються тими ж видами діяльності, що й українці, визначальними є лише екзотична зовнішність та культурна спадщина. Вони більш адаптовані до культури навколишнього етносу в порівнянні з іншими групами. Та найбільшого розвитку зазнали як творці циганського романсу. Основою для «циганських» романсів служили як російські народні пісні, так міські романси. Йому властиві, як зазначає Т. Чередниченко, «емоційна насиченість, поєднання співучості та декламаційності, специфічна гітарна фактура супроводу з переборами акордів і контрапунктуючою з вокальною мелодією басом» [3].

Російські роми, які мають самоназву *руська рома* – це етнічна група, що сформувалася в Північно-Західній частині Російської імперії й іммігрувала в XVIII столітті в Україну. Відрізняються переважанням запозиченої лексики з європейських субкультур [2]. Руська рома позиціонуються як засновники циганського театру. Відомий в усьому світі російський ромський театр «Ромен» був створений у Москві в 1931 році. Серед засновників – руська рома. Вони також стали провідними акторами театру. У Радянському Союзі діяльність театру «Ромен» сприймають як базову культуру ромів. Не можна не зважати на велику популярність таких відомих постатей сучасності як Дмитро Клімашенко, Петро Чорний, Ігор Крикунов (та його театр «Романс»); та інші представники ромської національності, що інтегрують ромське мистецтво в українську культуру.

Дослідження творчості представників сучасного ромського мистецтва, дає підстави стверджувати, що ці особистості позиціонують власну творчість невід'ємною частиною української культури. Зупинимося більш детально на творчості Петра Чорного. Петро Чорний – український співак ромського походження, представник етногрупи «серви». Його бабуся – знаменита співачка Ляля Чорна, яка стала легендою Московського циганського театру «Ромен». Мати Петра – Галя Чорна, народна артистка РРФСР, відома виконавиця старовинних циганських пісень і романсів. Батько, Микола Федоренков, керував ансамблем «Циганські наспіви». Саме по лінії мами входить до ентногрупи українських ромів (сервів). Мати співака виросла в таборі, але мріяла, щоб у Петра була повна освіта. Тому у семирічному віці вступив до Київської музичної спеціалізованої школи-інтернату імені М. В. Лисенка. Отримавши музичну освіту, закінчив режисерсько-естрадний факультет ГІТІСу.

Співак, як представник ромської династії, популяризує національну культуру в Україні, наголошує на тому, що в українців і ромів багато спільного. Петро Чорний співає пісні не лише ромською, а й українською мовами. Цитата для ромів від П. Чорного: «Ром ромэса, гадже гаджеса» пов'язує зі шевченківськими «…і чужому научайтесь, й свого не цурайтесь». На одному з виступів співак назвав себе українським циганом [4]. В інтерв'ю газеті «Культура» Петро Чорний сказав: «Ви розумієте, я не ідентифікую – я несу культуру. І коли пишу такі рядки…», «…Україна – це Грушевський, Франко, Шевченко, Леся Українка – все, чим ми просякнуті від нігтя до волосся. І нам потрібно це нести і прагнути до краси, до популяризації культури» [3]. Петро Чорний в цьому ж інтерв'ю зазначив, що він разом, з такими ж відомими ромами Петром Клімашенком, Ігорем Крикуновим, Олександром Чукаленком своєю творчістю розвіює всі міфи й стереотипи про ромів, популяризує ромську культуру й не бачить себе в жодній з країн, окрім України. Спільним у ромів й українців є відчуття й бажання свободи. Неодноразово Петро Чорний їздив на Схід України (Волноваха, Володарськ, Авдіївка) із благодійними концертами. Співак вважає, що артист не може бути аполітичним. Артист підкреслює, що українська культура відкрита для ромів. Як соліст-вокаліст, Петро Чорний багато працює в Україні та за кордоном, активно бере участь у Всеукраїнських фестивалях сучасної естрадної пісні. Репертуар співака різноманітний. Здебільшого це відомі циганські романси, авторські пісні та відомі українські пісні, також артист володіє музичними інструментами, зокрема, грає на фортепіано, а також читає вірші. Співак багато працює за кордоном, особисто знайомий з Дональдом Трампом. Переконаний, що репертуар має нести як гносеологічну, так і виховну функції. Хітами його репертуару стали як ромські «Далю даля», «Шалейла», «Ай дігі дай» так і україномовні та російськомовні «Отаман», «Лети на край», «Сердце, пой», «Серце львицы», «Я тебе дарю», «Белая сирень» та інші. Це мелодійні пісні для широкого голосового діапазону, яким володіє співак, у них передається не тільки ромська національна культура, але й колоритна українська музична українська культура.

Петро Чорний та Ігор Крикунов тісно спілкуються й дружать. Петро Чорний вважає Крикунова своїм творчим наставником і завжди прислухається до його порад та зауважень.

Найвідомішим представником етногрупи «руська рома» є Ігор Крикунов – режисер, актор театру та кіно, культурно-мистецький діяч ромського походження. Він народився в Таганрозі, в Росії. Батьки Крикунова в своєму дитинстві жили в таборі й вели кочове життя, але сам Ігор Миколайович повністю виріс в оточенні гаджьо – «нециган». Після закінчення Щукінського училища-театру, одразу ж вступив на службу в Московський театр «Ромен», (художний керівник – Микола Сліченко). Ігор Миколайович 13 років був провідним актором театру «Ромен». Переїхав до Києва на запрошення театру на Подолі, де працював приблизно 10-ти років. А згодом, у 1993 році, відкрив власний театр – циганський театр «Романс», започаткувавши нову історію циганської культури в українському соціокультурному просторі [6].

За ініціативи Ігоря Миколайовича, в Києві вперше відбувся Міжнародний циганський фестиваль мистецтв «АМАЛА». («друзі» з ром.) Має звання народного артиста України (2007 р.). Комітет Міжнародних премій вручив Крикунову орден Миколая Чудотворця «за приумножение добра на земле». Також перший, хто отримав орден «Циганська зірка», який вручає національне культурне об'єднання «АМАЛА».

Дружина Крикунова Людмила також має ромське походження, однак належить до сервів (українських ромів). Мати Людмили – Жанна Карпенко – відома співачка, зокрема і циганських романсів. Нині в театрі «Романс» грають багато членів родини: дружина Людмила Крикунова (заслужена артистка України) та донька Жанна. Син Крикунових працює в царині шоу-бізнесу.

У 2003 році театр «Ромен» отримав статус державного із формулюванням «За гідний внесок у розвиток багатонаціональної культури України». Репертуар театру жанрово різноманітний, постійно оновлюється та осучаснюється. Ігор Крикунов прагне до симбіозу культур та національностей у виставах. Головною темою вистав є загальнолюдські проблеми та переживання, такі як батьки та діти, любов до нації, культури, мистецтва та слова. Мета театру – відкрити культуру та світосприйняття ромів в своєму національному та українському побуті. Кожна вистава наповнена музикою вільних циган, вона дає можливість глядачу поринути в атмосферу циганських пристрастей, почуттів, безрозсудного кохання, а також відчути цю всеохоплюючу волю та почуття свободи. Окрім роботи на сцені свого рідного театру, «Романс» проводить гастролі у Київській області, всій Україні та за її межами. За словами Ігоря Крикунова, театр не проповідує «циганщину» (термін І. К.), тобто під цим поняттям артист має на увазі перевдягнених артистів з бубнами з розважально-спрощеним, «ресторанним» репертуаром. «Часто нециганський артист,

коли втрачає свою популярність, то переходить на циганський матеріал, щоб через емоцію, темперамент, динаміку, які властиві ромській культурі, зацікавити публіку. Творча спадщина нашого народу велика, а музика та пісні – це дорогоцінний скарб» – зауважує митець [5]. І. Крикунов заохочує всіх ромів учитись, отримувати освіту, бо лише освічена людина може при піднести свою культуру. Вважає, що роми настільки самобутні, що вони не асимілюються з іншими народами.

Ромський академічний музично-драматичний театр «Романс» Для збереження національної ідентичності взяв участь у міжнародному проекті «Захистимо пам'ять»: відкриття меморіалів ромам і євреям, загиблим під час німецької окупації 1941–1944 рр. Проект Фонду «Меморіал убитим євреям Європи» (Берлін) присвячений одній із забутих сторінок Другої світової війни. Як відомо, що жертвами німецької політики тотального винищення в окупованій Україні у 1941–1944 роках були роми.

Як Петро Чорний, так і Ігор Крикунов – ромської національності, проте є представниками різних етнічних груп. Вони не приховували походження, більше того, батьки Крикунова були кочовими ромами. Обидва з дитинства залучені до мистецької освіти, здобули професійну вищу освіту в профільних закладах – ГІТІС та Щукінське училище. Якщо Петро Чорний більше позиціонує себе як співак, то Ігор Крикунов – актор, режисер, керівник театрального колективу. Петро Чорний активно всіма доступними способами популяризує ромську культуру в Україні, наголошує на тому, що в українців і ромів багато спільного в культурі. П.Чорний співає пісні не лише ромською, а й українською мовами, багато гастролює, займається викладацькою діяльністю. Ігор Крикунов прагне до симбіозу культур та національностей у виставах. Творчість театру спрямовує на соціокультурність ромського мистецтва.

Наукова новизна статті полягає у тому, що в ній уперше визначається поняття «ромське мистецтво», проводиться порівняльна характеристика різних ромських груп (сервів, руска рома), на прикладі конкретних людей, відомих культурних діячів, показано тенденцію до виявлення походження, формування, сучасний стан та вплив ромського мистецтва на розвиток української культури XXI ст.

Висновки. Таким чином, соціокультурна інтеграція ромів має значний вплив на розвиток української культури XXI століття. В Україні проживає велика кількість ромських етногруп. Найбільшого поширення набули три групи ромського населення: серви, або українська рома, руська рома та ловарі. Роми активно включалися в суспільні процеси, привносячи в країну, в якій жили, власні культурні цінності. Так, в сучасному мистецтві досить важливим є внесок ромських митців. Дослідження творчості представників сучасного ромського мистецтва дає підстави стверджувати, що ці особистості позиціонують власну творчість невід'ємною частиною української культури. Це прослідковується на творчості Петра Чорного та Ігоря Крикунова, творчість яких є надбанням для української культури XXI століття і яскраво демонструє соціокультурну інтеграцію ромів в українську культуру XXI століття.

Література

1. Наулко В. І., Зіневич Н. О. Цигани в Україні. Енциклопедія історії України. В 10 т. Т. 1 / редкол.: В. А. Смолій та ін. Київ: Наук. думка, 2013. 688 с.
2. Серви // Циганські етногрупи на пострадянському просторі URL : http://gypsy-life.net/likbez.htm (дата звернення: 16.09.2019).
3. Чередниченко Т. Циганский романс. URL : https://www.belcanto.ru/cygansky.html (дата звернення: 10.09.2019).
4. Чорний П. Не уявляю, щоби давав концерт Геббельсу через «аполітичність». URL: https://glavredInfo /kultura/ 304906-petr-chernyy-ne-predstavlyayu-chtoby-ya-dal-koncert-gebbelsu-iz-za-apolitichnosti.html (дата звернення: 30.08.2019).
5. Поліщук Т. Ми циганщину ніколи не проповідували. День. 2018. №23–24. С. 36. URL : https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/my-cyganshchynu-nikoly-ne-propoviduvaly (дата звернення: 11.09.2019).
6. Циганський академічний театр «Романс» офіційна сторінка, URL : http://teatr-romans.com.ua (дата звернення: 12.09.2019).
7. Петро Чорний у Полтаві // 0532.ua. Сайт міста Полтави. URL : https://www.0532.ua/news/2301833/petro-cornij-u-poltavi-rozpoviv-pro-batl-iz-trampom-robotu-na-zelenskogo-ta-rol-aski-v-neulovimyh-mstitelah (дата звернення: 10.09.2019).

References

1. Naulko, V. I., & Zinevich, N. O. (2013). Gypsies in Ukraine. Encyclopedia of the History of Ukraine. Vol. 1. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
2. Services. Tsiganski etnogrupi on the injured space http://gypsy-life.net/likbez.htm [in Ukrainian].
3. Cherednichenko, T. Gypsy romance. Retrieved from https://www.belcanto.ru/cygansky.html [in Russian].
4. Chornyy, P. I Can't Imagine Gobbels' Concert Due to "Apoliticalism". Retrieved from https://glavred.info/kultura /304906-petr-chernyy-ne-predstavlyayu-chtoby-ya-dal-koncert-gebbelsu-iz-za-apolitichnosti.html [in Ukrainian].
5. Polishchuk T. (2018). We have never preached the gypsy region. The Day newspaper, no 23–24. Retrieved from https://day.kyiv.ua/en/article/kultura/my-cyganshchynu-nikoly-ne-propoviduvaly [in Ukrainian].
6. Romance Romani. Academic Theater Official Page. Retrieved from http://teatr-romans.com.ua [in Ukrainian].
7. Peter Chornuy in Poltava (2019, February 12). 0532.ua. The site of the city of Poltava. Retrieved from https://www.0532.ua/news/2301833/petro-cornij-u-poltavi-rozpoviv-pro-batl-iz-trampom-robotu-na-zelenskogo-ta-rol-aski-v-neulovimyh – mstitelah [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.10.2019
Прийнято до публікації 28.11.2019

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 75.03 (045) “17/20”
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190594

Бардік Марина Афанасіївна,
кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник науково-дослідного відділу історії та археології Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника
ORCID 0000-0003-3092-8929
mb30@i.ua

ОБРАЗИ УКРАЇНСЬКИХ ПОЛІТИЧНИХ ДІЯЧІВ У ЖИВОПИСІ УСПЕНСЬКОГО СОБОРУ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ XVIII–XXI СТОЛІТЬ

Мета статті – дослідити трансформацію галереї образів українських політичних діячів у живописній декорації Успенського собору Києво-Печерської лаври XVIII–XXI ст. **Методологія дослідження** ґрунтується на використанні історико-культурного, мистецтвознавчого аналізу для вивчення архівних джерел і фотографій, живописних композицій Успенського собору. **Наукова новизна роботи.** Розкрито історичний розвиток образів українських князів і гетьманів у розписах Успенського собору Києво-Печерської лаври XVIII–XXI століть. Простежено трансформацію семантики образів князів і композиції галереї благодійників. Визначено семантику галереї благодійників у сучасному живописі собору. **Висновки.** У бароковій декорації Успенського собору XVIII століття існувала галерея князів-благодійників. У 1770-х (Захарія Голубовський, 1772–1777) було зображено князів та княгинь України-Русі, російських царів. У написаній заново галереї (І. Юрін, 1811) образи князів і царів збереглись, жіночі образи зникли, але з’явились образи українських гетьманів (І. Скоропадський, Б. Хмельницький, І. Мазепа). У 1835 р. зображення гетьманів зафарбували. У новій декорації собору (В. Верещагін, 1894–1900) образи князів-благодійників поступилися місцем образам князів-святих. Образ київського князя Святослава Ярославича, який взяв участь у закладанні Успенського собору, зберігався в усіх розписах XVIII–XXI ст. У сучасних розписах собору в основу галереї благодійників покладено живопис 1772–1777 рр. та 1811 р. Її складають образи гетьманів, князів, княгині, царів. У сучасній галереї благодійників (А. Гончар, О. Григоров, 2012–2013) акцентовано ідею предстояння перед Богородицею з Немовлям, ідею відповідальності політичних діячів.

Ключові слова: сакральне мистецтво, монументальний живопис, Києво-Печерська лавра, Успенський собор

Бардик Марина Афанасьевна, *кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник научно-исследовательского отдела истории и археологии Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника*

Образы украинских политических деятелей в живописи Успенского собора Киево-Печерской лавры XVIII–XXI веков

Цель статьи – исследовать трансформацию галереи образов украинских политических деятелей в живописной декорации Успенского собора Киево-Печерской лавры XVIII–XXI вв. **Методология исследования** основана на использовании историко-культурного, искусствоведческого анализа для изучения архивных источников и фотографий, живописных композиций Успенского собора. **Научная новизна работы.** Раскрыто историческое развитие образов украинских князей и гетманов в росписях Успенского собора Киево-Печерской лавры XVIII–XXI вв. Прослежена трансформация семантики образов князей и композиции галереи жертвователей. Определена семантика галереи жертвователей в современной живописи собора. **Выводы.** В барочной декорации собора XVIII в. существовала галерея князей-жертвователей. В 1770х (Захария Голубовский, 1772–1777) были изображены князья, княгини Украины-Руси, русские цари. В написанной заново галерее (И. Юрин, 1811) образы князей и царей сохранились, женские образы исчезли, но появились образы украинских гетманов (И. Скоропадский, Б. Хмельницкий, И. Мазепа). В 1835 г. изображения гетманов закрасили. В новой декорации собора (В. Верещагин, 1894–1900) образы князей-жертвователей уступили место князьям-святым. Образ киевского князя Святослава Ярославича, участвовавшего в заложении Успенского собора, сохранялся во всех росписях XVIII–XXI вв. В современных росписях собора в основу галереи жертвователей положена живопись 1772–1777 гг. и 1811 г. Ее составляют образы гетманов, князей, княгини, царей. В современной галерее жертвователей (А. Гончар, А. Григоров, 2012–2013) акцентирована идея предстояния перед Богородицей с Младенцем, идея ответственности политических деятелей.

Ключевые слова*:* сакральное искусство, монументальная живопись, Киево-Печерская лавра, Успенский собор

Bardik Maryna, *PhD in Study of Art, leading researcher at the Scientific-Research Department of the History and Archaeology at the National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve*

Images of Ukrainian Politicians in the Kyiv-Pechersk Lavra’s Dormition Cathedral Paintings in the XVIII–XXI Centuries

© Бардік М. А., 2019

The purpose of the article is to study the transformation of the gallery of Ukrainian politicians' images of in the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral paintings in the XVIII–XXI centuries. **The methodology** is based on the historical and cultural, art study analysis for the studies the records and archival photographs, the painting compositions in the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral. **Scientific novelty.** The historical evolution of the Ukrainian princes and hetmans' images in the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral paintings in the XVIII–XXI centuries has been researched. The transformation of the princes' images semantics and the donators' gallery composition has been observed. The donators' gallery semantics in the contemporary mural paintings in the cathedral has been defined. **Conclusions.** There was the princes-donators' gallery in the Dormition Cathedral's Baroque decoration in the XVIII century. In the 1770s (Zakhariia Holubovskyi, 1772–1777), the princes and princesses of Ukraine-Rus, the Russian tsars, were painted. In the renewed gallery (I. Yurin, 1811), the princes and tsars' images were preserved, the women' images were removed, the hetmans' images (I. Skoropadskyi B. Khmelnytskyi I. Mazepa) were superinduced. In 1835 the hetmans' images were painted over. The princes-donators' images gave place to the princes-saints one in the new cathedral's decoration (V. Vereshchahin, 1894–1900). The image of Kyivan prince Sviatoslav Yaroslavych who took part in the foundation of the Dormition Cathedral, was preserved in the mural paintings during the XVIII–XXI centuries. The donators' gallery is based on the painting 1772–1777 and 1811 in the contemporary mural paintings. It consists of images of the hetmans, princes, princes, and tsars. The idea of the adoration of the Mother of God, as well as one of the politicians' responsibility, is emphasized in the contemporary donators' gallery (A. Honchar, O. Hryhorov, 2012–2013).

Key words*:* sacral art, mural painting, Kyiv-Pechersk Lavra, Dormition Cathedral

Актуальність теми дослідження. Із глибини історії людства, із різних релігій до нас дійшла традиція жертви на храм. Розвиток Києво-Печерської лаври, її архітектурного ансамблю, мистецтва, книгодрукування великою мірою забезпечили пожертви вірян різного суспільного положення і фінансового статку. «Дві ліпти вдови» – анонімні, невеликі за розміром, пожертви мільйонів православних, зазвичай, не згадуються в земних анналах; нам відомо про щедрі дари Печерському монастирю політичних діячів і представників шляхетних родів. Їхні образи були втілені в розписах Успенського собору Лаври, тому для історії українського живопису є важливим вивчення розвитку галереї образів українських політичних діячів від часу згадки про них і до сьогодні.

Аналіз досліджень і публікацій. Доволі цікаво, що в західній частині Успенського собору були дзеркально розташовані зображення настоятелів і благодійників Печерського монастиря, але саме останнім приділяли особливу увагу цінителі вітчизняної старовини, а потім і науковці. Сплеск дискусій у періодиці спостерігався наприкінці XIX ст., коли одні автори, як, наприклад, М. Петров та О. Ертель, наполягали, що зображення князів-жертвувателів позбавлені історичної достовірності, мають вади рисунка і композиції [1; 2]. Навпаки, Є. Кузьмін та С. Яремич наполягали на художній цінності та національній своєрідності цих розписів [3; 4]. Згодом знані українські мистецтвознавці П. Жолтовський і П. Білецький згадували галерею у своїх працях. Так, П. Жолтовський розглянув генезис та композицію галереї в системі малярства Успенського собору XVIII ст. [5, 26–31]. П. Білецький згадав про зображення українських гетьманів в Успенському соборі в контексті дослідження українського портрета XVII–XVIII ст. [6, 90]. Низку архівних фотографій із зображеннями благодійників і настоятелів навела О. Сіткарьова у монографії, присвяченій архітектурі Успенського собору [7,173–175]. Історичну реконструкцію галереї робили львівські дослідники, пропонуючи свій варіант розпису для відбудованого Успенского собору [8,121–123]. Автори публікацій вважали галерею благодійників живописом XVIII ст. Поза цим часом питання розвитку образної системи жертвувателів, які були представниками світської влади, науковцями не висвітлювалось.

Мета статті – дослідити трансформацію галереї образів українських політичних діячів у живописній декорації Успенського собору Києво-Печерської лаври XVIII–XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Чиї зображення складали первісну галерею благодійників Печерського монастиря в Успенському соборі достеменно невідомо. Не проливає світло на цю загадку замітка в щоденнику священика Іоанна Лук'янова, зроблена в 1701 р. : «У Печерському монастирі церква дуже дивна… а в церкві стінне писання: усі князі руські написані» [9, 43, 44]. Принаймні, з неї неясно, чи були серед них зображення українських гетьманів.

Після пожежі 1718 р. Успенська церква набула барокового вигляду й художнього оздоблення. Можна висувати різні гіпотези з приводу наявності зображень князів України-Русі та українських гетьманів (що було б цілком природно), але історичні документи свідчать лише про оновлені розписи 1772–1777 рр., які виконав начальник лаврських художників Захарія (Голубовський) зі своїми помічниками [10].

Саме йому в 1886 р. приписали авторство зображень благодійників члени комісії, інспектуючи живопис собору з метою його подальшої заміни іншим [1, 581–583]. Це твердження бачимо в публікаціях XX–XXI століть, автори яких взяли його на віру. Вивчення архівних джерел дозволило спростувати таку помилкову атрибуцію: зображення благодійників написав заново художник Іоаким Федорович Юрін у 1811 р. [11, 87–93]. Пізніше, у 1843 р., зважаючи на історичну цінність, усю галерею поновили, промили зображення і заправили втрачені місця [11, 124]. Галерея жертвувателів і настоятелів існувала до 1893 р., коли живопис видалили для нового розпису Успенського собору. Зображення князів давньоруського та польсько-

литовського періоду, а також російських царів збереглися на архівних фотографіях у колекціях Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника та Національного художнього музею України. Свого часу кілька фото опублікував Є. Кузьмін, увівши їх у тодішній загальнокультурний простір [3, 232–240].

Зображення князів на фотографіях атрибутуються на основі аналізу супровідних написів та списку благодійників і настоятелів [10, арк. 22а, 23, 35; 1, 581–583; 12, арк. 5–6]. Це – київські князі Ізяслав Ярославич, Святослав Ярославич,Всеволод Ярославич, володимирський і слуцький князь Ярополк Володимирович Мономах, київський князь Михаїл Святополк Ізяславич; київські князі Володимир Всеволодович Мономах і Мстислав Володимирович; князі київські Гліб Всеславич та Георгій Володимирович, князь київський і смоленський Ростислав Мстиславич, князь Андрій Боголюбський; князі київські і слуцькі Симеон Олелькович та Василій Симеонович Олелькович. Русько-литовські князі: Георгій та Борис Ольшанські; Володимир Ольшанський, Федір Сангушко, Андрій Сангушко, Олександр Сангушко, Костянтин Іванович Острозький, Василій (Костянтин) Костянтинович Острозький, Іоанн Острозький, Михаїл Корибут Вишневецький.

Праворуч останнього князя, із західного боку на виступі стіни, містилося зображення за віком ще молодого чоловіка в князівському одязі, у шапці, оздобленій хутром. Супровідний напис був майже втрачений. У 1887 р. в журналі «Киевская старина» його тодішній редактор Ф. Лебединцев розмістив репродукцію фотографії цього зображення і висловив припущення, що то міг би бути портрет І. Мазепи, який зберігся в Успенському соборі на західному заломі головної лівої стіни, у місці затемненому і непомітному. Автор все ж таки зауважив, що в цьому зображенні відсутні гетьманські ознаки (булава, шапка з пір'ям) і для пошуку доказів хотів запросити відомості з переліку настінних зображень та ікон Успенського собору XVIII ст., що знаходився в архіві Рум'янцевського музею [13, 190–191]. Оскільки копія цього переліку є в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, будь-хто, зацікавлений у зазначеному питанні, може переконатися, що очікуваних доказів Ф. Лебединцев не міг отримати, оскільки гетьман І. Мазепа у переліку не значиться [10].

Невдовзі після виходу цієї статті з'явились інші публікації, присвячені темі портрета І. Мазепи. Вони, по-перше, виявили зацікавленість читачів питанням збережених портретів гетьмана (один із читачів повідомив, що портрет І. Мазепи був написаний і в церкві Києво-Братського монастиря) [14]. По-друге, з'ясувалося, що фотограф так «творчо» ретушував фотознімок, що останній набув нових рис: зображення в Успенському соборі було зовсім несхоже ані на відретушовану фотографію, ані на портрет гетьмана. До того ж автор статті К. Цибульський іронічно зауважив, що мине час, забудуться ці вади фотографії, з неї можуть зробити гравюри і з'явиться новий портрет І. Мазепи [15, 382–383]. На диво, його слова виявилися пророцькими, і до сьогодні деякі з дослідників не полишають думки, що наприкінці 1880-х в Успенському храмі Лаври було зображення І. Мазепи. У 1899 р. знову повернулись до проблеми достовірних портретів гетьмана [16]. Щодо лаврського зображення окремо зазначалось, що воно несхоже з портретом І. Мазепи, і ніякої достовірності він не мав [16, 459]. Цю історію невдалої гіпотези про лаврський портрет І. Мазепи розповів М. Петров, який разом з іншими членами комісії обстежував стінопис собору в 1886 р. [1, 589–590]. Уже в наші дні О. Ковалевська висловила припущення, що згадане зображення – імовірний портрет І. Мазепи 35–40 років, зазначивши, все ж таки, що для такого висновку немає достатніх підстав [17, 159, 160]. Інший дослідник, С. Павленко, ретельно вивчивши питання достовірних портретних зображень І. Мазепи [18, 22–123], схилився на бік аргументів, що живописний образ в Успенському соборі не є портретом гетьмана.

Зрозуміло, що за відсутності супровідного напису через обсипання фарби було не так просто ідентифікувати чоловіка в галереї жертвувателів. Зображення чоловіка на західному боці північної стіни, через яке «ламали списи» цінителі української історії та дослідники, атрибутуємо за переліком зображень благодійників і настоятелів Печерського монастиря, складеним у 1833 р. Це – князь Симон, син Африкана, князя Варязького [12, арк. 5 зв.].

А що ж із зображенням Івана Мазепи? А ще й Богдана Хмельницького, про яке писав М. Максимович? До речі, його свідчення, що портрет Богдана Хмельницького в 1834 р. зафарбували, навів П. Жолтовський. Він же зазначив, що у Львівському історичному музеї зберігається картина-копія живопису Успенського собору [5, 28–31]. На ній зображено Богдана Хмельницького та Івана Скоропадського. Хочемо наголосити, що згідно з переліком композицій 1772–1777 рр. зображень українських гетьманів в Успенському соборі не було [10, арк. 22а–23]. Коли вони з'явились у живописі собору, дозволяють архівні матеріали [12], де йдеться про указ Святішого Синоду (1832) і розпорядження київському митрополиту Євгенію (Болховітінову), щоб у церквах не було зображень, окрім святих образів. У переліку таких зображень (був складений у березні 1833 р.) названі благодійники, зокрема гетьмани Іоанн Мазепа, Іоанн Скоропадський і Зиновій Богдан Хмельницький [12, арк. 6]. Зазначимо, що розписи І. Юрін виконував за благословення київського митрополита Серапіона (Александровського); серед жертвувателів Печерського монастиря у головному храмі Лаври художник написав Івана Мазепу, який знаходився під анафемою.

Завершення історії було таким: у березні 1835 р. за резолюцією митрополита Євгенія (Болховітінова) із зображень гетьманів зробили копії і розмістили в митрополичих покоях [12, арк. 9, 9 зв.]. Звичайно, на виконання указу митрополит міг би розпорядитися зафарбувати всю галерею благодійників, але, на щастя, він утримався від такого радикального кроку.

Наприкінці XIX ст. в основному об'ємі усі розписи знищили і розписали собор за новою програмою, розробленою київським митрополитом Іоанікієм (Руднєвим). Протягом 1894–1900 рр. нову декорацію створювали художники під керівництвом Василя Верещагіна. У ній образи князів України-Русі були представлені в традиційному для православної церкви аспекті – в образах святих. Серед них – святі благовірні князі: Борис і Гліб, Ігор, великий князь Чернігівський і Київський, Михаїл, князь Чернігівський. Мученицький подвиг заради завіту Христа любити один одного, попри міжусобиці та боротьбу за владу, явили чесноту, яка перевищувила пожертви. Погодимось, ця чеснота могла бути взірцем і для заможних, хто мав змогу пожертвами творити справи милосердя й допомагати церкві, і для тих, хто сам потребував матеріальної допомоги. Благородство вчинків й висота духа відкриті людині буд-якого статку і суспільного положення.

Ця декорація існувала до 1941 р., коли собор було підірвано. Після його відбудови та освячення в 2000 р. розпочалися роботи по живописному оздобленню. Для відтворення розписів було взято за основу згаданий вище опис композицій [8; 10], музейні фотографії та інші архівні матеріали. У відбудованому з руїн Успенському соборі з'явилась галерея благодійників і настоятелів Печерського монастиря. Її написали українські художники Андрій Гончар та Олексій Григоров (2012–2013). Вони виявили відданість історичним матеріалам. Сучасна галерея концептуальна, її персонажам притаманні монументальність і богатирська статура. Князі, гетьмани зображені на повний зріст, однакові заввишки – вони рівні перед Богом. Князі вдягнені в плащі, оздоблені хутром, здебільшого горностаєвим, увінчані коронами, тримають скіпетри, а гетьмани – булаву. Іконографія образів походить з українського портретного живопису і гравюри XVII – початку XVIII ст., польського портрета межі XVI–XVII ст. Від них походить історичний костюм – довгий жупан, широкий пояс, чоботи, плащ-делія, лицарські обладунки.

Натомість сучасна галерея має свої особливості у складі персонажів та композиційній побудові. У ній, наприклад, не відтворені портрети царів Федора Олексійовича та Петра I [5, 234], але з'явилися зображення князя Федора Корецького, княгині Глібової, доньки князя Ярополка Ізяславича. Вельми цікаво, що остання у виконанні Захарії (Голубовського) була, а в інтерпретації галереї І. Юріна цей жіночій образ зник, як і інший – зображення княгині Тетяни Острозької [10, арк. 23; 12, арк. 5–6]. Образи вельможних жінок-благодійниць могли існувати до 1772 р., тобто до початку оновлення стінопису Захарією (Голубовським), і були в настінній живописній галереї, написаній протягом 1772–1777 рр. Далися в знаки історичні реалії: українські землі входили до складу Російської імперії, а в зазначений час нею управляли імператриці Єлизавета та Катерина II. Що ж, у 1811 р., І. Юрін і лаврське керівництво могли не зглядатися на «жіночий чинник» у державній владі.

Своєрідною константою декорації головного храму Києво-Печерської лаври був і залишається образ київського князя Святослава Ярославича, що особисто копав рів для закладення Успенського собору в 1073 р. і пожертвував 100 гривень золотом. Він був присутній у галереях князів, які свого часу писали Захарія (Голубовський), І. Юрін і сучасні живописці. Сюжетна композиція на тему закладин собору збереглася з 1770-х і до сьогодні.

У сучасній галереї благодійників центральне місце композиції в притворі віддано трьом українським гетьманам: Івану Скоропадському, Богдану Хмельницькому, Івану Мазепі. У галереї відбулась часткова зміна композиції і, відповідно, семантики. Якщо галерея благодійників і настоятелів, котра була прикрасою Великої Лаврської церкви протягом 1777–1893 рр., містилась на стінах притвору та у західній частині бічних нав, як своєрідні частини диптиху, то зараз дзеркальна симетрія втрачена. Галерея жертвувателів у сучасній інтерпретації залишена в притворі. Князі і княгині, гетьмани, царі – усі вони предстоять перед величним інтронізованим бразом Цариці Небесної, Богородиці з Немовлям Христом, який написано вище – на склепінні притвору. І таке коригування у загальній храмовій композиції акцентує ідею позачасову й актуальну, ідею відповідальності політичних діячів, можновладців перед Богом.

Таким був історичний розвиток образів українських князів і гетьманів у системі розписів Успенського собору з XVIII ст. до початку XXI ст.

Висновки. У бароковій декорації Успенського собору XVIII ст. існувала галерея князів-благодійників. У 1770-х (Захарія Голубовський, 1772–1777) було зображено князів та княгинь України-Русі, російських царів. У написаній заново галереї (І. Юрін, 1811) образи князів і царів збереглись, жіночі образи зникли, але з'явились образи українських гетьманів (І. Скоропадський, Б. Хмельницький, І. Мазепа). У 1835 р. зображення гетьманів зафарбували. У новій декорації собору (В. Верещагін, 1894–1900) образи князів-благодійників поступилися місцем образам князів-святих. Образ київського князя Святослава Ярославича, який взяв участь у закладанні Успенського собору, зберігався в усіх розписах XVIII–XXI ст. У сучасних розписах собору в основу галереї благодійників покладено живопис 1772–1777 рр. та 1811 р. Її складають образи гетьманів, князів, княгині, царів. У сучасній галереї благодійників (А. Гончар, О. Григоров, 2012–2013) акцентовано ідею предстояння перед Богородицею з Немовлям, ідею відповідальності політичних діячів.

Література

1. Петров Н. Об упраздненной стенописи великой церкви Киево-Печерской Лавры // Труды Киевской духовной академии. 1900. № 4. С. 579–610.
2. Эртель А. Д. О стенописи великой Успенской церкви Киево-печерской лавры // Труды Киевской духовной академии. 1897. № 4. С. 500–527
3. Кузьмин Е. М. Несколько соображений по поводу уничтоженных и уцелевших памятников старины в Киево-Печерской лавре // Искусство и художественная промышленность. 1900. Февраль. С. 223–240.
4. Яремич С. Памятники искусства XVI и XVII ст. в Киево-Печерской лавре // Киевская старина.1900. Июнь. С. 378–390.
5. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. Київ : Наук. думка, 1988. 159 с. : іл.
6. Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. Ленинград : Искусство, 1981. 256 с. : ил.
7. Сіткарьова О. В. Успенський собор Києво-Печерської Лаври. Київ : Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра, 2000. 232 с. : іл.
8. Сліпченко Н., Ошуркевич Л., Сьомочкін І. Концепція відтворення стінопису Успенського собору Києво-Печерської лаври // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». Львів, 2000. Число 11. С. 101–144.
9. [Лукьянов Иоанн]. Путешествие в святую землю священника Лукьянова // Русский архив. 1863. № 1. С. 21–64.
10. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського Фонд І. Справа 5412. [без року].
11. Бардік М. А. Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині XIX століття : монографія. Київ, 2019. 310 с. : іл.
12. Центральний державний архів України, м. Київ. Ф. 128. Опис 1 загальний. Справа 1824. 1835.
13. [Лебединцев Ф.]. К портрету гетмана И. С. Мазепы // Киевская старина. 1887. Январь. С. 188–191.
14. [Лебединцев Ф.]. Еще о портрете И. С. Мазепы // Киевская старина. 1887. Февраль. С. 370–372.
15. Цыбульский К. Ненаучные приемы в научном деле (По поводу одного газетного известия о редком портрете Мазепы) // Киевская старина. 1887. Февраль. С. 377–383.
16. А. Л. [Лазаревский А.]. Заметки о портретах Мазепы // Киевская старина. 1899. Март. С. 453–462.
17. Ковалевська О.О. Нові підходи до пошуку достовірних зображень гетьмана Івана Мазепи // Український історичний журнал. 2007. № 3. С. 152–167.
18. Павленко С. Іван Мазепа. Прижиттєві зображення гетьмана та його наближених. Київ : Мистецтво, 2018. 208 с. : іл.

References

1. Petrov, N. (1900). About the Liquidated Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Great Church. Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii. 4, 579–610 [in Russian].
2. Ertel, A. D. (1897). About the Mural Painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral. Trudy Kievskoy dukhovnoy akademii. 4, 500–527 [in Russian].
3. Kuzmin, Ye. M. (1900). Some Thoughts About the Liquidated and Preserved Ancient Monuments in Kyiv-Pechersk Lavra. Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost. February, 223–240 [in Russian].
4. Yaremich, S. (1900). Art Monuments of the XVII–XVIII Centuries in Kyiv-Pechersk Lavra. Kievskaya starina. June, 378–390 [in Russian].
5. Zholtovskyi, P. M. (1988). Monumental Painting in Ukraine шт the XVII–XVIII Centuries. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
6. Beletskiy, P. (1981). Ukrainian Portraiture of the XVII–XVIII Centuries. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
7. Sitkarova, O. V. (2000). Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral. Kyiv: Sviato-Uspenska Kyievo-Pecherska lavra [in Ukrainian].
8. Slipchenko, N. & Oshurkevych, L. & Somochkin, I. (2000). The Mural Painting Re-Creation Concept in the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral. Visnyk instytutu «Ukrzakhidproektrestavratsiia». Lviv. 11, 101–144 [in Ukrainian].
9. Lukyanov, Ioann. (1863). Priest Lukyanov's Journey to the Holy Land. Russkiy arkhiv. 1, 21–64 [in Russian].
10. Institute of Manuscripts in V. I. Vernadsky National Library of UkraineFund I. Records 5412 (no year) [in Russian].
11. Bardik, M. A. (2019). Renewal of Mural Paintings in the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral and Kyiv St. Sophia Cathedral in the First Part of XIX Century: monograph, Kyiv: TOV «Kyivska Drukarska Manufaktura» [in Ukrainian].
12. Central State Historical Archives of Ukraine, city of Kyiv. Fund 128. Series1 General. Records 1824. (1835) [in Russian].
13. Lebedintsev, F. (1887). To the Portrait of Hetman I. S. Mazepa. Kievskaya starina. January, 188–191 [in Russian].
14. Lebedintsev, F. (1887). Even More About the Portrait of Hetman I. S. Mazepa Kievskaya starina. February, 370–372 [in Russian].
15. Tsybulskiy, K. (1887). Unscientific Methods in the Scientific Investigation (Some Newspaper's News About the Rare Portrait of Mazepa). Kievskaya starina. February, 377–383 [in Russian].
16. A. L. Lazarevskiy, A. (1899). Notes About Portraits of Mazepa. Kievskaya starina. March, 453–462 [in Russian].
17. Kovalevskaya, O. O. (2007). New Approaches to Finding Authentic Image of Ivan Mazepa. Ukrainskyi istorychnyi zhurnal. 3,152–167 [in Ukrainian].
18. Pavlenko, S. (2018). Ivan Mazepa. Life Images of the Hetman and His Attendants Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.10.2019
Прийнято до публікації 08.11.2019

УДК784.071.1 (477)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190595

Брайченко Тетяна Федосіївна,
кандидат педагогічних наук, доцент
доцент кафедри академічного
і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-7359-2946
tefebra@gmail.com

ПОЕТИКА АКАДЕМІЧНИХ І ЕСТРАДНИХ ПІСЕНЬ У СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ

Мета статті – здійснити екскурс у творчість сучасних авторів та виявити особливості музично-поетичних рішень в академічних і естрадних піснях. **Методологія роботи** ґрунтується на використанні методів порівняльного аналізу; узагальнення – для концептуалізації музично-поетичних втілень в академічних творах і естрадних піснях сучасників. **Наукова новизна роботи** полягає у виявленні особливостей музично-поетичних рішень в академічних і естрадних піснях сучасних авторів. **Висновки.** На основі аналізу пісень сучасних авторів визначено, що сучасна творчість насичена різноманітними проявами поетичних рішень. Домінуючі поетичні рішення у пісенному жанрі пов'язані із передачею ліричних почуттів та політичних, громадсько-побутових хронікальних подій (пісні-хроніки). Поетична складова цих пісень транслює інформацію сьогодення та історії. Це віддзеркалюється у творчості українських поетів і композиторів академічного (Л. Дичко, І. Карабиць, А. Комлікова, В. Степурко) та естрадного напрямів (Т. Кароль, Р. Лижичко). У поетиці пісень академічного і естрадного спрямувань використано поєднання народного і сучасного елементів і в поезії, і в музичному рішенні, що стає характерною рисою для сучасної української творчості.

Ключові слова: поетика, сучасна творчість, академічний спів, естрадна пісня, авторська пісня.

Брайченко Татьяна Федосеевна, *кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры академического и эстрадного вокала и звукорежиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Поэтика академических и эстрадных песен у современных украинских авторов

Цель статьи – совершить экскурс в творчество современных авторов и выявить особенности музыкально-поэтических решений в академических и эстрадных песнях. **Методология работы** основывается на использовании методов сравнительного анализа; обобщения – для концептуализации музыкально-поэтических воплощений в академических произведениях и эстрадных песнях современников. **Научная новизна работы** заключается в выявлении особенностей музыкально-поэтических решений в академических и эстрадных песнях современных авторов. **Выводы.** На основе анализа песен современных авторов определено, что современное творчество насыщено разнообразными проявлениями поэтических решений. Поэтические решения в песенном жанре связанные с передачей лирических чувств и политических, общественно-бытовых хроникальных событий (песни – хроники). Поэтическая составляющая этих песен транслирует информацию дня сегодняшнего и исторического прошлого. Это отражается в творчестве украинских поэтов и композиторов академического (Л. Дычко, И. Карабиц, А. Комликова, В. Степурко) и эстрадного направлений (Т. Кароль, Р. Лыжичко). В поэтике песен академического и эстрадного направлений использовано сочетание народного и современного элементов и в поэзии, и в музыкальном решении, что становится характерной чертой для современного украинского творчества.

Ключевые слова: поэтика, современное творчество, академическое пение, эстрадная песня, авторская песня.

Braichenko Tetiana, *Ph.D., Associate Professor of the Department of Academic and Pop Vocals and Sound Engineering of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Poetics of academic and pop songs by contemporary Ukrainian authors

The purpose of the article is to make an excursion into the work of modern authors and to reveal the features of musical and poetic decisions in academic and pop songs. **The methodology** of work is based on the use of comparative analysis methods; generalizations – for the conceptualization of musical and poetic incarnations in academic works and pop songs of contemporaries. **The scientific novelty** of the work is to identify the features of musical and lyrical decisions in the academic and pop songs of modern authors. **Conclusions.** Thus, the study of song poetics confirms the relevance and prospect of the study, as academic and variety singing in contemporary music is gaining in popularity previously unprecedented. In the modern space of culture, there are more and more competitions, programs, festivals of academics, and pop singing. The research interest in Ukrainian academic and variety songs in its intonational origins and components, its embeddedness in the world context, reveals a modern interpretation of stylistic national and innational ways. Based on the analysis of songs by contemporary authors, it is determined that contemporary creativity is saturated with various manifestations of poetic decisions. Poetic decisions in the song genre associated with the transfer of lyrical feelings and political, social, and everyday chronical events (songs - chronicles). The poetic component of these songs broadcasts information on the day of the present and historical past. This is reflected in the work of Ukrainian poets and composers of the academic (L. Dychko, I. Karabits, A. Komlikova, V. Stepurko) and pop (T. Karol,

©Брайченко Т. Ф., 2019

R. Lyzhichko). In the poetics of songs of the academic and pop trends, a combination of folk and modern elements was used both in poetry and in the musical decision, which becomes a characteristic feature for contemporary Ukrainian creativity.

Key words*:* poetics, contemporary art, academic singing, pop song, original song.

Актуальність теми дослідження. Термін «поетика» є складним філософським поняттям, яке зустрічається у творчості Аристотеля, який вперше в історії обґрунтував античні знання про світ і розподілив літературу на епос, лірику і драму. Якщо звернутися до пісні, то саме лірика складає її основу. Вивчення поетики пісень підтверджує актуальність і перспективність дослідження, оскільки академічний і естрадний спів у сучасній музиці набуває своєї небаченої раніше популярності. У сучасному просторі культури виникає все більше конкурсів, програм, фестивалів академічного і естрадного співу. Дослідницький інтерес до української академічної та естрадної пісні в її інтонаційних витоках і складових, її вмонтованості у світовий контекст виявляє сучасну інтерпретацію стилістичних національних та іонаціональних способів.

Аналіз досліджень і публікацій. В останні два десятиліття проблема академічної та естрадної пісні у соціокультурному просторі культури розглядається у музикознавстві, однак поетика пісень ще не отримала свого узагальнення. Можна виокремити групи досліджень у ракурсі музичної естради та естрадної пісні (О. Зосім, О. Мозгова, Т. Самая, О. Шевченко). Роботи присвячені джазовому, поп-рок мистецтву доповнюють і розширюють спектр естрадного виконавства (В. Овсянніков, Т. Рябуха, І. Палкіна).

У дисертації І. Палкіної основну увагу приділено жанроутворенню у рок-мистецтві на міжвидовій та внутрішньовидовій взаємодії. Авторка простежує генезис рок-мистецтва із поступовим накопиченням рис академічного музичного мистецтва та фольклору. Дисертантка розкриває синтетичність та ансамблевість рок-мистецтва. Результатом взаємопроникнення стали мелодекламаційний жанр, рок-опера, рок-ораторія. Саме такий підхід розширює спектр як академічного, так і інших видів вокалу.

Дисертаційне дослідження В. Овсяннікова присвячене українському поп-року у контексті розвитку популярної музичної культури XX – початку XXI століття. Автор аналізує значну кількість композицій, виконавців, колективів, які від академічного вокалу прийшли до альтернативних напрямів сучасного мистецтва.

У науковій роботі В. Тормахової розглянуто особливості інтерпретації в джазі (Київ, 2017). Ґрунтовним вітчизняним дослідженням тематики сучасного мистецтва, стала дисертаційна робота Д.Теребуна, у якій висвітлено особливості джазу як діалогічного мистецтва (2019). Автор звертає увагу на походження джазу, його музичні витоки, вивчення діалогічного потенціалу джазу та його сутності і закономірності існування як «складної художньо-естетичної системи» [4, с. 1].

Метою статті є здійснення культурологічного екскурсу у творчість сучасних авторів та виявлення особливостей музично-поетичних рішень в академічних і естрадних піснях.

Виклад основного матеріалу. Вивчаючи пісню або інші вокальні жанри, неможливо не звернути увагу на естрадні пісні, що характеризуються передачею неординарних подій політичної, громадсько-побутової та родинно-побутової тематики. Їх прийнято називати піснями-хроніками. Поетична складова цих пісень транслює інформацію сьогодення так і історичного минулого.

Пісні-хроніки зустрічаються у творчості більшості композиторів академічного та естрадного спрямування. Оскільки інформація про події сучасності – це животрепетна передача почуттів і переживань. Наприклад, поетика пісень чоловічого тріо «Льомі Льом» з м. Одеса, яке було створене О.Ломинським на початку 1990-х років (назва групи утворилася від псевдоніма її лідера, який працював діджеєм). Або пісня-хроніка гурту «Гринджоли» з м. Івана-Франківська з виконанням гімну «помаранчевої революції». Ця пісня була побудована на реальних подіях 2004 року із подробицями, тобто хронікою часу. Поетика таких пісень близька до історичних пісень та балад. В їх основу, як правило, покладено історичні факти перебігу однієї події.

На конкурсі «Євробачення» (2004 р.) прозвучала пісня-хроніка Руслани «Wild Dancez» із групою Cool before, що віддзеркалила фольклорні традиції у сучасній творчості.

Дикі танці та дика вода як презентація творчості сучасників. Пісня Т. Кароль «Дика вода» також віддзеркалює сучасну творчість, але її природа полягає в естрадній мелодиці. Хоча можна знайти й фольклорну природу. Мелодія пісні із багаторазовим повторенням характерна як для сучасної творчості, так і для народної. Можемо згадати того ж «Щедрика». Одна поспівка звучить багаторазово, забарвлюючись багатоголоссям, у професійних майстрів – гармонічним супроводом (приміром, «Щедрик» В. Мужчиля). Гармонічний супровід більш розвинений, але теж примітивний. У кліпі кульмінація досягається завдяки візуальному ряду, одягу співачки. Дощ візуально цементує дійство. Дощ на вулиці, дощ у душі, дощ підкорює природу й людину. Зміст поетичного тексту передано візуально, а

музично – дуже опосередковано. Хоча для слухачів і поціновувачів творів Т. Кароль – ця пісня є шедевром.

Пісні-хроніки можна віднести й до ліричної поетики, оскільки вони інформують про авторські чи взагалі людські почуття. У поетиці пісень Тіни Кароль домінує ліричність почуттів: «Безкінечність», «Чоловіки моєї мрії», «Намалюю тобі зорі», «Обіцяй» та ін. Композиція «Show me your love» Тіни Кароль, яку співачка виконала на конкурсі «Євробачення, 2006», містить елементи українського фольклору. Після цього співачка випустила дебютний диск, який отримав статус «золотого», із однойменною назвою «Show me your love» із англомовними піснями. Звичайно, співачка звертається й до рідної мови, але від того лірична поетика не змінюється, приміром, у піснях «Перечекати» чи «Здатися ти завжди встигнеш». Музичне оформлення пісень досить просте.

Якщо про поетику естрадних пісень можна писати багато, то академічна творчість та поетика в ній є досить проблемною і недостатньо дослідженою темою. Академічний спів має штучність звуковидобування і характерний для відтворення оперних партій, романсів та номерів з оперет або мюзиклів. Тому слід розглядати твори українських композиторів, які пишуть опери, романси, мюзикли тощо. Такі приклади є, але їх виконання більш проблематичне, оскільки сьогодні постановка опери сучасного композитора – явище досить виняткове.

У сучасній музикознавчий літературі є низка досліджень присвячених академічному вокалу, де обґрунтовуються специфіка звукоутворення, історичні етапи його становлення. Доречно згадати оперу для дітей сучасного українського композитора, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Віктора Степурка «Музична крамничка». В.Степурко написав чимало музики до театральних вистав. Серед них музика до лялькової вистави «Пан Коцький» (1981), аранжування для симфонічного оркестру дитячої опери Миколи Лисенка «Коза-дереза» (1984). Для дорослих була написана опера «Зальотний» за однойменним оповіданням В. Шукшина (1983), у якій розкривається доля художника-невдахи. Персонаж «Зальотний» не досягнув мети, приїхав на схилі років із міста в село. Поетика твору Шукшина доволі проста – доля звичайної людини теж є певною піснею-хронікою, що розкриває особливості свого часу. Опера була написана для камерного складу оркестру й трьох співаків-солістів. І до сих пір чекає своїх виконавців.

Дитяча опера В. Степурка «Музична крамничка» (1987) була написана за мотивами однойменної казки Л. Легут. Лібрето та вірші опанував В. Довжик. Поетика опери стосується казкових персонажів, а тому мелодії, які використав композитор пісенні. Гармонії різноманітні та вишукані, що відповідають музичній мові ХХ століття та нагадують музичні твори для дітей С. Прокоф'єва, Д. Кабалевського, Ю. Щуровського. Ритми, які вживає композитор, часто джазові, притаманні цьому періоду розвитку музичного мистецтва. Не дивлячись на те, що опера написана для дітей, присутня виконавська традиція академічного співу з кантиленністю, наспівністю. Звуки мелодій відтворюють без декламації. Хоча окремі номери наближені до інтонацій мовлення (партія Мухи).

Виконавська техніка пов'язана із інтерпретацією. Колись Б. Асаф'єв виділив основні інтонаційно-мовні форми, які Є. Назайкінський застосував до співу як до інтерпретації: 1) мелодекламація; 2) скандування; 3) співуче читання; 4) псалмодія; 5) жартівлива скоромовка; 6) оперний речитатив; 7) аріозний спів; 8) кантиленна арія; 9) протяжна народна пісня; 10) побутовий романс; 11) циганський спів; 12) камерно-вокальна лірика концертного плану [2, с. 135].

Український дослідник В. Яромчук аналізує перспективи використання академічного вокалу в ХХІ ст. А практику цього виконання і різновиди, що застосовує до співу Б. Асаф'єв та Є. Назайкінський, можна розглянути на прикладі творчості молодої української композиторки, випускниці Київської консерваторії Анастасії Комликової. І хоча її наукова робота була присвячена специфіці жанру рок-опери в контексті розвитку української культури, вона у своїй творчості звертається до жанрів академічної та естрадної музики. В неї є опера «Самотність», яка у чомусь перегукується із твором В. Губаренка «Листи кохання». В академічному вокалі головний акцент робиться на вокальних даних самого співака. При цьому важливою умовою є розвиток вокальної партії. Тому опера А.Комликової «Самотність» презентує яскраво виражені мелодії, що відтворюються професійно підготовленими співаками.

Відомі два цикли естрадних пісень Анастасії Комликової «Птахи і квіти» (2004) та «Емоції» (2006 – 2008). Поетика циклу пісень «Емоції» досить різноманітна. Інструментально-вокальний вступ до пісні «Замок» поєднує дві традиції – колористику сучасності та фольклорне забарвлення, що далі продовжується в піснях «Ой рано, рано», «Правда», «В темнім морі», «Великий шлях». У кожній пісні ці поєднання відрізняються одне від одного, але протиставлення є всюди.

Мелодії пісні «Дівчина в вінку» відсилає пам'ять до гуцульського фольклору. А програші є просто мелодіями, наповненими фольклорними інтонаціями і ритмами. У пісні «Коханому» яскраво виражений ритм вірша, при чому в дуже простій римтоформулі. Пісня «Мама» є своєрідною присвятою

найдорожчий людині в світі. Мелодія пісні протяжна, але її природа естрадна, а не народна. Розвиток пісні простий, побудова куплетна. Виконання пісні поєднує народну і естрадну манери. Пісня циклу «Метро» передає емоції, що виникають у людини при зустрічі із невідомим і відомим, знайомим і незнайомим. Романсова лірика притаманна пісні «Я піду туди...» (на слова Л. Забашти).

Отже, у циклі А. Комлікової ««Емоції» можемо спостерігати поєднання поетики стилів академічного та естрадного вокалу із народними, фольклорними традиціями.

Визначити особливості чи просто відокремити академічну музику / пісню від неакадемічної досить проблематично. У творчості українського композитора Івана Карабиця багато пісень (понад 50), що виконують естрадні та академічні співаки. Вокальний цикл І. Карабиця «Мати» на вірші Б. Олійника (1980) пронизаний українським народним мелосом. Мелодія «Мати наша – сивая горлиця» інтонаційно взагалі нагадує народну пісню, а згодом стає основою для творів інших композиторів. Поетика пісень цього циклу близька до передачі композитором своєї громадянської позиції. Така тематика характерна для іншого циклу композитора «На березі вічності» для голосу з фортепіано (1977).

Академічний спів відтворюється у циклах пісень І. Карабиця «Пастелі» на слова П. Тичини для сопрано і фортепіано (1970) та «Ранкова сюїта» для голосу та естрадно-симфонічного оркестру на вірші В. Батюка і В. Губарця (1978–1980). Поетика пісень циклу «Пастелі» зосереджена на символічному світі, який композитор передає сучасними засобами: вільно побудованими мелодіями із широкими стрибками та ін. Віршований цикл «Пастелі» геніального українського поета Павла Тичини складається із чотирьох філософськи наснажених символічних мініатюр «Ранок», «День», «Вечір», «Ніч». Партія фортепіано досить колористична, але із мінімалізмом вираження. Лірико-пленерний тип поетики музичними засобами малює картини природи.

Філософські роздуми про вічні категорії буття віддзеркалені у циклах І. Карабиця «Із пісень Хіросіми» для голосу і флейти на вірші Йосаку Йонеди (1973) та «П’ять пісень» на вірші Р. Тагора (1995). Тексти східних поетів мають експресіоністичне забарвлення та передають різні образи через символіку. Цикл «П’ять пісень» складається із любовних романсів «Кохання – одвічна ріка», «На березі ставка», «Подих», «Нескінченне», «Сумнів». Для музичної мови характерні політональність, полігармонійність, східна поліритмічність у поєднанні із західною ритмічністю.

У доробку І. Карабиця відомі й джазові імпровізації. А сьогодні виконавці самі роблять аранжування, активізуючи джазові ритми пісень І. Карабиця. До пісень І. Карабиця «Де вітер трави колише» і «Вийду, вийду зранку в поле» учасник проекту «Танок на майдані Конго» Діля додав джазовий вокаліз.

На презентації монографії Любові Кияновської «Сад пісень Івана Карабиця» прозвучав романс композитора на слова Максима Рильського «Яблука доспіли, яблука червоні» також у джазовій обробці.

Тож, у творчості Івана Карабиця зустрічаємо пісні різних напрямів. Поетика його пісень вражає різноманітністю. Образи пісень від фольклорних, ліричних до сучасних джазових рішень. Як пише українська дослідниця Лілія Назар-Шевчук «Спочатку було Слово…, і діалог між Словом і Звуком ведеться споконвіку. Та й звук без слів – у невербальній іпостасі – наділений грандіозним смислово-семантичним енергетичним полем, потрясаючим асоціативним рядом, який так часто “бере нас за душу”, працюючи на глибинах підсвідомого чи й позасвідомого, на безмежних просторах космосу людських сердець» [3, 189].

Відомий видавець «Дух і Літера» Леонід Фінберґ пише, що «“несказане лишилось несказанним…”», а музика І. Карабиця продовження є певним «діалогом у пошуках співдії раціо та емоціо, прагми і пневми, гармонію рівноваги між якими так довго шукає людство, розкриваючи ще одну паралель – Дух і Нота. І такі книги як «Дочекатися музики» та «Діалоги» Валентина Сильвестрова, «Сад пісень Івана Карабиця» Любові Кияновської – невеликі, та для когось вкрай необхідні сходинки на шляху, вказаному Сковородою: “Пізнай самого себе”» [3, 190].

Неможливо сплутати спів у академічній манері зі співом у естрадній чи народній. Навіть для кожної країни є свої виконавці, впізнавані всіма громадянами. В Україні такою співачкою є Ніна Матвієнко. Саме цій співачці присвячені збірники пісень Ганни Гаврилець «Золотий камінь посіємо…» і опера Лесі Дичко «Золотослов».

У музично-сценічному дійстві Ганни Гаврилець «Золотий камінь посіємо…» використані пісні, які були віднайдені Ніною Матвієнко у різних регіонах України. Це низка музичних дійств, які можна порівняти із історичними українськими фресками. Шість частин складають цілісне дійство. Але для цієї публікації цікава пісня-романс ««Засвічу свічу» для голосу та камерного оркестру. Вона написана в куплетній формі. Починається пісня інструментальним вступом. Мелодія пісні доспівується інструментальними побудовами. При чому різними тембрами: флейтою, струнними.

Хорова опера «Золотослов» (1992 р.) Л. Дичко є новаторською за своєю сутністю. Її експеримент спрямований на поєднання первісного народного синкретизму з авторською мовою без цитат і адаптувань. Одна із частин «Плач» з цієї опери була написана спеціально для Ніни Матвієнко. Протяжну мелодію композиторка у симфонічному перекладі доручила скрипці. Л. Кияновська зазначає, що «Саме пісенність – не як конкретний жанр, а як узагальнена естетична категорія, з її стійкими метафорами, символами, конкретними персонажами і сюжетними поворотами міцно увійшла як елемент професійного художнього мислення в українське мистецтво» [1, 25].

Опера Л. Дичко була написана після появи збірки фольклорних текстів «Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі» (видавництво «Дніпро»,1988). Збірка складалася з фольклорних пісень. Особливого значення для композиторки набули календарно-обрядові пісні (весняного і зимового календарного циклу), родинно-побудові пісні, весільні пісні, плачі. Образи пісень та народні традиції були покладені в основу опери «Золотослов». Етимологія слова містить два звернення «золото» і «сонячне світло». Два символи, що уособлюють образи давньоукраїнської міфології. Композиторка синтезує поетичні тексти, звертаючись саме до міфологічного значення. Поєднання академічного й народного співу характерне для соліста.

У сучасній творчості українських композиторів відчутний вплив західноєвропейського вокального мистецтва, зокрема, поєднання академічного та естрадного вокалу. Наприклад, у проектах Фредді Мерк'юрі (лідер гурту «Queen») та видатної оперної співачки Монтсеррат Кабальє – «Barcelona» (1988) прозвучали пісні: «Barcelona», «La Japonaise», «The Fallen Priest», «Ensueño», «The Golden Boy», «Guide Me Home», «How Can I Go On», «Overture Piccante».

Слухаючи оперу Л. Дичко «Золотослов», згадується те, що значне поширення академічного вокалу відбувалося в середині XX ст. завдяки кіно- та телемистецтву. Дослідник Л. Данько проаналізував фільми, в яких вокальні номери активно сприяли драматургічному розвитку сюжетів. Видатні співаки середини XX ст. популяризували академічний спів. Серед них варто відзначити американського тенорового оперного співака і актора Маріо Ланца.

Висновки. На основі аналізу пісень сучасних авторів слід зазначити, що сучасна творчість насичена різноманітними проявами поетичних рішень. Домінуючі поетичні рішення у пісенному жанрі пов'язані із передачею ліричних почуттів та політичних, громадсько-побутових хронікальних подій (пісні-хроніки). Поетична складова цих пісень транслює інформацію про події сьогодення та знаменні сторінки минулого. Це віддзеркалюється у творчості українських поетів і композиторів академічного (Л. Дичко, І. Карабиць, А. Комлікова, В. Степурко) та естрадного напрямів (Т. Кароль, Р. Лижичко). У поетиці пісень академічного і естрадного спрямувань поєднуються як народні, так і сучасні елементів і в поезії, і в музичному рішенні, що стає характерною рисою для сучасної української творчості.

Література

1. Кияновська Л. М. Скорик. *Стильова еволюція Галицької музичної культури XIX–XX ст.* Тернопіль : Астон, 2000. С. 294–319.

2. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : *учеб. пособие*. Москва : Владос, 2003. 248 с.

3. Назар-Шевчук Лілія. Запрошення до «Саду пісень Івана Карабиця» : рецензія на монографію Л. Кияновської «Сад пісень Івана Карабиця». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ : Міленіум, 2017. №3. С. 189 – 190.

4. Теребун Д. С. Джаз як мистецтво діалогу: автореферат дис… кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 23 с.

References

1. Kiyanovska L. (2000). Skoryk. Style evolution of Galician musical culture of the XIX-XX centuries. Ternopil: Aston. [in Ukrainian].

2. Nazaykinsky E. (2003). Style and genre in music: textbook. allowance. Moscow: Vlados. 248 p. [in Russia].

3. Nazar-Shevchuk Lily. (2017). Invitation to Ivan Karabits' Garden of Songs: review of L. Kiyanowska's monograph "Garden of Ivan Karabits Songs". Bulletin of the National Academy of Art and Culture Leadership. Kyiv: Millennium. [in Ukrainian].

4. Terebun D. (2019). Jazz as the art of dialogue: author's abstract Candidate of Arts degree in specialty 26.00.01 "Theory and History of Culture". National Academy of Culture and Arts. Kyiv. 23 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 08.10.2019.
Прийнято до публікації 08.11.2019

УДК 792.09
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190597

Вовкун Василь Володимирович,
кандидат культурології, доцент,
професор кафедри режисури
та акторської майстерності
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтва
ORCID 0000-0001-6800-5367

ФОЛК-ОПЕРА «КОЛИ ЦВІТЕ ПАПОРОТЬ» Є. СТАНКОВИЧА: ІСТОРІЯ ТА РЕЖИСЕРСЬКІ РЕФЛЕКСІЇ

Метою роботи є аналіз особливостей постановки фолк-опери Є. Станковича «Коли цвіте папороть» та основні режисерські підходи до постановки цього твору наприкінці XX на початку XXI століття. **Методологія** дослідження базується на міждисциплінарному підходів, який дозволяє використовувати здобутки історії культури, музикознавства, театрознавства, культурології та ін. У статті було використано ряд методів: порівняльний, який дозволив порівняти сценографію оригінальної вистави та її інтерпретації в Львівській національній опері; історичний допоміг проаналізувати соціально-політичні обставини за створювалася ця вистава; метод синтезу дозволив розкрити варіативність форм постановки опери Є. Станковича. **Науковою новизною дослідження є** висвітлення трансформації сюжетно-композиційної специфіки фолк-опери «Коли цвіте папороть» Є. Станковича та її сучасні режисерські інтерпретації на прикладі фолк-опери-балету «Коли цвіте папороть» Львівської національної опери. **Висновки**: Таким чином, незважаючи на складну долю постановки фолк-опери Є. Станковича «Коли цвіте папороть», цей твір увійшов в історії української культури як зразок «нової фольклорної хвилі», який у XXI столітті переживає свій Ренесанс у формі різноманітних режисерських інтерпретацій, особливе місце серед яких займає постановка Львівської національної опери 2017 року, яка характеризується поєднанням просторово-часового вимірів рефлексії національної автентичної культури предків та сьогодення.

Ключові слова: папороть, феєрія, фолк-опера, лібрето, авангард, фольклор, сюжет, композиція, образ, трансформація, художня ідея.

***Вовкун Василий Владимирович**, кандидат культурологии, доцент, профессор кафедры режиссуры и актерского мастерства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства*

Фолк-опера «Когда цветет папоротник» Е. Станковича: история и режиссерские рефлексии

Целью работы является анализ особенностей постановки фолк-оперы Е. Станковича «Когда цветет папоротник» и основные режиссерские подходы к постановке этого произведения в конце XX начале XXI века. **Методология** исследования базируется на междисциплинарные подходы, которые позволяют использовать достижения истории культуры, музыковедения, театроведения, культурологии и др. В статье были использованы ряд методов: сравнительный, который позволил сравнить сценографию оригинальной представления и ее интерпретации в Львовской национальной опере; исторический помог проанализировать социально-политические обстоятельства по создавалась этот спектакль; метод синтеза позволил раскрыть вариативность форм постановки оперы Е. Станковича. **Научной новизной** исследования является освещение трансформации сюжетно-композиционной специфики фолк-оперы «Когда цветет папоротник» Е. Станковича и ее современные режиссерские интерпретации на примере фолк-оперы-балета «Когда цветет папоротник» Львовской национальной оперы. **Выводы:** Таким образом, несмотря на сложную судьбу постановки фолк-оперы Е. Станковича «Когда цветет папоротник», это произведение вошел в истории украинской культуры как образец «новой фольклорной волны», который в XXI веке переживает свой Ренессанс в форме различных режиссерских интерпретаций, особое место среди которых занимает постановка Львовской национальной оперы 2017 года, которая характеризуется сочетанием пространственно-временного измерений рефлексии национальной аутентичной культуры предков и настоящее.

Ключевые слова: папоротник, феерия, фолк-опера, либретто, авангард, фольклор, сюжет, композиция, образ, трансформация, художественная идея.

***Vovkun Vasyl**, PhD in Cultural studies, professor of the Department of Directing and Actor's Mastering, National Academy of Culture and Arts Management*

E. Stankovych's Folk-Opera «When the Fern Blooms»: history and director's reflections

Purpose of Research. The purpose of the article is to analyse the peculiarities of the production of E. Stankovych's folk opera «When the Fern Blooms» and the main directorial approaches to the production of this work at the end of the XX century - the beginning of the XXI century. **Methodology of Research.** The methodology of the research is based on interdisciplinary approach, which allows us to use the achievements of the history of culture, musicology, theatrical studies, cultural studies, etc. The author has used the following methods: a comparative method (to compare the stage design of the original performance and its interpretation in the Lviv National Opera); a historical method (to analyse the socio-political circumstances of the creation of this folk-opera); a method of synthesis (to highlight the variability of the forms of staging of E. Stankovych's opera). **Scientific**

© Вовкун В.В., 2019

Novelty. The scientific novelty of the research is the analysis of the transformation of the plot-composition specificity of the folk opera «When the Fern Blooms» by E. Stankovych and its contemporary directorial interpretations on the example of the folk opera-ballet «When the Fern Blooms» of the Lviv National Opera. **Conclusions.** Thus, despite the complex fate of the production of E. Stankovych's folk opera «When the Fern Blooms», this work entered the history of Ukrainian culture as an example of a «new folk wave». At the beginning of the XXI we can see its Renaissance in the forms of various directorial modifications, where the the staging of the Lviv National Opera 2017 occupies the special place among them. It is characterized by the combination of spatial-temporal dimensions of reflection of national authentic ancestral culture and the present one.

Key words*:* fern, extravaganza, folk opera, libretto, avant-garde, folklore, plot composition, image, transformation, artistic idea.

Актуальність теми. Сучасний мистецький простір характеризується синергетикою жанрів, варіативністю форм постановок та символізмом, які є наслідком еволюції національного театрального музичного мистецтва другої половини ХХ століття. Сорок років тому в 1979 році мала відбутися прем'єра одного з найграндіозніших проектів національної сценічного мистецтва – фолк-опери Є. Станковича «Коли цвіте папороть», яка синтезувала в собі зразки минулого та сучасного. Сьогодні здійснюються спроби реабілітації цього видатного твору різними театрами, серед яких Львівська національна опера імені Соломії Крушельницької, тому рефлексія нової та оригінальної постановки слугуватимуть систематизації символізму та режисерських ідей нової та старої генерації.

Аналіз останніх досліджень: Постановка фолк-опери «Коли цвіте папороть» Є. Станковича виступала предметом аналізу різноманітних міждисциплінарних досліджень українських науковців. Зокрема, особливості її хореографічної постановки 1970-х років розкриваються у статтях Л. Маркевич [3] та В. Щербакова [9]. З точки зору музикознавства цю оперу аналізував у своїх наукових публікаціях доктор мистецтвознавства, компаративіст Ю. Чекан [6,7], який проводить паралелі між розвитком українського «романтичного» кінематографу та Ренесансом академічної музики у другій половині ХХ століття. Українська дослідниця, музикознавець Л. Шевчук-Назар здійснює аналіз сучасної інтерпретації легендарного твору Є. Станковича у Львівській національній опері у контексті тенденцій синтезу жанрів у світовому музичному просторі [8]. Найгрунтовнішим дослідженням, яке присвячене цьому твору є дисертаційна робота, Р. Стакович-Спольської ««Цвіт папороті» Є. Станковича: проблема жанру» у якій проаналізовано жанрову-стильову специфіку музичного театру у другій половині ХХ століття, а також особливості неофолклоризму в українському сценічному мистецтві [5]. Режисерський підхід до аналізу оперних постановок частково розкрито у наукових публікація А. Солов'яненка [4] та О. Ізваріної [2], однак наукова рефлексія постановки «Коли цвіте папороть» потребує глибшого аналізу, що й обумовлює актуальність нашого дослідження.

Метою статті є аналіз особливостей постановки фолк-опери Є. Станковича «Коли цвіте папороть» та основні режисерські підходи до постановки цього твору наприкінці ХХ на початку ХХІ століття

Основна частина. Під час підготовки Радянського Союзу до участі в міжнародній виставці в Парижі, молодому українському композитору запропонували написати твір для великої сценічної постановки, що втілювала у собі синергетику народного та класичного мистецтва. Результатом стала поява у 1977 році напівлегендарної фолк-опери «Коли цвіте папороть», яка являла собою союз сучасних мистецьких тенденцій та традицій академічної музики. Вона об'єднала навколо себе таких представників українського мистецтва як композитор Є. Станкович, музикознавець О. Стельмашенко, балетмейстер А. Шекера, диригента А. Авдієвського, художника Є. Лисика та інші.

У своєму дисертаційному дослідженні Р. Станкович-Спольська характеризуючи цей твір називає його зразком «нової фольклорної хвилі», що полягає ставленні композитора до народних звичаїв «коли прадавні народні мелодії чи інтонаційні тембри поєднуються в авторських творах з модерними принципами композиторської техніки»[5].

У своїх мемуарах Євген Станкович, зазначав, що «для нього як молодого композитора, постановка його твору була великим святом» [5]. Вражаючі автентичні костюми, декорації були розроблені для генеральної репетиції. Композитор підкреслював, що цей спектакль був унікальним явищем з прекрасними хорами та віртуозною хореографією, а також згадував слова Євгена Лисика: «Ти знаєш, мені здається, що при нашому житті ця опера ніколи поставлена не буде»[7]. Не зважаючи, на перипетії театральної долі спектаклю, сьогодні цей твір отримав нове життя на сцені Львівського оперного театру.

Заслужений художник України, О. Зінченко у своїх спогадах описує враження від спектаклю декорації описує елементи унікальної сценографії постановки, яка складалася з зміни чотирьох пір року залежно від емоційного стану головних героїв. На авансцені були розташовані три дерева-стовпи, верхівки яких прикрашали гнізда лелек. Барвисті костюми з елементами українського традиційного

вбрання втілювали у собі земний світ. Незважаючи на високий художній рівень партійна комісія заборонила декорації, і вони залишилися лише в ескізах [5].

Народний художник України Тадей Риндзак входив до групи художників, які розробляли сценографію спектаклю, у своєму інтерв'ю присвяченому постановці «Коли цвіте папороть» Львівському національному академічному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької, зауважував, що в 1978 році він був запрошений Є. Лисиком долучитися до роботи над концепцією сценографії фолк-опери «Коли цвіте папороть». Вони з братом їдуть до Києва, де представляють працюють протягом трьох місяців над декораціями. Під час генеральної репетиції комісія розкритикувала всю сценографію в результаті чого декорації були знищені. Пройшло понад десять років, коли Є. Лисик повернувся до своїх ескізів. Один з них, осіння пора року, була доповнена мотивами козацьких переказів та використовується у спектаклях Львівської національної опери до цього часу [5].

Режисер, заслужений діяч культури Польщі Збіґнєв Хшановський у своєму інтерв'ю присвяченого постановці «Коли цвіте папороть» у Львівському національному академічному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької, згадував, що у 1970-х роках він багато працював у музичній редакції Львівського телебачення як режисер телевізійних версій оперних постановок. Одного разу його колега Є. Лисик розповідав про великий проект, над яким працював в Києві зі знаменитим Народним хором імені Григорія Верьовки і запросив його приєднатися до проекту як режисера до групи за згодою його творців Є. Станковича, А. Авдієвського та А. Шекери. Жанр майбутньої постановки був фолк-опера. В основі постановки лежали народні обряди та звичаї українського народу у різні пори року, які були втілені на чотирьох величезних горизонтах Є. Лисика, які написали Тадей і Михайло Риндзаки для великої сцени Палацу «Україна». Одним з головних питань постановки була озвучення спектаклю, тобто поставало питання створення фонограми або виконувати всі партії живим звуком. На жаль, спектакль так не побачила велика аудиторія, а сценографію та концепцію знищили [8].

Народна артистка України, Елеонора Стебляк, дружина балетмейстера А. Шекери бачила постановку 1978 року, хоровий спів, автентичні костюми, незвичайна хореографія – все це результат складної та ґрунтовної роботи з фольклорними джерелами, етнографічними дослідженнями композитора, художника, балетмейстера, режисера та всіх творчої групи. Особливе місце займає хореографія А. Шекери, який поєднав техніку класичного балету з елементами народної хореографії, створивши унікальні хореографічні композиції як козацький гопак (ігрища) та танець русалок, які були переповнені містикою та народними віруваннями. Сценографія Є. Лисика з порами року, трансформацією квітучого літнього вінка, що втілював щастя у зимовий терновий – образ смутку та горя, вирізнявся своєю художньою наповненістю та метафоричністю [5].

Протягом понад 30 років фолк-опера Євгена Станковича «Цвіт папороті» залишалася нереалізованою на сцені. Здійснювалося ряд спроб втілити її фрагментарно на сценах українських театрів. Після отримання незалежності в Україні скалилася сприятливі умови для реалізації цього проекту, однак всі вони потерпали краху. Перша концепція постановки цього твору передбачала відкритий простір, тобто декораціями мали слугувати природні ландшафти навколо сцени – вода, живий вогонь, велика масовка у традиційних українських костюмах. Цей проект мав бути втілений за підтримки Віце-прем'єр-міністра України з гуманітарних питань М. Жулинського, однак на початковій стадії постановка призупинилась.

Друга концепція постановки, розроблена художниками Х. Широм та Т. Бірве передбачала втілення цього твору на великій концертній сцені під час Міжнародної виставки в 1998 році. [7]

Третя концепція постановки для оперного театру була створена та адаптована композитором на замовлення В. Василенка для Донецького оперного театру, однак глядач не побачив твору. а можливість реалізації цієї роботи…»

Четверта концепція постановки була розроблена для концертної сцени і втілена у життя Національним симфонічним оркестром України та Народним хором імені Г. Верьовки у 2011 році.

Нарешті п'ята концепція постановки фолк-опери-балету Є. Станковича «Коли цвіте папороть» стала складовою творчої програми Львівської національної опери «Український прорив». Над цією постановкою знову об'єднали свої сили автори оригінального спектаклю художник Є. Лисик та композитор Є. Станкович. Зважаючи на соціально-політичні та культурні процеси вони надали постановці нового дихання, що втілила у собі постфольклор, музично-сценічні технології, естетику авангарду та сучасну хореографію.

Український музикознавець Ю. Чекан у своїй статті «П'ять поглядів на «Цвіт папороті» відзначає відсутність лінійного сюжету у постановці, що являє собою своєрідну мозаїку в якій переплітаються епізоди життя українців, їх вірувань, обрядів та звичаїв. На думку дослідника, така постановка

перегукується своїми образами та метафорами з українським поетичним кіно другої половини ХХ століття. [7]

Варто зауважити, що постановка Львівського оперного театру суттєво відрізняється від оригінального сюжету композиції. Для створення цілісності твору та його актуалізації до сьогодення Є. Станкович на прохання творчої групи театру адаптував музику до режисерської версії «Коли цвіте папороть».

Отже, постановка складається з двох дій. Перша дія втілює у собі «природній стан людини» або «золоту добу» за Ж.-Ж. Руссо, коли люди не знали несправедливості, горя, нерівності і жили в гармонії з природою. Анімізм охоплював всі сфери людського буття, дерева, ріки, квіти – всі виступали суб'єктами існування людини. Фабула побудована навколо свята Івана Купала і представлена різноманітними хореографічними композиціями Сонцекрес, «Русалчині Купала», «Відьомські Купала» та «Цвітіння папороті», остання розкривається у дуалізмі квітки та кохання. Аналізуючи постановку Львівської національної опери український музикознавець Л. Шевчук-Назар наголошує на важливості образу «Дерева Життя», яке є центральним елементом сценографії першої дії. Саме навколо нього ми спостерігаємо купальські хороводи людей, русалії та гуляння молоді, яка шукає таємничу квітку. З кожним епізодом «Дерево Життя набирає неймовірних кольорів - буйна зелень, величне сонячне проміння заливає багатством барв всерозмаїття світу, аж переповнюючи землю вщерть теплом, плідністю, щедрістю, висвічуваними з глибин неземними кольорами квітки щастя...» [8].

Друга дія повертає глядача до реального жорстокого світу, що переповнений людськими стражданнями, катастрофами та втратами, викликаючи у нас асоціативною ряд з козацькою Руїною та втратою державності. Основними епізодами другої дії є танець чаклунок на чолі з Війною, Образ козака, який бореться з життєвими перешкодами на шляху до свого ідеалу щастя – чарівної квітки, що дарує спокій, гармонію та любов [8].

Центральним героєм постановки є народ, який зображений в узагальнюючому образі, що наповнений ідеалами, уявленнями, віруваннями людей. Сюжет розкривається у двох вимірах часовому та просторовому. Перший проявляється у лінійній та циклічній формах. Лінійна форма полягає у взаємозв'язку двох дій опери-балету – так званому переході від гармонійності, феміністичного начала природи до маскулійності війни, зброї та хаосу. Циклічність часу втілюється на сцені ситуаційними дублями та повторами. Простір розкривається у формі трьох рівнів світу: перший рівень (потойбічне життя) – це підлога, яка протягом спектаклю переповнена образами містичних сил (сцена з танком русалок); другий рівень (людський світ) – це безпосередньо сцена, де відбуваються дії та розташований хор та третій рівень (небесний світ) – це великий екран, що виступає полотном на фоні якого відбуваються події та сходить сонце. Таким чином, спектаклю являє собою цілісний ідеалістично-образний хронотоп української національної культури.

Такий організаційний задум дві рефлексії минулої і сьогоднішньої постановки, адже до проекту запрошено художника-сценографа Тадея Риндзака, учня Є. Лисика, солістка Ніна Матвієнко для голосу якої писалися арії до фолк-опери, художник по костюмах Галина Іпатьєва, яка один рік теж вчилася у Є. Лисика. Варто зауважити, що постановка присвячується пам'яті Євгена Микитовича Лисика. З молодшого покоління до постановочної групи увійшли балетмейстери Артем Шошин і Сергій Наєнко, художник по світлу та відео-інсталяції Дмитро Ципердюк, диригенти Володимира Сіренко та Юрій Бервецький.

Науковою новизною дослідження є висвітлення трансформації сюжетно-композиційної специфіки фолк-опери «Коли цвіте папороть» Є. Станковича та її сучасні режисерські інтерпретації на прикладі фолк-опери-балету «Коли цвіте папороть» Львівської національної опери.

Висновки: Таким чином, незважаючи на складну долю постановки фолк-опери Є. Станковича «Коли цвіте папороть», цей твір увійшов в історії української культури як зразок «нової фольклорної хвилі», який у ХХІ столітті переживає свій Ренесанс у формі різноманітних режисерських інтерпретацій, особливе місце серед яких займає постановка Львівської національної опери 2017 року, яка характеризується поєднанням просторово-часового вимірів рефлексії національної автентичної культури предків та сьогодення.

Література

1. Денисюк Ж. З. Постфольклор як предмет гуманітарних досліджень: до постановки питання // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал, 2016. № 2. С. 19–23.

2. Ізваріна О. М. Оперна режисура в українському музичному театрі 20-х років ХХ століття // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі: [зб. наук. праць], 2018, № 3. С. 66–70.

3. Маркевич Л. А. До питання модернізації художньої мови балетних вистав 60-80 років XX століття. // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: [зб. наук. праць], 2018. Вип. 26. С. 75 – 84.

4. Солов'яненко А. Оперна режисура у сучасних наукових дослідженнях. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2012. Вип. 34. С. 370–378

5. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру: автореферат дис. дослідження на здоб. наук. ступ. кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ: Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, 2005. 21 с.

6. Чекан Ю. Образ світу в музиці: від метафори до категорії // Історія музики в минулому і сучасності: науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2000. Вип. 12. С. 221–228.

7. Чекан Ю. П'ять поглядів на «Цвіт папороті» // Moderato, 8 січня 2018 URL: http://moderato.in.ua/events/p-yat-poglyadiv-na-tsvit-paporoti.html (з екрану 03.12.2019 р.)

8. Шевчук-Назар Л. Новородження фольк-опери Євгена Станковича «Коли цвіте папороть» у Львові. Львів, 2018. URL https://opera.lviv.ua/novorodzhennya-folk-opery-yevgena-stankovycha-koly-tsvite-paporot-u-lvovi/ (з екрану 02.12.2019)

9. Щербаков В. В. Хореографічні рефлексії творів українських композиторів (В. Губаренка, М. Скорика та Є. Станковича) у постановках А. Шекери та Р. Поклітару // Мистецтвознавчі записки: [зб. наук. праць], 2018. Вип. 33. С. С. 102 – 109.

References

1. Denisyuk, Z. (2016). Postfolklore as a subject of humanitarian research: regarding the issue. Visnyk Nationalnoi Academii of Kerivnyh kadriv kultury i mystectv, 2. 19–23 [in Ukrainian].

2. Izvarina, O. M. (2018). Opera Directing in the Ukrainian Musical Theatre of the 1920s. Myzychne mystectvo v osvitianskomu dyskursi, 3, 66–70 [in Ukrainian].

3. Markevych, L. A. (2018). On the Issue of the Modernization of the Artistic Language of Ballet Performances 60-80 years of the Twentieth Century. Ukrainska kultura: mynule, teperishne, shlyahy rozvytku, 26, 75 – 84 [in Ukrainian].

4. Solovyanenko, A. (2012). Opera Directing in Modern Scientific Research. Problemy Vzaemodii mizh mystectvom, padagogikou, teorieu ta praktykoiu osvity, 34. P. 370–378 [in Ukrainian].

5. Stankovych-Spolska, R. (2005). «The fern blossom» by Eugene Stankovych: the problem of genres. Extended abstract of the candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

6. Chekan, Y. (2000). The Image of the World in Music: from Metaphor to Category. Istoria muzyky mynule i teperishne, Bulletin of the National Music Academy of Ukraine, 12, 221–228 [in Ukrainian].

7. Chekan, Y. (2018). Five Views on «When the Fern Blooms». Moderato. Retrieved fromhttp://moderato.in.ua/events/p-yat-poglyadiv-na-tsvit-paporoti.html [in Ukrainian].

8. Shevchuk-Nazar L. (2018). Newborn of Yevhen Stankovych's folk-opera «When the Fern blooms» in Lviv. Lviv. Retrieved from https://opera.lviv.ua/novorodzhennya-folk-opery-yevgena-stankovycha-koly-tsvite-paporot-u-lvovi/ [in Ukrainian].

9. Shcherbakov, V.V. (2018). Choreographic Reflections of the Works of Ukrainian Composers (V. Gubarenko, M. Skorik, and E. Stankovych). Mystectvoznavchi zapysky, 33, 102 – 109 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.10.2019
Прийнято до публікації 28.11.2019

УДК: 78.036: 785.161
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190598

Каблова Тетяна Борисівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID: 0000-0002-0954-8422

Цимбал Катерина Олександрівна,
старший викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID: 0000-0002-0196-3170

Цимбал Сергій Вікторович,
старший викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID:0000-0003-3066-4169

ПРОЕКТ «SAX KOLO» СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ТА ІСНУВАННЯ В КОНТЕКСТІ ДЖАЗОВОЇ КУЛЬТУРИ

Мета роботи: аналіз стану сучасного мистецтва джазу крізь призму проекту «JazzKolo», зокрема його частину «Sax Kolo» як відображення культуропростору, що сприятиме визначенню саксофонної музики в дискурсі соціального стану культури епохи. **Методологія дослідження:** полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів, а також емпіричних, загальнонаукових (аналіз, синтез) методів. **Наукова новизна:** В статті зроблено спробу проаналізувати сьогоденний стан мистецтва джазу, а також особливостей репертуарної політики виконавців. Окремо зроблено акцент на формуванні концепту проекта, а саме запису CD диску в зазначеному стилі та інструментальному викладі. **Висновки:** мистецтво джазу існує в просторі відповідної епохи та є концептуальним зображенням сучасних йому подій та настроїв в соціумі. Проект «Sax Kolo» завдяки репертуару та виконавцям є позиційно доступним людству та існує як значна складова формування сучасної української джазової культури.

Ключові слова: джаз, саксофонне мистецтво, проект «JazzKolo»,«Sax Kolo»

***Каблова Татьяна Борисовна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой инструментально-исполнительского мастерства Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко; **Цымбал Екатерина Александровна**, старший преподаватель кафедры инструментально-исполнительского мастерства Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко; **Цымбал Сергей Викторович**, старший преподаватель кафедры инструментально-исполнительского мастерства Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко*

Проект «Саксофон Коло»: специфика вхождения в контекст джазовой культуры

Цель работы: проанализировать состояние современного джаза через призму проекта «JazzKolo», включая часть «Sax Kolo» как отражение культурного пространства. Данная часть будет способствовать определению саксофонной музыки в дискурсе социального состояние эпохи культуры. **Методология исследования**: применялись сравнительные, историко-логические методы, а также эмпирические, общенаучные (анализ, синтез) методы. **Научная новизна**. В статье предпринята попытка проанализировать современное состояние джазового искусства, а также особенности репертуарной политики исполнителей. Упор делается на формирование концепции проекта, а именно на запись компакт-диска в определенном стиле и инструментальном вопрощении. **Выводы:** искусство джаза существует в пространстве соответствующей эпохи и является концептуальным представлением современных событий и настроений в обществе. Благодаря репертуару и исполнителям, проект Sax Kolo позиционно доступен человечеству и является важным компонентом формирования современной украинской джазовой культуры.

Ключевые слова*:* джаз, саксофонное искусство, проект «JazzKolo», «Sax Kolo»

***Kablova Tetiana,** PhD in Arts, associate professor, Head of the chair of Instrumental and Performing Skills, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University; **Tsymbal Kateryna**, Senior Lecturer, Chair of Instrumental and Performing Skills, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University; **Tsymbal Serhiy,** Senior Lecturer, Chair of Instrumental and Performing Skills, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University*

Sax Kolo project: specifics and understanding of the context of jazz culture

Purpose of the article is to analyze the state of contemporary jazz through the lens of the " JazzKolo " project, including part of "Sax Kolo" as a reflection of cultural space, which will contribute to the definition of saxophone music in the discourse of the social state of the era culture. **Methodology**: is to apply comparative, historical-logical methods, as well as

©Каблова Т. Б., 2019
©Цимбал К. О., 2019
©Цимбал С.В., 2019

empirical, general scientific (analysis, synthesis) methods. **Scientific novelty:** The article attempts to analyze the current state of jazz art, as well as the peculiarities of the repertoire policy of performers. Emphasis is placed on the formation of the concept of the project, namely the recording of a CD. **Conclusions.** So, there are several festivals, concerts, and competitions among contemporary projects dedicated to the art of jazz. There is an individual recording of individual artists. But the JazzKolo project and its attempt to create a particular anthology of jazz art through CDs and DVDs attempt to speak about the discourse of the performing tradition in Ukraine. Immersion in the performing personalities of the present, their activities make it possible to determine the primary vectors for the development of contemporary musical art, to characterize the cultural paradigm of the era. Part of this project, Sax Kolo today, is a unique collection of popular, original and classic jazz examples, and the level of performers allows you to claim one of the significant places of the Ukrainian jazz school in the context of the contemporary music space. The art of jazz exists in the space of the relevant era and is a conceptual representation of contemporary events and moods in society.

Key words*:* jazz, saxophone art, project «JazzKolo», «Sax Kolo».

Серед досліджень, що присвячені музичному мистецтву, питома вага належить роботам, що висвітлюють діяльність сучасних митців. Це пояснюється тим, що українське музичне мистецтво тільки переходить в стан опанування своїх специфічних рис, визначенню типологічних ознак з позиції культурорегіоники, вивченню самобутності української композиторської та виконавської школи. Музична культура ХХ століття представляється складним і багатогранним явищем, яке в епоху глобалізації зазнало істотних змін і трансформації. Її специфіка проявляється в динамічному розвитку (від початку століття до межи ХХ-ХХ1 століть) на основі техніко-інноваційних досягнень, в складній взаємодії традицій і новацій, які передбачають співвідношення стійких типологічних ознак з процесуальністю буття. Діалектика традиційного та новаторського в музичній культурі ХХ століття здійснюється в активному зростанні інноваційних компонентів, що базуються на поєднанні технічних засобів і елементів медіакультури з творчістю, що ведуть до поступового оновлення музичного мислення, складу звукового середовища, специфіки музичної діяльності. В таких умовах провідне значення отримують явища, що ж\здатні демонструвати плюралістичність часу, тобто поєднанням множинності різних поглядів на існуючу компоненту культуропростору. Зазначене сприяє формулюванню мети, а саме визначення подібного явища, та його аналіз в контексті культуропростору його існування. В контексті даного дослідження таким явищем вбачається проект «JazzKolo», що втілюється у низки записів, зокрема саксофонної джазової музики в її різноманітних проявах.

Завданнями статті буде визначення особливосте контексту існування проекту «JazzKolo» в соціокультурних умовах сьогодення, дослідити специфічні риси функціонування проекту в сучасному дискурсі, охарактеризувати виконавський стиль учасників проекту.

Аналіз досліджень. Слід зазначити, що досліджень присвячених вивченню джазу переважна більшість знаходиться у галузі вивчення цього стилю та напрямку як феномену соціокультурної дійсності в контексті ХХ століття. Серед таких авторів слід назвати М. Бялік, Ю. Малишев, А. Чернов, Г. Шнеєрсон, роботи зазначених дослідників розглядали джаз як різновид естрадно-масової, легкої музики. Опозиційну до них позицію займали В. Мисовський та В. Фейертаг, що вбачали в джазі серйозну культуру, що відображає тенденції народної творчості. Найбільш повноцінним на сьогодні є дослідження Олени Супрун, яка вивчає джаз як підґрунтя для діалогу сучасності з класичними проявами у мистецтві джазу, досліджує специфіку функціонування джазу та його особливості втілення. Також Вартим є зазначити окремі розвідки Ю.Дяченка (акордеоне джазове мистецтво), О. Лігус (дискурс розвитку) та В.Романка (аспекти історії та соціології джазу). При всьому різновекторному підходу до вивчення мистецтва джазу, на сьогодні не виявлено досліджень, що висвітлюють саме проект «JazzKolo».

В сучасному просторі культури існує ряд проектів, що присвячені реалізації джазового мистецтва. Серед них переважно це заходи фестивального типу, де є можливість наживо продемонструвати рівень виконавської культури, зазначити основні напрямки розвитку джазу, побудувати діалог як на всеукраїнському так й міжнародному рівні. Водночас виникає потреба більш сталого підходу, де будуть поєднані й зафіксовані існуючи в Україні на сьогодні основні складові джазової культури. Проект «JazzKolo» створений для підтримки українського джазу, спрямований на об’єднання музикантів та розвиток української імпровізаційної музики. До проекту запрошуються кращі сили музичної еліти країни, утворюється новий, несподіваний, цікавий музичний продукт, який фіксується на аудіо та відео та складає архів вітчизняної джазової музики. Засновником та керівником цього проекту є відомий в Україні та за її межами джазовий музикант – бас-гітарист, композитор, аранжувальник, Заслужений артист України – Ігор Закус. Сам він відомий в Україні завдяки своїй виконавській організаційній та просвітницькій діяльності саме в галузі мистецтва джазу. Виконавець працює в стилях jazz, funk, fusion, pop. А перший гурт Fest, який він організував у Львові й визначив специфіку майбутнього довготривалого проекту «Коло друзів», подібну до цієї назву носив й записаний альбом гурут «Fest», а саме в 1999 році «У колі друзів». Ігор Закус співпрацював з Оксаною Білозір, Таїсією Повалій, Іриною Білик, гуртом ВІА Гра.

У лютому 2007 року Закус став художнім керівником і співзасновником успішного проекту «JazzKolo». «JazzKolo» є втіленням низки живих концертів, записів компакт-дисків і DVD-дисків. Тобто

створення певної історії розвитку джазу, що зафіксована на цифрових носіях. Як стверджує сам засновник проекту, проект «JazzKolo» - концерти українських джазових виконавців, які записують на аудіо- та відеоносії. Український джаз на DVD – це вперше в Україні, й це дійсно є значною підтримкою української музики.

Результатом довготривалої роботи стало наступне: з вересня 2017 року по червень 2018 року проектом «JazzKolo» проведено 5 міжнародних музичних проектів, в яких музиканти з Польщі, Австрії, Німеччини, Куби та Угорщини грали свою авторську імпровізаційну музику разом з українськими музикантами. Також з метою покращення обізнаності молоді саме в галузі джазового мистецтва в рамках проекту «JazzKolo» проведено 11 джазових всеукраїнських конкурсів молодих виконавців.

Ігор Закуса є представником українського джазового виконавства в міжнародних джазових проектах за участі зіркових європейських джазменів в Україні та за кордоном. Бере участь у записах таких відомих виконавців як Юлія Роми ("Heartbeats") та Наталія Лебедєва "Paints" (2006) і "Medium Cool" (2008).

В межах даної роботи хотілося б більш ретельно висвітлити значення саксофонної музики в контексті проекту, а саме записаний CD «Sax Kolo».

Даний запис створено та випущено у 2009 році , як антологію сучасної української джазової музики, яку виконують провідні українські музиканти різних напрямків та стилів. Усього диск містить 15 композицій, які не поєднані між собою та мають скоріше контрастну форму

Головною метою запису було фіксація дискурсу мистецтва джазу у виконанні на саксофоні. Розподіл музичних творів за часом виконання розподіляється таким чином: 1995 (1 композиція), 1999 (1 композиція), 2001 (1 композиція), 2004 (1 композиція), 2005 (4 композиції), 2006 (3 композиції), 2007 (2 композиції), 2008 (2 композиції).

Виконавцями стала велика кількість музикантів, що створили певну компіляцію підходів до джазу XX-початку XXI століття. В межах даної роботи доречно назвати їх імена: Юрій Василевич, Дмитро Александров (Бобін), Олександр Рукомойніков, Сергій Цимбал, Ігор Чернов, Ігор Рудий, Артем Менделенко, Ігор Дяченко, Максим Кочетов, Богдан Гуменюк, Віталій Іванов, Іван Бондарєв, Юрій Яремчук, Зеновій Ковпак, Дмитро Маркітантов.

Слід зазначити, що це солісти окрім яких є, власне, й повний склад ансамблю, що забезпечує запис. Доречним буде охарактеризувати склад ансамблів. Переважна більшість складається з типового інструментального складу, де окрім соло саксофона присутні клавішні (або фортепіано), контрабас та ударні (в окремих випадках додатково виписана партія барабанів). Цікавим є той факт, що тільки дві композиції виконуються малим складом, а саме саксофон та клавішні: Іван Бондарев – композиція «Муха» (І. Бондарев), 2006 року де І.Бондарев – партія саксофон Ю. Шепета – партія клавішних та Дмитро Маркітантов – композиція «Пелюстки» (Р. Таунер), 1999 року де Д. Маркітантов – партія саксофон, а Сергій Давидов – партія клавішних.

Вбачається це в першу чергу з потребою підсилити значення саксофону саме в дискурсі розвитку мистецтва джазу відповідно до загального культурообігу. Використовують таку малу ансамблеву групу саме ті артисти, що мають перш за все сценічну концертну діяльність.

Іван Бондарєв відомий саксофоніст, чия концертна діяльність розпочинається з перемоги на всеросійському конкурсі джазових виконавців Кіма Назаретова всеукраїнському конкурсі «Додж», гран-прі якого він взяв у 1999 році. брав участь у записі пісень, мюзиклів, саундтреків до фільмів, співпрацював з такими артистами як Іван Дорн, Tony Guerrero (зірка американської поп-джазової сцени), Океан Ельзи, ТНМК, Green Gray, Pianoboy, Джамала, Гайтана, Dj Lutique , Світлана Лобода, The Maneken, група Unity, група lion Heart, Karl Frierson (De Phazz), Андрій Хвильнюк (Бумбокс), Alloise, Потап і Настя Каменських, Тимур Родрігез, Віктор Павлик, Гарік Кричевський, Ані Лорак, Руслана, Віталій Козловський , Тіна Кароль, Євген Литвинович і багато ін. На його рахунку участь в таких телепроектах як X-Factor (3,4,5,6,7 сезони), Телезірка-суперзірка, Народна зірка. Проекти dj Pasha (Павло Шилько) Tribute to Queen, Tribute to M. Jackson, Tribute to Beatles, Tribute to Nirvana, Tribute to Depeche Mode, Діви, Tru-la-la.

Щодо Дмитра Маркітантова, то він має премію «найкращий соліст» на джазовому конкурсі Young Energy в Бремені, спільно з піаністом Романом Бабіком переміг на Folkwang, з групою Matovs Garage на Jazzwerkruhr Preis тощо.

В контексті розвитку мистецтва джазу та формуванні української школи джазу слід системно зупинитися на артистах, чиї записи увійшли до зазначеного проекту, та які сьогодні окрім сценічної мають й педагогічну діяльність. Одним з таких є Василевич Юрій Володимирович Заслужений артист України, Лауреат премії імені Миколи Лисенка. Він вже значну кількість років працює в Національній музичній академії України імені П.І. Чайковського, де й був ініціатором створення класу Саксафону та Інституті мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка. Слід зазначити, що учні Ю.Василевича демонструють рівноцінно високі досягнення як в академічному мистецтві гри на саксофоні так й в джазовому. Також слід зазначити що Юрій Володимирович є засновник та керівник Київського квартету саксофоністів «Kiev Saxophone Quartet», концертні виступи у філармоніях України (Житомир, Івано-Франківськ, Київ, Львів, Суми, Харків, Хмельницький). Гастрольні виступи в Японії, Німеччині, Франції,

Бельгії, , Канаді, Греції та інших країнах. Дослідження концертної діяльності даного квартету заслуговують окремого дослідження.

Також до плеяди виконавців-педагогів слід віднести Сергія Вікторовича Цимбала. Він окрім власної концертної діяльності сьогодні яскраво впроваджує джазові тенденції саме в контексті мистецької освіти. Цей виконавець, педагог, аранжувальник, композитор працює в Інституті мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка. Його ансамбль саксофоністів S-club, де студенти володіють навичками естрадного виконавства в джазовому мистецтві існує вже на межі перформенсу чи театрального дійства й можливо наступним етапом буде створення джаз-театру.

Окрім зазначеного ансамблю є засновник, виконавець та художній керівник кількох музичних колективів: джаз-квінтет«GoodDoc», «JodlyModly- гурт», дует «SaGa», поп-джаз тріо «Aelita-band», латін-джаз гурт «Los Amigos», естрадний оркестр «Brightband».

Говорячи про особливості джазового виконавства, слід зазначити й специфіку репертуару, який увійшов до запису зазначеного диску.

Він складається з різноманітних творів що є основою джазової полі стилістиці. Серед них можна виокремити такі складові: популярні, класичні джазові композиції, обробки академічних зразків та, безсумнівно, авторські твори самих учасників проекту. Розглянемо детальніше.

Найяскравішим прикладом популярної пісні є Besame mucho (С. Веласкес),. Записана у виконанні Сергія Цимбала (саксафон) та джаз ансамблю, що складається з наступних виконавців: Іван Давиденко - родоське фортепіано, Анатолій Плотніков – бас, Олександр Береговський – ударні. Слід зазначити, що даний твір написаний у формі кубинського болеро й має достатньо конкретну усталену класичну форму. В обробці даного ансамблю він набуває рис більш інструментального твору, підсилюється джазові інтонації через ритмічний малюнок та перенесення акцентів.

Серед авторських творів слід зазначити композицію «Солодкі пальчики» (Ю. Шепета). Виконує Ігор Рудий (саксафон) та ансамль у складі Юрія Шепета (клавішні), Сергія Овсяннікова (гітара), Ігора Закуса (бас). Автором цієї композиції є клавішник гурту. Безпосередньо соліст – І.Рудий, Заслужений артист Україні, композитор, володар гран-прі і призу глядацьких симпатій на фестивалі Music World, Італія, 2002р. Володар неофіційного титулу "Золотий саксофон України", з 1999р. Артист-соліст Національної Радіокомпанії України "Радіобенд Олександра Фокіна". Цікавим є той факт, що саме цей виконавець став учасником першого українського мюзиклу «Екватор».

Отже, серед сучасних проектів, що присвячені мистецтву джазу існує ціла низка фестивалів, концертних заходів, конкурсних. Існує індивідуальний запис окремих виконавців. Але проект «JazzKolo» та його спроба зробити певну антологію мистецтва джазового мистецтва через CD та DVD запис дійсно довзоляють говорити про дискурс виконавської традиції на теренах України. Занурення в виконавські персоналії сучасності, їх діяльності дозволяють визначити основні вектори розвитку сучасного музичного мистецтва, охарактеризувати культурну парадигму епохи. Частина цього проекту «Sax Kolo» на сьогодні постає унікальним зібранням популярних, авторських та класичних джазових прикладів, а рівень виконавців дозволяє стверджувати одне з значних місць української джазової школи в контексті сучасного музичного простору.

Література

1. Безпала С. Сучасний рівень осмислення українського джазу. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2014, вип. 33. С. 339-346.
2. Дяченко Ю. Естрадно-джазовий напрям баянно-акаредеонного мистецтва XX-початку XXI століття: композиторські та виконавські виміри. URL: http://num.kharkiv.ua/share/pdf/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F_%D0%94%D1%8F%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%AE.pdf
3. Лігус В. О., Лігус О.М. Шляхи розвитку вітчизняної джазології. Молодий вчений. 2018. №1. URL: http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/1/154.pdf
4. Малишев Ю. Про музику «легку» і «серйозну». Київ: держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури Урср, 1961. 134 с.
5. Супрун О. Культурологічні параметри джазового мистецтва. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2013., вип. 19(1). С. 102-105

References

1. Bezpala S.(2014). Nowadays osvensmyslennya Ukrainian jazz. Actual problems of history, theory and practice of art culture. [Ukrainian]
2. Dyachenko Yu. (2017). Pop and jazz direction of the accordion-accordion art of the XX-beginning of XXI centuries: composer and performance dimensions. [Ukrainian]
3. Ligus V, Ligus O. (2018). Ways of development of national jazzology. Young scientist. [Ukrainian]
4. Malyshev Y. (1961). About music "light" and "serious". Kyiv: state. ed. of Fine Arts and Music Literature [Russia]
5. Suprun O. (2013). Cultural parameters of jazz art. Ukrainian culture: past, present, ways of development. [Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 09.10.2019
Прийнято до публікації 10.11.2019

УДК 7.067.3(477.85)″19″
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190599

Міщенко Ірина Іванівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтва
irynart@ukr.net
ORCID: 0000-0002-3525-5885

ТВОРЧІСТЬ ХУДОЖНИКА ЯК ВІДБИТТЯ СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНОЇ СИТУАЦІЇ В УКРАЇНІ

Метою статті є висвітлення особливостей впливу ідеології держави на творчість художника протягом радянського періоду. **Методологія дослідження** передбачає застосування методів: історичного, систематичного, біографічного, мистецтвознавчого аналізу. Застосування таких методів дає змогу більш докладно й об'єктивно дослідити причини виникнення цензурування мистецьких творів в часи існування СРСР, специфіку запровадження методу соціалістичного реалізму у культурі країни, розглянувши це на прикладі творчості одного з митців. **Наукова новизна** результатів дослідження полягає в тому, що було вивчено вплив панівної ідеології та соціалістичного реалізму на творчість конкретного автора, відстежено зміни у його роботах різних періодів. **Висновки.** Кожен митець завжди існує у певному соціальному середовищі, більшою чи меншою мірою відбиваючи у власній творчості як вплив оточення, так і соціально-політичної ситуації у державі. Однак в історії України існували періоди, коли подібний вплив перетворювався на тиск, обмежуючи свободу творчості художників, як і представників інших видів мистецтва. Зокрема, такими стали десятиліття існування радянської влади, коли регламентація творчого процесу була чи не найбільш жорсткою, не тільки підпорядкувавши творчість художників ідеологічним потребам панівної партії, а й визначаючи навіть стилістичні засади вирішення творів. Протистояння модерністських течій та соцреалізму відчутно проявилося вже на початку 1930-их рр., про що свідчать як офіційні документи того часу, так і роботи митців. Вивчення цієї теми дозволило визначити прояви стилістичних змін, зокрема, у доробку чернівецького автора Леона Копельмана, творчість якого яскраво демонструє перехід від течій європейського модернізму до мистецтва соціалістичного реалізму з властивим для останнього заідеологізованим відображенням історичних подій та сучасного життя країни.

Ключові слова*:* соціалістичний реалізм, формалізм, мистецтво Буковини, Леон Копельман.

Міщенко Ирина Ивановна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства*

Творчество художника как отражение социально-политической ситуации в Украине

Целью статьи является освещение особенностей влияния идеологии государства на творчество художника на протяжении советского периода. **Методология исследования** предполагает применение методов: исторического, систематического, биографического, искусствоведческого анализа. Применение таких методов позволяет более подробно и объективно исследовать причины возникновения цензуры художественных произведений во времена существования СССР, специфику внедрения метода социалистического реализма в культуре страны, рассмотрев это на примере творчества одного из художников. **Научная новизна** исследования заключается в том, что было изучено влияние господствующей идеологии и социалистического реализма на творчество конкретного автора, отслежены изменения в его работах разных периодов. **Выводы.** Каждый художник всегда существует в определенной социальной среде, в большей или меньшей степени отражая в своем творчестве как влияние окружения, так и социально-политической ситуации в государстве. Однако в истории Украины существовали периоды, когда подобное влияние превращалось в давление, ограничивая свободу творчества художников, как и представителей других видов искусства. В частности, такими стали десятилетия существования советской власти, когда регламентация творческого процесса была едва ли не самой жесткой, не только подчинив творчество художников идеологическим потребностям правящей партии, но и определяя даже стилистические основы решения произведений. Противостояние модернистских течений и соцреализма ощутимо проявилось уже в начале 1930-х гг., о чем свидетельствуют как официальные документы того времени, так и работы художников. Изучение этой темы позволило определить проявления стилистических изменений, в частности, в работах черновицкого автора Леона Копельмана, творчество которого ярко демонстрирует переход от течений европейского модернизма к искусству социалистического реализма с присущим последнему идеологизированным отражением исторических событий и современной жизни страны.

Ключевые слова*:* социалистический реализм, формализм, искусство Буковины, Леон Копельман.

© Міщенко І. І., 2019

Mishchenko Iryna, *PhD candidate, associate professor, doctoral student at the National Academy executives of Culture and Arts*

The creativity of the artist as a reflection socio-political situation in Ukraine

The purpose of this article is to highlight the peculiarities of the influence of the state's ideology on the artists work during the Soviet period. **The methodology** of this study involves the application of methods of historical, systematic, biographical and art-study analysis. The application of such methods enables one to study minutely and objectively the causes of the censorship of artistic works during the time of the existence of the USSR, the specifics of the introduction of socialist realism in the culture of the country by examining it on the example of the work of one of the artists. **The scientific novelty** of this research results in study of the influence of dominant ideology and socialist realism on the creativity of the particular author as well as the observation of the changes in his works of different periods. **Conclusions**. Each artist always exists in a certain social environment, reflecting to a greater or lesser extent in his work both the influence of the environment and the socio-political situation in the state. However, in the history of Ukraine there were periods when such influence turned into pressure, limiting the freedom of creativity of the artists, as well as the freedom of the representatives of other types of art. In particular, these were the decades of the existence of Soviet power, when the regulation of the creative process was perhaps the most rigid, not only subordinating the work of artists to the ideological needs of the ruling party, but also determining even the stylistic principles of the solution of works. The confrontation of modernist trends and socialist realism was visible already in the early 1930s, as both the official documents of that time and the works of artists evidence. The study of this topic allowed to determine the manifestations of stylistic changes, in particular, in the work of the Chernivtsi author Leon Kopelman, whose work clearly demonstrates the transition from the trends of European modernism to the art of socialist realism with the characteristic ideological reflection of historical events and the modern life of the country.

Key words*:* socialist realism, formalism, art of Bukovina, Leon Kopelman.

Актуальність теми дослідження**.** Художник завжди існує у певному соціальному середовищі, тож вплив оточення тою чи іншою мірою постійно буде відбиватися у його творчості. Однак в історії України відомі періоди, коли подібний вплив перетворювався на тиск, значно обмежуючи саму свободу творчості митців. Одним з таких часових відтинків став радянський період, коли праця художника доволі жорстко регламентувалася з боку держави. Попри те, що від кінця 1980-их рр. доволі значна кількість дослідників звертається до теми свободи митця у певній соціально-політичній ситуації, це питання розглядається переважно у загальних рисах, тим більше, якщо це стосується регіональних проявів подібних явищ. Розгляд впливу соціально-політичної ситуації на мистецтво країни в цілому та творчість окремого митця й становить актуальність обраної теми.

Аналіз досліджень і публікацій свідчить, що проблемі впливу держави на творчість присвячено наукові розвідки українських мистецтвознавців. Серед публікацій останніх років – роботи О. Голубця («Мистецтво ХХ століття: український шлях», 2012) [2], О. Роготченка («Соціалістичний реалізм і тоталітаризм», 2007) [7], Я. Кравченка («Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен», 2010) [3] та ін.. О. Голубець, розглядаючи особливості розвитку українського мистецтва останнього століття, особливу увагу приділив проблемі співіснування модерністських напрямів та соціалістичного реалізму. О. Роготченко дослідив вплив тоталітарної системи на художню культуру у різних видах мистецтва. Я. Кравченко у своїй праці показав, як політична ідеологія відбилася на творчості та долях художників-бойчукістів.

Висвітленню специфіки політики радянської влади у мистецькій сфері присвячена і дисертація Л. Крупник, у якій розглянуто засоби управління культурою, зокрема, й через систему творчих спілок, протягом 1965–1985 рр. [4]. Проте, й нині це питання не можна вважати дослідженим, оскільки праці охоплюють здебільшого окремі регіони (Київ, Львів, Харків, Одеса), практично не висвітлюючи художній процес на інших теренах України, зокрема, на Буковині.

Мета дослідження полягає у висвітленні процесу формування соціалістичного реалізму на території колишнього Радянського Союзу та відображенні нової моделі існування мистецтва у доробку окремого автора, який працював в умовах різних соціальних формацій.

Виклад основного матеріалу. Як зазначила у дослідженні Л. Крупник, «Система управління культурою в СРСР відповідала умовній моделі ”держава-інженер“, коли володіючи майже всіма засобами виробництва культурних цінностей та їх поширення, а також коштами, здійснювала політику підтримки лише тих напрямків культурної діяльності, які стосувались інтересів існуючої політичної системи, відповідали її ідеологічним стандартам» [4, 23].

Такий стан справ яскраво проявлявся від кінця 1920-их рр., зокрема, у численних постановах, серед яких і Постанова Політбюро ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» від 23 квітня 1932 р., що ліквідувала існуючі асоціації письменників та інших діячів культури, запропонувавши натомість «2) об’єднати всіх письменників, що підтримують платформу Радянської <…> влади і прагнуть брати участь у соціалістичному будівництві, в єдину спілку радянських

письменників з комуністичною фракцією в ній; 3) здійснити аналогічну зміну по лінії інших видів мистецтва [об'єднання музикантів, композиторів, художників, архітекторів и т.п. організацій]» [1, 172–173]. Прикметно, що створене 1938 р. об'єднання художників мало назву «Спілка радянських художників УРСР», ніби на той момент могло існувати будь-яке інше товариство митців. Зауважимо, що на території України воно було відновлене 1944 р., а художники, котрі перебували під окупацією, змушені були вдруге вступати до цієї спілки.

Створення підконтрольних комуністичній партії організацій мало за мету не стільки об'єднати професійних авторів або тих, хто сповідував певні мистецькі переконання, як підпорядкувати їхню творчість обслуговуванню політичних потреб влади. По суті, діяльність будь-якого митця мала забезпечувати пропагандистські запити партії та державних структур. Внаслідок цього на початку 1930-их рр. було запроваджено «випробуваний і найкращий з існуючих методів» (за висловом І. Грабаря) метод – соціалістичний реалізм [6, 545–546] і значно активізувалося переслідування «формалістів», які мали відмінні погляди на розвиток мистецтва.

Негативне ставлення до формальних пошуків у мистецтві демонструють вислови тодішніх очільників мистецьких організацій: «У нас тепер уже немає відвертих захисників формалізму. <…> Але в боротьбі із беззмістовним мистецтвом, з мистецтвом, яке є відбиттям гниття й розпаду буржуазного світу, ми вже отримали рішучу перемогу. І наш художник усвідомлює, що він повинен у власному творі дати <…> змістовний твір, який би надихав, закликав і спрямовував уперед» [6, 614–617]. В Україні ж будь-які новації у мистецтві сприймалися ще й як прояв «буржуазно-націоналістичної ідеології» і нещадно переслідувалися: «На Україні формалізм особливо часто є ширмою для протягування ворожої нам націоналістичної ідеології» [6, 47–48].

Відмова від моделі вільного розвитку образотворчого мистецтва, на думку художника і мистецького критика П. Ковжуна, висловлену ним 1934 р., спричинилася до того, що «Головний центр української мистецької творчості – Придніпрянська Україна – цілковито відсунена від участі сьогоднішнього мистецького процесу... Мистецтво там іде по лінії кількості, зовсім нехтуючи якістю. Мистецька українська громада на Україні позбавлена в найширшому розумінні цього слова не лиш культивування мистецьких вартостей, а взагалі їй відібрана можливість ставити які небудь мистецькі проблеми. Процес творення звужений до ремесла, що скорше чи пізніше приведе творчість до роблення «ікон», хоч і радянських. Коли на Україні й з'являються першорядні мистецькі твори, то це лише ремінісценції повоєнного розмаху нашої образотворчої культури, тих широких і великих завдань, які поставило собі тоді наше мистецтво» [5, 132–134].

Така орієнтація на єдиний метод в образотворчості на десятиліття затримала її розвиток. Активна боротьба режиму з художниками, які сповідували відмінні мистецькі погляди, часто набувала жорстоких форм, аж до ув'язнення або й фізичного знищення авторів та їхніх робіт, вилучення творів «формалістів» зі збірок музеїв протягом 1930–1960-их рр.. Подібні методи створюють відчутні паралелі з ситуацією, яка склалася стосовно німецьких експресіоністів в період правління націонал-соціалістів.

На жаль, не всі художники були здатні протистояти репресивним заходам влади, тож протягом 1930-х рр. стилістика творів більшості з них різко змінилася, підлаштовуючись під вимоги радянського ладу. У 1940-их рр., після приходу радянської влади, подібне відбулося і в західних регіонах України. Показовим в цьому є приклад Леона Копельмана (1904–1982), який працював у Чернівцях.

Перші твори художника з'явилися в експозиції «Осіннього салону» в Чернівцях ще 1930 р., майже одразу після закінчення ним Флорентійської Академії мистецтв, де він навчався на факультеті живопису у Ф. Карена (1924–1928). Вихований на поєднанні мистецтва італійського Ренесансу та модерністських течій першої третини XX ст., Л. Копельман у своїх роботах демонструє надзвичайну чутливість як до подій, що відбуваються у суспільстві, так і до художніх проявів, притаманних добі.

Наприкінці 1920-их рр. відтворення подій сьогодення, зокрема, прихід до влади в Італії фашизму, постає у вигляді серії автопортретів графіка «на тлі сучасності», в котрих відображене ставлення обивателів і самого автора до політичних змін («Автопортрет», «У думках», 1928–1929). Охоплюючи різні сторони суспільного життя, ці виконані в єдиній манері гравюри вирізняються чітко вираженою соціальною спрямованістю та визначеністю позиції автора.

Подекуди роздуми художника втілюються через використання христологічних мотивів, філософський контекст яких та зв'язок з реальністю є дуже відчутними (рисунок «Страсті Христові» (1931), офорт «Бичування Христа», кін. 1920-их рр.). Так, у «Бичуванні Христа» Л. Копельман осучаснює євангельський сюжет, нагадуючи про існування британоголових і таке ж, як тисячоліття

назад, непримиреме протиріччя між людяністю, здатністю протистояти злу й жорстокістю, співчуттям і байдужістю.

У буковинській пресі того часу зустрічаються схвальні відгуки про живописні й графічні композиції художника, котрі в публікації одного з критиків визначені як «революційні маніфестації». Проте ця найцікавіша й своєрідна частка творчого доробку митця протягом майже півстоліття залишалася поза увагою. За незначними винятками («Хрести», «На старому заводі», «Збір податків», натурні замальовки та краєвиди) про них навіть не згадували в жодному з численних каталогів персональних виставок майстра. Лише по смерті митця співробітники Чернівецького художнього музею вперше побачили твори, виконані ним наприкінці двадцятих та у тридцятих роках.

Серед робіт цього часу – численні офорти, дереворити, зроблені чорнилом замальовки та ескізи, виконані соусом та сепією портрети. Деякі з них ще близькі до натурних штудій, в інших поступово вимальовується індивідуальність художника, сформованого в руслі мистецьких течій тогочасної Європи, зокрема, експресіонізму. Риси останнього напряму проявилися у циклі дереворитів на соціальні теми (1930), офортах «Відчай» (1926), «Бичування Христа» (кін. 1920-их), ксилографії «Єврейська легенда» (1930-ті). В творчості буковинського майстра знайшло відображення і програмне для німецького експресіонізму звернення до відродження середньовічної ксилографії з її образотворчими можливостями. Саме в цій техніці він, здебільшого, і працював протягом 1920–1930-их рр., створивши, зокрема, серію автопортретів (1928–1929).

Доволі часто Л. Копельман використовує і сюжети, запозичені з культури середньовіччя. Поєднання рис класичної гравюри та експресіонізму характерні, зокрема, для офортів та рисунків за євангельськими мотивами («Відпочинок на шляху до Єгипту» (1920–1930-ті). За стилістичними ознаками близькою до гравюр цього часу є робота «Біженці» (1944), в якій Л. Копельман продовжив тему єврейських погромів в часи Другої світової війни, зображення яких зустрічаються в його рисунках вуглем 1940-их рр..

Мине небагато часу, і все це ніби розчиниться, зникне. Л. Копельман замкнеться у досить вузькому колі тем: краєвиди Чернівців, машинобудівний завод, Гурзуф, Карпати, портрети героїв війни та праці. Не буде й колишнього розмаїття технік – більшість робіт, починаючи з 1950-их рр., виконані аквареллю та гуашшю. Звернення до гравюри збережеться тільки в екслібрисі та єдиній композиції «Гнів Тараса» (1964). Не заперечуючи таланту митця, слід констатувати – у роботах цих останніх десятиліть він надто подібний до багатьох тогочасних авторів і прагненням «відтворювати», і самою манерою виконання. У цих творах теж відчуватиметься професіонал, та вже не буде вільної особистості. Чи не в цьому і витоки відзначеної авторами публікацій про митця «академічної сухості» робіт останніх десятиліть? Серед них, можливо, найвдалішими стали сповнені сонця кримські краєвиди з контрастами світлотіні, виразністю силуетів («Гурзуф» (1964). Карпатські краєвиди, міські пейзажі 1960–1970-их рр. видаються дещо одноманітними за колірною гамою, хоча, безперечно, ніхто не відтворив затишні й гомінкі вулиці Чернівців, споруди і сквери так ретельно і з любов'ю, як зробив це Леон Копельман.

В публікаціях сімдесятих років художника хвалитимуть за те, що він не піддався модному італійському футуризмові, зберіг прихильність до реалістичної манери, писатимуть про «нові обрії», які відкрилися для нього у повоєнні часи... Сьогодні ці твердження видаються, здебільшого, хибними, оскільки через певні історичні реалії уявлення про творчість митця не було повним. Адже у роки радянської влади будь-яке виявлення оригінальності пластичного мислення вважалося формалістичним, ледь не ворожим, а сама творчість Л. Копельмана була далеко не такою однозначною, як це видавалося у 1960–1980-их рр., коли ним було виконано більшість акварелей. Можливо, митець навіть відчував, що не зміг повністю реалізувати себе. Певною мірою то була доля багатьох художників його покоління, які змушені були обмежити себе рамками загальноприйнятного мистецтва.

Регламентація нерідко торкалася не лише творчості, а й інших проявів життя. Показовою є листівка, в якій Л. Копельман сповіщає, що, як «радянський художник», не має «морального права» дати згоду на вивезення за кордон колись придбаних іншими людьми власних робіт. Якою б абсурдною не видавалася ця ситуація, вона демонструє, наскільки жорсткими були рамки, в яких існували митці, котрі прагнули не лише працювати, а й експонувати свої твори, що було можливим тільки за умови лояльності автора до існуючої влади.

Висновки**.** Існуючи у певному соціально-політичному середовищі, художник так чи інакше відбиватиме це у власних творах, роблячи це або суто раціонально, з розрахунку, зокрема, на комерційний успіх, або ж підсвідомо, в силу того, що він є більш чутливим до будь-яких суспільних змін та настроїв. Проте, саме регламентація мистецького процесу з боку влади, утворення різноманітних структур керування культурою (на зразок системи державних замовлень, об'єднань

(спілок письменників, композиторів, художників та ін.)), підпорядкування творчості ідеологічним потребам певної партії, започаткування єдиних стилістичних засад вирішення робіт та протиставлення їм інших напрямів, означених як формалістичні, як це практикувалося на теренах Радянського Союзу, нерідко здатне знівелювати індивідуальність автора, змусити його відійти від пошуків та експериментів до впорядкованості дозволеної тематики та художнього вирішення, як це нерідко ставалося у вітчизняній культурі ХХ ст.

Література

1. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953: под ред. А.Н. Яковлева. Сост. А.Н. Артизов, О.В. Наумов. М. : Международный фонд «Демократия», 1999. 872 с.

2. Голубець О.М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.

3. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. К. : Майстерня книги, Оранта, 2010. 400 с.

4. Крупник Л.О. Державна політика у сфері українського мистецтва (1965–1985): дис. … канд. іст. наук: 07.00.01 / / М-во освіти і науки України ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2002. 212 с.

5. Павло Ковжун. Творча спадщина художника: матеріали, біобібліографічний довідник, упоряд.: І. Мельник, Р. Яців. Львів : Науково-дослідний сектор Львівської національної Академії мистецтв, 2010. 135 с.

6. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. 1934: ред. И.К. Луппол, М.М. Розенталь, С.М. Третьяков. М. : Советский писатель, 1990. 718 с.

7. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : ФЕНІКС, 2007. 608 с.

References

1. Yakovlev, A.N. (Ed.); Artizov, A.N. & Naumov, O.V. (Comp.). (1999). Power and artistic intelligentsia. Documents of the Central Committee of the RCP (b) - VKP (b), the Cheka - OGPU - NKVD on cultural policy. 1917-1953. Moscow: Mezhdunarodnyy fond ″Demokratiya″ [in Russian].

2. Golubets, O.M. (2011). The art of the twentieth century: the Ukrainian way. Lviv: Kolir PRO [in Ukrainian].

3. Kravchenko, Ya. (2010). School of Mykhaylo Boychuk. Thirty-seven names. Kyiv: Maysternya knyhy, Oranta, 2010.

4. Krupnik, L.O. (2002). State Policy in the Field of Ukrainian Art (1965-1985): Candidate's thesis. Kyiv: Nats. ped. un-t im. M. P. Drahomanova [in Ukrainian].

5. Melnyk, I. & Yatsiv, R. (Eds.). (2010). Pavlo Kovzhun. Creative heritage of the artist: materials, bibliographical guide, order. Lviv: Naukovo-doslidnyy sektor L′vivs′koyi natsional′noyi Akademiyi mystetstv [in Ukrainian].

6. Luppol, I.K., Rosenthal, M.M. & Tretyakov, S.M. (Eds.). (1990). The First All-Union Congress of Soviet Writers. Stenographic report. 1934. Moscow: Sovetskiy pisatel' [in Russian].

7. Rogotchenko, O. (2007). Socialist Realism and Totalitarianism. Kyiv: FENIKS [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.09.2019 р.
Прийнято до публікації 28.10.2019

УДК 091"15":027.54(477-25)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190600

Підгорбунський Микола Анатолійович,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент Київського національного університету
культури і мистецтв
nikolauspidg@gmail.com
ORCID 0000-0002-2678-5147

ПЕРВИННІ ГРАДАЦІЇ ВИКОНАННЯ БОГОСЛУЖБОВИХ ТЕКСТІВ: ПСАЛМОДІЮВАННЯ І РОЗСПІВНЕ ЧИТАННЯ

Метою статті є аналіз первинних градацій виконання богослужбових текстів та визначення їх характерних особливостей в богослужінні української Православної церкви. **Методологія дослідження** включає системний аналіз, що дав можливість проаналізувати та дослідити градації виконання богослужбових текстів (псалмодіювання і розспівне читання). Для окреслення часових і кількісних характеристик проаналізованого матеріалу було вжито статистичний та хронологічний методи. **Наукова новизна** полягає у критичному аналізі схеми градацій виконання богослужбових текстів, в результаті якого запропоновано псалмодію віднести до розповідного читання, а екфонетику вважати розспівним читанням з певними музичними елементами. **Висновки.** Досліджено еволюцію первинних градацій виконання богослужбових текстів, починаючи з давньоіудейського читання і давньогрецької просодії до розспівного читання в українській Православній церкві XVII ст. *П*роаналізовано сучасні системи градацій виконання богослужбових текстів, розроблені провідними вченими-медієвістами. Визначено та конкретизовано особливості псалмодіювання та розспівного читання в богослужінні української Православної церкви.

Ключові слова: давньоіудейське читання і давньогрецька просодія, псалмодія, речитативний спів, екфонетичні знаки, погласиця.

***Подгорбунский Николай Анатольевич**, кандидат исторических наук, доцент, доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

Первичные градации исполнения богослужебных текстов: псалмодирование и распевное чтение

Целью статьи является анализ первичных градаций исполнения богослужебных текстов и определение их характерных особенностей в богослужении украинской Православной церкви. **Методология исследования** включает системный анализ, который дал возможность проанализировать и исследовать градации исполнения богослужебных текстов (псалмодирования и розспевного чтения). Для определения временных и количественных характеристик проанализированного материала были использованы статистический и хронологический методы. **Научная новизна** заключается в критическом анализе схемы градаций исполнения богослужебных текстов, в результате которого предложено псалмодию отнести к повествовательному чтению, а екфонетику считать розспевным чтением с определенными музыкальными элементами. **Выводы**. Исследована эволюция первичных градаций исполнения богослужебных текстов, начиная с древнеиудейского чтения и древнегреческой просодии до розспевного чтения в украинской Православной церкви XVII в. Проанализированы современные системы градаций исполнения богослужебных текстов, разработанные ведущими учеными-медиевистами. Определены и конкретизированы особенности псалмодирования и розспевного чтения в богослужении украинской Православной церкви.

Ключевые слова*:* древнеиудейское чтение и древнегреческая просодия, псалмодия, речитативное пение, екфонетические знаки, погласица.

***Pidhorbunskyi Mykola**, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of Kiev National University of Culture and Arts*

Primary gradations of the performance of liturgical texts: psalmoding and chanting

The purpose of the article is to analyze the primary gradations of the performance of liturgical texts and determine their characteristic features in the worship of the Ukrainian Orthodox Church. **The research methodology** includes system analysis, which made it possible to analyze and study the gradations of the execution of liturgical texts (psalmodization and raspevny reading). Statistical and chronological methods were used to determine the temporal and quantitative characteristics of the analyzed material. **Scientific novelty** consists in a critical analysis of the gradation scheme for the performance of liturgical texts, as a result of which it is suggested that the psalmody be attributed to narrative reading, and ekfonetics should be considered raspevny reading with certain musical elements. **Conclusions.** The evolution of the primary gradations of the performance of liturgical texts is studied, from ancient Jewish reading and ancient Greek prosody to raspevny reading in the Ukrainian Orthodox Church of the XVII century. The modern gradation systems for the execution of liturgical texts, which were developed by leading media scholars, are analyzed. The features of psalmodization and chant reading in liturgy of the Ukrainian Orthodox Church are defined and concretized.

Key words*:* ancient Jewish reading and ancient Greek prosody, psalmody, recitative singing, ekfoneticheskie signs, consonant.

©Підгорбунський М. А., 2019

Актуальність теми. Стародавній церковний та богослужбовий спів Православної церкви, зароджений в період Київської Русі, є важливою складовою музичної спадщини українського народу. Розглядаючи питання градацій виконання богослужбових текстів в сучасній науковій літературі, потрібно відзначити відсутність єдиної позиції серед науковців з цієї проблематики. Різноманітні інтерпретації у визначенні градацій та використання термінології, яка не завжди є коректною, спонукають конкретизувати особливості псалмодіювання та розспівного читання в богослужінні української Православної церкви.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В сучасних дослідженнях прослідковується спроба узагальнити поняття градацій виконання богослужбових текстів, яке активно розглядалося вченими наприкінці XIX – початку XX ст. Сьогодні деякі вчені-медієвісти роблять спроби створити власні системи градацій. Так, дослідник І. А. Гарднер зазначає, що в Православній церкві відсутня розмовна та декламаційна манера виконання богослужбових текстів. Вчений подає власну схему головних градацій музичного елементу, де визначає три групи: псалмодію, екфонетику і спів [5, 71]. Вважаємо, що І. А. Гарднер робить помилку, стверджуючи, що псалмодія є однією із градацій музичного елементу. Псалмодіювання (розповідне читання) не має відповідних характеристик, які б віднесли цей вид до однієї із градації музичного елементу.

Дослідниця Т. Ф. Владишевська поділяє церковне читання на два основних види – розповідний та псалмодійний речитативи. Потрібно зазначити, що розповідний речитатив пов'язаний з читанням книг повчального характеру. На думку дослідниці, цей вид близький до казок і билин, яким характерна розповідна інтонація [3]. Т. Ф. Владишевська виокремлює такі три типи псалмодіювання при читанні псалмів, як читання кафізм, псалтир за померлими та шестопсалміє. Вона вбачає подібність погласиць речитативного співу із деякими жанрами фольклору, а саме плачами та билинами [2, 12]. Поділяючи церковне читання на два основних види, Т. Ф. Владишевська об'єднує їх за подібністю з билинами, що в певній мірі є протиріччям. Як відомо, билини – це епічні пісні, які виконувалися в супроводі музичних інструментів. Відповідно, билини мали характерну мелодику, динаміку і ритміку, що не характерно для розповідного та псалмодійного речитативів.

Метою статі є виокремлення первинних градацій виконання богослужбових текстів та з'ясування їх характерних особливостей в богослужінні української Православної церкви.

Виклад основного матеріалу. Витоки первинних градацій виконання богослужбових текстів сягають Стародавнього Єгипту, Іудеї та Греції. Храмовий спів єгипетських жреців на сьогодні малодосліджений. Існує гіпотеза, що єврейський пророк і засновник іудаїзму Моїсей, який вивів євреїв із Стародавнього Єгипту, тривалий час навчався у єгипетських жреців. Під час іудейського богослужіння піснеспіви поділялися на читання священних текстів, виконання псалмів та співання гімнів. У X ст. до н. е. стають популярними псалми, появу яких приписують царю Давиду. Псалмодіювання мало форму речитативу з використанням орнаментальної вокалізації і виконувалося в піднесеному настрої. Всі біблійські книги в стародавньому іудейському богослужінні читали проспівуючи і кожен вид читання мав свій мелодичний тип. Так, автор «Толкового Типикона» М. М. Скабалланович стверджує, що «п'ятикнижжя за твердженням рабинів повинно мати м'які звуки, але низькі; Пророки – звуки високі і суворі; Притчі – вкрадливі; Пісня пісень – живі і веселі; Екклезіаст – серйозні і суворі» [8]. Ця традиція поділяти види церковного читання збереглася і в християнських церквах Заходу та Сходу.

Другою складовою літургійної речитації є давньогрецьке просодійне (розспівне) читання. Як свідчать історичні джерела, його діапазон був у межах розмовного інтонування. Давньогрецька просодія, як і давньоіудейське читання, мала спеціальні знаки були призначені для позначення музичних акцентів, які сприяли виразному декламуванню. Саме грецькі знаки просодії згодом стали основою для екфонетичної нотації як особливої системи запису звуків, винайденої у Візантії (X–XII ст.), і призначеної для розспівного читання священних книг. Термін «екфонетична нотація» (від грец. ek-fonesis – вимова), як зазначає М. Ф. Фіндейзен, уперше був використаний у праці Гзетіса, який вказав на вживання Східною церквою різних видів співу і розспівного читання книг Старого і Нового Заповіту [10, 88]. Знаки просодії й акценти виокремлювали окремі склади або слова, визначали звуковисотну лінію декламування, відображали синтаксичну та змістовну сторону мови. Ці знаки були пов'язані з довготою або стислістю голосних звуків, з придихами, з ударними і безударними складами богослужбового тексту.

Австрійський музикознавець Е. Веллес ґрунтовно досліджував різні типи розспівного читання, поширені в Візантії. Він зазначав, що в грецьких церквах виокремлюються дві традиції – монастирська і соборна, поширена в митрополичих церквах. У монастирях служба була розроблена менш ретельно і читання текстів нагадувало спокійну, розмірену кантилену, тоді як у митрополичих церквах читання було настільки розвинене, що вже переходило в спів [11]. Згодом екфонетичний нотопис був переданий Візантією або безпосередньо, або через балканських слов'ян до Київської Русі, зазначає Б. П. Кутузов, де

спочатку відбувався процес їх адаптації та одночасно вироблення власних національних форм розспівного читання, обумовлених особливостями церковнослов'янської мови [7].

Дослідження протоієрея Іоанна Вознесенського «О церковном пении православной Греко-Российской Церкви. Большой знаменный напев» стало основою для всіх подальших досліджень церковного читання в Україні і в Росії. Перший параграф цієї книги присвячений саме церковному читанню, де автор класифікує інтонаційність церковного читання за двома критеріями. Перший – за змістом, що включає читання Євангелія, Апостола, рядових молитов, Великого Покаянного канону, проголошення вигуків і коротких молитов. Другий – за виконавцем, читання священиком, протодияконом і читцем. Потрібно зазначити, що Євангеліє читає священик або диякон, а ієрей може тільки вимовляти деякі вигуки. Апостол читати може і священик, і протодиякон, або читець, а рядові молитви і канони, за звичаєм, вимовляє тільки читець, єктенії – тільки диякон або за відсутності диякона священик [4].

Дослідник І. І. Вознесенський відзначав, що розспівне читання (речитативний спів) відрізняється від церковного співу більш короткою і простою музичною будовою. Такою простою музичною будовою є погласиця – короткий, досить простий наспів, відповідний рядку тексту і постійно повторюваний у процесі читання [4].

Перші записи погласиць відносяться до XVI ст. Зважаючи на простоту їх мелодійного малюнка, раніше вони передавалися від покоління до покоління за допомогою усної традиції. Ці, вже не просодійні, а співочі погласиці, як зазначає М. Д. Успенський, «слугували, мабуть, мнемонічним засобом і матеріалом для налаштування слуху співаків, подібно до задавання тональності диригентом у сучасному хоровому співі» [9, 73]. Для погласиць характерна певна стабільність та деяка імпровізаційність, обумовлена усною традицією розспівного читання та індивідуальною манерою кожного читця, вимушеного пристосовувати коротку формулу погласиці до текстових рядків різної довжини. За допомогою погласиць розспівався будь-який текст богослужбових книг, зазначалися його ударні і безударні склади, подовжені і короткі склади та акценти. В подальшому погласиці розспівного читання створили підґрунтя для формування перших музичних формул, які з часом стали основою в церковному співі.

Перша спроба фіксації звуковисотної лінії читання за допомогою нотного запису була зроблена Евфимієм Богдановим у праці «Пособие к церковному чтению, положенное для вразумительности чтения на ноты, на основании обычного древне-церковного чтения, а частию на основании письменных памятников древне-церковного чтения». У «Посібнику...» Е. О. Богданова класифікація церковного читання наводиться за тими ж критеріями, що і в дослідженні протоієрея Іоанна Вознесенського, але з поділом вже на дев'ять рівнів. Кожен рівень має своє призначення: від найбільш простого – швидкого речитативу (читання псаломщиком щоденних молитов і псалмів), до найскладнішого і розспівного виголошення священиком Великого Покаянного канону. Що стосується інтонацій диаконського читання, то в «Посібнику» сказано, що при читанні Писання «фраза-зачин» вимовляється рівно і протяжно на одному тоні, а до кінця читання досягається звукова вершина. Причому загальний діапазон одного читання не перевищує тетрахорда; водночас діапазон читання паремій утричі більший; єктенії читаються дияконом на одному опорному тоні із заключними оспівуваннями [1].

Працею, присвяченою богослужбовому читанню, є «Метод богослужебных возгласов, положенных на ноты» ієромонаха Геронтія (Курганівського). Автор подає власну класифікацію читання, але більш узагальнено: він поділяє читання на чотири категорії – проповідницьке, розповідне, співуче і псалмодійно-речитативне. Кожну з цих категорій ієромонах Геронтій пов'язує з певним типом богослужбового тексту [6].

В сучасних дослідженнях, присвячених градаціям виконання богослужбових текстів, прослідковується спроба вчених-медієвістів узагальнити вже існуючі напрацювання та вивести власні системи градацій. Так, дослідник І. А. Гарднер зазначає, що в Православній церкві під час богослужіння відсутня «звичайна розмовна манера інтонації» і «декламаційний спосіб виконання тексту». Відтак, вчений робить висновок, що кожне богослужіння являє собою певні «градації музичного феномена», тісно пов'язані із переважаючим над «музичною стихією словом» [5, 66]. Цю теорію повністю підтримує Б. П. Кутузов, який, у свою чергу, зазначає, що в православному богослужінні немає читання, а тільки спів, це воістину «поющее богословие», від чого і читання Псалтиря називають «псалмопением», співати псалми означає розспівно читати псалми на певну погласицю [7]. Дослідник визначає головні відмінності псалмодії від розмовної мови: це постійна стійка висота тону і незначні відхилення від неї та незначна протяжність останніх голосних фрази або тексту [5, 69]. Наступний елемент – екфонетика (вигук), І. А. Гарднер характеризує відхиленням постійного стійкого тону тільки наприкінці фрази, або всієї частини вигуку, але головна частина тексту проголошується на одному тоні, який вищий, аніж у псалмодії. При цьому богослужбовий текст читається з певною протяжністю гласних в деяких складах.

Розвиваючи свою теорію, І. А. Гарднер подає «схему головних градацій музичного елементу», де визначає три групи: псалмодію, екфонетику і спів. Згідно з цією схемою, псалмодія має постійну висоту тону (recto tono), невизначену мензуральну тривалість складів тексту, відсутність чіткого ритму і майже ніякої динаміки [5, 71]. Всі ці особливості псалмодії, зазначені вченим, не відповідають визначенню музики і не можуть відноситися до музичного елементу. Є чітке визначення, що таке музика – це мистецтво організації музичних звуків, насамперед у часовій (ритмічній), звуковисотній і тембровій шкалі. Тому більш обгрунтовано вважати, що псалмодія є ніщо інше як розповідне читання в богослужбовій практиці Православної церкви.

Екфонетика або розспівне читання займає проміжне місце між розповідним читанням (псалмодіюванням) і співом. За визначенням І. А. Гарднера, для неї характерні відхилення від середнього тону на півтона, тон і навіть більші інтервали вверх або вниз. Середній тон як правило вищий, аніж при читанні на recto tono. Кінець фрази і закінчення тексту проспівується на два або три звука різної висоти над однією голосною складу слова. В екфонетиці також можливі незначні коливання в динаміці, що не характерно для псалмодії [5, 71]. Все це дає підстави віднести екфонетику до розспівного читання, оскільки воно має певні ознаки, що відповідають визначенню музики. Тому, починаючи з розспівного читання (екфонетики), а не псалмодіювання, як вважає І. А. Гарднер, можна вести мову про певну градацію музичного елемента.

Церковне читання дослідниця Т. Ф. Владишевська поділяє на два основних види – розповідні та псалмодійні речитативи з відповідними кожному з видів характерними погласицями. Розповідний речитатив пов'язаний з читанням книг повчального характеру. «Погласицям розповідного речитативу, – відзначає Т. Ф. Владишевська, – властива велика свобода та імпровізаційність, аніж псалмодійним погласицям. В основі погласиці розповідного речитативу лежать інтонації оповідної мови. Закінчення оповідних речень у давньоруській мові, як правило, мають знижуючі інтонації, саме тому кінцевий тон повчального розповідного читання лежить завжди нижче рядка. Особливу роль у них відіграє індивідуальна манера виконавця, що впливає на характер погласиці» [2]. Структура тексту, синтаксис, ударні і безударні склади також «впливають на ритміку погласиць і формують їх інтонаційний зміст» [2].

Розповідним речитативом читалися повчальні книги Іоанн Златоуст, Єфрем Сирін, Пролог, Синаксар, Четії-Мінеї та ін. За церковним Статутом повчальні читання відбувалися протягом добового кола богослужіння до шести або семи разів. Вони передавали історії Священного писання, житія святих та святоотчі бесіди. Всі ці повчання були зібрані в спеціальних збірниках – Толковому Євангелії, Пролозі, Синтаксарі, Толковому псалтирі тощо. Під час богослужіння читець проголошував повчальні читання ,звертаючись до прихожан. Ці звернення були доволі спокійні і нагадували бесіди або проповіді. Така особливість розповідного речитативу, на думку Т. Ф. Владишевської, пов'язує його із казками та билинами, яким характерна розповідна інтонація. Розповідний речитатив, зазначає вчена, так само, як і сказання билин – це жанри сольного виконавства [3].

Псалмодійним речитативом читалися богослужбові книги Псалтир, Євангеліє, Пророчества Вітхого Заповіту, ектенії, молитви, канони. Заклики перед читанням Священного Писання також проголошувалися псалмодійно. В основному погласиці псалмодійного речитативу повторювали й оспівували головний тон певного піснеспіва. Закінчення псалмодійного речитатива виокремлюється мелодичним оборотом, який виходить за межі діапазону самої погласиці. Певне уповільнення наприкінці тексту і підвищення звуку, на відміну від розповідного читання, надає речитативу святковості виконання.

Дослідниця Т. Ф. Владишевська виокремлює три типи псалмодіювання при читанні псалмів: читання кафізм, псалтир за померлими та шестопсалміє. На вечірньому та ранковому богослужінні читання кафізм ґрунтується на оспівуванні тону речитації. З цього найпростішого типу розвинулися більш складні види речитаційного читання. Наступний тип – це читання псалтиря за померлими, яке відбувається повільно і розспівно з паузами після кожного вірша. За своєю будовою цей тип наближений до народних плачів і причитань, але не є таким емоційним, як останні. У Всенощному бдінні шестопсалміє займає одне із центральних місць, бо розташоване між вечірньою і ранковою службою. Характерною рисою шестопсалміє, що відрізняє його від попередніх типів, є дуже мелодійне виконання. Це такий спосіб виконання, де діапазон складає квінту, що наближує шестопсалміє до співу [2].

Т. Ф. Владишевська вбачає подібність погласиць речитативного співу із деякими жанрами фольклору – плачами та билинами. Речитативний спів легко запам'ятовувався читцями та півчими, оскільки мелодії для речитативного співу були прості і виразні. При цьому дослідниця, порівнюючи староруський і григоріанський літургійний речитатив, відзначає їх споріднені риси, які ведуть до єдиних витоків [2, 12].

Розділяючи церковне читання на два основних види – розповідні та псалмодійні речитативи та визначаючи їх характерні особливості у виконанні, Т. Ф. Владишевська об'єднує їх подібністю з билинами. Як відомо, билини – це епічні пісні, які виконувалися в супроводі гуслів, або інших музичних

інструментів. Основа їхньої музичної побудови це короткі поспівки, що повторюються багато разів. Відповідно, билини мали характерну мелодику, яскраві динамічні відтінки і метроритм. Всі ці важливі елементи музики не характерні для розповідного та псалмодійного речитативів.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше *запропоновано* певні корективи до схеми градацій виконання богослужбових текстів української Православної церкви, які полягають у визначенні псалмодії як розповідного читання, а екфонетики як розспівного читання з певними музичними елементами.

Висновки. Витоки первинних градацій виконання богослужбових текстів сягають давньоіудейського читання і давньогрецької просодії. У системах градацій виконання богослужбових текстів, розроблених провідними вченими-медієвістами, містяться певні протиріччя. Так І. А. Гарднер вважає псалмодію одним із головних видів градації музичного елементу в церковному богослужінні, при цьому вчений характеризує цей вид як такий, якому не властиві будь-які ознаки музики. Зазначені характерні особливості псалмодії дають підстави вважати її не одним із головних видів градації музичного елементу, як стверджує вчений І. А. Гарднер, а одним із видів розповідного читання в богослужбовій практиці Православної церкви.

Аналізуючи розповідні та псалмодійні речитативи та визначаючи їх характерні особливості у виконанні, Т. Ф. Владишевська об'єднує їх подібністю з билинами, що певною мірою є протиріччям. Билини в Київській Русі виникли і розвивалися за межами церкви. Характерна для них мелодика, тематика та спосіб виконання не співпадають з розповідними та псалмодійними речитативами. Запропоновані *к*орективи до схеми градацій виконання богослужбових текстів української Православної церкви в подальшому спрямовують вектор на більш об'єктивний аналіз музичного елемента в рукописних збірниках. Вагомим внеском в дослідження церковного співу мають стати здобутки європейський вчених-медієвістів та запозичення їхнього досвіду у визначенні градацій виконання в богослужбових текстах.

Література

1. Богданов Е. Пособие к церковному чтению, положенное для вразумительности чтения на ноты, на основании обычного древне-церковного чтения, а частию на основании письменных памятников древне-церковного чтения. Москва : Синодальная типография, 1891. 42 с.
2. Владышевская Т. Ф. К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения : Доклад на IX Международном съезде славистов в Киеве в 1983 г. Москва, 1983. 50 с.
3. Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси. Москва : Знак, 2006. 472 с.
4. Вознесенский И. И. О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви. Большой и малый знаменный роспев. Киев, 1887. 229 с.
5. Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Москва, 2004. Т. 1. 495 с.
6. Геронтий (Кургановский), иером. Метод богослужебных возгласов. Москва, 1897. 288 с.
7. Кутузов Б. П. Экфонетика в православном богослужении (о тысячелетней традиции русского богослужебного распевного чтения). Журнал Московской Патриархии. Москва, 1999. №7. С. 73–80.
8. Скабалланович М. Толковый типикон. Киев, 1910. Вып. 1. С. 14.
9. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. Москва, 1965. 216 с.
10. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Москва-Ленинград, 1928. Т. 1. 312 с.
11. Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1961. 250 p.

References

1. Bogdanov, E. (1891). A manual for church reading, set out for the intelligibility of reading music on the basis of conventional ancient church reading, and partly on the basis of written monuments of ancient church reading. Moscow [in Russian].
2. Vladyshevskaya, T. F. (1983). On the role of Byzantine and national Russian elements in the process of the emergence of Old Russian church singing: Report at the IX International Congress of Slavists in Kiev in 1983, Moscow [in Russian].
3. Vladyshevskaya, T. F. (2006). The musical culture of ancient Russia. Moscow [in Russian].
4. Ascension, I. I. (1887). On the church singing of the Orthodox Greek-Russian Church. Big and small znamenny chant. Kiev [in Ukrainian].
5. Gardner, I. A. (2004). Liturgical singing of the Russian Orthodox Church. T. 1. Moscow [in Russian].
6. Gerontius (Kurganovsky). (1897). The method of liturgical exclamations. Moscow [in Russian].
7. Kutuzov, B. P. (1999). Ephonetics in Orthodox worship (on the thousand-year-old tradition of Russian liturgical chant reading). Journal of the Moscow Patriarchate. Number 7. Moscow [in Russian].
8. Skaballanovich, M. (1910). Explanatory typicon. Vol. 1. Kiev [in Ukrainian].
9. Assumption, N. D. (1965). Old Russian singing art. Moscow [in Russian].
10. Findeisen, N. F. (1928). Essays on the history of music in Russia from ancient times to the end of the XVIII century. T. 1. Moscow [in Russian].
11. Wellesz, E. A. (1961). History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford.

Стаття надійшла до редакції 23.09.2019
Прийнято до публікації 28.10.2019

UDC 783.6
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190601

Tatarnikova Anzhelika,
Candidate of Pedagogical sciences,
doctoral candidate, lecturer at the Department
of Theoretical and applied Cultural studies
of the Odessa National Musical Academy
A.V. Nezhdanova
angelikatatarnikova75@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6310-827

INTONATIONAL-SEMANTIC ASPECTS OF THE IMPLEMENTATION OF THE IMAGES OF GLORIFICATION-PRAISE IN THE GERMAN PROTESTANT MUSICAL AND HISTORICAL TRADITION

The purpose of the article is to identify the intonational-semantic specifics of the implementation of praise-glorification images in the German Protestant liturgical and singing and creative musical and historical traditions. **The methodology** of the work on the intonation concept of music from the perspective of stylistic, etymological analysis, as well as on interdisciplinary and historical-cultural approaches that allow revealing the spiritual-semantic and genre-intonational features of the interpretation of the designated figurative sphere of German spiritual culture and music. The scientific novelty of the article is determined by the fact that it first generalized the poetic-intonational specificity of depicting praise-glorification images in line with the religious attitudes of Lutheranism ("theology of glory," "theology of the cross"), as well as the work of German composers of the 18th-19th centuries. **Conclusions.** Glorious-glorious themes occupy one of the essential places in European Christian culture, in particular, in German Protestant, defining the vectors of its spiritual and semantic orientation. Genetically dating back to the Byzantine Eastern Christian tradition and to the spiritual precepts of the early Middle Ages of the Undivided Church, the confessional tradition in translating the images of praise and glorification («Te Deum» and «Gloria» in their German version) was formed at the intersection of the Protestant doctrines of «theology of glory» and «theology of the cross». The intonational-semantic specificity of Lutheran chorales associated with the designated figurative-semantic sphere demonstrates contact with a variety of confessional Christian traditions – Catholic (appeal to the intonational material of Gregorianic), Eastern Christian (appeal to the spiritual texts of the early Middle Ages), thereby revealing the specificity of spiritual and creative German composers of the 18th-19th centuries.

Key words: Protestant choral, "Te Deum," "Gloria," Reformation, German culture, "theology of glory," "theology of the cross."

***Татарнікова Анжеліка Анатоліївна**, кандидат педагогічних наук, докторант, викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*

Інтонаційно-семантичні аспекти відтворення образів хваління-славослів'я у німецькій протестантській музично-історичній традиції

Мета статті – виявлення інтонаційно-смислової специфіки відтворення образів хваління-славослів'я в німецькій протестантській богослужбо-співацькій та творчій музично-історичній традиції. **Методологічна основа роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі стилістичного, етимологічного аналізу, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, що дозволяють виявити духовно-семантичні та жанрово-інтонаційні особливості трактування позначеної образної сфери німецької духовної культури та музики. Наукова новизна статті визначена тим, що в ній вперше узагальнено поетико-інтонаційну специфіку відтворення образів хваління-славослів'я у річищі релігійних настанов лютеранства («теологія слави», «теологія хреста»), а також творчості німецьких композиторів XVIII-XIX століть. **Висновки.** Славословно-глоріозна тематика займає одне з суттєвих місць у європейській християнській культурі, зокрема, у німецькій протестантській, визначаючи вектори її духовно-смислової спрямованості. Генетично висхідна до візантійської східнохристиянської традиції та до духовних настанов раннього Середньовіччя епохи Неподіленої церкви, названа конфесійна традиція у відтворенні образів хваління-славослів'я («Te Deum» та «Gloria» в їх німецькому варіанті) формувалася на перетині протестантських доктрин «теології слави» та «теології хреста». Інтонаційно-семантична специфіка лютеранських хоралів, пов'язаних з позначеною образно-смисловою сферою, демонструє контактність з різноманітними конфесійними християнськими традиціями – католицькою (звертання до інтонаційного матеріалу григоріаніки), східнохристиянською (апелювання до духовних текстів раннього Середньовіччя), виявляючи тим самим духовно-стильову специфіку творчості німецьких композиторів XVIII-XIX століть.

Ключові слова: протестантський хорал, «Te Deum», «Gloria», Реформація, німецька культура, «теологія слави», «теологія хреста».

©Tatarnikova A., 2019

***Татарникова Анжелика Анатольевна**, кандидат педагогических наук, докторант, преподаватель кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

Интонационно-семантические аспекты претворения образов хваления-славословия в немецкой протестантской музыкально-исторической традиции

Цель статьи – выявление интонационно-смысловой специфики претворения образов хваления-славословия в немецкой протестантской богослужебно-певческой и творческой музыкально-исторической традиции**. Методологическая основа работы** опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе стилистического, этимологического анализа, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы, позволяющие выявить духовно-семантические и жанрово-интонационные особенности трактовки обозначенной образной сферы немецкой духовной культуры и музыки. Научная новизна статьи определена тем, что в ней впервые обобщена поэтико-интонацийнная специфика запечатления образов хваления-славословия в русле религиозных установок лютеранства («теология славы», «теология креста»), а также творчества немецких композиторов XVIII-XIX веков. Выводы. Славословно-глориозная тематика занимает одно из существенных мест в европейской христианской культуре, в частности, в немецкой протестантской, определяя векторы ее духовно-смысловой направленности. Генетически восходящая к византийской восточнохристианской традиции и к духовным установкам раннего Средневековья эпохи Неразделенной церкви, названная конфессионная традиция в претворении образов хваления-славословия («Te Deum» и «Gloria» в их немецком варианте) формировалась на пересечении протестантских доктрин «теологии славы и «теологии креста». Интонацинно-семантическая специфика лютеранских хоралов, связанных с обозначенной образно-смысловой сферой, демонструет контактность с разнообразными конфессионными христианскими традициями – католической (обращение к интонационному материалу григорианики), восточнохристианской (апеллирование к духовным текстам раннего Средневековья), выявляя тем самым духовно-стилевую специфику творчества немецких композиторов XVIII-XIX столетий.

Ключевые слова: протестантский хорал, «Te Deum», «Gloria», Реформация, немецкая культура, «теология славы», «теология креста».

Relevance. One of the oldest functions of music related to its spiritual mission is the praise, praise to God, gathered in the genre form of the anthem, the hymn. The latter are important at the Christian spiritual-liturgical and cultural-historical tradition at all its variety of confessional manifestations. Praise-hymn to the Creator as the most important sense-forming vector of spiritual existence of man is symbolically correlative with the ancient cult musical genres Gloria, glorification, as well as Te Deum, which entered in various forms both in the Orthodox liturgical tradition and in the Christian rites of the Western European world, in particular, in the German Protestant. The named genre sphere is widely represented in the works of German authors of the XVII-XIX centuries, represents the spiritual and intonation "sound" of Christian culture of Europe, including the legacy of I. S. Bach, his contemporaries and followers, whose works are widely claimed at the performing practice of our time.

An analysis of research and publications. The named genre sphere is widely represented in the works of German authors of the XVII-XIX centuries, represents the spiritual and intonation "sound" of Christian culture of Europe, including the legacy of I. S. Bach, his contemporaries and followers, whose works are widely in demand in the performing practice of our time. Among the latter, the significant place belongs to the works of A. Schweitzer [18], M. Druskin, I. Druskin, B. Yavorsky, didn't focus only at work of I. S. Bach, but also on the spiritual teachings of his creative heritage, directly related to the Protestant "image of the world" and its culture. Their generalizations are supplemented by studies of recent decades, directly focused on the identification of genre-style and spiritual-homiletic specifics of the composer's spiritual cantatas [2], as well as their integration into the Lutheran cult practice [14]. We also underline the thesis and related publications of G. Dombrausken [6; 7; 8], which reveal the axiological nature and specificity of religious symbols of the German Protestant chorale. However, mentioned authors often prefer generalized consideration of the designated problems, while the multifaceted figurative-semantic and rhetorical specificity of the Protestant chorale, in particular, its gloriously-praised component, directly related to Lutheran theology, yet remains out of the field of view of modern researchers. The article's purpose – identification of intonation and semantic specificity of the reconstruction of images of glorify-praise in the German Protestant liturgical and singing and creative musical and historical tradition. The work's methodology the work is based on the intonation concept of music from the perspective of stylistic, etymological analysis, as well as interdisciplinary, historical and cultural approaches to reveal the spiritual,semantic and genre-intonation features of the interpretation of the designated figurative sphere of German spiritual music and culture.

The scientific novelty of the article is determined by the fact that for the first time it summarizes the poetic-intonational specificity of the reproduction of images of glorify-praise in line with the religious beliefs of Lutheranism ("theology of glory", "theology of the cross"), as well as the work of German composers of the XVIII-XIX centuries.

Presenting the main material. Various textual basis of the Christian glorify-prased items presented in Gloria, Te Deum, and the like, focused on such key concepts of the Christian faith as "glory", "praise", "glorify",

"appreciation", "the exaltation," "worship". Each of them, having an independent meaning, at the same time is closely connected with each other by a single meaning, spiritualizes the life path of a person. In addition, all of them form the semantic basis of some very important sections of Christian worship, being represented by independent texts and liturgical singing.

It should also be noted that their significance in Church practice is determined not only by the new Testament sources, but also by the key role of the image of God's Glory in Christianity as a whole. In this case, it can be considered both at the level of the theological category and at the level of the spiritual and moral principle, which is the link between the Divine and the human worlds. Showing the specifics of this relationship, the blessed Theodore says "that "the Lord God does not need praising", but the awe and admiration of the intelligent creations of God for the greatness of his works can not be expressed in the offerings to God of heartfelt praise and gratitude." Reflecting on the essence and significance of God's glory in human spiritual existence, Archpriest Livery (Voronov) points out that "...the glorification of God by life and deeds is the main purpose of man as a participant in the love of God" [11].

It should also be noted that the praise to God, the ascension of praise to Him throughout Christian history is associated with "chanting", because "praise is born from admiration and surprise in the Face of God in the soul, which was revealed and engulfed in delight. It can be expressed in appeals, exclamations, in joyful praise <...> Since praise should be understandable to the people, it easily becomes a song, a hymn, often accompanied by music and even dance in its development " [17]. Thus, the said reveals the initial vocal and singing nature of the sphere of glorification in the Christian tradition, remains relevant for many centuries up to the present time both in the Church-everyday version and in the creative and compositional one.

The capacity and all-embracing nature of the glorification in all the variety of its manifestations in Christian theology and ritual practice determines the multiplicity of its meanings. "The Glory of God" means, first of all, God himself or "the form of the full presence of the deity." It is in this sense that the Apostle Paul uses this concept when he says: "And we have seen his glory as the only begotten of the Father" (Jn. 1: 14). For John the theologian essential in this case is the fact that the Glory of the Lord is visible and it can be compared with the radiation of the sun and the moon, but it surpasses them (Rev. 21: 23). This semantic aspect is correlated with the second meaning of the "Glory of the Lord", focused on the embodiment of the divine absolute greatness, which is manifested in the creations of God. It should also be noted that the indicated quality will be the subject of musical and rhetorical reproduction in the typology of Gloria, Te Deum and those close to them both at the level of the composite liturgical cycle and at the level of the independent compositional whole. At the same time, the image of "Divine greatness" is associated with the spatio-dynamic, "universal" quality of its presentation, focused on bright dynamics, the presence of a wide sound range and etc.

Finally, another meaning of the term "Glory of God" is related to the reflection of God's greatness in the works and objects of His Creation and Providence. "The knowledge of divine glory is possible both through the contemplation of the world created by God and through the actions of divine grace. Contemplating the world, a person experiences the infinite greatness of the Creator, reduces his mind to the root cause of the universe, which exceeds everything that exists...> The inner contemplation of the glory of God leads man to likening himself to his Creator, to finding the Kingdom of God in his soul, to spiritual transformation..."[16].

The designated aspects of the understanding of "glory-praise" received various incarnations in the multi-confessional spectrum of Christian culture, including the German Protestant tradition, formed on the basis of the events of the reformation, which entered the world history, on the one hand, as a "revolution of spirit", significantly enriched the Western European image of the world of Modern times, on the other – marked the formation of the German religious spirit on the way to Christian freedom. However, the teachings of M. Luther and his Church reforms can be seen as a Grand attempt to return to the ideas of Christianity of Apostolic times and traditions of the Undivided Church, which was expressed not only in the opposition of the reformed Church to other denominations, but also in the intersection of their spiritual and religious attitudes.

The latter is obvious in particular in the fact that the universal symbols of faith were recognized by Lutherans from the first years of the reformation, as N. Luther once wrote: "Three symbols or confessions of faith in the Church were adopted unanimously, namely, the Apostolic, Athanasian symbols, Te Deum laudamus" [1, 102]. Remembering the latter, the German reformer had in mind not only a specific liturgical text and its Church-singing component, but also the above-mentioned religious and theological quality. The generalization of the latter made it possible to formulate five basic theses of the Protestant creed, which were summarized in the so-called "5 Sola": "Sola scriptura ("one Scripture"), Sola gratia ("Only one grace"), Sola fide ("Only one faith"), Sola Christus ("Only Christ"), Soli Deo Gloria ("Only glory to God"). The last principle, according to S. Sannikov, "expresses the eschatological anticipation and expectation, which starts on the ground in a continuous doxology, praising God..."[15, 85, 90].

The emphasis of the vector orientation of the spiritual life of man on transformation through glory-praise formed the basis for the formation of the concepts of "theology of glory" and "theology of the cross" within Protestantism [see more about it: 12, 369, 403], which determined the most essential aspects of his worldview. The first of them was the dominant religious idea of Calvinism, the essence of which M. Weber defined as follows: "the World exists in order and only to serve the self-glorification of God; the Christian chosen one exists for and only in order to carry out in his daily life the commandments for the glory of the most high <...> Social activities calvinst in the world – activities "in majorem gloriam Dei"" [3, 33-34]. The concept of "theology of the cross" is dominant in the teachings of N. Luther, who formulated it at the Heidelberg dispute in 1518. According to the German reformer, "now no one can truly know God in His glory and greatness, until he knows It in the humiliation and disgrace of the cross" [CIT. by: 4, 24].

The ideas that demonstrate the diversity of religious positions of the basic directions of Protestantism, on the one hand, reveal the divergence of the teachings of the leaders of the reformation. On the other hand, "antinomy "of"glory" and "cross" is very conditional, because, according to G. Florovsky, "the cross itself is a sign of Glory" [13, 463]. Such an understanding of Evangelical images-symbols and their spiritual meaning (without the formulation of the relevant theological concepts) is indicative not only for Protestantism itself, but also for other confessions – Orthodoxy, Catholicism. The understanding and perception of Christianity in the context of the domination of the idea of God's glory is typical for the Eastern Christian tradition, in particular, for the Byzantine, theological thought and spiritual culture which formed the basis for the culture of the whole of Europe, including the German reformation. According to G. Kolpakova, the image of the Savior in the system of images of harmony and glory of the Heavenly Kingdom, represented in the art of Byzantine iconography, "very rarely appears in the type of kenosis – humiliated by suffering, which is characteristic of Western painting. In Byzantium it is almost always the image of Christ in glory – in the type of Pantocrator. The incarnation of the second person of the Trinity in itself signified the reconciliation of God with man, was an image of the glorified, not the fallen creation. The theme of suffering of the Savior <...> always turns the subject of the Supreme triumph" [10, 22].

The ideas laid down in the biblical sources, at the level of complementarity, actually form the basis of Protestant theology, combining its most famous representatives. The differences in their positions, conditioned by the spiritual and historical realities of their time, nevertheless do not exclude the understanding of the unity and conditionality of the "theology of glory" and "theology of the cross".

This applies in the Protestant (including Lutheran) religion not only to the theological sphere of human existence, but also to his professional activity. The spiritual understanding of the latter is summarized by the term Beruf, which in this confessional tradition is interpreted as "God-given purpose". At the same time, any earthly practical activity "is considered as what is done for the Glory of God. Perhaps it was this dimension that became the main point of Protestant ethics, which formed the spirit of capitalism. Thus, ordinary earthly professions were sanctified and became work for God" [15, 90]. Such an understanding of the meaning of life and creative work is also indicative of the activities of Baroque masters, in particular, for I. S. Bach, who repeatedly wrote in his manuscripts or in the form of a monogram, or the full text of the Protestant imperative mentioned above Soli Deo Gloria (SDG). In addition, according to his definition, "the ultimate and final goal of General bass, like all music, is to serve the Glory of God and the refreshment of the spirit. Where this is not taken into account, there is no real music, but there is diabolical chatter and noise" [18, 121].

The indicated qualities of the interpretation of the basic teachings of the Christian doctrine concerning the glory of God and its components, which have shown their novelty and, at the same time, continuity, have been recreated in the intonation-semantic specificity of the corresponding sphere of the German Protestant chorale. The latter " forms a metatextual phenomenon, acting as a kind of Bank of meanings and meanings, as well as melodic and poetic material. In addition to the applied function of accompanying the service, supplementing the sermon, Protestant hymns contribute to the translation and transmission of religious experience", making together one of the most important "metaphysical values" of religious, cultural and historical heritage of Germany [6, 236-237].

Paying considerable attention to the musical component of the service, M. Luther demanded that there be a close connection between it and biblical reading. K. Rudik, based on numerous materials on the history of the Lutheran Church, testifies that "Luther encouraged the diversity of genres and forms of music presentation in the Church, which was reflected, in particular, in the encouragement of one-voice Gregorian chants in Latin, in the creation of new Psalms and hymns in German, the introduction of polyphonic works written both in Latin and German texts" [14, 20].

This is also correlative with the Protestant chorales, which are tangent to the sphere of praise-praise. One of the most important places in it is the German analogue of the anthem "Te Deum" ("Herr Gott dich loben wir"), which exists in the Lutheran practice in various versions. One of them is represented by Gregorian chant, which is voiced by the German text (Latin translation by M. Luther, carried out in 1529) [19, № 137]. It is to him that I. S.

Bach addresses in his cantata No. 16, created directly for the new year holidays and the circumcision of the Lord. This chorale is reproduced in the first part of the cycle in the upper voice of the choral array (according to Protestant tradition) against the background of polyphonically stated anniversaries in the parties of other (lower) voices, representing in the aggregate the image of glory-praise-gratitude addressed to God in the context of the beginning of the new year and the next stage of spiritual life-the transformation of man. A similar method is reproduced by Bach in cantata No. 190 (1724 Leipzig), which was also created directly before the new year Christian holidays. In this composition, the Latin Te Deum with the German text in the monodiale version, in large trivalities (by analogy with the early Christian tradition) is the culmination of the first part of the cycle. It is significant that the musical material of this cantata I. S. Bach later used in the work dedicated to the anniversary of the "Augsburg confession" (cantata № 190A), which now serves as a religious document and theological norms for Lutherans. Thus, the composer's appeal in these works to the chant of the early Christian Church and its German-Lutheran "reading" in conjunction with the symbolism of Christian holidays and significant events in the spiritual and religious life of Germany is a very rich spiritual and semantic background of this praise in the context of national cultural and spiritual and historical tradition.

At the same time, within the framework of the Lutheran liturgical singing practice, purely German everyday version of Te Deum is also known [see: 19, No. 115], known since the middle of the XVI century. In addition to its basic spiritual and semantic praiseworthy function ("You, God, praise"), it performs the role of a certain melodic "like" for a number of other Lutheran chorales, each of which, nevertheless, also covers various semantic aspects of the multifaceted theme of God's glory and greatness.

So mentioned German Te Deum in the Lutheran liturgical practice is also associated with the veneration of the image of the Archangel Michael, who is considered the spiritual patron of Germany. A. Dobiash-Rozhdestvenskaya, exploring the cult of St. Michael in the Latin middle Ages, in particular, and in the German lands, States that "in the Jewish legend, the Archangel Michael acts as the leader and fighter for the people of Israel; in Christian – as the winner of the "ancient serpent" (Satan in the Apocrypha) at the beginning of time, and the Antichrist – at the end of the universe. In his name and meaning – "Who, as God" – he is in the late Jewish creed is represented as an active double of the deity: "And where you see Michael, there understand the presence of the deity" " [5, III]. At all further stages of the development of Christianity, he always acts as a champion of the glory of God, as a defender of the human race and the Church. Interestingly, the attributes of the Archangel Michael – sword and shield – in the German Protestant imagination also accompany in the symbolic perception of God, as It represents M. Luther in the famous chorale "Ein feste Burg": "our Lord sword, stronghold and shield and strong stronghold." The great German reformer himself as a militant figure in the minds of many of his compatriots was also symbolically associated with the majestic figure of the Archangel Michael.

Let's note that I. S. Bach wrote at least four cantatas (№№ 130, 19, 50, 149), dedicated to the festive service in honor of the Archangel Michael. The above-mentioned tendency of rapprochement of personality with God can be seen, for example, in cantata № 130, where in the first part the image of glory-praise in honor of the Archangel voiced by the text and chant of the German Te Deum, which is presented in the textured version, similar to cantata № 16 (see above).

Returning to other choral varieties of glorify-praise, we note that the melody of the Lutheran Te Deum is used both in the "voicing" of the 134 Psalm-praise "Praise the name of the Lord" [19, № 196], and in the melodious version of the 103 Psalm telling about the creation of the world as a manifestation of divine glory [19, № 188]. Appropriate this chant is in the service of the Holy Trinity [19, № 112]. In addition, one of its variants is also used in the literary practice related to the anniversary of the reformation [19, № 117]. The text of this song is the semantic basis for the chorale "Fur Volk und Vaterland" [19, № 393], coming from the grateful chorale "Nun danket alle Gott" [19, № 228]. The semantic-intonation principles of the named samples of Lutheran liturgical use fed the creativity of I. S. Bach (cantata No. 190), and also formed the basis for the musical language of the "triumphal song" by I. Brahms, which combined both the historical realities of Germany in the second half of the XIX century (the creation of the German Empire) and the memory of its spiritual and religious national heritage.

In the list of prased-glorious Lutheran everyday life the essential place belongs also to the German analog Gregorian Gloria that in the German translation is sounded as "Allein Gott in der höh'ei Ehr" [19, No. 131]. The prototype of the hymn was one of the parts of the ordinary of the mass, which since the XII century. it was an obligatory part of the Liturgy (lat. "Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis"). Lutheran chorale-analogue was created in 1522 by a close associate of M. Luther, a graduate of the University of Leipzig, Cantor, composer and poet Nikolaus Decius. His numerous hymns have been recognized by Protestant communities.

G. Dombrauskene, analyzing in their article, "semantic syncretism" and the intonation the specifics called the Protestant hymn, which was included in the so-called "German mass" called "Das Gloria in Excelsis", comes

to the conclusion that he is a mirror image of its Latin source. According to the researcher, the method used in her article "the method of mirror comparison of the melodic contour of the anthem phrase and its mirror version seems appropriate, as it allows to construct an integral graphic image". The diagram given in the study "demonstrates the result of the experience – mirror conjugacy (Rus. "looping") of the matched lines forms one of the most common Christian symbols – "fish". This symbol is one of the oldest acronyms of the name of Jesus Christ " [8, 243].

Anthem of Nikolaus Decius "Allein Gott in der Höh'sei Ehr" has become one of the most famous Protestant hymns, to which was referred G. L. Hassler, M. praetorius, H. schütz, F. Zachau, G. Telemann, Mendelssohn and others. Th. S. Bach repeatedly refers to the Latin and German versions of "Gloria" in his spiritual cantatas, which we find in № 50. 191 cantata, created on the feast of the Nativity of Christ, includes Latin text and musical material from "Gloria" high mass h-moll. The absence of choral quotations here is compensated by a wide Arsenal of musical and rhetorical means that in German Baroque music were associated with the theme of praise (D-dur, dotted lines, the presence of numerous quartz turns, the dominant role of timbre of brass instruments, etc.). Particular attention is drawn to the use in the initial motif of the rhetorical figure "arch", which "... it was used in the effect of praise; the firmness of the architectural form of the arch symbolizes faith in salvation " [9, 108].

Conclusion.Thus, the glorified-praise theme occupies one of the essential places in the European Christian culture, in particular, in the German Protestant, defining vectors of its spiritual and semantic orientation. Genetically going back to the Byzantine Eastern Christian tradition and in the spiritual teachings of the early Middle Ages of the era of the Undivided Church, called confessional tradition in the reconstruction of images of praise-praise ("Te Deum" and "Gloria" in their German version) was formed at the intersection of Protestant doctrines "theology of glory" and "theology of the cross." Intonation-semantic specificity of Lutheran chorales associated with the designated figurative and semantic sphere, demonstrates contact with various confessional Christian traditions – Catholic (appeal to the intonation material Grigorianic culture), East Christian (appeal to the spiritual texts of the early Middle Ages), thus showing the spiritual and stylistic specificity of the work of German composers of the XVIII-XIX centuries.

Література

1. Архимандрит Августин (Никитин). Аугсбургское вероисповедание – вероучительная книга лютеранства // Христианское чтение. 2011. № 2 (37). С. 54-138.

2. Берденникова Е. М. Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха. К.: Музична Україна, 2008. 204 с.

3. Вебер М. Избранное: Протестантская этика и дух капитализма. М.: РОССПЭН, 2006. 656 с.

4. Волжин С. В. Теология креста (theologia crucis) Мартина Лютера и история спасения // Реформация и протестантизм в мировой истории. К 500-летию Реформации Мартина Лютера: сборник тезисов и докладов. СПб.: Санкт-Петербургское Общество Мартина Лютера, 2017. С. 19-25.

5. Добиаш-Рождественская О. А. Культ св. Михаила в латинском Средневековье. V–XIII века. Петроград: Экономическая Типо-Литография, 1917. 395 + VI с.

6. Домбраускене Г. Н. Аксиологическая природа и специфика религиозной символики немецкого протестантского хорала // Вестник МГУКИ. 2012. № 4 (48). С. 235-240.

7. Домбраускене Г. Н. Метатекст протестантского хорала: семиотический континуум в музыкальной культуре Запада и Востока: автореф. дисс. …доктора искусствоведения: 17.00.09 / Саратовский Морской государственный университет имени адмирала Г. И. Невельского. Саратов, 2014. 53 с.

8. Домбраускене Г. Н. Семантический синкретизм гимна «Allein Gott in der Höh'sei Ehr» («Песнь ангелов») и принцип декорирования инициала средствами музыкального языка // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 241-245.

9. Казарян Г. Семантическая продуктивность иконических символов в музыкальных контекстах (И. С. Бах, Д. Д. Шостакович) // Критика и семиотика. 2012. Вып. 16. С. 106-117.

10. Колпакова Г.С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. 528 с.

11. Ливерий (Воронов), протоиерей. Догматическое богословие. URL: https://azbuka.ru/otechnik/Liverij-Voronov/ (дата звернення: 12.11. 2018 р.).

12. Мак-Ким Дональд К. Вестминстерский словарь теологических терминов: Пер. с англ. М.: Республика, 2004. 503 с.

13. Протоиерей Г. Флоровский. Этос Православной Церкви // Православие: pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного университета, 2001. С. 451-466.

14. Рудик Е. А. Духовные кантаты И. С. Баха в контексте лютеранского богослужения: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2018. 232 с.

15. Санніков С. 5 Sola Реформації. Богословські принципи гетерогенного протестантизму // Схід. 2017. № 3 (149). Травень-червень. С. 83-92.
16. Слава Божия. URL: https://azbuka.ru/slava-bozhiya (дата звернення: 12.11. 2018 р.).
17. Хвала. URL: http://yakov.works/spravki/4_faith_ukaz/22_h_vera/hvala.htm (дата звернення: 08.11. 2018 р.).
18. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965. 728 с.
19. Evangelisches Kirchengesangbuch. Ausgabe fur die Vereinigte protestanisch Christlishe Kirche der Pfalz.

References

1. Arkhimandrit Avgustin (Nikitin) (2011). The Augsburg Confession is a doctrinal book of Lutheranism. Khristianskoye chteniye. № 2 (37), 54-138 [in Russian].
2. Berdennikova, E. M. (2008). Homiletic traditions of the spiritual cantatas of I. S. Bach. Kiev: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
3. Veber, M. (2006). Favorites: Protestant Ethics and the Spirit of Capitalism. Moscow: ROSSPEN [in Russian].
4. Volzhin, S.V. (2017). Theology of the cross (theologia crucis) by Martin Luther and the story of salvation. Reformatsiya i protestantizm v mirovoy istorii. K 500-letiyu Reformatsii Martina Lyutera: sbornik tezisov i dokladov. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoye Obshchestvo Martina Lyutera [in Russian].
5. Dobiash-Rozhdestvenskaya, O. A. (1917). Cult of sv. Michael in the Latin Middle Ages. V – XIII century. Petrograd: Ekonomicheskaya Tipo-Litografiya [in Russian].
6. Dombrauskene, G. N. (2012). Axiological nature and specificity of the religious symbolism of the German Protestant choral. Vestnik MGUKI. 4 (48), 235-240 [in Russian].
7. Dombrauskene, G. N. (2014). Metatext of the Protestant Chorale: A Semiotic Continuum in the Musical Culture of the West and the East. Extended abstract of doctor's thesis. Saratov: Saratovskiy Morskoy gosudarstvennyy universitet imeni admirala G. I. Nevel'skogo [in Russian].
8. Dombrauskene, G. N. (2013). Semantic syncretism of the anthem «Allein Gott in der Höh'sei Ehr» («Song of the Angels») and the principle of decorating the initial by means of a musical language. Problemy muzykal'noy nauki. 2 (13), 241-245 [in Russian].
9. Kazaryan, G. (2012). Semantic productivity of iconic symbols in musical contexts (I. S. Bach, D. D. Shostakovich). Kritika i semiotika. 16, 106-117 [in Russian].
10. Kolpakova, G. S. (2010). The art of Byzantium. Early and middle periods. St. Petersburg: Izdatel'skaya Gruppa «Azbuka-klassika» [in Russian].
11. Liveriy (Voronov), protoierey (2018). Dogmatic theology. Retrieved from https://azbuka.ru/otechnik/Liverij-Voronov/
12. Mak-Kim, Donal'd K. (2004). Westminster Theological Terms Dictionary. Moscow: Respublika [in Russian].
13. Protoiyerey, G. Florovskiy (2001). Ethos of the Orthodox Church. Pravoslaviye: pro et contra. St. Petersburg: Izdatel'stvo Russkogo Khristianskogo gumanitarnogo universiteta [in Russian].
14. Rudik, Ye. A. (2018). Spiritual cantatas of J. S Bach in the context of Lutheran worship. Candidate's thesis. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. L. V. Sobinova [in Russian].
15. Sannikov, S. (2017). 5 Sola Reformation. Theological principles of heterogeneous Protestantism. Skhid. 3 (149), 83-92 [in Ukrainian].
16. Glory of God (2018). Retrieved from https://azbuka.ru/slava-bozhiya
17. Praise (2018). Retrieved from http://yakov.works/spravki/4_faith_ukaz/22_h_vera/hvala.htm
18. Shveytser, A. (1965). Johann Sebastian Bach. Moscow: Muzyka [in Russian].
19. Evangelisches Kirchengesangbuch. Ausgabe fur die Vereinigte protestanisch Christlishe Kirche der Pfalz [in German].

Стаття надійшла до редакції 14.10.2019
Прийнято до публікації 18.11.2019

УДК 781.033
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190602

Шевченко Лілія Михайлівна,
кандидат педагогічних наук, доцент Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
https//orcid.org/0000-0001-8602-9573
lilia.my.forte@gmail.com

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОЇ МУЗИКИ К.СЕН-САНСА У ГРІ ПІАНІСТІВ ОДЕСИ

Мета роботи – позначити особливості стильового прояву К. Сен-Санса у французькій анасамблевій музиці й органіки осягання її музикантами Одеси. **Методологічною основою** роботи є культурологічний підхід у мистецтвознавстві, представлений у тому числі школою Б.Асафьєва в Україні, початки якого зафіксовані французькою Ars nova початку XIV століття й повернені в русло театрального мімезиса Ж.-Ж.Руссо. Базисне місце займає метод жанрово-стильового порівняльного аналізу, герменевтичний, історико-описовий методи, що дозволяють у межах метафізики історії (О.Лосєв, М.Конрад) зафіксувати значеннєві паралелі становлення гуманітарної сфери й виразності мистецтва. Наукова новизна роботи визначена теоретичною самостійністю позначення ансамблевого стилю К. Сен-Санса як протонеобарочного з рисами неорококо, що є співвідноситься зі стильовими перевагами неосимволізму (за О. Марковою) музики кінця XX – початку XXI століть. Також уперше в українському музикознавстві акцентується самостійність музикантів Одеси в освоєнні камерно-інструментальної спадщини К. Сен-Санса, особливо його творів з фортепіанною участю в ансамблі. **Висновки.** Композитор виявився безпосереднім спадкоємцем салонного інструменталізму, у якому істотною є фортепіанна участь у тім колориті клавірності, що представляє французький стиль фортепіанного мистецтва й живиться естетикою «легких» фортепіано епохи Реставрації. Для цього мистецтва показова антитеатральна манера відсторонення від безглуздостей і грубостей життя заради створення творчого «оазису» художнього служіння Красі. Этюдно-прелюдійна моторика займає провідне положення в техніці вираження, що усвідомлювалося в якості базового творчого показника у виконавському мистецтві музикантів Одеси, яка дала Україні творчий дует піаністів О.і В.Щербакових, ансамбль «Гармонії світу», ін. Останні спеціалізувалися на виконанні музики модерну й просимволістської художньої лінії, в якій твори К. Сен-Санса зіграли значну й самостійну роль.

Ключові слова*:* інструментальна ансамблева музика, традиції виконавства, фортепіанна традиція Одеси, проотонеобароко, неорококо

***Шевченко Лилия Михайловна**, кандидат педагогических наук, доцент Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

Традиции ансамблевой музыки К.Сен-Санса в игре пианистов Одессы

Цель данной работы – обозначить особенности стилевого проявления К.Сен-Санса во французской анасамблевой музыке и органики постижения ее музыкантами Одессы. **Методологической основой работы** является культурологический подход в искусствознании, представленный в том числе школой Б.Асафьева в Украине, начала которого зафиксированы французской Ars nova начала XIV века и повернуты в русло театрального мимезиса Ж.-Ж.Руссо. Базисное место занимает метод жанрово-стилевого сравнительного анализа, герменевтический, историко-описательный методы, позволяющие в пределах метафизики истории (А.Лосев, Н.Конрад) зафиксировать смысловые параллели становления гуманитарной сферы и выразительности искусства. Научная новизна работы определена теоретической самостоятельностью обозначения ансамблевого стиля К.Сен-Санса как протонеобарочного с чертами неорококо, что является соотносимым со стилевыми предпочтениями неосимволизма (по Е.Марковой) музыки конца XX – начала XXI столетий. Также впервые в украинском музыковедении акцентируется самостоятельность музыкантов Одессы в освоении камерно-инструментального наследия К.Сен-Санса, особенно его сочинений с фортепианным участием в ансамбле. **Выводы.** Композитор оказался непосредственным наследником салонного инструментализма, в котором существенно фортепианное участие в том колорите клавирности, который представляет французский стиль фортепианного искусства и питаем эстетикой «легких» фортепиано эпохи Реставрации. Для этого искусства показательна антитеатральная манера отстранения от нелепостей и грубостей жизни ради создания творческого «оазиса» художественного служения Красоте. Этюдно-прелюдийная моторика занимает ведущее положение в технике выражения, которая осознавалась в качестве базового творческого показателя в исполнительском искусстве музыкантов Одессы, давшей Украине творческий дуэт пианистов О.и В.Щербаковых, ансамбль «Гармонии мира», специализировавшихся на исполнении музыки модерна и просимволистской художественной линии, в которой сочинения К.Сен-Санса сыграли значительную и свамостоятельную роль.

Ключевые слова*:* инструментальная ансамблевая музыка, традиции исполнительства, фортепианная традиция Одессы, проотонеобарокко, неорококо

©Шевченко Л. М., 2019

Shevchenko Lilia, *candidate of Pedagogical Sciences, assistant professor Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova*

The Traditions of Ensemble music of C.Saint-Saëns in the play of Pianists of Odesa

The purpose of the article is to mark the particularities a style manifestations C. Saint-Saëns in french ensemble music and naturalness of the understanding her musician Odessa. The **methodology** of the work is culturology approach in the science of art, presented including school of B.Asafiev in Ukraine, begin which are fixed french Ars nova begin XIV century and are turned in riverbed theatrical mimesis of J.-J. Rousseau. The base place occupies the method of genre-style benchmark analysis, hermeneutic, historian-descriptive methods, allowing within metaphysicians of the histories (A.Losev, N.Konrad) fix the semantic parallels of the formation of the humanitarian sphere and expressiveness to art. The scientific novelty of the work is determined by theoretical independence of the indication of ensemble style to C. Saint-Saëns as protoneobaroque with the devil of neorococo that is correlated with style preferences of neosymbolism (on E.Markova) of the music end XX - begin XXI centuries. Also, for the first time independence musician, Odesa is accented in Ukrainian musicology in mastering chamber-instrumental heritage C. Saint-Saëns, particularly his compositions with piano participation in the ensemble. **Conclusions**. The composer turned out to be the direct legal successor of salon instrumental art, in which greatly piano participation in that coloring clavier type, which presents the french style piano art and supplies the aesthetics "light" pianoforte of the epoch to Restorations. For this art, meaningful anti-theatric manner of discharge from absurdities and roughnesses to lives for the sake of creation creative "oasis" of artistic serving to Beauty. Étude-prelude mechanics occupies the leading position in technology of the expression, which was realized as base creative factor in performance art to musician of the Odessa, which gave to Ukraine creative duo pianist of O. and V. Shcherbakovs, ensemble of "Harmonies of the world", specialized on performance of the music of the modernist style and symbolism artistic line, in which compositions of C. Saint-Saëns have played a significant and independent role.

Key words: instrumental ensemble music, traditions of performance art, the piano tradition of the Odessa, proto-neobaroque, neorococo

Актуальність теми дослідження визначена, по-перше, все зростаючою значимістю у виконавців і публіки творів К. Сен-Санса, а, по-друге, затребуваністю в сучасних умовах ансамблевої культури. Останнє спонукає піаністів-солістів, навіть масштабу М.Аргерих, М.Плетньова, надають перевагу сумісним виступам сольних, що, напевно, продиктовано тенденцією «відчуження» авторського егоцентризму в музичному вираженні, що встановилося в епоху поставангарда як прояву «індекативності» суб'єкт - об'єкт, неможливого в артистичній класиці Європи попередніх сторіч.

Мета даної роботи – позначити особливості стильового прояву К. Сен-Санса у французькій анасамблевій музиці й органіки осягання її музикантами Одеси. Методологічною основою роботи є культурологічний підхід у мистецтвознавстві, представлений у тому числі школою Б.Асафьєва в Україні [1; 4, ін.], початки якого зафіксовані французькою Ars nova початку XIV століття й повернені в русло театрального мімезиса Ж.-Ж.Руссо. Базисне місце займає метод жанрово-стильового порівняльного аналізу, герменевтичний, історико-описовий методи, що дозволяють у межах метафізики історії (О.Лосєв, О.Маркова [2; 4]) зафіксувати значеннєві паралелі становлення гуманітарної сфери й виразності мистецтва. Наукова новизна роботи визначена теоретичною самостійністю позначення ансамблевого стилю К. Сен-Санса як протонеобарочного з рисами неорококо, що є співвідноситься зі стильовими перевагами неосимволізму (за О. Марковою) музики кінця XX – початку XXI століть. Також уперше в українському музикознавстві акцентується самостійність музикантів Одеси в освоєнні камерно-інструментальної спадщини К. Сен-Санса, особливо його творів з фортепіанною участю в ансамблі.

Від середини XVIII століття французька художня традиція одержала нові стимули прилучення до процесу інструменталізації музичного професіоналізму, у якому очевидно передував музичний театр, а інструментальна творчість міцно зв'язана була з культурою салону. Багато чого змінилося з фатального 1789 р., коли почалися саме революційні перетворення. У музичному вираженні це проявлялося в посиленому впровадженні німецьких традицій - ідеологи Французької революції піднімали на щит спадщину гугенотів як історичних супротивників королівської влади у Франції. Останніх Людовик XIV з певною пошаною (дані були підйомні гроші, всі гугеноти одержали титул баронів) виселив у землі їх побратимів по протестантській вірі - у Швейцарію й Німеччину, щоб запобігти громадянській-релігійній війні, до якої була надзвичайно близькою країна від 24 серпня 1572 р. («Варфоломеєвська ніч»).

Революційний конвент рекомендував писати актуальні тексти на мелодії гугенотських псалмів [8, с. 73], а представник Віденської школи Х.Глюк, одержавши підтримку в пореволюційно орієнтованій «партії королеви», німкені по крові й культурній позиції, активно впроваджував німецьку пропасіонну хорову оперність у музично-театральну практику Франції 1770-х - початку 1780-х років.

Такого роду політика «германізації» музики Франції дала свої плоди: у першій половині XIX століття деякі з найбільших представників французької музики - Г.Берліоз, Дж.Мейєрбер - представляли пробетховенский симфонізм в оркестрово-ораторіальній і оперній сфері. Французький інструменталізм, що расцвів в пору становлення й ствердження рококо на чолі з Ф.Купереном Великим, виявився відкинутим. Зусиллями П.Байо, П.Роді, Р.Крейцера висунулася французька скрипкова школа, у якій

видатний скрипаль і композитор А.Вьєтан визначив самостійний шлях французького інструменталізму в спадкування досягнень Франції попередніх епох. Цьому ж сприяв А.Буалдьє, оперний композитор, доля якого виявилася зв'язаною з Росією, як і доля знаменитого французького балету М.Петіпа.

Франція стала опорою піанізму Реставрації 1813-1848 рр., де в мистецтві «легких» або «флейтових» (оскільки відтворювався колорит звучання флейти-стакато) фортепіано пізнавані були харатерні ознаки одухотвореної салонної творчості сольної клавесинової музики. Тут особливу роль зіграла діяльність двох геніальних виконавців і композиторів: Дж.Фільда й Ф.Шопена, що усвідомлювали себе в представництві французького салонного піанізму.

Однак тільки в другій половині XIX століття спостерігається відродження французького інструменталізму в широті жанрового охоплення від камерного мистецтва до філармонічної оркестральності. Як і у випадку скрипкової школи наприкінці XVIII - на початку XIX століття, істотна роль належала тут бельгійській школі: на початку віку романтизму бельгієць Ш.Беріо визначив вихід А.Вьєтана, у другій половині цього ж сторіччя С.Франк зазначив стійкий принцип становлення французької симфонічної й у цілому інструментальної школи, проявом якої, до визнання К.Дебюссі й М.Равеля, виступив К. Сен-Санс.

І С.Франк, і К. Сен-Санс творили в постромантичний період буття мистецтва, коли академізація романтизму невідступно становила паралель народжуваному модерну імпресіоністського-символістського типу. Сучасниками К. Сен-Санса стали такі композитори як Е.Лало, Е.Шабріє, П.Дюка, Е.Шоссон і багато інших видатних творців інструментальної слави Франції, у творчості яких очевидні були установки на стверджуваний імпресіонізм, у тому числі це знаменитий «Учень Чарівника» П.Дюка, що став класикою імпрресіоністичного «звукопису».

К. Сен-Санс виділяється в зазначеному оточенні своєю причетністю до протоимпрессионизму-протосимволизму, і до що народжується неоклассицистской лінії: його «Лебідь» з «Карнавалу тварин» (1886) став емблемою просимволистской палітри, один раз перетворений у сценічний образ «Умираючого лебедя» А.Павловой. А опера Сен-Санса «Самсон і Далила» (1876) упевнено трактується як зразок протонеоклассического твору. Камерна інструментальна музика К. Сен-Санса ввійшла в репертуарний список найбільших виконавців миру, у тому числі це Перший струнний квартет 1899 р., септет для труби, струнного квінтету й фортепіано 18881 р., 3 сонати 1921 р. для гобоя й фортепіано, для кларнета й фортепіано, для фагота й фортепіано [6, 920].

Оцінка досягнень К. Сен-Санса в області сонатної творчості не завжди була адекватною. Так, у змістовній і дослідницьки глибокій статті В.Бобровського, присвяченої в 6-титомовій Музичній енциклопедії сонаті, знаходимо такі дивно на сьогодні звучні слова: «Менш значна соната К. Сен-Санса, Й.М.Рейнбергера, К. Синдинга й ін. Спроби відродити в них класичні принципи не дали художньо-переконливих результатів» [7, 197].

Зазначеним авторам Бобровський протиставляє досягнення М. Регера, В. д'Енді, Е. Мак-Доуелла, К. Шимановського. Таке розходження оцінок зв'язане, зважаючи на все, з підходом дослідника до «невдалих» творів Сен-Санса, Сіндінга й ін. з позицій «кризи» сонатного жанру на грані століть, відповідно, має місце наполегливий пошук «неспроможності» сонатних проб в «прокласичних» варіантах. Зачислювані ж Бобровським у романтизм, імпресіонізм-символізм зразки виявляються для нього прийнятними й бажаними. Стилістичні «прикордоння» протонеоклассицизму явно не приймаються зазначеним дослідником.

Однак та «стертість» співвідношень класичного-аклассичного-модерного, котра усвідомлювався як недолік в альтернативних рішеннях середини XX століття, із твердженням полістилістики постмодерна-поставангарда на грані XX і XXI вв. приймається як закономірна дифузія стильової еклектики «неосимволізму» (за О.Марковою [4, 99-134]). Торжество ж у стилістиці пост- і трансавангарда типологічності полістилістичного принципу вираження приводить до переосмислення оцінок композиторської-авторської творчості, у якій індивідуалізована концепція тематизму й форми-архітенктоніки перестала відігравати вирішальну роль в усвідомленні художньої значущості творів. Типологізми «еклектики» епохи символізму кінця XIX – початку XX століття визначилися як джерела тої концептуальності художнього вираження, що восторжествувала із вступом поставангарда 1970-х – 1990-х років.

Відповідно, не тільки символістські відкриття А.Цемлінського, Ф.Шрекера, І.Падеревського, В.Ребикова й ін. були повернуті у творчо затребуваний комплекс художнього досвіду (див. «ренесанс Шрекера», «ренесанс Цемлінського» й ін.[9, 128, 136]), але також і протонеоклассицизм З.Носковського, М.Метнера, М. і А.Гречанінових, ін. стали надбанням широкої публіки й ентузіастичної оцінки продукції названих авторів. У цій хвилі концептуалізму кінця XX століття одержала широке визнання спадщина К. Сен-Санса, у тому числі його ансамблева музика, настільки відверто недооцінена в період виражених розмежувань авангард - традиціоналізм.

У цілому інструментальна спадщина К. Сен-Санса відзначена спеціальною увагою композитора до камерно-інструментальної специфіки, що визначило спеціальну спрямованість у підсумковому для його

життя й творчості 1921 р. створення трьох Сонат для гобоя, кларнета й фагота з фортепіано як підсумок роботи в камерно-ансамблевій сфері.

Також ігрова добірність музики Сен-Санса, інфантильні зрізи в його образах, що включають у світ людей тварин і біблейських-легендарних персонажів, концертно-ошатний тонус творів, - всією сукупністю зазначених виразних складових мистецтво Сен-Санса переборює спадщину «германізації», що визначилося від революційного часу XVIII в. і романтичних проекцій цього суворого драматизму (Г.Берліоз, Ф.Обер, Дж.Мейербер). І зроблено це на користь апеляцій до «дитячості» рококо і його салонних відтворень в період Реставрації.

До того ж очевидні протонеокласичні тенденції стильової спрямованості творчості Сен-Санса, у якого маємо усвідомлення істотності імпресіоністського-символістського внеску модерну, що сполучався з установками на значимість класичних моделей у їх адаптації до неадекватних умов модерністського художнього середовища. Внесок К. Сен-Санса в мистецтво камерно-інструментальної музики визначено стильовими установками на протонеокласицизм, у якому класичні моделі співвідносяться з наробітками прийомів модерну - у вигляді виразних засобів імпресіонізму-символізму.

Сонати для духових інструментів і фортепіано (для гобоя, кларнета й фагота з фортепіано), написані в останній рік життя композитора, своєрідно підсумували освоєння нових тембральних показників традиційних форм музики на початку XX сторіччя.

Обрис Сен-Санса композитора, як це відзначається дослідниками, визначився, насамперед, його внеском в оперний і концертно-симфонічний жанри. Опера «Самсон і Даліла», створена в 1876 р., названа М. Римським-Корсаковым «ідеалом оперної форми» [6, 920] і стала одним із самих знаменних творів, що формував світове визнання композитора. Фортепіанні концерти Сен-Санса (їх 5, особливо знаменитий і улюблений виконавцями № 2 g-moll 1868 р.) визначили його контакт із вершителями піаністичного мистецтва другої половини XIX століття - Ф.Лістом і А.Рубінштейном [6, 919].

Як засвідчують дати написання вищезгаданих і інших творів концертно-сольного прояву, вони, в основному, створені були в центральний період творчого шляху майстра. Звернення ж до камерно-інструментальних жанрів сталося ближче до завершального періоду життя й діяльності великого музиканта. Фактично «прощальним» виявився цикл 1921 р. - Сонати для гобоя, кларнета, фагота й фортепіано.

Окрім названих Сонат для духових і фортепіано, К. Сен-Санс створив в 1872 і 1905 р. два твори цього жанру для скипки й фортепіано: op.32, c-moll, op.123 F-dur. Вище наводилися принизливі висловлення В.Бобровського з приводу оцінки сонатно-типологічної якості у представленні їх Сен-Сансом. Однак практика інструментального виконавства свідчить про протилежне: Сонати великого французького композитора створили знаменний внесок у розвиток сонатної творчості в цілому.

Звертаємо увагу на той очевидний показник, що сонатна типологія в Сен-Санса кристалізувалася в процесі його освоєння сонатно-симфонічних композицій, причому, у явному схилянні до протонеобарочного синкретизму концерту й симфонії. А такого роду симбіоз типологій указує на наближеність до сонатного жанру, що визначив розвиток з нього, у якості спеціального різновиду, концертних і симфонічної «галузей». При цьому відзначається, що в цих концертно-симфонічних творах має місце картинно-ліричний принцип викладу, явно продовжуючи сферу французького естетизму в інструментальному мистецтві, що відтворює культ витонченого й умилительного початків, закладених рококо.

Так, відзначаючи зазначену властивість інструменталізму Сен-Санса, Е.Бронфин писав:

«У творах Сен-Санса панує світла поетична лірика, настрої радості, бадьорості, народжувані експресивною динамікою руху, соковиті жанрові замальовки, умиротворена споглядальність, шляхетна патетика, стриманий драматизм. … Образи героїчного підйому, тривоги, збенетеження, суму - відносно рідкі. За своєю природою мистецтво Сен-Санса об'єктивне, логічне і ясне, інтелектуальний початок у ньому превалює над емоційним...» [6, 920].

Трактування фортепіанної сонати як «симфонізованої» композиції не становило прийнятного для французької традиції виміру змісту й образу. І найбільш різко цю позицію визначив К.Дебюссі, який писав, що бетховенським Сонатам «не вистачає» піанізму, що йому вони «здаються перекладенням з оркестру» [5, с.142].

Оркестральність мислення в сонатах стала стереотипом пронімецької традиції трактування жанру, якому Франція наприкінці XIX століття протиставила протонеокласицизм і імпресіонізм-символізм, виведених багато в чому з позицій умилительного мистецтва рококо, яке склало антитезу мистецтву боротьби й протесту французького ж романтизму-реалізму першої половини й середини XIX ст. в особах Е.Делакруа, Г.Курбе, В.Гюго, Г.Флобера й ін.

У центрі інструментальної спадщини К. Сен-Санса стоїть його дивна «зоологічна фантазія», фактично, ансамблева концерт-соната для двох фортепіано, двох скрипок, альта, віолончелі, контрабаса, флейти, фісгармонії, ксилофона й челести. Такий склад співвідносимо з барочним concerto grosso, а загальна кількість номерів (14) утворить аналогію до сонат-сюїт для різних складів, іменованих у клавірному варіанті ordre, а в ансамблевому дивертисментом, капричіо й ін. Остання з названих

типологій зазначена в «Каприччіо на датські й російські народні теми для флейти, гобоя, кларнета й фортепіано» (ор. 79, 1887), структура й склад якого співвідносимо із сонатами-дуетами для струнних, духових і фортепіано.

«Карнавал тварин» К. Сен-Санса неодноразово ставав об'єктом виконавських зусиль музикантів Одеси, причому, у прояві виконань, ініційованих піаністами – А.Май, Н. Бузановою, О. і В. Щербаковими, підтриманих колективом «Гармоній світу» і його художнім керівником С.Шольцем. У їх виконанні традиціоналістські-ігрові прояви виразних можливостей ансамблевого інструменталізму Сен-Санса виявилися виділеними й підкресленими у творчій подачі цього яскраво національно вираженого мистецтва, у якому показовим для даної національної установки демонстративний інтелектуалізм-артистизм стилістичного вибору виявився особливо культивованим і зберіганим.

По датах написання й сутності вибудовування кожної з названих композицій Сонат для гобоя, кларнета, фагота й фортепіано останні утворять деякий цикл, у якому лірико-елегійні мотиви панують, створюючи сукупний пасторальний колорит, невідривний від характеру тембрів кожного із заявлених духових інструментів.

Що стосується фортепіано, те тут композитор демонструє, як і у всіх написаних для даного інструмента композиціях, прихильність до французької традиції клавірності, яка виключає «рояльне всеохоплення», що так наполегливо відстороняв Дебюссі від французького розуміння піанізму. «Польотна» добірність пальцевої техніки, уникання тетральних протистоянь кантилени й туттійних ефектів «рояльного» звучання, органічне злиття піаністичної моторики із сукупністю моторно-пасажно трактованої звучності інших інструментів, що беруть участь в ансамблевому комплексі, - такий підсумок щодо естетичних нагромаджень французької ансамблевої традиції, концентрированно подаваної у відповідних творах Сен-Санса.

Висновки. Композитор виявився безпосереднім спадкоємцем салонного інструменталізму, у якому істотною є фортепіанна участь у тім колориті клавірності, що представляє французький стиль фортепіанного мистецтва й живиться естетикою «легких» фортепіано епохи Реставрації. Для цього мистецтва показова антитеатральна манера відсторонення від безглуздостей і грубостей життя заради створення творчого «оазису» художнього служіння Красі. Этюдно-прелюдійна моторика займає провідне положення в техніці вираження, що усвідомлювалося в якості базового творчого показника у виконавському мистецтві музикантів Одеси, яка дала Україні творчий дует піаністів О.і В.Щербакових, ансамбль «Гармонії світу», ін. Останні спеціалізувалися на виконанні музики модерну й просимволістської художньої лінії, в якій твори К. Сен-Санса зіграли значну й самостійну роль.

Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.

2. Друскин М. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. 5-е изд. Москва, Музыка, 1980. Вып. 4. 528 с.

3. Лосев А. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. 623 с.

4. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с.

5. Мартынов И. Клод Дебюсси. Москва, Музыка, 1964. 280 с.

6. Сен-Санс К. [Е.Бронфин. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 4. Москва, Сов.энциклопедия, 1978 . С. 919-923.

7. Соната [В. Бобровский Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т. 5. Москва, Сов.энциклопедия, 1981. С. 193 – 200.

8. Эрисман Г. де Французская песня. Москва, Сов.композитор, 1974. 152 с.

9. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Gütterslohn/ München, 2000. 608 S.

References

1.Asafiev B. (1971). Music form as process. Books first and sekond. Moscow-Leningrad, Muzyka [in Russian].

2. Druskin M. (1980). History of the foreign music. The Second half XIX age. 5 publ. Issue drink. 4. Moscow, Muzyka [in Russian]

3. Losev A. (1982). The aesthetics of the Revival. Moscow, Mysl [in Russian].

4. Markova E. (2012). The problem of music culturology. Odessa, Astroprint, [in Ukrainian]

5. Martynov I. (1964). Claud. Debussy. Moscow, Muzyka [in Russian]

6. Saint-Saëns C. (1978) [E. Bronfin The music encyclopedia in 6 volumes. Ed.-in-chief Yu. Keldysh.V. 4. Moscow, Sov.enciklopediya. pp. 919-923[in Russian].

7. Sonata [Bobrovskij V. (1981). Misical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 5. Moscow, Sov.encyklopedija. pp. 193-200 [in Russian].

8. Erismann G. de (1974). French song. Moscow, Sov.kompozytor [in Russian].

9. Roessler A., Hohl S. (2000) Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Gütterslohn/ München.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2019
Прийнято до публікації 28.11.2019.

УДК 792.82(477),
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190603

Білаш Ольга Сергіївна,
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-6910-2238
bilash.olga96@gmail.com

БАЛЕТ «МАРНА ПЕРЕСТОРОГА» В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ

Метою публікації стало вивчення європейських хореографічних традицій на українській балетній сцені впродовж XX – початку XXI століть на прикладі балету «Марна пересторога» (на основі музичних партитур П. Гертеля та Л. Герольда). **Методологія роботи** включає використання таких культурологічних методів дослідження: загальноісторичного, порівняльно-історичного, аналітичного та біографічного. **Наукова новизна** публікації полягає в тому, що в ній уперше проаналізовано художні особливості хореографічних редакцій «Марної пересторoги», поставлених на українській балетній сцені впродовж XX – початку XXI століть. **Висновки**. За час свого існування з 1789 року балет «Марна пересторога» привертав до себе увагу багатьох видатних хореографів, а виконавцями головних партій у ньому ставали зірки балету світового масштабу. Проте всі створені спектаклі, незважаючи на їхню різну музичну основу, міцно спиралися на першу постановку Ж. Доберваля. Художні особливості хореографічних редакцій «Марної пересторoги», поставлених на українській балетній сцені, полягали у створенні атмосфери «сільської ідилії», притаманної виставам кінця XVIII століття; підборі танцювальної лексики, що зберігала специфіку давніх постановок, втілених на європейських сценах упродовж XIX століття; вдалому поєднанні пластичних та пантомімічних «діалогів», які сприймалися як справжні жанрові мініатюри; проникливому розумінні стилістичних ознак постановок солістами та кордебалетом.

Ключові слова*:* Жан Доберваль, «Марна пересторога», класичний танець, український балетний театр.

Белаш Ольга Сергеевна, *заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искувств*

Балет “Тщетная предосторожность” в истории украинского балетного театра

Целью публикации стало изучение европейских хореографических традиций на украинской балетной сцене в XX – начале XXI веков на примере балета «Тщетная предосторожность» (на основе музыкальных партитур П. Гертеля и Л. Герольда). **Методология работы** включает использование следующих культурологических методов исследования: общеисторического, сравнительно-исторического, аналитического и биографического. **Научная новизна публикации** заключается в том, что в ней впервые проанализированы художественные особенности хореографических редакций «Тщетной предосторожности», поставленных на украинской балетной сцене в XX – начале XXI веков. **Выводы.** За время своего существования с 1789 года балет «Тщетная предосторожность» обращал на себя внимание многих выдающихся хореографов, а исполнителями главных партий в нем становились звезды балета мирового масштаба. Однако, все созданные спектакли, невзирая на их различную музыкальную основу, главным образом опирались на первую постановку Ж. Доберваля. Художественные особенности хореографических редакций «Тщетной предосторожности», поставленных на украинской балетной сцене, заключались в следующем: создание атмосферы «деревенской идиллии», характерной для спектаклей конца XVIII века; подбор танцевальной лексики, сохранявшей специфику давних постановок, воплощенных на европейских сценах в XIX веке; удачное соединение пластических и пантомимических «диалогов», воспринимавшихся как настоящие жанровые миниатюры; проникновенное понимание стилистических признаков постановок солистами и кордебалетом.

Ключевые слова: Жан Доберваль, «Тщетная предосторожность», классический танец, украинский балетный театр.

Bilash Olha, *Honored Worker of Culture of Ukraine Associate Professor of the Department of Choreographic Art of Kyiv National University of Culture and Arts*

Ballet «La Fille mal gardée» in history of Ukrainian ballet theatre

The purpose of the article is to learn the European choreography traditions in Ukrainian ballet from the end of the 20th till the beginning of the 21 century. As an example, we will use the ballet «La Fille mal gardée» based on musical scores of P. Gertel and L. Gerold. **The methodology** of the work contains using of these research methods: general-historical, comparative-historical, analytical, etc. **The scientific novelty** of the publication is to analyze objectively the artistic peculiarities of choreography editions of "La Fille mal gardée," that has been staged on the Ukrainian ballet scene since the end of 20th till the beginning of the 21 century. **Conclusions.** From the time it was written (1789) "La Fille mal gardée" has been attracting many famous choreographers. Moreover, those who performed in the leading roles soon became world-famous stars. However, despite their musical basis, all of the spectacles were

© Білаш О. С., 2019

based on the first staging by J. Dauberval. Artistic peculiarities of choreography editions of «La Fille mal gardée» were up to make the atmosphere of villages` harmony, that was typical for the performances of the end of 18 century, to select right choreography moves, that would keep the specificity of the ancient performances, that were staged on the European scene in the 19th century. Also, they were up to combine plasticity and pantomime and to make people emphasize to the leading actor as well as to corps. We want to emphasize that the specificity of the "Marvel Warnings," as the only ballet performance of the pre-romantic period, which at different times became part of the repertoire of Ukrainian theaters, needs further research. The latter, in turn, contributes to detailing the history of the national ballet theater, increasing information about specific periods of its activity.

Key words*:* Jean Dauberval, "La Fille mal gardée," classical dance, ballet, Ukrainian ballet theatre.

Постановка проблеми**.** В історії світового хореографічного мистецтва кінець XVIII століття є періодом, з яким пов'язана поява нового музичного жанру – балетної комедії. «Винахідником» останньої прийнято вважати французького танцівника й балетмейстера Жана Доберваля (1742–1806). «Творча діяльність Жана Доберваля, – відзначала відомий балетознавець В. Красовська, – не вийшла за межі XVIII століття. Але зміст творчості, який зламав канони балетного класицизму, поставив танцівника й хореографа Доберваля в ряд майстрів театру нового часу. Аж ніяк не революціонер в житті, він був революціонером у мистецтві і проклав дорогу далеко в XIX століття» [1, 79].

Дійсно, учень Новера, Ж. Доберваль багато в чому розвинув теоретичні положення й практичні пошуки свого вчителя й попередника. Він так само, як і Новер, знищив маски, зробив правдивими костюми, надав природності сценічним образам. Вистави Доберваля стверджували на балетній сцені нову театральну естетику – сатиричне зображення людських недоліків і розвивали новаторський балетний жанр – хореографічну комедію, яка мала характерний, чітко окреслений сюжет, власне коло образів, специфічні художні прийоми побудови спектаклю.

Одним із найвідоміших балетів Ж. Доберваля став «Балет про солому, або Від лиха до добра всього один крок» (1789), який згодом був втілений практично на всіх європейських сценах (в редакціях С. Вігано, Ж.-П. Омера, Ж. Ламіраля, Ш. Дідло, Л. Дюпора, Ф. Бернаделлі, Ж. Перро, А Сен-Леона, М. Петіпа, Л. Іванова тощо) і благополучно дійшов до наших днів під назвою «Марна пересторога». Цікаво, що перша музична партитура спектаклю складалася з популярних мелодій і пісень різних композиторів, пізніше її замінили музикою П. Гаво (1796), потім Л. Герольда (1828), і, врешті-решт, 1864 року власний музичний варіант балету представив П. Гертель.

На початку XX століття балет «Марна пересторога» був уперше поставлений на українській балетній сцені й упродовж наступних десятиліть набув широкої популярності, про що свідчать його редакції, здійснені вітчизняними та зарубіжними балетмейстерами у Києві, Харкові, Львові, Одесі. Актуальність запропонованої наукової розвідки зумовлена збільшенням уваги сучасних театрознавців до літопису українського балетного театру XX століття, необхідністю надання театральним подіям минулого об'єктивної історичної та мистецької оцінки.

Аналіз останніх досліджень та публікацій свідчить, що балет «Марна пересторога» неодноразово ставав предметом мистецтвознавчого аналізу радянських та сучасних науковців, які в критичних відгуках, рецензіях та дослідницькій літературі визначали мистецьку вартість різних хореографічних інтерпретацій балету Ж. Доберваля. Серед науковців радянського періоду назвемо В. Красовську [1] та В. Пасютинську [3], а також вітчизняних дослідників – М. Кухарчука [2, 4], В. Туркевича [7, 2], К. Фоменка [8, 3], Е. Яворського [9, 3]. Поміж сучасних мистецтвознавців, які аналізували танцювальні редакції «Марної перестороги» в контексті історичних процесів у середовищі українського балетного театру, провідне місце посідає ім'я видатного вітчизняного науковця Ю. Станішевського – автора таких монументальних монографічних праць, як «Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність» (Київ, 2002) [5] та «Український балетний театр» (Київ, 2008) [6].

Метою статті стало вивчення європейських хореографічних традицій на українській балетній сцені впродовж XX – початку XXI століть на прикладі балету «Марна пересторога» (на основі музичних партитур П. Гертеля та Л. Герольда). Заявлена мета потребує вирішення таких актуальних завдань: розглянути історію виникнення першої редакції балету, створеної Ж. Добервалем; з'ясувати художні особливості хореографічних інтерпретацій «Марної перестороги», поставлених на українській балетній сцені впродовж минулого століття; з'ясувати стан збереженості спектаклю на сценах сучасних українських театрів.

Виклад основного матеріалу. Прем'єра балету «Марна пересторога» в постановці Ж. Доберваля відбулася 1 липня 1789 року у Великому театрі в Бордо (Франція). Дослідники балетного мистецтва Ю. Слонімський, А. Гест та С. Бомонт, які доклали чимало зусиль для розшуку першоджерел лібрето «Марної перестороги», стверджували, що підґрунтям слугувала обізнаність Ж. Доберваля із сучасним йому мистецтвом. За словами театрознавців, проходячи вулицями Бордо, балетмейстер побачив у вітрині

крамниці гравюру: дівчина в сльозах, мати шле прокляття хлопцеві, який тікає. Дослідження А. Геста дозволили встановити, що зображенням на гравюрі цілком могло стати одне з полотен французького художника П.-А. Бодуена «Дівчина, яку картає мати», написане в 1764 році [1, 102].

З'ясовано, що першою виконавицею головної ролі (Лізи) в балеті «Марна пересторога» стала дружина Ж. Доберваля, балерина Марі-Мадлен Креспе, яка виступала під сценічним псевдонімом Теодор. Про неї відомо, що серед глядачів вона користувалася великим успіхом і заслужила репутацію однієї з кращих пантомімних танцівниць свого часу (чудово володіла до того ж хореографічною технікою й мала витончену пластику). Мистецтвознавець В. Красовська писала про неї: «Центральний образ Лізи був по-своєму складний, психологічно тонкий і пропонував виконавиці багатий вибір барв. Недарма навіть у наші дні роль Лізи вабить танцівниць найрізноманітніших амплуа. […] Кокетлива, але цнотлива, тямуща й весела, вона [Ліза – *авт*.] була схожою на свою ровесницю Сюзанну з «Одруження Фігаро»...» [1, 104].

Сюжетна дія комедійного балету «Марна пересторога» виражалася в Доберваля в різкому протиставленні основних героїв: Лізи, Колена, Мішо, Марцеліни, Нотаріуса тощо. Розкриваючи їхні образи, балетмейстер обирав нескладні комедійні ситуації, які цілком відповідали реальному життю. Автор уміло використовував принцип створення художніх образів через виділення їхнього соціального статусу й типових рис. Наприклад, Лізі й Колену були притаманні оптимізм, гострий розум, кмітливість, винахідливість. Негативні герої були підкреслено лицемірні та нетямущі. Створити яскраво окреслені характеристики героїв Ж. Добервалю допомогло використання елементів жанрово-побутових танців та національних ритмів. Хореограф сміливо укрупнив спектакль реалістичними деталями, розробив історично правдиві образи [3, 18–19].

За відомостями, зібраними вже згадуваним мистецтвознавцем Ю. Станішевським, уперше балет «Марна пересторога» на музику П. Гертеля було представлено в Києві на сцені Міського театру в сезоні 1915–1916 років. Показ відбувся в рамках гастрольних виступів артистів балетної трупи московського Большого театру на чолі з провідними солістами М. Мордкіним та О. Балашовою. Можемо припустити, що київський глядач побачив версію спектаклю, поставлену 1903 року О. Горським, який був добре обізнаний з редакцією цього балету в постановці Л. Іванова 1894 року (виконав роль Нікеза).

У 1920-х роках до твору П. Гертеля звернувся балетмейстер П. Йоркін, який на той момент очолював трупу Державної російської опери в Харкові. Колектив театру складався з вихованців хореографічної студії, що працювала під керівництвом Н. Тальорі-Дудинської – учениці славнозвісного танцювального педагога, чудового знавця класичного танцю – Е. Чекетті. «Марна пересторога» у постановці П. Йоркіна була створена за зразком однойменної вистави, представленої перед тим на сцені Маріїнського театру у Петрограді [6, 42].

До кінця 1920-х років «Марна пересторога» з'явилася в Києві в балетмейстерській постановці І. Чистякова (диригент – М. Штейман, декорації підібрано). Проте детальних відомостей про цю виставу дійшло не- багато. Варто лише зазначити, що І. Чистяков був випускником Петербурзького університету, певний час працював режисером драматичних театрів. 1917 року разом із дружиною (балериною О. Гавриловою) та маленьким сином (у майбутньому видатний – український диригент Б. Чистяков) переїхав до Києва, де відкрив хореографічну студію для дітей та підлітків.

Варто наголосити, що навесні 1926 року для піднесення й активізації роботи балетних колективів провідних театральних установ Києва, Харкова та Одеси було створено Об'єднання державних українських оперних театрів, яке очолив музичний режисер Й. Лапицький. Об'єднання координувало роботу театрів, планомірно розподіляючи між ними репертуар, тим самим забезпечуючи якнайбільшу кількість прем'єр шляхом їх демонстрації одразу у кількох театральних установах. Очолити посади головних керівників мистецьких осередків було запропоновано В. Рябцеву та А. Мессереру (Харків), Л. Жукову та М. Рейзен (Київ), К. Голейзовському (Одеса). На запрошення останнього 1927 року в Одесі балетмейстером Л. Жуковим було поставлено «Марну пересторогу» за участю київських солістів – В. Мерхасіної (Ліза), О. Сталінського (Колен), О. Бердовського (Ален). Робота, втілена артистами та хореографом продемонструвала високий рівень їхньої професійної обізнаності в царині балетного репертуару передромантичного періоду. В. Рябцев, зі свого боку, дбайливо переносив на харківську сцену постановки О. Горського, які містили в собі оригінальні ідеї відомого французького балетмейстера М. Петіпа. Так, за даними, встановленими Ю. Станішевським, у сезоні 1926–1927 років балет «Марна пересторога» був поставлений на сцені Київської державної академічної української опери (перенесений з Харкова) В. Рябцевим у декораціях С. Евенбаха та диригентському супроводі М. Михайлова [5, 695]. Проте відомостей про цю виставу зберіглося також досить небагато.

У післявоєнному сезоні 1946–1947 років балет «Марна пересторога» П. Гертеля на сцені Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка представив відомий радянським балетмейстером Ф. Лопухов. Відомо, що спектакль був уперше показаний ним 1944 року на сцені Ленінградського Малого оперного

театру, коли той перебував в евакуації в місті Оренбурзі. Ю. Станішевський зазначав, що вистава, втілена Ф. Лопуховим, «являла собою життєрадісну танцювальну стихію» [5, 377], здійснену разом із диригентом Б. Чистяковим та художником Д Кульбаком. З'ясовано, що поряд із провідною солісткою Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка (вихованкою славнозвісного ленінградського професора хореографії А. Ваганової) А. Васильєвою головну роль Лізи весело й із запалом виконала молода українська артистка Є. Єршова. Випускниця київської балетної студії К. Давидової, згодом учениця Н. Верекундової, вона прийшла до танцювального колективу влітку 1944 року й майже одразу отримала головну партію в балеті П. Гертеля, де вразила глядачів «задушевним, наспівним танцем і яскравим ліричним обдаруванням» [5, 377]. У партії Колена, поруч із досвідченим О. Бердовським, блискуче виступив А. Бєлов – емоційний й віртуозний танцівник, майстер високого й пружного стрибка та вишуканої академічної манери виконання класичного танцю.

Упродовж наступних десятиліть балет «Марна пересторога», на жаль, не привертав до себе уваги радянських балетмейстерів. І лише 1971 року до лібрето Ж. Доберваля звернувся ленінградський хореограф О. Виноградов, який уперше представив цей балет на сцені Ленінградського академічного Малого театру. 1981 року балетмейстер переніс власну хореографічну редакцію «Марної пересторо ги» на сцену Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка (диригент – А. Власенко, декорації та костюми – В. Окунєв та І. Пресс).

Варто наголосити, що здійснюючи нову інтерпретацію балету, хореограф звернувся до музичного твору, написаного Л. Герольдом. Розмірковуючи над вибором балетмейстера, вітчизняний мистецтвознавець В. Туркевич писав: «Луї Герольд тонко відчував музичні інтереси своїх сучасників. Ось чому легка й виразна музика «Марної пересторо ги», створена на основі пісенно-романсових інтонацій і французького міського фольклору, припала до душі шанувальникам балетного мистецтва. Балетмейстера привабила моральна проблематика твору, яскравість французького гумору, окресленість комедійних характерів» [7, 2]. Відомо, що в головних ролях у постановці О. Виноградова виступили провідні артисти театру Т. Таякіна, Л. Сморгачова, Р. Хілько (Ліза), В. Ковтун, Є. Косменко, С. Лукін, М. Прядченко (Колен), В. Литвинов, В. Рибій, С. Марковський (Марцеліна), І. Погорілий (Ален), В. Дзюбенко (Мішо), В. Литвиненко (Нотаріус), В. Яременко, С. Сєров, В. Лебідь (саботьєри) та інші танцівники.

Збереглося кілька рецензій на виставу. Так театрознавець М. Кухарчук писав: «О. Виноградов прагнув повернути балету чарівну безпосередність і витончену грацію старовинної вистави. І це йому вдалося. Лексика спектаклю зберегла особливості давніх постановок, їхню пасторальну тональність, своєрідний колорит. Талант молодих митців театру ім. Т. Шевченка перетворив простеньку історію на веселу, сповнену доброзичливого гумору казку для дорослих. «Розповідають» її артисти цікаво, з юнацькою безпосередністю. Часом навіть здається, що сюжет імпровізується на очах у глядачів...» [2, 4]. Цікаві відгуки також залишив мистецтвознавець К. Фоменко, який зазначав: «Прем'єра «Марної пересторо ги» вийшла молодіжною як за складом виконавців, так і за мажорним, оптимістичним духом балету. Тонко стилізований під XVIII століття, з декораціями і костюмами в дусі розписів на старовинній порцеляні, спектакль не просто оживлював картинки давнини. Хореограф О. Виноградов наповнив балет складною пластикою нашого століття, залишивши артистам право на імпровізацію» [8, 3]. Інший театральний критик – Е. Яворський відзначав, що у творчій манері балетмейстера О. Виноградова поєднувалося шанобливе ставлення до традицій класичної хореографії з експериментаторством. Зокрема, в балетну лексику він сміливо вводив елементи фольклору й вільної пластики, створюючи органічну мову танцю, в якій розкривалась не лише професійна майстерність артистів балету, але й образ кожного персонажа [9, 3].

У наш час «Марну пересторогу», на жаль, можна побачити лише в репертуарі Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької (оригінальна назва – «Даремна обережність») у постановці 1983 року Г. Ісупова (диригент-постановник І. Юзюк, сценограф – Т. Ринзак). Цікаво, що за основу своєї редакції балетмейстер взяв спектакль М. Петіпа та Л. Іванова і навіть досить точно відтворив у ньому танцювальну партитуру па-де-де другої картини першої дії, що колись була створена французьким хореографом. За свідченням сучасного мистецтвознавця О. Сайко, па-де-де було реконструйовано за записами 1920-х років однієї з балерин Маріїнського театру в Санкт-Петербурзі. Сьогодні у головних ролях спектаклю задіяні провідні артисти Львівського НАТОБ ім. С. Крушельницької. Серед них А. Ісупова, Д. Ємельянцева, Є. Коршунова (Ліза), А. Адонін, О. Петрик, Є. Свєтліца (Колен), С. Замковець, В. Рижий (Мішо), С. Качура, А. Михаліха (Марцеліна) та інші танцівники балетної трупи [4, 13].

Отже, викладений в основному розділі публікації матеріал, дозволяє зробити такі висновки:

1. За час свого існування з 1789 року балет «Марна пересторога» привертав до себе увагу багатьох видатних хореографів, а виконавцями головних партій в ньому ставали зірки балету світового масштабу.

Проте всі створені спектаклі, незважаючи на їхню різну музичну основу, міцно спиралися на першу постановку Ж. Доберваля.

2. Художні особливості хореографічних редакцій «Марної перестороги», поставлених на українській балетній сцені впродовж минулого століття, полягали у створенні атмосфери «сільської ідилії», притаманної виставам кінця XVIII століття; підборі танцювальної лексики, що зберігала специфіку давніх постановок, втілених на європейських сценах упродовж XIX століття; вдалому поєднанні пластичних та пантомімічних «діалогів», які сприймалися як справжні жанрові мініатюри; проникливому розумінні стилістичних ознак постановок солістами та кордебалетом.

3. Сьогодні «Марна пересторога» зберігається в репертуарі Львівської національної опери. Вистава йде в програмі театру вже понад 35 років (з 1983 року), проте продовжує викликати позитивні відгуки глядачів. Поряд із класичною хореографією в ній представлено елементи фольклору та побутових танців. У провідних партіях спектаклю задіяні відомі солісти театру, високу ансамблеву злагодженість демонструє кордебалет.

Підкреслимо, що специфіка «Марної перестороги», як єдиної балетної вистави передромантичного періоду, що в різний час ставала частиною репертуару українських театрів, потребує подальшого дослідницького вивчення. Останнє, у свою чергу, сприяє деталізації історії вітчизняного балетного театру, збільшенню інформації щодо окремих періодів його діяльності.

Література

1. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Преромантизм. Ленинград: Искусство, 1983. 431 с.
2. Кухарчук М. Свято, що зветься балет. *Молода гвардія*. 1982. 30 липня. С. 4.
3. Пасютинская В. Волшебный мир танца. Москва: Просвещение, 1985. 223 с.
4. Сайко О. Легендарний Спартак українського балету. *Україна молода*. 2010. 28 жовтня. С. 13.
5. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність. Київ: Музична Україна, 2002. 734 с.
6. Станішевський Ю. Український балетний театр. Київ: Музична Україна, 2008. 411 с.
7. Туркевич В. Хай іскриться сміх. *Театрально-концертний Київ.* 1981. № 18. С. 2.
8. Фоменко К. Не только балет. *Комсомольское знамя*. 1981. 30 декабря. С. 3.
9. Яворський Е. Комедія на балетній сцені. *Вечірній Київ*. 1981. 1 грудня. С. 3.

References

1. Krasovskaya ,V. M (1983). Western European Ballet Theater: Essays on History: Preromanticism. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
2. Kukharchuk, M. (1982 30th of July). Celebration called ballet. Moloda hvardiya, 4 [in Ukrainian].
3. Pasyutinskaya, V. (1985). The magical world of dance. Moskva: Prosveshcheniye [in Russian].
4. Saiko, O. (2010 28th of October). Legendary Spartacus of Ukrainian Ballet. Ukrayina moloda, 13 [in Ukrainian].
5. Stanishevskiy, Y.(2002). The National Opera House of Ukraine named after Taras Shevchenko in Kiev, history and contemporary. Kiev: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
6. Stanishevskiy, Y.(2008). Ukrainian ballet theatre .Kiev: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
7. Turkevich, V. (1981). Let smile sparkle.Teatralno-concertny Kyiv, 18 [in Ukrainian].
8. Fomenko, K. (1981 30th of December). Komsomol'skoye znamya, 3 [in Russian].
9. Yavorsky, E. (1981 1th of December). Comedy on the ballet scene, 3 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.10.2019
Прийнято до публікації 28.11.2019

УДК 793.33:37.018.54(477)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190604

Базела Дмитро Дмитрович,
заслужений артист України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв,
суддя міжнародної категорії WDSF
ORCID: 0000-0002-5345-8862
ddbazela@gmail.com

ДІЯЛЬНІСТЬ КЛУБІВ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ В УКРАЇНІ: СУЧАСНИЙ СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Мета роботи – аналіз сучасного стану й перспектив розвитку діяльності клубів спортивного бального танцю в Україні. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні методів порівняльного аналізу, зіставлення та узагальнення. **Наукова новизна**. Запропоновано авторську дефініцію «клубу спортивного бального танцю» як неформального закладу навчально-виховного типу. Наголошено, що клуб бального танцю є комплексним організаційним утворенням, яке вміщує навчально-дидактичні й художньо-естетичні аспекти, пов'язані з даним напрямком, окремий підхід до технології вдосконалення викладання бальних танців на само- організаційних й неперервно-освітніх засадах. **Висновки.** Стверджується, що більшість спортивно-танцювальних клубів і студій, які почали з'являтися на початку 90-х рр. XX ст. в Україні, існували завдяки самозабезпеченню й громадським ініціативам у професійних колах. Доведено, що клуб спортивного бального танцю є чітко орієнтованим, але поліфункціональним за своєю структурою навчальним закладом неформального типу (відповідно до офіційних вимог хореографічної освіти), діяльність якого базується на принципах доступності й масовості, систематичності й послідовності, індивідуалізації, синтезі традицій та інновацій, наочності й повторі, активності та самоусвідомленні. Питання вдосконалення діяльності клубу спортивного бального танцю пов'язані зі змістовно-технологічними, педагогічними та інституційними факторами. Серед відповідних напрямів варто вказати на інтеграцію й співпрацю бального напряму, зокрема з класичним і сучасним, що покращує та «підживлює» навчальний процес новими ідеями, прийомами й техніками.

Ключові слова*:* Україна, спортивно-танцювальний рух, бальний танець, клуб спортивного бального танцю, навчальні технології, клубне спортивно-танцювальне середовище.

Базэла Дмитрий Дмитриевич*, заслуженный артист Украины, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств, судья международной категории WDSF*

Деятельность клубов спортивного бального танца в Украине: современное состояние и перспективы развития

Цель работы – анализ современного состояния и перспектив развития деятельности клубов спортивного бального танца в Украине. **Методология** исследования основана на применении методов сравнительного анализа, сопоставления и обобщения. **Научная новизна**. Предложена авторская дефиниция «клуба спортивного бального танца» как неформального заведения учебно-воспитательного типа. Отмечено, что клуб бального танца является комплексным организационным созданием, которое содержит учебно-дидактические и художественно-эстетические аспекты, связанные с данным направлением, отдельный подход к технологии совершенствования преподавания бальных танцев на само организационных и непрерывно-образовательных началах. **Выводы**. Утверждается, что большинство спортивно-танцевальных клубов и студий, которые начали появляться в начале 90-х гг. XX в. в Украине, существовали за счет самообеспечения и общественных инициатив в профессиональных кругах. Доказано, что клуб спортивного бального танца – четко ориентированное, но полифункциональное по своей структуре учебное заведение неформального типа (согласно официальным требованиям хореографического образования), деятельность которого базируется на принципах доступности и массовости, систематичности и последовательности, индивидуализации, синтезе традиций и инноваций, наглядности и повторе, активности и самосознании. Вопросы совершенствования деятельности клуба спортивного бального танца связаны с содержательно-технологическими, педагогическими и институциональными факторами. Среди соответствующих направлений стоит отметить интеграцию и сотрудничество бального направления, в частности с классическим и современным, что улучшает и «подпитывает» учебный процесс новыми идеями, приемами и техниками.

Ключевые слова: Украина, спортивно-танцевальное движение, бальный танец, клуб спортивного бального танца, учебные технологии, клубное спортивно-танцевальное среду.

Bazela Dmitry*, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Choreographic Arts Department of the Kiev National University of Culture and Arts, international WDSF judge*

Activities of dancesport clubs in Ukraine: their current state and development prospects

The **purpose** of the article is to analyze the current state and development prospects of the activities of dancesport clubs in Ukraine. The **methodology** of the research is based on the application of methods of comparative analysis, comparison, and generalization. **Scientific novelty**. The author proposes to define a «dancesport club» as an informal

© Базела Д. Д., 2019

institution of an educational and disciplinary type. It is emphasized that the dancesport club is a complex organizational form containing both educational-didactic and artistic-aesthetic aspects directed at the following purpose: to be a distinct approach to the technique of improving ballroom dance instruction based on the principles of autonomous self-organization and continuing education. **Conclusions**. It is herein argued that the bulk of dancesport clubs and studios that began to appear in Ukraine in the early 1990s existed on account of the self-sufficiency and the public initiatives undertaken by professional circles. It is herein proved that dancesport clubs are precisely oriented but structurally multifunctional informal organization (answerable to the official demands of choreographic education) the activities of which are based on the following principles: mass accessibility, systematicity, consistency, a synthesis of tradition and innovation, clear visibility, drilling and repetition, and self-awareness on the part of students. Questions concerning the improvement of dancesport clubs are tied in with institutional issues, issues concerning the impartation of introductory techniques, and pedagogy. Among the relevant areas, it is worth mentioning the integration of and cooperation between classical and modern styles, which improves and nourishes the educational process by generating new ideas and techniques.

Key words: Ukraine, sports and dance movement, ballroom dance, a club of sports ballroom dance, educational technologies, dancesport club environment.

Актуальність теми дослідження. Розвиток бальної хореографії в Україні на сучасному етапі супроводжується виникненням низки питань, які зокрема стосуються спортивного бального танцю. Вони потребують наукового осмислення з боку членів професійної хореографічної спільноти, теоретиків і практиків, що працюють на перетині хореографічного мистецтва й танцювального спорту. Зокрема мова йде про відновлення управлінських та організаційних структур і форм студійно-клубного представлення бальних спортивних танців на теренах нашого культурно-мистецького простору, а також вдосконалення практичної діяльності творчих колективів.

Враховуючи специфіку становлення спортивно-танцювального руху в Україні на пострадянському просторі, важливо розуміти, що клуби бальних спортивних танців, які почали виникати на початку 90-х рр. минулого століття, здебільшого створювалися на засадах самозабезпечення й громадській основі. Більшість із них, враховуючи намагання розвиватися та бути представленими на рівні тренерів, вихованців й їхніх здобутків на міжнародних конкурсах та змаганнях, докладали чималих зусиль, співпрацюючи з офіційними національними та освітніми організаціями, що опікувалися спортивним бальним танцем в Україні. Між ними відбувалася й досі має місце відповідна співпраця, коли, з одного боку, випускники училищ і закладів вищої освіти, де викладаються бальні танці, потім утворюють власні клуби або йдуть туди працювати, а з іншого боку, формуючи в клубах свої колективи, вони готують потенційних абітурієнтів й учнів для навчання бальній хореографії в освітніх закладах, щоб ті отримали необхідний фах. Клуби спортивних бальних танців, хоч і є альтернативним навчальними осередками стосовно офіційних освітніх закладів, однак залишаються тією організаційною формою, виступають суб'єктом навчально-виховного процесу в контексті основних тенденцій розвитку як бальної хореографії, так і танцювального спорту в Україні.

Проблема становлення та діяльності клубів спортивного бального танцю в Україні залишається сьогодні взагалі недослідженою. Робота Д. Атаманюка й О. Немелівського [1] радше є винятком із правил, проте висвітлює лише економічні аспекти зазначеного питання. Головними джерелами залишаються сайти й документації, пов’язані з роботою українських танцювальних клубів. Також, досліджуючи зазначене питання, ми зверталися до робіт П. Буттомера [2], П. Кочеріна й О. Буганової [2], В. Матвєєва [4], Ю. Соколовського [7], Д. Хавілера [8], С. Шанкіної [9] та ін.

Мета статті – проаналізувати сучасний стан і перспективи розвитку діяльності клубів спортивного бального танцю в Україні. Важливо зазначити, що клуб спортивного бального танцю як предмет дослідження є комплексним організаційним утворенням, яке передбачає врахування не лише навчально-дидактичних і художньо-естетичних моментів, пов'язаних із цим напрямком, але й окремого підходу до технології вдосконалення викладання бального танцю, зокрема з урахуванням неперервного освітнього контексту.

Виклад основного матеріалу. Під поняттям «клуб спортивного бального танцю» необхідно розуміти «неформальний» заклад навчально-виховного типу, діяльність якого спрямована на надання знань, формування вмінь і навичок зі спортивного бального танцю різного віку людям (переважно дітям й молоді), що здійснює освітній процес незалежно від державних училищ і закладів вищої освіти, котрі готують фахівців цього напрямку. У науково-термінологічному аспекті цей термін немає чіткого визначення й семантичної фіксації. Саме тому запропонована дефініція є робочою в контексті нашого дослідження.

Аналіз теоретичних засад функціонування клубів спортивного бального танцю дає змогу стверджувати, що серед основних аспектів, які варто враховувати під час організації такого клубу, необхідно виокремити декілька: 1) позиціонування стосовно зовнішнього середовища, котре уможливлює самовизначення та розвиток конкретного клубу в системі бальної хореографії України, його статус і спрямованість, від якого залежать якісні показники ресурсного компоненту, тобто набір учнів для проведення занять; 2) організація й функціонування внутрішньої форми, під час якої мають бути

визначені суб'єкти, мета, ціннісно-нормативний контекст, відпрацьований змістовно-навчальний та налагоджений матеріально-технічний компоненти; 3) останній можна виділити як окрему складову, адже йдеться про умови забезпечення функціонування клубу.

У кожному конкретному клубі спортивного бального танцю формується власна творча атмосфера та специфічна локальна хореографічна культура, до якої долучається людина, яка відвідує його. Ця хореографічна культура вміщує комунікативний, репрезентативний, інтегративний, гедоністичний та регулятивний компоненти, тобто вона є особливим полем для спілкування, виходячи з акцентів і специфіки ведення занять, презентації інтересів, поглядів і підходів, куди додається фактор об'єднання навколо презентованих тренерами й організаторами клубу ідей та методик, регулювання поведінки в залі відповідно до визначених закладом правил й отримання від занять задоволення. Якщо розглянути ці компоненти комплексно, то ми отримаємо цікавий феномен під назвою «спортивно-танцювальне середовище клубу» або ж «клубне спортивно-танцювальне середовище».

Сьогодні в Україні існує чимало клубів і студій бального танцю. Взявши за основу регіональний критерій поділу, спробуємо виокремити найвідоміші з них.

Почнемо з Києва. Школа танців і фітнесу «BIG Dance». Має дві студії – на Театральній та на Подолі. Навчає як стандартної, так і латиноамериканської програми. Серед основних тренерів – Богдан й Іван Головатенки, Володимир Одінцов, Роман Грицина, Олександр Дєгтярьов, Анастасія Акімова та ін.

«Release education» – комплекс інноваційної позашкільної освіти, де одним із напрямків є хореографія, до складу якої входять спортивні бальні танці. Керівники танцювальної студії – Влад Яма, Дмитро Коляденко й Лана Тиграна. З-поміж тих тренерів, які відповідають за бальний напрямок, ще слід загадати Ганну Бердникову та Катерину Зайцеву.

Танцювально-спортивний клуб «Астра». Відкритий у 1999 р. профе-сійними танцівниками й суддями міжнародного рівня Віталієм та Веронікою Григоровичами. На сайті клубу зазначено, що основними напрямками є спортивні бальні танці, латиноамериканські та європейські. Водночас клуб є досить титулованим, оскільки його випускники неодноразово посідали призові місця на національних, регіональних і світових турнірах і чемпіонатах. Серед найвідоміших випускників учасниця телепроекту «Танці з зірками» Олена Шоптенко.

Школа танцю «Прем'єра». Почала роботу в Києві у 2010 р. Девіз – «Ми завжди відкриті для тих, хто не тільки хоче отримати естетичне задоволення від занять бальними танцями, а й ставить перед собою більш високу мету» [5]. Педагоги: 10 досвідчених танцівників, які мають вищу освіту (серед бальників – Євгенія Арзанова, Ярослав та Олена Скоренки, Єгор Єгоров, Сергій Точка, Олександр Казатинський). 8 танцювальних напрямків (бальні танці для дітей, аргентинське танго, dance-фітнес, східні танці, класична хореографія, весільний танець та ін.) й 16 випускників-чемпіонів. Клуб пропонує дитячу та дорослу програми, кваліфіковані послуги, гнучку систему навчання, комфортні умови для тренувань та індивідуальний підхід. Організатори роблять акцент не лише на фаховості та професіоналізмі, але й на згуртованості команди, на особливій атмосфері позитиву та легкості, яка панує в залі. Поліформатність і багатоплановість навчання: групові тренування та індивідуальні заняття, змагання різних рівнів. А ще семінари, групові заняття, уроки класичного танцю, пілатес, відеозаняття, спільні тренування з іншими клубами й участь у тренувальних зборах.

Клуб спортивного бального танцю «Фаворит». У 1992 р. розпочав свою діяльність у Київському Центральному Палаці дітей та юнацтва. Біля витоків перебували Володимир Стадников і Наталія Крупа, що були призерами Чемпіонату України в категорії «Дорослі». За час свого існування клуб підготував багато талановитих пар і виконавців, продемонстрував рівень професійної майстерності, досягнувши чималих успіхів, про що свідчить отримане у 2005 р. почесне звання «Народний художній колектив» за виконавську майстерність та високохудожній рівень постановок. Відомий не лише в Україні, але й за її межами (у Польщі, Голландії, Німеччині, Великобританії). Примітною особливістю є те, що навчальний процес здебільшого тримається на особистому досвіді та майстерності вже згаданих В. Стадникова й Н. Крупи, а також випускниці Київського національного університету культури і мистецтв, чемпіонки Китаю 2013 р. з латино-американської програми Софії Прохорової, вихованки клубу «Фаворит».

Серед інших київських клубів спортивного бального танцю можна назвати ще «Ренесанс», «Concord», «Dance Maximum», «Stardance», «Flash Crystal», «All Stars» та ін.

У Львові одним з найперших до себе привертає увагу клуб спортивного бального танцю «Естет», який був заснований у листопаді 1972 р., у Будинку культури будівельників ансамбль бального танцю під назвою «Полонез-72». За мірками того часу без зайвого перебільшення можна сказати, що це був перший колектив, який почав активно пропагувати бальний танець у його спортивному конкурсному форматі. У 1979 р. за сприяння клубу у Львові вперше був проведений турнір зі спортивних змагань, та й, мабуть, у всій тодішній УРСР. Цікавий факт, що майже всі керівники й тренери шкіл та клубів Львова є випускниками клубу «Естет». На його базі було створено Львівську обласну Федерацію Спортивного танцю та Танцювальний центр «Лідія».

Клуб практикує не лише індивідуальний, але й груповий підходи. Стосовно останнього, то це школа танців «baby-dance» для дітей 3-4 років, для початківців віком 5-13 років, для молоді та дорослих від 15 до 35 років (для новачків – ускладнений рівень), спортивно-танцювальні групи підвищеної майстерності.

І ще один клуб у Львові – «Едельвейс», котрий спеціалізується не лише на бальних, але й на сучасних, східних і весільних танцях. Був заснований на початку 1990-х рр., керує його роботою тренер вищої категорії України та професійний хореограф, педагог Олег Левицький.

Ще можна назвати такі львівські клуби, де викладають спортивні бальні танці, – «Grand», «Sirius dance academy», «Адажіо», «Аеліта», «Анденс», «Елегія», «Карменс», «Крістал», «Лідер», «Фокстрот» та ін.

Одним із найбільш знаних харківських клубів спортивного бального танцю вважається «Силует». Розпочав роботу у вересні 1991 р. в приміщенні Харківського художньо-промислового інституту. Станом на сьогодні перебуває в приміщенні Харківської гімназії №116, а з 1998 р. зареєстрований як Харківський міський клуб спортивного танцю. Вражає цифра випускників клубу – більш ніж 10 000 тисяч. Впродовж різного часу вихованці «Силуету» ставали фіналістами й переможцями змагань в Україні, Англії, Франції, Італії, Польщі, Китаї, Росії, Молдові. Деякі з них стали тренерами та викладачами й працюють в різних клубах нашої країни, а також в Америці, Канаді, Німеччині, Росії. Сьогодні педагогами клубу є Геннадій Хавкін, Яніна Бєлко, Наталя Афанасенко, Зоя Носова, Ірина Новікова, Олексій Жук, Єкатерина Павлова, Сергій Чєрніков та ін.

Харківський міський клуб спортивного танцю «Альянс». 31 липня 1995 р. був відкритий групою активістів на чолі з Андрієм Оксененко. Назва клубу викликана тим, що з перших днів заснування і місяців роботи колектив відчув себе злагодженою командою на кшталт союзу чи альянсу. Головне завдання клубу – любов і відданість бальним танцям. Серед відомих вихованців, котрі досягли високих спортивних результатів й обрали для себе танець як професію, – Максим Ряшенцев, Наталя Оксененко, Олена Скаженікова, Вікторія Рибальченко, Марія Симонова, Ірина та Геннадій Ісичко, Яна Коваль, Євген Морозов, Міла Радишевська, Дмитро Морозов, Олена Пуль, Антон Ковальов, Олена Олійник, Анастасія Савченко та ін. Хотілося бзазначити, що практично всі тренери, що продовжують працювати в клубі, закінчили Харківську державну академію фізичної культури й здобули вищу освіту за обраним фахом або є студентами академії на даний час.

Ще серед клубів спортивного бального танцю Харкова необхідно фідзначити також «Lisabond», «Імідж», «Грація», «Dance Breeze», «Alex», «Фаворит» та ін.

Охарактеризувавши лише сегмент клубного спортивно-танцювального середовища України, також важливо відповісти на питання: що пропонує чи повинен запропонувати клуб бального танцю? Найперше, це атмосферу активного творчого дозвілля, яка сприяє креативному самовираженню індивідуальності, її пластики та відчуття ритму. Саме креативний потенціал спортивного бального танцю вивільняє танцювальне середовище клубу, створюючи для цього відповідні умови. Це пояснює величезну кількість клубів та їхню популярність, що поширюється не лише на бальний напрямок.

Коли ми аналізуємо подібне середовище, то в жодному разі не прагнемо протиставити його середовищу хореографічного училища чи закладу вищої освіти, що працює в цьому напрямку. Насправді в Україні має бути створена збалансована система розвитку бального танцю як важливого сегменту танцювальної культури країни. Для цього слід подолати «прірву», що сьогодні існує у взаємовідношеннях між навчальними закладами. Логіка становлення бального танцю передбачає відповідну послідовність: обов'язкові заняття художньо-естетичного виховання в межах початкової школи, які вже на цьому етапі можуть доповнюватися заняттями з дітьми у студіях чи клубах бального танцю, а далі система загальноосвітніх і спеціалізованих шкіл бального танцю, що підсилюється системою клубів танцювального спорту [4, 22].

Наступний вагомий момент, що органічно випливає з атмосфери активного творчого дозвілля, яка постає органічною складовою спортивно-танцювальною середовища клубу, це інтенція на неперервну професійну підготовку фахівців бальних танців [9]. Це не значить, що варто акцентувати увагу лише на фізичній і технічній частині цього ракурсу, адже пріоритетними також залишаються позитивна активність, котра сприяє гармонізації взаємин між партнерами, а ще й інтеграція пластичної, музичної, етичної й художньо-естетичної констант розвитку особистості танцівника. Таке середовище стимулює в людині потяг до вдосконалення та взаємообміну досвідом, що підвищує рівень професійної підготовки та збагачує багаж практики.

Враховуючи зазначене, можна відзначити, що спортивно-танцювальне середовище клубу має чималий освітній потенціал, акумулюючи в собі низку важливих компонентів. З-поміж них ціннісно-цільові підстави освітньої діяльності клубу, що поєднуються з теоретично-змістовним, технологічно-діяльнісним, просторово-предметним і суб'єктно-особистісним компонентами. Синергія останніх дає підстави стверджувати, що клубне спортивно-танцювальне середовище виступає важливою умовою формування культури танцю особистості виконавця й у майбутньому тренера та педагога.

Спортивно-танцювальне середовище клубу повинно мати певну місію й стратегічну мету своєї діяльності, відповідно до яких наявні визначеність й узгодженість ціннісних засад діяльності колективу

бального клубу, а також формування внутрішньої корпоративної культури й традицій. На цій основі програмується особистісно- та індивідуально-орієнтований освітній процес, де приділяється увага не лише розвитку фахових хореографічних умінь, але й формуванню загальнокультурних компетенцій, відповідно до яких виконавець здатен для себе пояснити, що таке танець, яка його роль у суспільстві та культурі, що ж нового він привносить у цей світ тощо. До цього додається тематично-проблемний підхід до занять, змістова насиченість і сучасна подача з відповідним методичним забезпеченням, і все це супроводжується психолого-педагогічним супроводом з боку тренера-викладача, що забезпечує комфорт і взаєморозуміння.

Серед принципів, відповідно до яких має здійснюватися координація та організація навчального процесу у клубі спортивних танців, виокремлюють такі: 1) доступність і масовість, що передбачає сам клубний формат; 2) систематичність і послідовність, які підкреслюють, що заняття в основному пов'язані з відповідними фізичними вправами та психофізичною дисципліною, недотримання вимог якої може призвести до відсутності бажаних результатів, травм і тяжких наслідків, тому не бажано позапланово переривати навчальний процес; 3) індивідуалізація, що передбачає організацію тренувань і занять згідно з психофізіологічними та технічними можливостями, а також віковими особливостями учня; 4) наочність і повтор, оскільки спортивні бальні танці є виражальним та пластичним мистецтвом, їх навчання вимагає постійної демонстрації на конкретних прикладах, які мають бути підкріплені фаховими коментарями для того, щоб створити подвійний навчальний ефект; 5) активність й усвідомленість вказують на те, що навчання спортивним бальним танцям у клубі повинно спиратися на свідоме та зацікавлене ставлення учня до занять, бо якщо ці моменти відсутні, тоді не з’явиться атмосфера активного творчого дозвілля й, врешті- решт, нормальне клубне танцювально-спортивне середовище; 6) співвідношення традицій та інновацій – вимагає доповнення канонів спортивного бального танцю в межах культуроцентристської концепції факультетів закладів вищої освіти новими творчими прийомами й методиками, апробованими конкретним клубним середовищем.

Також потрібно зосередити окрему увагу на питаннях удосконалення організації роботи клубу спортивного бального танцю та шляхах покращення технології викладання хореографії. Оскільки питання організації прямо пов'язані зі змістово-технологічними й педагогічними аспектами, зосередимо увагу на останніх, визначаючи необхідні кореляції з організаційним фактором.

Перше й основне на що потрібно звернути увагу тренерам клубу – встановлення органічних взаємин між класичним і сучасним хореографічними напрямками. Культивуючи хореографічну підготовку, важливо врахувати декілька моментів з класичного напрямку, серед яких вправи з класичного екзерсису, завдяки яким виробляється правильна постава корпусу, що забезпечує надійну опору та артистичне забарвлення рухів; необхідність виконання рухів на вивернутих позиціях (в силу специфіки виконання європейської програми опорна й вільна нога не можуть бути розгорнуті, тому що вимагають паралельної постановки), а також, беручи до уваги латино-американську програму, носок вільної ноги має бути витягнутим; необхідно включати вправи, що зміцнюють м'язи ніг та відповідають за роботу стопи [6, 25-31]; використання форми Port De Bras з метою формування у танцівників-бальників красивих ліній і виразної пластики верхньої частини тіла і передусім рук; належна увага до вдосконалення виконання різних обертань тощо. Окрім розвитку координаційних здібностей та рівноваги за рахунок класичного екзерсису, також, згадуючи Д. Хавілера, особливо важливо для роботи з початківцями звернутись до партерного екзерсису [8, 95-96]. Ці вправи вирішують низку завдань: збільшують силу та поліпшують еластичність м'язів і зв'язок, підвищують рухливість суглобів, сприяють виправленню недоліків у корпусі, водночас активно розвивається гнучкість.

Під час занять з юніорами та дорослими увагу потрібно зосереджувати на точності манери виконання танців.

Підкреслені паралелі між спортивним бальним і класичним напрямками підтверджують тенденцію до розширення кругозору, оскільки учні, й це особливо зручно у клубному середовищі, отримують можливість знайомитися з іншими танцювальними напрямками, що популярні серед сучасної молоді, та опановувати їхні основні елементи. Особливо важливо відчути, настільки різною буває робота тіла в кожному виді танцю, як трансформуються координації та рухи в просторі залежно від того, за якими векторами відбувається поєднання руху й дихання. Все це повинні брати до уваги керівники-тренери клубів спортивного бального танцю, запрошуючи викладачів сучасних танцювальних напрямків з метою проведення додаткових занять з учнями, адже співпраця сучасної хореографії та бального танцю, якщо грамотно її вибудувати під час навчального процесу, спроможна покращити результати виконавців-бальників під час їхнього творчого й професійного становлення.

Стосовно організації педагогічної практики, то під час тренувань в учнів мають формуватися фундаментальні якості й уміння, де базовим є слово «фундаментальні», на основі яких накопичуватиметься професійний досвід. Також на окрему увагу заслуговують спроби застосування в контексті клубного спортивно-танцювального середовища технологій, що орієнтовані на спільне та розвивальне навчання, інформаційних, ігрових й оздоровчих технологій тощо.

Висновки. Під поняття «клуб спортивного бального танцю» варто розуміти «неформальний» заклад навчально-виховного типу, діяльність якого спрямована на надання знань і формування вмінь та навичок зі спортивного бального танцю в людей різної вікової категорії (переважно дітей і молоді), що здійснює свій освітній процес незалежно від державних училищ і закладів вищої освіти, які готують фахівців цього напрямку. Як предмет дослідження клуб спортивного бального танцю є комплексним організаційним утворенням, що передбачає навчально-дидактичні й художньо-естетичні аспекти, пов'язані з цим напрямком, окремий підхід до технології вдосконалення викладання бальних танців з урахуванням неперервного освітнього контексту й самоорганізаційних засад.

Важливо розуміти, що клуби бальних спортивних танців, які почали виникати на початку 90-х рр. XX ст., переважно створювалися на засадах самозабезпечення й громадській засаді. Більшість із них докладали чималих зусиль, співпрацюючи з офіційними національними й освітніми організаціями, що опікувалися спортивним бальним танцем в Україні. Між ними відбувалася й досі існує співпраця, коли випускники хореографічних училищ і закладів вищої освіти, де викладаються бальні танці, потім утворюють власні клуби чи йдуть туди працювати, або ж, формуючи у клубах власні колективи, таким чином готують потенційних абітурієнтів й учнів для навчання бальної хореографії у вищій школі, щоб ті отримали необхідний фах.

Питання вдосконалення діяльності клубу спортивного бального танцю пов'язані зі змістово-технологічними, педагогічними та інституційними факторами. Серед відповідних напрямів варто вказати на інтеграцію й співпрацю бального напряму, зокрема з класичним і сучасним, що покращує та «підживлює» навчальний процес новими ідеями, прийомами й техніками. Що ж до організації педагогічної практики, то під час тренувань повинні закладалися фундаментальні якості й уміння, на основі яких буде формуватися професійний досвід. Також необхідно максимально залучати до контексту клубного спортивно-танцювального середовища технології, орієнтовані на колективне й розвивальне навчання, інформаційні, ігрові й оздоровчі методики тощо.

Література

1. Атаманюк Д.В., Немелівський О.В. Економічні аспекти діяльності спортивно-бальних клубів ВГО (ВФТС). Фізичне виховання та спорт у контексті державної програми розвитку фізичної культури в Україні: досвід, проблеми, перспективи. Житомир, 2015. С. 6-10.
2. Буттомер П. Учимся танцевать: клубные танцы, латиноамериканские танцы, европейские (стандартные танцы); пер. с англ. К. Мальков. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. 256 с.
3. Кочерин П., Буганова Е. Методика воспитания эстетической выразительности в спортивных бальных танцах. Педагогико-психологические и методико-биологические проблемы физической культуры и спорта. 2011. №3(20). URL: www.kamgifk.ru/magazin/20_(3)_2011/20_(3)_2011_13.pdf
4. Матвеев В.В. Некоторые вопросы современного состояния бального танца. Педагогика. Вопросы теории и практики. 2016. №3 (03). С. 20-22.
5. Премьера. Школа танцев. URL: http://premieradance.com.ua/
6. Рубштейн Н.А. Что нужно знать, чтобы стать первым? Москва: Один из лучших, 2002. 160 с.
7. Соколовский Ю.И. Основы педагогики бальной хореографии: Учеб. пособ. Москва: Просвещение, 1999. 298 с.
8. Хавилер Д.С. Тело танцора. Медицинский взгляд на танцы и тренировки. Москва: Новое слово, 2007. 111 с.
9. Шанкина С.В. Моделирование системы непрерывной подготовки специалистов спортивных бальных танцев. Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2008. Вып. 7 (63). С. 271-280.

References

1. Atamanyuk D.V. and Nemelovsky O.V. (2015). Economic aspects of the activity of the sports and ballroom clubs of the SBGS (VFTS). Physical education and sports in the context of the state program of development of physical culture in Ukraine: experience, problems, perspectives. Zhytomyr, 6-10. [in Ukrainian].
2. Buttomer P. (2001). Learn to dance: club dances, Latin American dances, European (standard dances). Moscow: Eksmo-Press. [In Russian].
3. Kocherin P. and Buganova E. (2011). Methods of educating aesthetic expressiveness in sports ballroom dancing. Pedagogical-psychological and methodological and biological problems of physical culture and sports, 3 (20). Retrieved from: www.kamgifk.ru/magazin/20_(3)_2011/20_(3)_2011_13.pdf [In Russian].
4. Matveev V. (2016). Some questions about the current state of ballroom dance. Pedagogy. Questions of theory and practice, 3 (03), 20-22. [In Russian].
5. Premiere. Dancing school. Retrieved from: http://premieradance.com.ua/ [In Russian].
6. Rubshtein N. (2002). What you need to know to be the first? Moscow: « Odin iz luchshikh». [In Russian].
7. Sokolovsky Yu. (1999) Basics of ballroom choreography pedagogy: Textbook. Moscow: Prosveshcheniye. [In Russian].
8. Haviler D. (2007). Body dancer Medical look at dancing and training. Moscow: Novoye slovo. [In Russian].
9. Shankina S. (2008). Simulation of the system of continuous training of sports ballroom dance specialists. Bulletin of the Tambov University. Ser.: Humanities, 7 (63), 271-280. [In Russian].

Стаття надійшла до редакції 16.10.2019
Прийнято до публікації 18.11.2019

УДК 792.82(477)“195/199”
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190606

Вакуленко Олеся Михайлівна,
доцент кафедри бальної хореографії,
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-7906-4626
vakusia@gmail.com

СПЕЦИФІКА ХОРЕОГРАФІЧНИХ ПОСТАНОВОК «A PURO TANGO COMPANY»

Мета статті – визначити особливості постановок танго-шоу, в контексті сучасних світових тенденцій розвитку сценічної бальної хореографії, на основі аналізу танцювальних номерів однієї з провідних світових культурних корпорацій – мистецької організації «A Puro Tango». **Методи дослідження.** Застосовано проблемно-хронологічний метод, що посприяв вивченню основних проблем та тенденцій розвитку аргентинського танго в хронологічній послідовності; метод компоративного аналізу та порівняльний метод (для визначення відмінностей конституюючих складових у стилі сценічного танго, а також співставлення властивостей його образної мови, виражальних засобів та лексичних особливостей); метод типологізації (для виявлення типологічних ознак жанрів сценічного бального танцю); метод мистецтвознавчого аналізу (для визначення стилістичних особливостей танцювальних номерів мистецької організації «A Puro Tango») та ін. **Наукова новизна**. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві розглянуто базові для культури танго концепти та їх можливе втілення в музично-пластичній мові сценічної хореографії; охарактеризовано специфіку стилю сценічного танго в умовах сучасного соціомистецького простору; на основі аналізу танцювальних номерів мистецької організації «A Puro Tango» визначено найхарактерніші для сучасної сценічної хореографії рухи та фігури танго-шоу. **Висновки**. У системі сценічного бального танцю танго може виступати репрезентантом художнього концепту симбіозу багатьох культур (оскільки поєднує традиції, фольклор, почуття й переживання багатьох народів) та засобом драматургії хореографічної постановки, за умови запрограмування на відповідний сюжет. На основі аналізу танцювальних шоу компанії «A Puro Tango», можемо визначити, що на сучасному етапі розвитку світової сценічної бальної хореографії, характерними є зміни конституюючих складових жанру шоу-програм – тематичного простору та форми подачі теми. У хореографічних постановках компанії «A Puro Tango» сценічне танго поєднує різноманітні екзистенційні компоненти метафізичного характеру, що виражають, в умовах даної мистецької форми, специфіку осмислення сучасною людиною життєвих проблем.

Ключові слова*:* сценічне танго, культура аргентинського танго, «A Puro Tango», хореографічні постановки, концепти.

***Вакуленко Олеся Михайловна**, доцент кафедры бальной хореографии, Киевский национальный университет культуры и искусств*

Специфика хореографическихпостановок «A Puro Tango Company»

Цель статьи – определить особенности постановок танго-шоу, в контексте современных мировых тенденций развития сценической бальной хореографии, на основе анализа танцевальных номеров одной из ведущих мировых культурных корпораций – художественной организации «A Puro Tango». **Методы исследования**. Применен проблемно-хронологический метод, который помог изучению основных проблем и тенденций развития аргентинского танго в хронологической последовательности; метод компоративного анализа и сравнительный метод (для определения различий конституирующих составляющих в стиле сценического танго, а также сопоставление свойств его образного языка, выразительных средств и лексических особенностей); метод типологизации (для выявления типологических признаков жанров сценического бального танца); метод искусствоведческого анализа (для определения стилистических особенностей танцевальных номеров художественной организации «A Puro Tango») и др. **Научная новизна**. Впервые в отечественном искусствоведении рассмотрены базовые для культуры танго концепты и их возможное воплощение в музыкально-пластическом языке сценической хореографии; охарактеризовано специфику стиля сценического танго в условиях современного пространства соціального искусства; на основе анализа танцевальных номеров художественной организации «A Puro Tango» определены характерные для современной сценической хореографии движения и фигуры танго-шоу. **Выводы**. В системе сценического бального танца танго может выступать представителем художественного концепта симбиоза многих культур (поскольку сочетает традиции, фольклор, чувства и переживания многих народов) и средством драматургии хореографической постановки, при условии запрограмирования на соответствующий сюжет.

На основе анализа танцевальных шоу компании «A Puro Tango», можем определить, что на современном этапе развития мировой сценической бальной хореографии, характерны изменения конституирующих составляющих жанра шоу-программ – тематического пространства и формы подачи темы. В хореографических постановках компании «A Puro Tango» сценическое танго объединяет различные экзистенциальные компоненты метафизического характера, выражающие, в условиях данной художественной формы, специфику осмысления современным человеком жизненных проблем.

Ключевые слова*:* сценическое танго, культура аргентинского танго, «A Puro Tango», хореографические постановки, концепты.

© Вакуленко О. М., 2019

Vakulenko Olesya**, associate Professor of the Ballroom Choreography Department at the Kiev National University of **Culture and Arts

The specifics of the choreographic performances of "A Puro Tango Company"

The purpose of the article is to determine the features of tango show productions in the context of modern world trends in the development of stage ballroom choreography, based on an analysis of the dance numbers of one of the world's leading cultural corporations - the A Puro Tango art organization. **Methodology**. The problem-chronological method was applied, which helped to study the main problems and development trends of the Argentine tango in chronological sequence; method of corporate analysis and comparative approach (to determine the differences of constituent components in the style of stage tango, as well as comparing the properties of its figurative language, expressive means and lexical features); typologization method (to identify typological characteristics of the genres of stage ballroom dance); a method of art history analysis (to determine the stylistic features of the dance numbers of the art organization "A Puro Tango") and other. **Scientific novelty.** For the first time in Russian art criticism, the basic concepts for tango culture and their possible embodiment in the musical-plastic language of stage choreography are considered; characterized by the specific style of stage tango in the modern space of social art, based on the analysis of the dance numbers of the A Puro Tango art organization, the movements and figures of the tango show that are characteristic of modern stage choreography are determined. **Conclusions**. In the system of stage ballroom dance, tango can act as a representative of the artistic concept of the symbiosis of many cultures (since it combines traditions, folklore, feelings, and experiences of many people) and a means of dramaturgy of choreographic staging, provided that it is programmed for the appropriate plot. Based on an analysis of the dance shows of A Puro Tango, we can determine that at the present stage of the development of world stage ballroom choreography, changes in the constituent components of the genre of show programs are characteristic - the thematic space and form of presentation of the topic. In the choreographic productions of A Puro Tango, stage tango combines various existential components of a metaphysical nature, expressing, under the conditions of this art form, the specifics of modern man's understanding of life's problems.

Key words*:* stage tango, Argentine tango culture, "A Puro Tango," choreographic performances, concepts.

Вступ. Характерним для розвитку сучасного суспільства є процес модернізації усіх галузей людського життя, що в контексті специфіки сценічної бальної хореографії наразі набуває якостей мистецького феномену і пов'язаний з творчими пошуками, новаторством авторського бачення хореографів-постановників, прагненням до використання нестандартних варіантів втілення ідеї, інтегруванням новітніх технологій та різноманітних способів увиразнення хореографічних творів.

Наразі сценічна бальна хореографія постає як інноваційний тип дискурсу, що на початку XXI ст. зазнає надзвичайних метаморфоз (еволюціонуючи від нерідко епатажних форм розважального напряму до високохудожніх сценічних постановок), пов'язаних передусім із формуванням власних специфічних естетичних засад. У зв'язку з цим актуалізується її вивчення з позицій сучасного мистецтвознавства.

Мета статті – визначити тенденції розвитку сучасної сценічної бальної хореографії на основі аналізу хореографічних постановок однієї з провідних світових культурних корпорацій – мистецької організації «A Puro Tango».

Аналіз джерел. У вітчизняному науковому вимірі проблематика сценічного танго, як і загалом сценічного бального танцю лишається на етапі розробки. Окремі аспекти означеного питання побіжно розглядають А. Голубенков, Н. Урсєгова, О. Рудньова, А. Крись та ін. Зарубіжні дослідники висвітлюють особливості танго переважно з позицій культурознавства, наприклад, Ч. Кім «Історія культури танго: історія та культура традиційного танго в Аргентині» [7]; К. Ленг «Аргентинське танго: трансатлантичний танець на європейській сцені» [8]; Е. Тойода «Японське сприйняття аргентинського танго: культурні та гендерні відмінності» [11]; Б. Олжевскі «Тіло танцю: кінетичні та соціальні основи танго» [9].

На основі аналізу вітчизняних та зарубіжних наукових публікацій можемо стверджувати, що проблематика танго-шоу в контексті розвитку сценічної бальної хореографії лишається недостатньо висвітленою і потребує комплексного мистецтвознавчого дослідження.

Виклад основного матеріалу. Художня організація «A Puro Tango» заснована у 2002 р. у Колумбії відомим танцюристом та хореографом Себастьяном Авенданьо Суаресом з метою розповсюдження та популяризації танго. До складу компанії увійшли провідні танцюристи, хореографи та музиканти з Аргентини, Уругваю, Іспанії та Росії: А. Уран, Е. Аранго, К. Лейтон, К. Зелейзо та ін.

Хореографічна трупа компанії гастролює в багатьох країнах світу, зокрема, США, Ізраїлі, Росії, Єгипті, Йорданії, Чілі, Аргентині, Еквадорі, Перу та ін., а її члени є постійними учасниками престижних чемпіонатів та змагань в категоріях «професійні хореографічні колективи» (наприклад, Міжнародний фестиваль танго Манісалес (Festival Internacional Manizales Tango, 2017 р.), Чемпіонат світу з танго 2013 та 2014 рр; Міжнародний фестиваль танго 2008 та 2009 рр., 8-й Всесвітній саміт танго в Барілоче, Аргентина, Міжнародний фестиваль танго в Пальма-де-Майорці, Іспанія) та «професійне сценічне танго в парі» (Чеміпонат світу з танго 2016 р., Буенос-Айрес, Аргентина).

За безцінний внесок у культуру танго та популяризацію танцю по всьому світу компанію було нагороджено Культурним центром Танго в Буенос-Айресі (2010 р.) та Еквадорським Палацом культури Берджаміна Карріно в Кіто (2013 р.).

Наразі трупа «A Puro Tango» складається з танго-квінтету, вокалістів (Д. Гутьєрреза, К. Усуга) та чотирнадцяти пар професійних танцюристів, переможців міжнародних чемпіонатів та змагань [6].

У контексті даного дослідження, вважаємо за доцільне більш детально розглянути деякі аспекти ровитку та популяризації танго.

В Аргентині та Уругваї танго, танець пристрасті, є глибоко вкоріненою традицією, безпосередньо пов'язаною з історією регіону. У жовтні 2009 р. аргентинське танго було визнано Організацією Об'єднаних Націй як частина нематеріального культурного спадку світу.

На думку дослідників, танго стало фоном для швидкого економічного зростання Аргентини, що отримала незалежність після 200-т років іспанського колоніального правління [7, 314].

Культура «Танго» розповідає про тяжке становище бідняків у великому, небезпечному, брудному та похмурому районі Ла Бока в першому портовому місті Аргентини Буенос-Айресі, населення якого, відповідно до специфіки імміграційної політики, складали переселенці з сільської місцевості Європи та Аргентини.

Культура танго, що була створена для самозаспокоєння найнижчих верств, а невдовзі перейшла й до вищих, формуючи суспільну згоду, отримала в подальшому розповсюдження у всьому світу (дане явище відоме як «танго-бум»). В умовах соціокультурного простору західноєвропейських країн та в Північній Америці, оригінальну традиційну форму танго було частково перетворено на новий стиль танго [7, 314].

У переддень Першої світової війни аргентинське танго набуває масштабної популярності в Лондоні, Парижі та Берліні, ставши одним із найяскравіших «трансатлантичних танців» (поруч із американським регтаймом, з характерним синкопованим ритмом), який посприяв глибинним змінам у світовій танцювальній традиції та формуванні стилю сучасного виконання танців. Аргентинське танго стало популярним як сценічний та новий соціальний танець, відіграючи важливу роль в історії сценічної хореографії, ставши, на думку К. Ланг, «унікальним прикладом культурної передачі через прожектори» [8, 155].

У період репресивних політичних режимів в Аргентині наприкінці 50–70-х та початку 80-х рр. XX ст. танго, як соціальний танець, маргіналізувався, проте з падінням диктатури у 1983 р. та проголошенням демократії в країні, починається період, відомий як «Ренесанс танго». Друга хвиля всесвітнього транскультурного розповсюдження аргентинського танцю була ініційована постановкою новаторського сценічного шоу «Танго Аргентино» («Tango Argentino», прем'єра в 1983 р. у Парижі) під час гастольних виступів на Бродвеї, в багатьох містах Північної Америки, Європи та Японії [11, 165].

Танго – унікальне відображення аргентинської картини світу в своєрідній художній формі, генезис якого визначив безліч етнокультурних уявлень про реальність, зафіксованих в його музично-пластичній мові.

Концептосфера танго, відповідно до визначення поняття концептосфера В. Маслової (сукупність концептів утворює концептосферу як певне цілісне та структурований простір) [2, 74], позиціюється як сукупність концептів специфічного культурного простору.

На думку С. Магон, танго, як до речі і румба, – танці, що увійшли до європейської свідомості як жанри з еротико-фізіологічним підтекстом, генетично походять від старовинного тьєнто (від ісп. Tiento – спокушати; жанр інструментальної музики доби Ренесансу в Іспанії та Португалії) – старовинні тьєнтос стилістично відповідають типовій формі танго [1, 187].

Варто зазначити, що сценічне танго (один зі стилів аргентинського танго, призначений для виконання перед глядачами) – постановочне, відоме також як танго-есценаріо, танго-фантазія та танго-шоу, значно відрізняється від танго-салона, танго-мілонгеро або бального танго, характеризується віртуозною технікою виконання складних яскравих фігур, сценічних трюків та певним ступенем театралізованості (особлива видовищність рухів і фігур). У процесі створення постановок, хореограф нерідко поєднує лексику аргентинського танго з акробатичними рухами, підтримками та стрибками, а також синтезує фігури бального танцю з елементами класичного балету та сучасного танцю, гімнастики та фігурного катання. Оскільки соціальне танго (імпровізаційне) виконується проти руху годинникової стрілки довкола танцювального майданчика, деякі рухи постановником адаптовано до умов сценічного простору. Відчувається вплив танго-нуево – окремого напрямку, що вирізняється домінуванням унікальних обертів із сплетінням та виміщенням ніг, вишуканими позами та складними підтримками (особливо популярними є рухи, в яких партнерка знаходиться поза віссю; «волкада» притулившись один до одного або «колгада» далеко один від одного).

У шоу «A Puro Tango» кроки танцю, характер та почуття визначаються постановником відповідно до музичного супроводу – рухи та малюнок не пов'язані з традиційним танго.

Однією з відомих серій танцювальних номерів «A Puro Tango» є «Життя та Почуття» («Life and Feelings»). Особливою чуттєвістю вирізняються хореографічні постановки «Пристрасть танго Буенос-Ауйресу» («Passion of Buenos Aires Tango», 2013), «A Puro Tango… Pasión y Sentimiento», «Baile» (2013 р.), «Trilogía» (2016 р.), «A Puro Tango – Tour 2018» та ін., на основі мистецтвознавчого аналізу яких можемо визначити найхарактерніші для сучасної сценічної хореографії рухи танго:

– Болео (Boleo) – рух в якому партнер змінює напрям руху, створює імпульс, що змушує вільну ногу партнерки коливатися вздовж підлоги (так зване низьке балео) або, за умови імпульсу з великою енергією,

піднятися вгору (високе балео). Зміна напряму може виконуватися під час звичного кроку (лінійне болео) та зі скручуванням корпусу танцюристів (кругове болео);

– Болео атре (Boleos atras) – лінійний рух, що призводить до того, що нога партнерки фіксується у повітрі зазвичай позаду тіла;

– Кастіго (Castigatio) – болео вперед, в якому партнерка обплітає опорну ногу партнера;

– Ганчо (Gancho) – рух, в якому нога танцюриста, вдаривши ногу партнера, згинається гаком, що зазвичай відбувається лише при виконанні кроків у напрямку внутрішнього простору партнера;

– П'єрнасос (Piernazos) – високе ганчо, що виконується довкола спини або стегон партнера вільною ногою;

– Сольтади (Soltadas) – фігури, при виконанні яких обійми розриваються: півот партнерки на 360 градусів, проводиться за руку над головою, майже як у Сальсі; обходи партнерами один одного кроками «хіро» з продовженням ведення «зі спини» через перенесення ваги; сольтади з обертанням в комбінації з іншими фігурами;

– Трепадас (trepadas);

– Сальто (стрибки) та ін.

Варто зазначити, що хореографія сценічного танго «A Puro Tango» включає й традиційні фігури аргентинського танго:

– Очо (ochos) – кроки з обертанням, схожі на вісімку – вперед і назад. Крок у сторону з поворотом корпусу до партнера та розворотом стегон у напрямку кроку. Зазвичай використовується й складна фігура – «Очо картадо» (перервана вісімка);

– Кольгада (Colgada) – рух поза віссю обох партнерів з однією віссю посередині. Партнери ніби утворюють літеру «V»;

– Хіро (Giro) – обертання, в якому партнерка обходить партнера, який, у свою чергу, утворює центр обертання. Водночас партнер може також ходити довкола партнерки або вони разом ходять довкола спільного центру;

– Сакада (Sacada) – кроки, в яких один з партнерів уходить у простір іншого, витісняючи його ногу; зазвичай це призводить до того, що вільна нога партнера описує дугу вздовж підлоги.

Оскільки сценічна історія танго сформувала квазі-синкретичну формулу «спів-танець-музичний супровід», сенсовий потенціал танцю в хореографічних постановках «A Puro Tango», розкривається в єдності творчих видів даної тріади. В яскравих сценічних видовищах поєднано всі вираження аргентинського танго (хореографічні постановки побудовані на основі лексики сценічного танго), музика та спів у виконанні віртуозів (репертуар складають характерні оригінальні аранжування різних періодів розвитку танго більш ніж за сто років – Pugliese, Troilo, Gardel та Piazzolla).

Танцювальні номери «A Puro Tango» – невеличкі театральні вистави з власною сюжетною лінією та розв'язкою в фіналі, для яких характерна музичність, пози, підтримки, варіації наприкінці виступу та фінальна поза.

Оскільки процеси концептуалізації латиноамериканської дійсності втілені в аргентинському танго, можемо зробити висновок, що в структуру сценічного танго компанії «A Puro Tango» входять елементи, пов'язані з певною когнітивною моделлю, яку можна виявити та осмислити як у власному соціокультурному просторі, так і поза ним. Це уможливлює побудову типології пісенно-танцювальних форм у хореографічних постановках відповідно їх співвіднесення до того чи іншого універсального концепту:

– Арабаль (робітничі райони в яких виник та розвинувся танець, околиці міста з ідентичністю яких безпосередньо пов'язане танго);

– Любовний розпач (специфічна атмосфера танго дозволяє чоловіку емоційно розкритися, виявити глибинність його страждань);

– Еротичне розчарування (сексуальна жага і сум народжений ностальгією за справжнім коханням) [10, p. 14];

– Гендерна проблематика – гендерні ролі в танго відображають культурні цінності Аргентини, такі як мужність – чоловік упевнений у собі, в тому що робить, він надійний, турбується про безпеку, процвітання та щастя своєї жінки; жінка також не пасивна, а її роль в танці є відображенням аргентинської культури, сильних соціальних норм, що диференціюють ролі відповідно до статі [9, 75]. Не дивлячись на те, що чоловік та жінка мають різні обов'язки, вони танцюють як єдине ціле, активно співпрацюючи в процесі створення досвіду ефемерного танцю [9, 71];

– Швидкоплинність часу (даний концепт є найважливішим у танго, оскільки в ньому розкривається тематика руйнівного впливу часу на почуття, стосунки та життя);

– Кохання – на думку дослідників, в іспанській мовній свідомості кохання може виступати як невизначений потяг між чоловіком та жінкою («пристрасть або велике почуття, яке одна людина відчуває до іншого») [4, 74]; водночас для культури характерним є співвіднесення кохання зі стражданням, ідеалізація предмету та обставин кохання, зв'язок закоханості з красою та візуальним сприйняттям, ототожнення кохання з насолодою та щастям [4, 74–80];

– Смерть – на думку американського психолога Р. Меема, любовні та мортальні концепти в іспанській культурі очевидні: «кохання – це перехресне опилювання смертності та безсмертя…» [3, 54-55] – через набуття кохання людина осмислює ідею смертності. Між чоловіком та жінком завжди існує «монотонний спів, заряджений чуттєвістю, що відбувається за одним і тим самим сценарієм: підхід, спокуса, коливання, завоювання, спека, бунт і, нарешті, смерть» [5, 33].

Кожен із охарактеризованих вище концептів наділений індивідуальним спектром «стереотипних ситуацій» в танго. Саме реалізація даних стереотипів дозволяє сценічному танго виконувати драматургічну функцію в хореографічній виставі.

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному мистецтвознавстві розглянуто базові для культури танго концепти та їх можливе втілення в музично-пластичній мові сценічної хореографії; охарактеризовано специфіку стилю сценічного танго в умовах сучасного соціомистецького простору; на основі аналізу танцювальних номерів мистецької організації «A Puro Tango» визначено найхарактерніші для сучасної сценічної хореографії рухи та фігури танго-шоу.

Висновки. У системі сценічного бального танцю танго може виступати репрезентантом художнього концепту симбіозу багатьох культур (оскільки поєднує традиції, фольклор, почуття й переживання багатьох народів) та засобом драматургії хореографічної постановки, за умови запрограмування на відповідний сюжет. На основі аналізу танцювальних шоу компанії «A Puro Tango», можемо визначити, що на сучасному етапі розвитку світової сценічної бальної хореографії, характерними є зміни конституюючих складових жанру шоу-програм – тематичного простору та форми подачі теми. У хореографічних постановках компанії «A Puro Tango» сценічне танго поєнує різноманітні екзистенційні компоненти метафізичного характеру, що виражають, в умовах даної мистецької форми, специфіку осмислення сучасною людиною життєвих проблем.

Література

1. Магон С. А. Фламенко: история, жанр, концептосфера : дис. канд. искусствоведения : 17.00.02 / Нижегородская консерватория шимени Глинки. Нижний Новгород, 2019. 234 с.

2. Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику. Москва : Флинта, Наука, 2011. 296 с.

3. Мей Р. Любовь и воля. Актуальная психология. Москва : Рефл-бук, 1997. 384 с.

4. Попов О.В. Концепты эмоций в русском, английском и испанском язиках. Вестник ВГУ. 2007. № 1. С. 74-80.

5. Gazenbeek A. Inside Tango Argentino: The Story of the Most Important Tango Show of All Time. Smashwords Edition, 2014. 270 p.

6. Home. A Puro Tango. URL : https://www.apurotango.com.co/home (дата звернення 14.09.2019).

7. Kim Ch.-Sh. Cultural history of Tango : History and Culture of traditional Tango in Argentina. The History Edycation Review. 2018. Vol. 27. pp. 313-348. DOI: 10.31968/hae.2018.11.27.313.

8. Lange K. The Argentine tango: a transatlantic dance on the European stage. Popular musical theatre in London and Berlin 1890 to 1939. Platt L., Becker T., Linton D. (Eds.). London : Cambridge University Press, 2014. pp 153-169. DOI: https://doi.org/10.1017/CBO9781107279681.012.

9. Olszewski B. El cuerpo del Baile: The Kinetic and Social Fundaments of Tango. Body and Society. 2008. № 14.2. pp. 63–81.

10. Sábato E. Tango. Discusión y clave. Buenos Aires: Losada, 1968. 220 p.

11. Toyoda E. Japanese Perceptions of Argentine Tango: Cultural and GenderDifferencesEtsuko ToyodaStudies in Latin American Popular Culture, Volume 30, 2012, pp. 162-179. Published by University of Texas Press. DOI: 10.1353/sla.2012.0014.

References

1. Magon, S. A. (2019). Flamenco: history, genre, conceptosphere. Abstract of Ph.D. dissertation. Nizhny Novgorod : Nizhny Novgorod Conservatory of the name of Glinka [in Russian].

2. Maslova, V. A. (2011). Introduction to cognitive linguistics. Moscow: Flint, Nauka [in Russian].

3. May, R. (1997). Love and will. Actual Psychology. Moscow: Refl beech [in Russian].

4. Popov, O. V. (2007). Concepts of emotions in Russian, English and Spanish. Bulletin of the Voronezh State University, no. 1, pp. 74-80 [in Russian].

5. Gazenbeek, A. (2014). Inside Tango Argentino: The Story of the Most Important Tango Show of All Time. Smashwords Edition [in English].

6. Home. A Puro Tango. URL : https://www.apurotango.com.co/home [in English].

7. Kim Ch.-Sh. (2018). Cultural history of Tango : History and Culture of traditional Tango in Argentina. The History Edycation Review, Vol. 27, pp. 313-348. DOI: 10.31968/hae.2018.11.27.313 [in English].

8. Lange, K. (2014). The Argentine tango: a transatlantic dance on the European stage. Popular musical theatre in London and Berlin 1890 to 1939. Platt L., Becker T., Linton D. (Eds.). London : Cambridge University Press, pp 153-169. DOI: https://doi.org/10.1017/CBO9781107279681.012 [in English].

9. Olszewski, B. (2008). El cuerpo del Baile: The Kinetic and Social Fundaments of Tango. Body and Society, no. 14.2, pp. 63–81 [in English].

10. Sábato, E. (1968). Tango. Discusión y clave. Buenos Aires: Losada [in Spanish].

11. Toyoda, E. (2012). Japanese Perceptions of Argentine Tango: Cultural and GenderDifferencesEtsuko ToyodaStudies in Latin American Popular Culture, Vol. 30, pp. 162-179. DOI: 10.1353/sla.2012.0014 [in English].

Стаття надійшла до редакції 22.09.2019
Прийнято до публікації 28.10.2019.

УДК 784.2 (477)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190607

Глуханич Олеся Мирославівна,
викладач-методист Комунального закладу вищої освіти «Ужгородський інститут культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, голова циклової комісії музичного мистецтва
ORCID: 0000-0003-3707-7602

РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ НА ЗАКАРПАТТІ

Мета роботи полягає у визначенні найхарактерніших особливостей розвитку закарпатської вокальної школи у контексті становлення професійної музичної освіти краю. **Методологічну базу** складають дослідження з історії розвитку музичного мистецтва Закарпаття, теоретичні праці, статті і матеріали, присвячені розвитку закарпатської вокальної школи. Головними методами дослідження є історичний, системний та аналітичний методи. Їх використання дало можливість проаналізувати етапи становлення вокальної школи, виокремити характерні особливості її розвитку, сформулювати висновки. Основу дослідження склали методи теоретичного і порівняльного аналізу. З їх допомогою було висвітлено існуючий стан проблеми та розглянуто історичний аспект розвитку закарпатської вокальної школи, проаналізовано основні напрямки розвитку вокального мистецтва. Використання аналітичного методу дозволило дослідити та проаналізувати основні тенденції розвитку закарпатської вокальної школи. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше досліджено процес становлення закарпатської вокальної школи у контексті розвитку професійної музичної освіти на Закарпатті у такому формулюванні досліджується вперше. **Висновки.** Поліетнічність Закарпаття, тісні взаємовпливи культур є особливістю закарпатського музичного мистецтва, що знайшла своє відображення у всіх без винятку напрямках – у вокальному, хоровому, інструментальному жанрах. Закарпатська вокальна школа спирається на автентичні основи та представляє собою три основні напрямки – академічний, народний та естрадний.

Ключові слова: закарпатська вокальна школа, еволюція вокального мистецтва, академічне вокальне мистецтво, народна пісня, професійна музична освіта Закарпаття.

Глуханич Олеся Мирославовна, *преподаватель-методист Коммунального заведения высшего образования «Ужгородский институт культуры и исскусств»Закарпатской обласной рады, председатель цикловой комиссии музыкального искусства*

Развитие вокальной школы в контексте становления профессионального музыкального образования на Закарпатье

Цель работы состоит в определении самых характерных особенностей развития закарпатской вокальной школы в контексте становлення профессионального музыкального образования региона. **Методологическую базу** составляют исследования из истории развития музыкального искусства Закарпатья, теоретические труды, статьи и материалы, посвященные развитию закарпатской вокальной школы. Главными методами исследования являются исторический, системный и аналитический методы, их использование дало возможность проанализировать этапы становлення вокальной школы, выделить характерные особенности ее развития, сформулировать выводы. Основу исследования составили методы теоретического и сравнительного анализа. С их помощью было раскрыто существующее состояние проблемы и рассмотрено исторический аспект развития закарпатской вокальной школы, проанализировано основные направления развития вокального искусства. Использование аналитического метода позволило исследовать и проанализировать основные тенденции развития закарпатской вокальной школы. **Научная новизна** статьи заключается в том, что процесс становлення закарпатской вокальной школы в контексте развития профессионального музыкального образования на Закарпатье в таком формулировании исследуется впервые. **Выводы.** Полиэтничность Закарпатья, взаимовлияние культур является особенностью закарпатского музикального искусства, что нашло свое отражение во всех без исключения направлениях – в вокальном, хоровом, инструментальном жанрах. Закарпатская вокальная школа базируется на автентической основе и являет собой три основные направления – академический, народный и эстрадный.

Ключевые слова: закарпатская вокальная школа, эволюция вокального искусства, академическое вокальное искусство, народная песня, профессиональное музыкальное осбразование Закарпатья.

Glukhanich Olesya*, search engineer of the National Academy of Culture and Arts Leaders, Methodist Lecturer of the Municipal Institution of Higher Education "Uzhgorod Institute of Culture and Arts" of Transcarpathian Regional Council, Head of the Cycle Commission of Musical Arts*

The development of vocal school in the context of becoming professional music education in Transcarpathia

The purpose of the article is to determine the most characteristic features of the Transcarpathian vocal school development in the context of becoming a professional music education of the region. **The methodological basis** consists of

© Глуханич О.М., 2019

studies on the history of the development of music in Transcarpathia, theoretical works, articles and materials on the development of the Transcarpathian vocal school. The main **methods** of research are historical, systematic and analytical methods, their use made it possible to analyze the stages of formation of a vocal school, to isolate the characteristic features of its development, to formulate conclusions. The basis of the study was the methods of theoretical and comparative analysis. With their help, the current state of the problem was highlighted and the historical aspect of the Transcarpathian vocal school development was considered, the main directions of the development of vocal art were analyzed. The use of the analytical method made it possible to investigate and analyze the main trends of the Transcarpathian vocal school. **The scientific novelty** of the article is that the process of becoming a Transcarpathian vocal school in the context of the development of vocational music education in Transcarpathia is studied for the first time in such formulation. **Conclusions:** Transcarpathian polyethnicism, close mutual influences of cultures are a feature of Transcarpathian musical art, which has been reflected in all directions without exception - in vocal, choral and instrumental genres. Transcarpathian Vocal School is based on authentic foundations and represents three main areas - academic, folk and variety.

Keywords: Transcarpathian vocal school, evolution of vocal art, academic vocal art, folk song, professional music education in Transcarpathia.

Актуальність теми дослідження обумовлена недостатністю системних досліджень розвитку вокальної школи у контексті становлення професійної музичної освіти на Закарпатті. Зокрема, цікавим є дослідження основних напрямків розвитку вокального мистецтва на Закарпатті. Тут ми можемо виокремити три основні напрямки, що на даний момент активно розвиваються – академічне вокальне мистецтво, народна пісня та естрадний спів. Кожен з цих напрямків має своїх яскравих представників, свої особливі та неповторні моменти. Академічний та народний напрямки розвивались паралельно та тісно переплетені між собою. Народні пісні в обробці закарпатських композиторів становлять значну частку творчого репертуару представників академічного напрямку. Опора на національну народнопісенну основу є яскравою визначальною рисою представників закарпатської вокальної школи.

Аналіз досліджень і публікацій. Частково питання використання становлення і розвитку вокальної школи на Закарпатті висвітлюється в магістерських роботах О. Короленко, А. Куцик, кандидатських дисертаціях Л. Микуланинець, Т. Росул, наукових статтях О. Німилович, Г. Данканич та інших. Теоретичну основу дослідження складають праці Т.Росул, М.Микуланинець, О.Гріна, В.Гошовського, Л.Мокану, В.Теличка, В.Габорця, О.Кобулей, Ю.Соколовського, К.Оленич, М.Митровки, Г.Данканич, І.Попової, М.Кречка, І.Хланти, Л.Уральського, Н.Піцур, Я.Рак та інших. Проаналізовані наукові роботи дають уявлення про особливості розвитку закарпатської вокальної школи у виконавському та педагогічному аспектах, класифікацію та характеристику основних напрямів розвитку вокального мистецтва (академічне вокальне мистецтво, народна пісня та естрадний спів).

Дослідження розвитку та становлення вокальної школи на Закарпатті неможливе без детального аналізу становлення професійного музичного мистецтва в цілому. Цій темі присвячено ряд досліджень, серед яких центральне місце займає монографія О. Гріна «Професійне музичне мистецтво Закарпаття XIX – першої половини XX століття: історичний аспект»[1].

Дослідженню вокального мистецтва Закарпаття присвятили свої статті, праці та дослідження Н.Бринкач, В.Волонтир, В.Габорець, Т.Грись, Г.Данканич, В.Жугай, В.Кобаль, В.Мадяр-Новак, Ю.Маслова, Л.Мокану, Л.Попова, Я.Рак, В.Туркевич, В.Фединишинець, І.Хланта та багато інших. Вокальне мистецтво України в цілому та західного регіону зокрема досліджували Л.Гринь, О.Гринюк, М.Жишкович, Р.Калин, Л.Кияновська, І.Околович та інші музикознавці. Ґрунтовне дослідження розвитку вокального мистецтва на Закарпатті здійснила Г.Данканич.

Метою дослідження є визначення найхарактерніших особливостей становлення і розвитку закарпатської вокальної школи у контексті становлення професійної музичної освіти краю.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі розвитку вітчизняного мистецтвознавства активізується інтерес до вивчення музичної культури різних регіонів. При значній кількості регіональних досліджень актуальною залишається проблема дослідження професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини XX століття та початку XXI століття. Виокремлення специфіки зазначеного феномену є необхідною передумовою для відтворення цілісної картини становлення українського культуротворчого процесу.

Особливого розвитку та поширення на Закарпатті набуло хорове мистецтво. Це пов’язане з тим, що саме хоровий спів є одним з найбільш доступних для широких мас. Адже для хорового співу зовсім необов’язковою є музична освіта чи хоча б початкові музичні знання учасників. Маючи від природи певні голосові дані та хоча б посередній музичний слух, людина може співати у хорі, тим самим поступово розвиваючи свої природні здібності та самовдосконалюючись. До когорти популярних закарпатських майстрів хорової композиції слід віднести І.Бокшая, П.Милославського, О.Кізиму, М.Рощахівського,

Д.Задора, М.Гоєра, С.Сільвая, І.Мартона, М.Попенка, В.Гайдука, В.Волонтира та багатьох інших. Своєю творчістю вони збагачували репертуар професійних та аматорських хорових колективів.

У хоровому мистецтві Закарпаття бере свій початок і вокальна школа. Вокальне мистецтво Закарпаття представлене творчістю багатьох професійних виконавців, серед яких у першу чергу слід назвати Г. Ціполу, М. Зубанич, П. Матія, Н.Підгородську, О.Ільницьку-Хархаліс, С.Гігу, І.Поповича, О.Славну, Я.Садварій, Н.Копчу та багатьох інших.

Ґрунтовне дослідження розвитку вокального мистецтва на Закарпатті здійснила Г.Данканич. Вона, зокрема, виокремила основні етапи становлення і розвитку професійного вокального мистецтва Закарпаття. На її думку, періодизація розвитку вокальної школи Закарпаття виглядає наступним чином:

Перший етап – 1920-1930 роки;

Другий етап – 1945-1950 роки;

Третій етап – 1960-1970 роки;

Четвертий етап – 1980-1990 роки;

П'ятий етап – від 2000 року і донині [2, 72].

Оскільки ця періодизація є логічною та продуманою, відповідає основним історичним передумовам формування розвитку культурно-мистецького простору Закарпаття в цілому та вокальної школи зокрема, ми будемо її притримуватися.

Перший етап носить в цілому підготовчий характер, це зумовлено в першу чергу відсутністю державного професійного музичного навчального закладу, в якому талановита молодь могла б здобувати музичну освіту. Всі музичні заняття, у тому числі і співом, відбувались приватним чином [2, 73].

Другий етап характеризується значною активізацією розвитку вокального мистецтва та відкриттям на Закарпатті спеціальних музичних навчальних закладів, серед яких особливе місце належало Ужгородському музичному училищу, Мукачівському педагогічному училищу та Хустському технікуму культосвітніх працівників. Важливий вплив на розвиток музичного мистецтва мало і заснування Закарпатської обласної філармонії.

Н.Товтин відзначає, що після возз'єднання Закарпаття з Україною значно активізувалося музичне життя краю. Було створено ряд професійних мистецьких установ, засновано аматорські та професійні творчі колективи [7, 46]. У подальші роки вони здобули славу не тільки в Закарпатті, але й далеко за його межами.

Започаткування вокальної школи співвідноситься з іменами В.Ромішовської, А.Задора, П.Милославської, В.Мячиної, О.Гаєвої. Внесок В.Ромішовської в розвиток музичного мистецтва Закарпаття важко переоцінити. Вона фактично створила вокально-хоровий відділ, започаткувавши традиції закарпатського вокального мистецтва. Її вихованці в подальшому продовжили справу улюбленої вчительки, ставши викладачами музичного училища, передаючи свої знання новим поколінням талановитої молоді. Саме з В.Ромішовської бере свій початок професійна музична освіта на Закарпатті.

Іншою видатною постаттю того часу, що зробила свій внесок у розвиток вокального мистецтва на Закарпатті став видатний співак та педагог Андрій Задор, рідний брат Дезидерія Задора. Працюючи викладачем музичного училища, він навчав студентів базовим основам вокальної техніки. Всі його учні продовжили свою вокальну освіту у вищих навчальних закладах, ставши згодом педагогами, співаками. Він виховав багатьох талановитих співаків, серед яких – народний артист Росії А. Алексик (бас); народна артистка України, солістка Закарпатської обласної філармонії М. Зубанич (сопрано); соліст Будапештського оперного театру і викладач вокалу у місті Дебрецен Віктор Мошшані (баритон); народна артистка СРСР і України, володарка титулу «Найкраща Чіо-Чіо-сан світу» Гізела Ципола (сопрано); заслужена артистка України Ельвіра Готвоні; професор Московського інституту сучасного мистецтва, талановита співачка Надія Сафронова та багато інших [2].

У другій половині XX століття відбувається активний розвиток музичного мистецтва на Закарпатті. Відбулось взаємопроникнення естетичних поглядів двох поколінь митців: старше покоління митців сповідує західноєвропейські мистецькі принципи, молоде покоління митців виступає пропагандистами східноєвропейських культурологічних принципів. Відкриття у 1960 році у м. Ужгороді регіонального відділення Хорового товариства мало позитивний вплив як на розвиток музичного мистецтва в цілому, так і на розвиток хорового співу зокрема.

Третій етап характеризується активізацією концертної діяльності, зверненням уваги на професійне збирання та дослідження фольклору. Активно концертує Закарпатський народний хор, при філармонії діє «Музичний лекторій», відбувається становлення композиторської школи.

Не оминула активізація творчої діяльності і музичні навчальні заклади краю. Ті основи, що були закладені в музичному училищі В.Ромішовською та А.Задором, отримали у подальшому розвиток у

педагогічній діяльності наступного покоління викладачів та виконавців – вихованців вищезазначених корифеїв вокального мистецтва на Закарпатті. Починають свою педагогічну діяльність О. Левицька, Г.Бохорська, М.Михайлович, В.Глодан-Кіш та інші. Вони продовжують кращі традиції своїх наставників – В.Бохорської та А.Задора.

В це же час розпочинають свою концертну діяльність найкращі випускники А.Задора – Г.Ципола, А.Алексик, Л.Васильченко та інші. Вони гідно представляють наш край на всеукраїнських та міжнародних концертних та оперних сценах.

Продовжувачем традицій В.Ромішовської та А.Задора стала Г.Бохорська – прекрасний педагог, талановита співачка, справжній фахівець своєї справи. Навчаючись у Дезидерія та Андрія Задорів, вона здобула блискучу музичну освіту.

З 1973 року розпочалась педагогічна діяльність Г.Бохорської в Ужгородському музичному училищі, на посаді викладача по класу вокалу. З 1986 року вона очолювала вокальний відділ. Серед її студентів – заслужена артистка України, солістка Закарпатського народного хору Н. Гораль; заслужений артист України, артист Харківського академічного театру музичної комедії М. Маркович; заслужена артистка України, солістка Національної академічної хорової капели «Думка» Ю. Ондич; а також – О. Малейко, О. Заброварна, Н. Скубенич, А. Тягур, Н. Чертенкова, Р. Джупіна, В. Микулка, Н. Ізотова та інші [2, 101]. Вона була дуже мудрим педагогом, грамотно працювала з голосами, вміла підібрати відповідний репертуар, що допомагав студентам розкрити свій творчий потенціал. Вимоглива та чуйна водночас, вона була справжнім наставником для своїх вихованців. Саме тому студенти та колеги любили Г.Бохорську, приходили до неї за порадою, і вона нікому не відмовляла.

Вагомий внесок у розвиток Закарпатської вокальної школи зробила О.Левитська – у минулому випускниця Ужгородського державного музичного училища, яка продовжила навчання в Одеській державній консерваторії ім. А.Нежданової. Після завершення навчання повернулась в рідне училище, щоб навчати молодих талановитих співаків, ділячись з ними своїми знаннями та досвідом. Серед її випускників – народний артист України П. Матій, народна артистка України К. Лабик, Н. Єфімова, Т. Можняк та інші. О.Левитська виступала з методичними доповідями, брала активну участь у роботі вокального відділу, проводила велику профорієнтаційну роботу, виступала наставником молодих педагогів-вокалістів.

Закарпатська обласна філармонія з перших днів свого існування стала осередком культури в краї, місцем, де активно розвивалось музичне мистецтво в цілому та вокальне мистецтво зокрема. Основним місцем, де зберігались, плекались та розвивались вокальні традиції став Закарпатский народний хор. Саме його учасники зберігали та примножували славні вокальні традиції Закарпаття. В різні роки Закарпатським народним хором керували прекрасні майстри своєї справи, справжні поціновувачі своєї справи П.Милославський, М.Кречко, М.Попенко, О.Щербатий, П.Сокач, З.Корінець, М.Вігула. Зараз колектив очолює заслужений працівник культури України Наталія Петій-Потапчук.

Закарпатський народний хор завжди славився своїми талановитими вокалістами. Їх обирали з-поміж найталановитіших випускників Ужгородського музичного училища. До найбільш знакових постатей слід віднести Віру Баганич, Клару Лабик, Юрія Петрецького, Віктора Даньо, Михайла Форіша, Михайла Ходанича та багатьох інших. У подальші роки естафету розвитку вокального мистецтва підхопили П. Матій, М. Зубанич, О. Поляк, М.Копинець, Я.Садварій, Н.Підгородська, Е.Готвоні,

На розвиток вокального мистецтва Закарпаття величезний вплив мала діяльність ансамблю солістів «Гармонія», що працював при Закарпатській обласній філармонії. У різний час в його складі співали Василь Петрецький, Клавдія Сєрая, Ельвіра Гедеш, Олександр Теліга, Ельвіра Готвоні, Марія Зубанич, Оксана Ільницька-Хархаліс, Петро Матій, Марія Парфьонова, Людмила Новікова, Василь Михайлович, Марія Шелевер, Жанна Гелетіна, народна артистка України Клара Лабик. Також у діяльності ансамблю брали участь майстер художнього читання Борис Дерда, баяністи Геральд Євко, В'ячеслав Горай, Василь Марюхнич, Володимир Стегней, Михайло Рибалко, піаністи-концертмейстери Юрій Кречковський, Володимир Машіка та інші. [2, 129].

Висновки**.** В результаті дослідження було встановлено, що серед основоположників закарпатської вокальної школи слід виділити В.Ромішовську та А.Задора. Саме ці дві постаті заклали міцний фундамент подальшого становлення та розвитку професійної вокальної школи на Закарпатті, спроектували подальший розвиток вокального мистецтва та підготували цілу плеяду талановитих виконавців та педагогів, що і донині працюють у вищих навчальних закладах мистецького спрямування.

Як бачимо, Закарпатська вокальна школа формувалася видатними педагогами та виконавцями світового рівня. Кожен з них здійснив свій внесок у становлення та розвиток вокальної школи на Закарпатті. Своїм талантом, неперевершеними вокальними даними, високим професіоналізмом видатні

співаки Закарпаття – Г.Ципола, П.Матій, М.Зубанич, педагоги – В.Ромішовська, А.Задор, Г.Бохорська, О.Левитська, Н.Куклишина, Н.Підгородська та інші сприяли розвитку вокального мистецтва на Закарпатті.

Література

1. Грін О.О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття XIX – першої половини XX століття: історичний аспект. Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації. 2004. 160 с.

2. Данканич Г.М. Професійне вокальне мистецтво Закарпаття другої половини XX – початку XXI століття в аспекті міжкультурної комунікації: дис. … канд. мистецтвознав. / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2019. 337 с.

3. Калин Р. Вокальна школа як ментальний феномен. Наукові записки Тернопільського університету ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2012. №2. С. 114–121.

4. Мадяр-Новак В. Віра Карлівна Ромішовська – до 130-річчя від дня народження. Календар краєзнавчих пам'ятних дат на 2015 р. Ужгород, 2014. С. 79–85.

5. Микуланинець Л. М. Етнокультурологічне становлення професійної музичної культури Закарпаття у другій половині XX століття. // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Київ: Міленіум. 2009. Вип. 15. С. 184–188.

6. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення // Збірка статей, есе про музичну культуру Закарпаття. Вип.. 3. Ужгород: Карпати, 2016. 440 с.

7. Товтин Н. Становлення музичної культури Закарпаття XX століття (джерелознавчі аспекти). Вісник Львівського університету. 2016. Вип. 17. С. 45-52.

References

1. Ghrin, O.O. (2004). Professional music art of Transcarpathia in the XIX - first half of the XX century: historical aspect. Uzhghorod: Ghosprozrakhunkovyj redakcijno-vydavnychyj viddil upravlinnja u spravakh presy ta informaciji [in Ukrainian].

2. Dankanych, Gh.M. (2019). Professional vocal art of Transcarpathia in the second half of XX - beginning of XXI century in the aspect of intercultural communication. Ljviv [in Ukrainian].

3. Kalyn, R. (2012). Vocal school as a mental phenomenon. Naukovi zapysky Ternopiljsjkogho universytetu im. V. Ghnatjuka. Ternopilj, 2, 114–121 [in Ukrainian].

4. Madjar-Novak, V. (2014). Vera Karlovna Romishovskaya - to the 130th anniversary. Kalendar krajeznavchykh pam'jatnykh dat na 2015 r. Uzhghorod, 79–85 [in Ukrainian].

5. Mykulanynec, L. M. (2009). Ethnocultural development of professional music culture in Transcarpathia in the second half of the twentieth century. Mystectvoznavchi zapysky : zb. nauk. pracj. Kyjiv: Milenium, 15, 184–188 [in Ukrainian].

6. Professional musical culture of Transcarpathia: stages of formation (2016). Zbirka statej, ese pro muzychnu kuljturu Zakarpattja, 3. Uzhghorod: Karpaty [in Ukrainian].

7. Tovtyn, N. (2016). Formation of musical culture of Transcarpathia of XX century (source studies). Visnyk Ljvivsjkogho universytetu, 17, 45-52 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.09.2019
Прийнято до публікації 28.11.2019

УДК 78.071
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190609

Іванова Людмила Олександрівна,
викладач Одеської національної консерваторії
імені А. В. Нежданової
luda93609@gmail.com
ORCID: 0000-0002-5363-0685

П'ЄСИ ДЛЯ ГОЛОСУ Й ФОРТЕПІАНО В.ВЛАСОВА У ВИЯВЛЕННІ ТИПОЛОГІЙ МИСТЕЦТВА ПОСТАВАНГАРДУ

Метою цієї роботи є усвідомлення культурного стимулу того чи іншого твору В.Власова – у даному випадку це композиції для голосу й фортепіано на вірші Т.Шевченка й за текстами талановитого представника артистичної Одеси Р.Бродавка. **Методологічна основа** дослідження – історико-компаративний підхід, як це демонструють праці О.Лосєва, а також культурологічний ракурс музикознавчого аналізу, як це дано в історично оглядових статтях «Симфонічних етюдів» та ін. Б.Асаф'єва. **Наукова новизна** роботи зумовлена, по-перше, тим що вперше у вказаному ракурсі поданий аналіз композицій В.Власова, а, по-друге, оригінальною є теоретична ідея про культурну запрограмованість творів стильово-типологічними напрацюваннями неоготики, які не можливі в класиці музичної творчості XIX-XX ст. **Висновки.** Композиції В.Власова, висока обдарованість якого гарантує глибоке сприйняття ним «ідей часу», засвідчують наближення його до «типологічної еклектики» поставангарду, в якій демонстрація фольклоризму (твір на вірші Т.Шевченка) рядопокладена із просимволістським відчуттям близькості до цнотливої лірики Сходу та європейської готики: ознака bar-форми в циклі на вірші Р.Бродавка. У цілому вказані композиції втілюють той тип інструменталізованого подання вокалу (що вимагає помежовної з оперністю мадригальної манери співу), який прийнято від часів К.Дебюссі і М.Леонтовича називати «п'єсами для голосу й фортепіано»; а це природно для «неосимволізму» (за О.Марковою) у поставангардній стилістиці 1970-х – 2010-х років.

Ключові слова: п'єси для голосу і фортепіано, поставангард, неосимволізм, вокал, мадригальний вокал.

Иванова Людмила Александровна, *преподаватель Одесской национальной консерватории имени А. В. Неждановой*

Пьесы для голоса и фортепиано В. Власова в выявлении типологий искусства поставангарда

Целью данной работы является осознание культурного стимула того или другого произведения В.Власова – в данном случае это композиции для голоса и фортепиано на стихи Т.Шевченко и по текстам талантливого представителя артистической Одессы Р.Бродавко. **Методологическая основа** исследования – историко-компаративний подход, как это демонстрируют работы А.Лосева, а также культурологический ракурс музыковедческого анализа, как это задано в статьях «Симфонических этюдов» и др. у Б.Асафьева. **Научная новизна** работы обусловлена, во-первых, тем что впервые в указанном ракурсе представлен анализ композиций В.Власова, а, во-вторых, оригинальной является теоретическая идея о культурной запрограммированности произведений стилево-типологическими наработками неоготики, что невозможно было в классике музыкального творчества XIX-XX ст. **Выводы.** Композиции В.Власова, высокая одаренность которого гарантирует чуткое восприятие им «идей времени», удостоверяют приближение его к «типологической эклектике» поставангарда, в которой демонстрация фолькоризма (произведение на стихи Т.Шевченко) рядоположена с просимволистским ощущением близости к целомудренной лирике Востока и европейской готики: признак bar-формы в цикле на стихи Р.Бродавко. В целом указанные композиции воплощают тот тип инструментализированного вокала (что требует пограничной с оперностью мадригальной манеры пения), который принято, со времен К.Дебюсси и Н.Леонтовича, называть «пьесами для голоса и фортепиано»; а это естественно для «неосимволизма» (по Е.Марковой) в поставангардной стилистике 1970-х - 2010-х годов.

Ключевые слова: пьесы для голоса и фортепиано, поставангард, неосимволизм, вокал, мадригальный вокал.

Ivanova Lyudmila, *lecturer of Odessa National Music Academy named after A.V.Nezhdanova*

Plays for voice and pianoforte V.Vlasov in discovery of typology to art of post avant-garde

The purpose of the article is a realization of the cultural stimulus that or the other work of V.Vlasov - in this instance, this composition for voice and piano on poetry T.Shevchenko and the text of the talented representative of artistic Odessa R. Brodavko. **The methodology** of the study - a historian-comparative approach, as this demonstrates works of A.Losev, also culturology foreshortening of musicology analysis, as this is given in "Symphonic etude" and others beside B.Asafiev. **The scientific novelty** of the work is conditioned, first, that for the first time in specified foreshortening is presented analysis composition of V.Vlasov, but, secondly, original is a theoretical idea about cultural intrusion in style-typology life length Neo-Gothic that impossible was in classicist of music creative activity to XIX-XX cent. **Conclusions.** Today, the talented artist Professor V. Vlasov, a teacher, performer, and highly gifted composer of

© Іванова Л. О., 2019

Odessa, has an essential place in the cultural process of our country. His works, more often for instrumental composition, are gladly performed by specialists and amateurs, generously published and published in the states of residence of the Slavic peoples, since their composed melodies, sketches, musical essays, , and detailed authorial compositions always respond not only to the "call of the time" not only the epochal mark of thinking but also the internal delineation of the day and the moment of today. In the polystylistic ocean of artistic pursuits of the post-guard, the last decades are distinguished, in which these interstylistic tests are increasingly turning to the "trivialities" of the popular sphere and antiquity - in the context of requests for artistic and self-sufficient art. The compositions of V.Vlasov, which high gifts guarantee the keen perception to him of "ideas of time", certify approach him to "typology eclectic" to post avant-garde, in which demonstration of folklorism (work on poetry of T.Shevchenko) it is found beside with symbolism sensation to vicinity to chaste lyric poet of the Orient and European Gothic: sign bar-forms in cycle on verse R. Brodavko. As a whole specified compositions personify that type of instrumental vocal (that requires the border with operatic of the madrigal manner of singing), which is accepted, with timeses K.Debussi and N.Leontovich, name "play for voice and piano"; but this naturally for "neosymbolism" (on E.Markova) in postvanguard style of 1970-ly - 2010-ly years.

Key words*:* plays for voice and piano, postvanguard, neosymbolism, vocal, madrigal vocal.

Актуальність дослідження визначена потребами сьогоденної культуротворчості, в якій талановиті митці, а серед них професор В.Власов, педагог, виконавець і високоталановитий композитор Одеси, посідає почесне місце. Його твори, частіше для інструментального складу, із задоволенням виконують фахівці й любителі, їх щедро видавали й видають у країнах проживання слов'янських народів, оскільки складені ним мелодії, замальовки, музичні нариси й розгорнуті авторські композиції завжди відгукуються не тільки на «поклик часу» як епохальну відмітину мислення, але й внутрішні розмежування доби й моменту сьогоденного буття. У полістилістичному океані мистецьких пошуків поставангарду виділяються останні десятиріччя, в яких вказані міжстилістичні проби все частіше звертаються до «тривіальностей» популярної сфери і старовини – в контексті запитів художньо-самодостатнього мистецтва.

Творчість В.П.Власова неодноразово зацікавлювала мистецтвознавців: у працях вихованців Одеської музичної академії, зокрема в дослідженнях Д.Андросової, І.Волканової, Ю.Жукової [1; 2; 3] і багатьох інших, приділена увага тим чи іншим композиціям, характеристикам стильових уподобань і звуковиражальним знахідкам, які так щедро прикрашають музичні винаходи композитора. Але є зріз творчості Власова, який спеціально не виділяють дослідники, хоча він становить основу його творчих професійних композиторських відкриттів: культурні акцентуації мислительних виборів поколінь, які невпинно змінюються у просуванні поставангарду до пост-поставангардної сьогоденності.

Метою цієї роботи є усвідомлення культурного стимулу того чи іншого твору В.Власова – у даному випадку це композиції для голосу й фортепіано на вірші Т.Шевченка і за текстами талановитого представника артистичної Одеси Р.Бродавка. Методологічна основа дослідження – історико-компаративний підхід, як це демонструють праці О.Лосєва, а також культурологічний ракурс музикознавчого аналізу, як задано в «Симфонічних етюдах» та ін. Б.Асаф'єва. Наукова новизна роботи зумовлена, по-перше, тим що вперше у вказаному ракурсі поданий аналіз композицій В.Власова, а, по-друге, оригінальною є теоретична ідея про культурну запрограмованість творів стильово-типологічними напрацюваннями неоготики, які не можливі в класиці музичної творчості XIX-XX ст.

Чотири твори В.Власова, що стали предметом аналізу, становлять дещо принципово різне за віршованими текстами тих вокальних побудов із досить самостійною фортепіанною партією. Оскільки один із них – за шевченківськими рядками з відповідними трагікомедійними зрізами вболівальника за жіночі долі України, а три інші складають цикл за текстами Р.Бродавка. Останні, в свою чергу, презентують поетично-вільне втілення уявлень щодо японської-китайської поезії. І це явно підказане подібним звертанням до тричастинного викладення у Б.Лятошинського на вірші класиків епохи Тан, що дає оригінальне переломлення ідеї «Пісні про землю» Г.Малера за поезіями танських авторів.

Відповідно до словесно-поетичних побудов композитор подає різні стильово-музичні моделі, з яких шевченківські рядки надихають традиційно-фольклористичний характер гомофонно-гармонічної фактури й діатонічного ладового забарвлення, тоді як вірші Бродавка викликають засоби імпресіоністично-символістського письма із квартовими паралелізмами, із широтою компенсативної стосовно вокальної партії інструменталістики фортепіано та ін. Автор ніби старанно «камуфлюється» в стильових ознаках, які відпрацьовані для подання відповідних змістів-образів, тоді як мелодійна

вивіреність співацьких партій і жанрова витонченість трактування фортепіано недвозначно заявляє авторське – суто *власівське* – відчуття артистичного втілення ідей-стилів.

Танцювальна ритміка – у дусі «козачка» – твору на вірші Т.Шевченка виводить на жанрову *пісенну* типологію. Але простота ладової діатоніки має певне інтонаційне забарвлення, непоказове для танцювального образу як такого: натуральний мінор з неодноразово підкреслюваною послідовністю із низьким VII ступенем, що зосереджує увагу на нисхідній послідовності g-f-es-d, її ж виявлення на інших висотностях (d-c-b-a, c-b-a-g, ін.). Остання складає втілення символу Спокути (послідовність catabasis). Цей церковний символ у поєднанні з ритмічною танцювально-ігровою виписаністю фактури набуває трагікомічного наповнення.

Мелодична лінія співацької партії має ознаки прихованої поліфонії, оскільки більшість початкових мотивів позначена ходом на широкий інтервал з наступним його «заповненням», що складає паралелі до класики тем Фуг Й.С.Баха. Особливо значуще виступає це торкання поліфонічних церковних-серйозних ознак вираження у показі «збитої» кульмінації в кінці куплетної побудови – див. нисхідний октавний хід (показовий для старовинних церковних зворотів у втіленні «ангелобачення») g^2 - g^1 на слова «серденько», «лишенько».

У цілому ж композиція В.Власова на вірші Т.Шевченка виділяється метафоричним насиченням значеннєвих показників у співвідношенні тексту й музики. Останнє з указаних положень ілюструється композиційним вирішенням, в якому, на перший погляд, постає строфічність-куплетність. Але змістова насиченість *вступної* побудови у вигляді фортепіанного програвання й вокального приспіву суто звуконаслідувального типу («Ой, ду-ду…»), що мотивно-ладово протистоїть куплетним повторам музики в основній строфі, заслуговує спеціального акцентування.

Саме у вступі фортепіано, а потім і в «підхопленні» голосу самозначуще показане зіставлення паралелізмів I і VII натурального ступенів, що в «згорнутому» вигляді заявляє Спокуту (впізнаваний елемент нисхідної послідовності catabasis). Звучання куплетів саме на вірші Шевченка йде у «звичному» гармонічному мінорі – із вищевідміченими мелодичними «ускладненнями» партії голосу, що розвивають самостійно церковний високий знак, заданий у вступному інструментально-вокальному поданні тт. 1-8.

Тому «зв'язувальні» куплетні триразові повтори за різними текстами з виходами фортепіано, які є «зменшеною», але відчутною проекцією *значущого* вступу, вводять *рондоподібну* будову у ціле: $A\ B\ a\ B^1,\ a\ B^2\ a'\ B^3$, де фукція рефрену – у музиці вступу *A* й «скороченого» його подання у фортепіано типу *a* і *a'*. А форма рондо – із сакральними асоціаціями [10, с. 102], становить привілею вторинно-жанрових побудов. Так фортепіанна партія, що є вельми значущим надбанням у композиційному цілому, виводить на позатипову вокальну ознаку останнього, співвідносячи із тим, що на хоровому матеріалі М.Леонтовича прийнято називати «п'єсами для хору», а в даному випадку тяжіє до термінологічного дискурсу «п'єси для голосу і фортепіано»

Цикл на вірші Р.Бродавка наслідує традицію, закладену вокальними творами К.Дебюссі, які за самостійністю й активністю фортепіанної партії й одночасно певною незалежністю псалмодуючого вокального рядка складають повну протилежність традиціям пісенності-романсовості, хоч узагальненість виразної лінії голосу в творі спонукає скоріш це відносити до «пісні». Вокальні цикли Дебюссі – «Галантні свята», «Пісні Білітіс» – демонструють стійкі співвідношення жанрового наповнення частин, в яких перша частина – прелюдійна, друга – скерцо, а третя тяжіє до вільної монологічності. В цьому відношенні вокальні цикли Дебюссі наслідують жанроово-темпові побудови його інструментальних, симфонічних зокрема, творів (див.структуру «Ноктюрнів», «Моря» і т.п.).

Споглядальність, чутливість до контактності з ренесансною-готичною поезією – це полонило Дебюссі в Маларме, це ж зумовило звертання до східних образів. І це має місце у «Китайському ронделі» К.Дебюссі, написаному на вірші композитора в наслідування класичної китайської поезії Тан (про це докладніше [8]), на яку М.Конрад вказував як на зразок Китайського ренесансу [6]. Відомим є також цикл Б.Лятошинського, написаний за віршами танських поетів, продовжуючи в національному переломленні композицію Г.Малера на вірші поетів епохи Тан у перекладі німецькою, що склало паралель до вищевідзначеного «китайського» опусу К.Дебюссі й заохотило подальші вільні переломлення віршів китайського чи японського походження в межах національної мови.

Перше, що привертає увагу під час прослухування композиції В.Власова, це те, що вірші Р.Бродавка наслідують споглядальність, підкреслений естетизм висловлення, особливого роду короткість рядків і строф, акцентовану цнотливість у вираженні любовного почуття. І все ж у поезіях Бродавка проявляються певні виразні елементи типу вольового тиску у виявленні бажання домогтися

уваги-згоди предмету зітхань (див.текст третього номера, фраза «…и в объятьях тебя держать» у кінці першого номера), які в поетиці Сходу неприпустимі. Така цілком європейська транскрипція східної стилістики у Р.Бродавка порівняна з деякою відвертістю еротичних аналогій у «Китайському ронделі» Дебюссі, а це не може мати місця в оригіналі Сходу.

Але все ж аналогія до віршів Тан є наявною в поетичних нарисах Р.Бродавка, оскільки наявним є *чотирьохрядковість* строф, принципово пов'язана з артистичним світовідчуттям авторів Китаю VI-VIII ст. [4, 5-7]. Виразна заданість інструментального початку в номерах циклу, самостійність і тематична уґрунтованість фортепіанної партії (проведення лейттеми-образу любовного замилування у фактурній виділеності паралельних кварт), нарешті, інструментальна самозначущість вокального рядка – дозволяють ціле окремих номерів циклу упевнено жанрово визначити як «п'єси» за аналогією з інструментальним принципом викладення.

В цьому плані показовим є те, що особлива піднесеність і смислова кульмінаційність фінального номера («У тебя под окном») виділена, перш за все, маестозними арпеджіо фортепіано, оскільки голос теситурно більш яскраво показаний у перших двох п'єсах, із завершальною кульмінацією на g^2, тоді як у третьому номері голос вище f^2 не піднімається. Але жвавий темп (Allegretto), відмічені вище пасажні фігурації у фортепіано, *сукупне теситурне піднесення звучання* – з *G - g* перших п'єс до *A* фінальної – *засвідчують загальну установку циклу на крещендуючу драматургію, тобто на кульмінацію у третьому номері.* До речі, крещендуюча драматургія явно корегує композиційний план *кожного* з номерів, підкреслюючи наростання напруги саме в останніх тактах. Тільки три останні такти композитор делікатно «вуалює» кульмінацію, тим самим «закриваючи» слова тексту («…будешь моей!»), у цнотливій тонкості східної естетики дещо надто відверті.

Як уже було зазначено вище, через весь цикл проходить тема-образ, втілення якої (ряди паралельних кварт) можливе тільки у фортепіано. І цей інструментальний початок вираження надає й вокальному рядку певної вишуканості: дві перші п'єси циклу проходять на варіанті «ігрового» ритму (див.у Х.Бесселера [12]) ♫⌡ , тоді як у третьому номері маємо тридольний варіант цієї ж формули на 6/8: ♪♪♪ ⌡. До речі, композитор чутливо спирається на дводольні виміри, показові для позаєвропейського ритмовідчуття [5], вводячи трьохдольність у третій п'єсі у вигляді 6/8, тобто в тому її типі, який зберігає рахування на два.

Така ритмічна уніфікація звучання інструменталізує вокальні партії, надаючи їм, як і в китайській музиці загалом, танцювально-моторний колорит, до речі, контактний із старовинно-оперною манерою прийняття суто *ритмічного* співу з дуже обережними ферматами (див.про це увО.Круглової [7, 51-52]).Отже, в музику Власова, разом із елементами «східного» колориту, проникає також ранньобарокова манера камерного співу із вишукановою *філіровкою* звуку на messa di voce [7, 50].

Загальна композиція циклу, як і вже вищезазначена вокальна манера, закладена ритмізацією звучання, «вуалюванням» завершальної кульмінації, вражає осмисленою аналогією до готичного-ренесансного відчуття форми циклу. При загальній співвіднесеності із подібними тричастинними циклами Дебюссі, із циклом на вірші китайських поетів Тан Б.Лятошинського, чуття форми-композиції Власова підказало йому несподіваний, можливо, поворот до *бар-форми* готики й ренесансу.

Адже тонально й образно-тематично перші дві п'єси циклу принципово зближені: обидві йдуть у повільному темпі Andante, в обох є тематична опора на паралелізми кварт у фортепіано як спосіб утілення печалі покинутості, тональність *G* першої п'єси співвідносна за висотною подобою з *g* другої. А третя продовжує тематичні елементи перших двох (як згадка про печальні відчуття – meno mossoy – середній частині фінальної п'єси знов з'являються вищевідзначені паралельності кварт, складаючи базовий тематизм І і ІІ частин), і вводить принципово нові виразні показники. Це й темп Allegretto після Andante двох перших, і «прихована» трьохдольність на 6/8 після 2/4 першої і другої п'єс, нарешті, вищезазначений тональний зсув на рівень *A* після *G- g* перших двох.

І підбірка віршів текстів (І ч. «Я пою», ІІ ч. «Дикий рис», ІІІ ч. «У тебя под окном») має також принципову зіставленість І-ІІ стосовно нової якості в ІІІ частині. У І-ІІ п'єсах маємо подобу образів, хоч і в різних нахилах (про це нижче): відчуття покинутості, паралель печалі ліричного героя й природи в номері один, гіпербола невгамонної у співчутті природи й покинутості у самовираженні героя, ін.в номері два). А от номер три – це «добрий знак» у природі «олюдненій», трояндовий кущ як

ознака садового оточення – і в паралель до цього «відродження виплеканої краси» – Надія і майже впевненість у душевному стані героя.

Відзначимо те, що всі три п'єси демонструють від старовинної сонати похідний принцип «варіацій на структуру»: всі частини циклу побудовані в тричастинній, чи наближеній до неї, репризній формі. Але ця тричастинність досить різна. У перших двох п'єсах середина – розвиваючого типу, у другому номері реприза скорочена (останні 7 тактів, тт. 48-55). А от тричастинність третьої п'єси – найбільш симетрично налаштована, найбільш наближена до типу da Capo, тут середина становить темпово-тематично контрастну побудову (див.вище). В ній відверто проступають жанрові риси скерцо зі вставною темою тріо в середині.

А от тричастинність перших двох п'єс (за масштабами викладу основної теми й розвивального розділу друга п'єса може бути трактованою і як репризна двочастинність) демонструє тематичні «стертості» між матеріалом основних і серединного розділів, що при уніфікованості ритмічної ходи й тематичному навантаженні фактурного осередка (квартові паралелізми) вказує на зв'язок із жанром прелюдії.

Із сказаного випливає, що загальна побудова циклу наближається до співвідношення образів-структур за типом А A^1 В, що й нагадує специфіку бар-форми. Остання заявлена Р.Вагнером у «Майстерзінгерах» як ознака німецького Майстерзанга, але історично це неточно: і Майстерзанг, і Міннезанг, і твори трубадурів-труверів Франції звернені до бар-форми як специфічного музично-концепційного втілення двоїчності цінностей світу (цінності Простоти й інтелектуальної Вишуканості Віри в Готиці, цінності Культури і Віри у Ренесансі), охоплюваних Істиною (Бога в Готиці, Божественої Гармонії у Ренесансі; про це докладно у О.Маркової [9, 132]).

У готичних-ренесансних побудовах бар-форми послідовність А A^1 В охоплювала три строфи тексту, з яких два йшли на тотожній музичній основі, тоді як похідний контраст становила третя строфа (в німецькій термінології: Stollen-Stollen-Abgesang, буквально «строфа-строфа-приспів»).

Як бачимо, у циклі Власова майже точно витримана послідовність бар-форми: музична подоба двох перших п'єс, причому з рисами quasi-народного паралелізму природного й людського в першій («Я пою»), з відмітинами інтелегентської відстороненості природи й людини («Дикий рис»), тоді як у третій («У тебя под окном») маємо гармонію олюдненої садової рослинності й людської Надії.

Зі сказаного виходить особливого роду спрямованість циклу В.Власова до неосимволістського ствердження творчого вираження, що уґрунтоване відчуттям солідарності із символістськими обрисами початку XX ст. (риси наслідування відносно К.Дебюссі і Б.Лятошинського), з одного боку, а з другого – проакцентовані «неоготичні дотичності», які в концепції О.Маркової [9] і в дисертації І.Навоєвої [11] осмислювалися у втіленні сьогоденних пост-поставангардних посилань. Намічена в композиції за текстом Т.Шевченка трактовка співвідношення фортепіано й голосу як «п'єси» у циклі на вірші Р.Бродавка знайшла повноту втілення тієї жанрово-типологічної особливості.

Висновки**.** Композиції В.Власова, висока обдарованість якого гарантує глибоке сприйняття ним «ідей часу», засвідчують наближення його до «типологічної еклектики» поставангарду, в якій демонстрація фолькоризму (твір на вірші Т.Шевченка) рядопокладена із просимволістським відчуттям близькості до цнотливої лірики Сходу та європейської готики: ознака bar-форми у циклі на вірші Р.Бродавка. У цілому вказані композиції втілюють той тип інструменталізованого подання вокалу (що вимагає помежовної з оперністю мадригальної манери співу), який прийнято, від часів К.Дебюссі і М.Леонтовича, називати «п'єсами для голосу й фортепіано»; а це природно для «неосимволізму» (за О.Марковою) у поставангардній стилістиці 1970-х – 2010-х років.

Література

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учбовий посібник для вузів мистецтв. Одеса: Астропринт, 2008. 126 с.

2. Волканова И. Византинизм баянно-аккордеонной музыки XX века

(на примере произведений В. Рунчака и В. Власова). Магистерская работа. Библ.ОНМА имени А.В.Неждановой, 2015. - 98 с.

3. Жукова Ю. Византийский культурный принцип в формировании полифонического репертуара баянно-аккордеонного искусства XX века. Магистерская работа. Одесса, 2017. 87 с.

4. Китайские четверостишия. Горечь разлуки. Москва, Издат.дом Летопись. 2000. 415 с.

5. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. Москва: Сов.композитор, 1977. 446 с.

6. Конрад Н. Запад и Восток. Москва, Наука, 1966. 561 с.

7. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко. *Старинная музыка,* № 4, 2003. С. 45-52.

8. Лю Бинцян Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства. Одесса, Астропринт, 2014. 440с.

9.Маркова О.М. Герменевтичний зріз музичної культурної соціології. *Вісник Нац.академії керівних кадрів культури і мистецтв. Щоквартальний науковий журнал 1'2019. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.* Київ 2019. С. 132-138.

10. Методологическая функция Христианского мировоззрения в музыкознании. Межвузовский сб.научных статей . Отв.редактор-составитель В.В. Медушевский. Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, УГАИ им. З. Исмагилова – Москва-Уфа, 2007. 219 с.

11. Навоєва І.Л. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неготики пост-постмодерну. Кандидатська дисертація, ОНМА имені А.В.Неждановоі, 17.00.03. Одеса, 2018. 189 с.

12. Besseler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik. *Jahrbuch,* Leipzig, 1956. S.13-58.

References

1. Androsova D. (2008) Minimalism in music. Scool appliances for universities of arts. Odessa, Astroprint [in Ukraine].

2 . Volkanova I. (2015) Byzantinism of ancient Slavic minstrel music XX century (on example of the works of V. Runchak and V. Vlasov). Master work. Odessa [in Ukrainian]

3. Zhukova Ju. (2017) Byzantine cultural principle in formig of polyphonic repertoire to ancient Slavic minstrel art XX century. Master work. Odessa [in Ukrainian]

4. The Chinese quatrains. Bitterness of the separation (2000). Moscow, Izdat.dom Letopis (in Russian).

5. Konen V. (1977) The Ways of the american music. Essays on histories of the music culture USA. Moscow, Sov.kompositor [in Russian]

6. Konrad N. (1966). West and Orient. Moscow, Nauka [in Russian]

7. Kruglova E. (2003) Some problems to interpretation of vocalof musics the epoch baroque. *Old-time music* № 4, 2003. P. 45-52 [in Russian]

8. Liu Binchan (2014) Music-history parallels of the development of the art to China and Europe. Monograph on histories of the culture for music academy, university and high school art . Odessa: Astroprint [in Ukrainian]

9. Markova O. (2019) Hermeneutic cut to music cultural sociology. The Herald of National Academy Managing Personnel of the Culture and Art. Quarter scientific journal *1'2019. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.* Kiyv. P. 132-138 [in Ukrainian].

10. The methdological function of the Christian worldoutlook in musicology. Mezhvuzovskiy. Symposium / The responsible editor-compiler V.V. Medushevskiy. Moscow state conservatory name P.I. Chaikovskiy, UGAI name Z. Ismagilov. Moscow-Ufa [in Russian].

11. Navojeva I. (2018) Ukrainian choral, vocal-ensemble creative activity in context style Neo-Gothic of post-postmodern. Candidate's. Odessa National Musical Academy name A.V.Nezhdanova, 17.00.03. Odessa [in Ukrainian].

12. Besseler H. (1956). Spielfiguren in der Instrumentalmusik. *Jahrbuch,* Leipzig,. S.13-58 [in Germany, DDR].

Стаття надійшла до редакції 22.08.2019
Прийнято до публікації 28.09.2019

УДК 37.013.73
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190610

Кеба Мирослав Євгенович,
старший викладач кафедри бальної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-4468-0944
keba.kiev@ukr.net

ЕСТЕТИЧНА ВИРАЗНІСТЬ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

Мета статті полягає в теоретичному осмисленні специфіки засобів виразності в спортивних бальних танцях як інструментарію для створення індивідуального стилю виконання. **Методологія дослідження.** В процесі дослідження специфіки засобів хореографічної виразності в спортивних бальних танцях для розгляду теоретичних концепцій та практики танцювальних виступів в сукупності застосовано комплексний підхід. Постановка мети статті актуалізує застосування загальнонаукових та мистецтвознавчих методів: аналітичного, термінологічного, типологічного методів, методу співставлення, а також методів філософсько-естетичного та мистецтвознавчого аналізу. **Наукова новизна.** Досліджено проблематику виражальних засобів та художньо-естетичних аспектів спортивного бального танцю як виду танцювального мистецтва; виявлено та проаналізовано фактори, що впливають на посилення хореографічної виразності; розглянуто процес формування індивідуального стилю виконання спортивного бального танцю у контексті розробки особистісно-орієнтованого підходу до застосування засобів естетичної виразності. **Висновки.** Естетична виразність у спортивному бальному танці проявляється за умови наявності естетичних властивостей та ілюструються метафорою, що надається абстрактною структурою танцю. Отже спортивний бальний танець може виражати неособисті емоції, відчуття та почуття, художні ідеї або мету, соціокультурну ідентичність та/або якості, пов'язані з музичним супроводом або ті, що передаються ними. Акцент у виступах танцювальними парами робиться на художньому вираженні танцю як форми спілкування, що схожа на мову, через цілеспрямовані дії, знаки, символи чи жести. Специфіка становлення індивідуального стилю танцювальної пари залежить від особливостей особистісно-орієнтованого підходу до вибору головних та додаткових засобів хореографічної виразності.

Ключові слова: спортивні бальні танці, індивідуальний стиль, засоби хореографічної виразності, естетичні особливості.

Кеба Мирослав Евгеньевич, *старший преподаватель кафедры бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Эстетическая выразительность спортивного бального танца

Цель статьи заключается в теоретическом осмыслении специфики средств выразительности в спортивных бальных танцах как инструментария для создания индивидуального стиля исполнения. **Методология исследования.** В процессе исследования специфики средств хореографической выразительности в спортивных бальных танцах для рассмотрения теоретических концепций и практики танцевальных выступлений в совокупности применен комплексный подход. Постановка целей статьи актуализирует применение общенаучных и искусствоведческих методов: аналитического, терминологического, типологического методов, метода сопоставления, а также методов философско-эстетического и искусствоведческого анализа. **Научная новизна.** Исследована проблематика выразительных средств и художественно-эстетических аспектов спортивного бального танца как вида танцевального искусства; выявлены и проанализированы факторы, влияющие на усиление хореографической выразительности; рассмотрен процесс формирования индивидуального стиля исполнения спортивного бального танца в контексте разработки личностно-ориентированного подхода к применению средств эстетической выразительности. **Выводы.** Эстетическая выразительность в спортивном бальном танце проявляется при наличии эстетических свойств и иллюстрируются метафорой, которая предоставляется абстрактной структурой танца. Итак спортивный бальный танец может выражать неличные эмоции, ощущения и чувства, художественные идеи или цели, социокультурную идентичность и / или качества, связанные с музыкальным сопровождением или те, что передаются ими. Акцент в выступлениях танцевальными парами делается на художественном выражении танца как формы общения, похожей на язык, через целенаправленные действия, знаки, символы или жесты. Специфика становления индивидуального стиля танцевальной пары зависит от особенностей личностно-ориентированного подхода к выбору главных и дополнительных средств хореографической выразительности.

Ключевые слова: спортивные бальные танцы, индивидуальный стиль, средства хореографической выразительности, эстетические особенности.

Keba Myroslav, *Senior Lecturer, Ballroom Choreography Department, Kiev National University of Culture and Arts*

Aesthetic expressiveness of sports ballroom dance

The purpose of the article is to theoretically comprehend the specifics of expressive means in sports ballroom dancing as a tool for creating an individual style of performance. **Methodology.** In the process of researching the

© Кеба М. Є., 2019

particulars of the means of choreographic expressiveness in sports ballroom dancing, an integrated approach was taken to consider the theoretical concepts and practice of dance performances. The goal-setting of the article actualizes the application of general scientific and art history methods: analytical, terminological, typological methods, a method of comparison, as well as methods of philosophical-aesthetic and art historical analysis. **Scientific novelty.** The problems of expressive means and artistic and aesthetic aspects of sports ballroom dance as a form of dance art are investigated; identified and analyzed factors affecting the enhancement of choreographic expressiveness; The process of forming an individual style of performing sports ballroom dance in the context of developing a personality-oriented approach to the use of aesthetic, expressive means is considered. **Conclusions.** Aesthetic expressiveness in sports ballroom dancing is manifested in the presence of aesthetic properties and is illustrated by a metaphor that is provided by the abstract structure of the dance. So sports ballroom dance can express impersonal emotions, feelings, and feelings, artistic ideas or goals, sociocultural identity, and/or qualities associated with musical accompaniment or those that are transmitted by them. The emphasis in the performances by the dancing couples is on the artistic expression of the dance as a form of communication similar to a language through targeted actions, signs, symbols, or gestures. The specifics of the formation of the individual style of a dancing couple depends on the characteristics of a personality-oriented approach to the choice of the primary and additional means of choreographic expressiveness.

Key words*:* sports ballroom dancing, individual style, means of choreographic expressiveness, aesthetic features.

Актуальність теми дослідження. Специфіка спортивного бального танцю, як виду танцювального мистецтва, що на сучасному етапі отримав значного розвитку, полягає в унікальному синтезі мистецтва та спорту. Розгляд та осмислення науковцями теоретичних і практичних питань сучасного спортивного бального танцю наразі значно поступається темпам його розвитку. Однією з актуальних проблем, що потребує наукового дослідження є художньо-естетичні аспекти виступу виконавців.

Стандартизовані засоби виразності, засвоєння яких забезпечує посилення спортивної майстерності танцювальних пар, а їх використання сприяє підвищенню показників технічної підготовки та дозволяють створити індивідуальну манеру виступу, що підкреслює рівень технічної підготовки, пластичність рухів та артистизм не є загальноприйнятими та й досі не отримали відповідного наукового осмислення з мистецтвознавчих позицій.

Мета статті полягає в теоретичному осмисленні специфіки засобів виразності в спортивних бальних танцях як інструментарію для створення індивідуального стилю виконання.

Аналіз публікацій. Проблематика естетичних засобів хореографічної виразності спортивних бальних танців останнім часом привертає увагу багатьох дослідників. Р. Воронін у науковому дослідженні «Філософсько-естетичні та художні аспекти танцювального мистецтва: спортивний бальний танець, друга половина ХХ століття» робить одну з перших спроб визначити науковий підхід до вирішення актуальних проблем подальшого розвитку спортивного бального танцю, використовуючи в якості методологічної бази філософські концепції, пов’язані з визначенням природи спорту та мистецтва, розробивши модель структури виконавської майстерності в спортивному бальному танці [2].

Деякі аспекти засобів виразності у спортивних бальних танцях як головних показників оцінювання виступів учасників, а саме артистизм та емоційність, розглядає М. Богданова в науковій публікації «Спортивний танець у системі бальної хореографії» [1]. Специфіку взаємодії між танцювальними партнерами та чинники впливу на сприйняття, насиченість й видовищність виступу розглядають О. Мерлянова та Ю. Василенко. У публікації «Виховання артистичності серед партнерів у спортивних бальних танцях та методологія розвитку видовищності» автори викладають педагогічну технологію підвищення спортивної майстерності танцювальних пар розроблену П. Кочеріним та Є. Бурановою [4], побудовану на засвоєнні засобів виразності, поєднанні емоційної складової виконавців, узгодженості їх дій та творчому підході до процесу тренування [5].

Виклад основного матеріалу. Спортивний бальний танець, домінантою естетичної структури в якому є рух, як образотворчий засіб, та пластика, як виражальний, утворює окрему підсистему в системі бальної хореографії, вирізняючись високим рівнем техніки виконання та синтезовано-модернізованими модифікаціями в хореографічному мистецтві. Водночас його змагальність в загальносоціальному контексті є важливою ланкою між спортом та мистецтвом.

Відповідно до естетичного визначення М. Бредслі мистецтва як «спеціального розміщення умов для отримання досвіду яскраво вираженого естетичного характеру» [7, 725], багато видів спорту є мистецтвом, оскільки гра в естетичних цілях є частиною оцінки в одних видах спорту, а в інших нерідко є бажаною. На думку Д. Холта, якщо краса, створена в мистецтві не повинна бути реалізована з будь-якою подальшою метою, то вона може й не мати транс естетичної мети, тоді спорт буде тривіально виключено з художнього класу, оскільки естетичні ефекти будуть або несуттєвими або важливими лише в якості засобу для досягнення мети або перемоги [9, 138]. Л. Гуаріно стверджує, що художній танець не лише

досить фізично вимогливий, щоб вважатися спортом, але й досить конкурентоздатний, щоб відповідати вимогам [7, 77–78]. Відповідно якщо танець не обов'язково має бути художнім, проте він є художньою формою, то художній танець не обов'язково повинен бути змагальним, проте він може вважатися спортом або «спортивною формою», коли він конкурентоздатний.

Складність розміщення спортивного бального танцю в метафізичних категоріях, розроблених з урахуванням інших форм мистецтва пояснюється наявністю в ньому суттєвих тілесних аспектів (розум в безпосередньому взаємозв'язку з тілом танцюриста бере участь в процесі створення, виконання та оцінки танців), що ускладнюють питання про те, як і чому його можна позиціонувати як мистецтво.

На думку Р. Вермей, щоб осмислити спортивний бальний танець як художню практику важливо зрозуміти що дана практика передбачає розуміння специфіки функціонування естетики [11].

Отже, досвід вважається естетичним, коли об'єкт уваги сприймається як самоцінний і таке сприйняття супроводжується естетичними емоціями, оскільки естетичні емоції – це знання, що підтверджують цінність об'єкта та підтверджують наявність естетичного досвіду.

Танець належить до системи мистецтв, оскільки усі мистецтва по суті є символами і відрізняється від інших мистецтв лише тим, що його символ або «первинна ілюзія» є символом віртуальної сили або жесту, а не віртуального часу (як символ музики), віртуального простору (як символ пластики) або ілюзії життя (символ поезії). Оскільки виразність присутня в усіх танцях, спортивний бальний танець можемо позиціонувати як особливо виразну форму мистецтва, що включає «дію» (необхідну рису танцю) чітко визначеним чином [10, 86].

Наприкінці XX ст. відомий дослідник М. Бердслі стверджував, що виразність – необхідна умова для танцю як виду мистецтва, вона присутня коли рухи наділені більш «інтенсивними вольовими якостями, такими як родзинка, енергійність, жвавість, експансивність або значимість», ніж це потрібно для виконання будь-яких практичних функцій рухів я роботи. Відповідно виразність за М. Бердслі – це те, що перетворює інші форми рухів в танцювальні рухи [7, 31].

На основі аналізу філософських досліджень специфіки танцювальних засобів виразності В. Брігіншоу, Д. Марголіса, А. Дейлі та С. Коен виявлено, що вираження в танці осмислюється на основі чотирьох категорій:

– суб'єктивістські теорії, що конкретно пов'язують вираження в танці з емоціями людини, яка створила або виконує танець;

– натуралістичні теорії, що передбачають шлях переходу до природи або тіла конкретного танцюриста (танець виражає почуття через рухи, а не через будь-які особисті почуття, виражені мімікою обличчя) [6, 178];

– експресіоністичні теорії, відповідно до яких танець робить виразним його зміст;

– семіотичні теорії, відповідно до яких виразним танець робить його формальна структура.

В. Іванов пропонує розглядати такі естетичні поняття як *виразність, стиль* та *втілення художнього образу* як сенсоутворюючи в процесі визначення ступеню художньої значимості в спортивних бальних танцях [3, 72-81].

На думку М. Богданової, емоційні переживання танцюристів (експресія, виразність рухів та міміка) проходить через поведінковий рівень (проявляється через дії, рухи та реакції моторного характеру), набуває індивідуальних вербальних виражень на суб'єктивному рівні та створює унікальний художній образ після осмислення і трансформації індивідуально-типологічних особливостей на психофізіологічному рівні [1, 216].

У спортивному бальному танці на збільшення виразності впливає такі фактори, як:

– використання оригінальних зв'язок та поєднань;

– ступінь узгодження дій партнерів (даний засіб виразності спортивного бального танцю є одним з провідних та свідчить про рівень майстерності пари);

– артистизм та пластичність рухів – дозволяють донести до глядача музично-художній образ танцювальної композиції;

– оригінальні міміка, жести та пози;

– особистісно-орієнтований підхід;

– відповідний вибір музичного супроводу;

– індивідуальний стиль танцюристів.

Використання танцювальною парою оригінальних зв'язок та поєднань надають відчуття оригінальності, новизни та унікальності танцювальної композиції. Творчий процес пошуку та використання незвичних поєднань та зв'язок між танцювальними рухами, конструювання їх

найрізноманітніших варіантів, експериментування з багатоманітними поєднаннями простих рухів суттєво впливає на збагачення даних засобів виразності.

Раціональна кількість та відповідність певній частині композиції таких засобів виразності спортивних бальних танців як оригінальні міміка, жести та пози надають виступу танцювальної пари чіткості, логічності та завершеності. Аналіз виступів танцювальних пар дозволив зробити висновок, що істотні переваги пар-переможниць безпосередньо пов'язані з раціональним підходом до визначення місця та часу використання в композиції структури, форми та емоційності пози. Відповідно до факторів посилення естетичного та емоційного сприйняття танцювальних поз та рухів належить точність підібраних міміки та жестів

У контексті даного дослідження особистісно-орієнтований підхід розуміється як індивідуальні уподобання в процесі вибору музичного супроводу, а також головних та додаткових засобів хореографічної виразності.

Вдалий вибір музичного супроводу, що відповідає формі та змісту танцювальних рухів, серед різноманітних за жанром, характером, музичною виразністю та експресією музичних творів дозволяє розкрити наявний потенціал руху танцювальної пари та надати виступу яскравий індивідуальний характер

Становлення індивідуального стилю танцюристів залежить від особистіно-орієнтованої організації процесу тренування: спрямованості навчально-тренувальних занять на вияв особливостей характеру, мотивацій, схильностей, інтересів, танцювальної манери та переваг танцюриста.

Р. Воронін, при визначенні індивідуального художнього стилю танцюриста пропонує використовувати модель виконавської майстерності танцюриста, в якій відображені наступні компоненти:

– пластика (основу танцю становлять зображально-виражальні можливості, що закладені в людській тілесності та реалізуються в русі та пластиці, відповідно виражальну силу людського тіла зумовлює саме його пластична природа);

– музичність (вона сповнює танець певним художньо-образним сенсом та надає емоційну схвильованість та натхненність);

– дуетність (у розумінні досягнення ефекту синхронності виконання та єдності емоційного спрямування танцювальної пари за умови яскраво виражених чоловічого ат жіночого початків у взаємодії партнерів);

– єдність (органічність в загальній поведінці на паркеті та в кожному русі танцю) [2, 24].

Певний крок виконаний танцюристом, манера виконання, який крок він виконає після цього, як саме даний крок зроблено відносно партнера, специфіка ритму музичного супроводу, колір, лінія, текстура його костюму та інші аспекти створюють нематеріальну віртуальну форму. За Р. Вермей, те, що зроблено (під час виступу танцювальної пари) є фактичним рухом, а те, що створено (художній образ) є нематеріальною віртуальною формою [11].

Спортивний бальний танець як твір мистецтва завжди перебуває в процесі – лише безпосередньо під час виступу танець може стати об'єктом уваги, якому надається цінність. Р. Вермей акцентує на тому, що естетичний вибір для танцюриста означає, що у головна увага приділена не фактичному виконанню кроків та рухів, а осмисленням рухів як засобом створення єдиного значимого цілого, невід'ємними складовими якого є взаємодія структур руху та взаємозв'язок компонентів танцювального середовища.

Наукова новизна. Досліджено проблематику виражальних засобів та художньо-естетичних аспектів спортивного бального танцю як виду танцювального мистецтва; виявлено та проаналізовано фактори, що впливають на посилення хореографічної виразності; розглянуто процес формування індивідуального стилю виконання спортивного бального танцю у контексті розробки особистісно-орієнтованого підходу до застосування засобів естетичної виразності.

Висновки**.** Естетична виразність у спортивному бальному танці проявляється за умови наявності естетичних властивостей та ілюструються метафорою, що надається абстрактною структурою танцю. Отже спортивний бальний танець може виражати неособисті емоції, відчуття та почуття, художні ідеї або мету, соціокультурну ідентичність та/або якості, пов'язані з музичним супроводом або ті, що передаються ними. Акцент у виступах танцювальними парами робиться на художньому вираженні танцю як форми спілкування, що схожа на мову, через цілеспрямовані дії, знаки, символи чи жести. Специфіка становлення індивідуального стилю танцювальної пари залежить від особливостей особистісно-орієнтованого підходу до вибору головних та додаткових засобів хореографічної виразності.

Література

1. Богданова М .В. Спортивний танець у системі бальної хореографії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20. С. 214–217.

2. Воронин Р. Е. *Философско-эстетические и художественные аспекты танцевального искусства: спортивный бальный танец, вторая половина XX века* : автореферат дис. канд. искусствоведения : 17.00.09 / Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Петербург, 2007. 26 с.

3. Иванов В. В. К вопросу о сущности «вхождения» художественного языка в спорт. *Вестник аспирантуры СПбГАФК им. П.Ф. Лесгафта*. Санкт-Петербург. 2002. С. 72–81.

4. Кочерин П. М., Буранова Е. В. Методика воспитания эстетической выразительности в спортивних танцах. *Педагогико-психологические и медико-биологические проблемы физической культуры и спорта*. 2011. № 3 (20). С. 91–97.

5. Мерлянова О. А., Василенко Ю. В. Виховання артистичності серед партнерів у спортивних бальних танцях та методологія розвитку видовищності. *Young Scientist*. 2018. № 11 (63). С. 197–201.

6. Cohen S. J. *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present, Second Edition*, Highstown, NJ: Princeton Book Publishers, 1992. p. 178.

7. Beardsley M. C. What Is Going On in a Dance? *Dance Research Journal. 1982.* № 15. pp. 31–72.

8. Guarino L. Is dance a sport? A twenty-first-century debate. *Journal of Dance Education.* 2015. № 15 (2). pp. 77–80.

9. Holt J. Sport as art, dance as sport. *AUC Kinanthropologica*. 2017. Vol. 53. № 2. pp. 138–145.

10. Pakes A. The Plausibility of a Platonist Ontology of Dance. *Thinking Through Dance: The Philosophy of Dance Performance and Practices.* J. Bunker, A. Pakes and B. Rowell (eds.). Hampshire: Dance Books, Ltd., 2013. pp. 84–101.

11. Vermeij R. *Aesthetic Expression.* 2012. URL : https://wdced.com/2012/11/ruud-vermeij-aesthetic-expression/ (дата звернення 12.07.2019).

References

1. Bogdanova, M. V. (2014). Sport dance in the system of ballet choreography. *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, Vol. 20, pp. 214–217 [in Ukrainian].

2. Voronin, R. E. (2007). *Philosophical and aesthetic and artistic aspects of dance art: sports ballroom dance, the second half of the twentieth century*. Abstract of C.Ed. St. Petersburg [in Russian].

3. Ivanov, V. V. (2002). On the issue of the essence of the «entry» of artistic language into sports. *Bulletin of postgraduate studies St. Petersburg State Pharmacological University named after P.F. Lesgaft*, pp. 72–81 [in Russian].

4. Kocherin, P. M., Buranova E. V. (2011). Methods of educating aesthetic expressiveness in sports dancing. *Pedagogical-psychological and biomedical problems of physical education and sport*, no. 3 (20), pp. 91–97 [in Russian].

5. Merlyanova, O. A, Vasilenko, Y. V. (2018). Artistic education among partners in sports ballroom dancing and methodology of entertainment development. *Young Scientist*, no. 11 (63), pp. 197–201 [in Ukrainian].

6. Cohen, S. J. (1992). *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present, Second Edition.* Highstown, NJ: Princeton Book Publishers [in English].

7. Beardsley, M. C. (1982). What Is Going On in a Dance? *Dance Research Journal*, no. 15, pp. 31–72 [in English].

8. Guarino, L. (2015). Is dance a sport? A twenty-first-century debate. *Journal of Dance Education*, no. 15 (2), pp. 77–80 [in English].

9. Holt, J. (2017). Sport as art, dance as sport. *AUC Kinanthropologica*, Vol. 53, no. 2, pp. 138–145 [in English].

10. Pakes, A. (2013). The Plausibility of a Platonist Ontology of Dance. *Thinking Through Dance: The Philosophy of Dance Performance and Practices.* J. Bunker, A. Pakes and B. Rowell (eds.). Hampshire : Dance Books, Ltd. pp. 84–101 [in English].

11. Vermeij, R. (2012). *Aesthetic Expression.* Available at : https://wdced.com/2012/11/ruud-vermeij-aesthetic-expression/ [in English].

Стаття надійшла до редакції 20.08.2019
Прийнято до публікації 28.09.2019

УДК 378.048.2:355.237.1:351.746.1
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190612

Косінова Олена Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
заслужена артистка України
kosinova@meta.ua

КОРПОРАТИВНА КУЛЬТУРА ЯК ВАГОМИЙ ЧИННИК ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ТЕЛЕВЕДУЧИХ

Мета роботи - розкрити сутність процесу упровадження корпоративної культури в системі естетичної спрямованості професійної підготовки телеведучих. **Методологія** дослідження передбачає комплексний підхід із застосуванням аналітичного, системного методів, компаративного, що дозволяє зрозуміти, що ідеал мистецької освіти потребує змістовного наповнення, створення оптимальних умов для корпоративної культури в системі естетичного життя студентів вишу культури і мистецтв. **Наукова новизна** роботи полягає в актуалізації концепту корпоративної культури у контексті та зв'язку з формуванням професійної підготовки телеведучих. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження встановлено, що в умовах творчого вишу впровадження естетичної спрямованості професійної підготовки студентів здійснюється шляхом формування особистості митця з гармонійно поєднаними професійними, морально-естетичними, психологічними якостями і забезпечується цілеспрямованою навчально-виховною діяльністю. Найважливішими естетичними якостями в процесі формування корпоративної складової естетичної підготовки майбутніх телеведучих є такі: повага до історії, культури, гідності, етичних ідеалів кожного народу; інтерес до національної мови, звичаїв, традицій, а також наявність почуттів взаємної толерантності та делікатності як стосовно національно «іншого» менталітету, духовних цінностей, так і носіїв іншої культури та думок , що не співпадають з власними.

Ключові слова: корпоративна культура, естетична спрямованість, інформаційне суспільство, творча діяльність, культурна спадщина, естетичний смак, естетичне життя.

Косинова Елена Николаевна, *кандидат педагогических наук, доцент, заслуженная артистка Украины*

Корпоративная культура как важный источник професиональной подготовки телеведущих

Цель работы - раскрыть сущность процесса внедрения корпоративной культуры в системе эстетической направленности профессиональной подготовки телеведущих. **Методология исследования** предполагает комплексный подход с применением аналитического, системного методов, компаративного, что позволяет понять, что идеал художественного образования требует содержательного наполнения, создания оптимальных условий для корпоративной культуры в системе эстетической жизни студентов вуза культуры и искусств. **Научная новизна работы** заключается в актуализации концепта корпоративной культуры в контексте и связи с формированием профессиональной подготовки телеведущих**. Выводы.** В результате проведенного исследования установлено, что в условиях творческого вуза внедрение эстетической направленности профессиональной подготовки студентов осуществляется путем формирования личности художника с гармонично соединенными профессиональными, морально-эстетическими, психологическими качествами и обеспечивается целенаправленной учебно-воспитательной деятельностью. Важнейшими эстетическими качествами в процессе формирования корпоративной составляющей эстетической подготовки будущих телеведущих являются: уважение к истории, культуре, достоинства, этических идеалов каждого народа, интерес к национальному языку, обычаям, традициям, а также наличие чувств взаимной толерантности и деликатности как относительно национально «другого» менталитета, духовных ценностей, так и носителей другой культуры и мыслей, которые не совпадают с собственными.

Ключевые слова: корпоративная культура, эстетическая направленность, информационное общество, творческая деятельность, культурное наследие, эстетический вкус, эстетическое жизни.

Kosinova Olena*, Candidate of Pedagogical Sciences, Honored Artist of Ukraine, assistant professor*

Aesthetic Education as Actual Training Direction of Arts High School Students

The purpose of the work is to reveal the essence of the process of introduction of corporate culture in the system of aesthetic orientation of professional training of TV presenters. **The research methodology** involves a comprehensive approach with the use of analytical, systematic, and comparative methods, which makes it clear that the ideal of art education needs a meaningful content, creating optimal conditions for corporate culture in the system of aesthetic life of students of higher education and arts. **The scientific novelty** of the work lies in updating the concept of corporate culture in the context and in connection with the formation of professional training of broadcasters. **Conclusions**. As a result of the conducted research it is established that in the conditions of creative higher education the implementation of the aesthetic orientation of students' professional training is carried out by forming the personality of the artist with harmoniously combined professional, moral and aesthetic, psychological qualities and is provided with purposeful educational activities. The most important aesthetic qualities in the process of forming the corporate component of aesthetic training of future TV presenters are the following: respect for the history, culture, dignity, ethical ideals of each people; interest in the national language, customs,

©Косінова О. М., 2019

traditions, as well as feelings of mutual tolerance and delicacy as to the national "other" mentality, spiritual values, and carriers of another culture and opinions that do not coincide with one's own.

Keywords: corporate culture, aesthetic orientation, information society, creative activity, cultural heritage, aesthetic taste, aesthetic life.

Актуальність теми дослідження. Здійснюючи впровадження оволодіння корпоративною культурою в системі естетичної спрямованості професійної підготовки студентів, слід звертати увагу на те, що зазначений процес проводиться з майбутніми фахівцями системи телеіндустрії. Цей образ належить до ідеального, а ідеал освіти потребує змістовного наповнення. Ідеал сучасного телеведучого має бути зрозумілим студентам та вишу, який здійснює навчально-виховний процес. При цьому вкрай небажаним є абстрактний образ майбутнього митця. Він повинен вбирати в себе якості, властиві всім творчим особистостям мистецьких спільнот України, незалежно від виду професійної діяльності, і вже потім доповнюватися професійними знаннями, уміннями та мотивами діяльності. Такий підхід надає можливість припустити, що особистість митця визначається громадською свідомістю як індивідуальна цілісність, яка містить інтелектуальну, морально-естетичну, емоційну, вольову розвиненість.

Аналіз досліджень і публікацій. Питанням вивчення корпоративної культури присвячені праці Н.Абашкіної, С.Василенко, О.Козирєвої, О.Медведєвої, Н.Могутнової Т.Персикової, П.Смоленюк, О.Тарасової та ін. Різні аспекти підготовки телеведучих вивчали у роботах О.Гончарова, Т.Захарас, Т.каратай, В.Костюк, О.Клімашевська, І.Крупський, Т.Лункіна, Ю.Снурнікова, В.Чекалюк та ін. Водночас питання корпоративної культури як чинника професійної підготовки означеного напряму фахівців є малодослідженими, що складає актуальність пропонованої статті.

Мета роботи - розкрити сутність процесу упровадження корпоративної культури в системі естетичної спрямованості професійної підготовки телеведучих.

Виклад основного матеріалу. Майбутній митець опановує професію на основі науково-технічного знання, удосконалює в собі правові, економічні, художньо-естетичні якості з метою формування свого внутрішнього світу, створення самого себе як духовно розвинутої особистості. Студент характеризується широким кругозором, високим професіоналізмом, глибокою духовністю і непохитною вільною моральною волею, естетичним ставленням до дійсності й особливістю мислення як інструменту досягнення та освоєння цього складного світу.

Можливості навчального-виховного процесу під час формування у студентів естетичної складової професійної підготовки необхідно розглядати з двох основних позицій:

естетичних можливостей організації навчально-виховного процесу НПС ВУЗу;

участі студентів у практичній діяльності з естетизації навчального середовища в процесі навчальної діяльності;

Естетичний вплив науково-педагогічного складу є необхідною умовою формування у майбутніх митців відчуття прекрасного, радості пізнання суспільних явищ. Науково-педагогічний склад прагне з перших же занять використовувати всі можливості своїх дисциплін для розвитку у студентів естетичних поглядів і смаку, розкриває перед ними естетичні особливості навчальних дисциплін.

Структура навчально-виховного процесу передбачає наявність чітко визначених виховних цілей. В умовах мистецького ВУЗу виховний процес спрямовано на:

- формування цілісної особистості студента – спеціаліста визначеного профілю;
- патріотичне та правове виховання студента – справжнього громадянина Батьківщини;
- формування високих моральних якостей;
- гармонійність розвитку інтелектуальної, почуттєвої, вольової та фізичної сфер особистості;
- естетичне виховання та розвиток здібностей щодо естетично-художньої творчості;

мотивацію самовиховання і формування готовності виховувати підлеглих тощо.

Педагогічна діяльність з упровадження естетичної спрямованості професійної підготовки студентів містить:

- навчально-виховний процес та організацію навчання;
- позанавчальну діяльність і організацію дозвілля;
- самостійну естетико-художню творчість.

Кожен з означених елементів педагогічної діяльності передбачає використання відповідних методів, прийомів та форм роботи.

Особливість упровадження естетичної спрямованості професійної підготовки визначається з тієї точки зору, що на кожному курсі навчання у структурі пізнання і поведінки діють свої естетичні

вимоги корпоративної культури. Вони створюються у процесі практичного засвоєння світу й є взаємопов'язанними з усіма компонентами формування корпоративної складової естетичної підготовки студентів.

Важлива особливість упровадження естетичної спрямованості професійної підготовки студентів полягає в тому, що зазначений процес може здійснюватись як через вплив на особистість естетичних властивостей предметів та явищ навколишнього середовища, так і за допомогою літератури та мистецтва. Основними засобами впровадження корпоративної складової естетичної спрямованості професійної підготовки студентів є: навчання, процес пізнання, праця, побут, спілкування, творчість, література і мистецтво.

Естетичні почуття студентів викликають такі елементи учбової діяльності, як гармонія, симетрія, пропорція, ритм, темп. Учбова діяльність та навчання активно впливають на корпоративну культуру студентів такими складовими: власне процесом діяльності; змістом навчання; стосунками під час учбової діяльності; результатами навчально-виховного процесу.

Навчально-пізнавальний процес має суттєві можливості для впровадження корпоративної спрямованості в системі естетичної професійної підготовки студентів. Проникаючи думкою у сутність предметів, процесів та явищ, які пізнаються, майбутній спеціаліст одночасно сприймає властиві їм естетичні якості. На заняттях НПС, використовуючи художні засоби, яскраво, образно і дохідливо розкриває красу творчості під час виконання учбових завдань.

Прекрасне у житті та навчанні є і засобом, і результатом упровадження корпоративної складової естетичної спрямованості підготовки майбутніх тележурналістів.

При проведенні позанавчальної роботи з студентами проводяться лекторії з видів та жанрів мистецтва, літературні вечори і бесіди, зустрічі з видатними артистами, художниками, діячами літератури та кіномистецтва, відвідування художніх виставок, музеїв, театральних вистав, кінотеатрів, телестудій тощо. Означена робота сприяє опануванню кожним студентом навичок і вмінь творити прекрасне у житті та мистецтві. Логіка впровадження естетичної спрямованості професійної підготовки студентів потребує його повної доцільності і запобігання будь-яких шаблонів.

Практично естетичний елемент корпоративного спілкування є в кожному навчальному предметі. Такі естетичні категорії, як симетрія, пропорційність, колір, міра, звук, гармонія, стосуються не лише до живопису, поезії, музики. Ними оперують навчальні дисципліни, що вивчаються, а саме: «Сценічний рух», «Основи сценарної майстерності», «Акторська майстерність», «Теорія драми», «Операторська діяльність» та ін.

На заняттях з «Сценічного руху» та «Акторської майстерності» поняття гармонії, симетрії, пропорційності, ритму набувають естетичного звучання, коли вони сприймаються студентами як конкретний вираз засвоєння на практиці певної закономірності корпоративного спілкування, закономірності корпоративної культури. Інтерес студентів до навчання посилюється, коли НПС не тільки показує їм в процесі викладу навчального матеріалу репродукції, художні фотознімки, сучасні кіноматеріали, конструкції костюмів, елементи акторської техніки, сценарні плани, та сценарії різних телепрограм, але й пропонує самостійно знайти деталі,елементи в своїх творчих роботах що містять елементи гармонії, естетики, елементи корпоративної культури тощо.

Викликає відчуття захоплення гармонія природи, її барвистість, різноманітний рослинний і тваринний світ, які розкриваються перед студентами в процесі зйомок екологічних тем, проблем екології, що оточує нас. Адже, сама природа є багатим джерелом естетичних переживань. У кожний момент навколишня природа вносить щось прекрасне, що облагороджує почуття, впливає на весь духовний стан особистості. Гармонійною є не лише окрема рослина, тварина. Гармонія – в єдності їх розвитку з умовами життя, із зовнішнім середовищем. Усестороннє вивчення рослин, тваринного світу надає можливість управляти їх красою, служити людині. До такого висновку приходять студенти, що акцентують тематику своїх робіт саме на екологічних проблемах.

У процесі вивчення дисциплін загальноосвітнього, загальноестетичного та спеціального циклів студенти переконуються в тому, що краса і доцільність є взаємозв'язаними, що поглиблене вивчення наук надає змогу виявляти та збільшувати красиве в процесі практичної діяльності людини.

Уважне використання НПС наукових знань про природу, творчих біографій учених, митців, артистів, досвіду практичної діяльності викладачів відкривають широкий простір для виховання у студентів глибоких патріотичних почуттів естетичного сприйняття дійсності, відчуття краси пізнання світу.

Найважливішою передумовою розвитку естетичних почуттів, поглядів і смаків студентів у процесі навчання є використання художніх образів. Органічним елементом кіномистецтво входить не лише у викладання «Історія кіно та телебачення». Багато осіб НПС прийшли до висновку, що

використання творів кіномистецтва на заняттях усіх дисциплін, які вивчаються, значно підвищує зацікавленість курсантів змістом навчального матеріалу, стимулює активність, підвищує якість знань.

Велику роль в корпоративній культурі в системі естетичного виховання відіграє вивчення курсу «Філософія». У цьому курсі практично немає такої теми, де б не надавалась можливість використовувати твори кіномистецтва, художньої літератури, живопису, музики, театру.

Можна використовувати на заняттях матеріали періодичного друку. Вирізки з газет, журналів підбираються відповідно до розділів програми, потім демонструються на заняттях у процесі викладу матеріалу. Вони використовуються як наглядний засіб для ввідної бесіди до нової теми, при підготовці студентів до сприйняття нового матеріалу, на семінарських заняттях.

Різноманітна гамма почуттів, у тому числі й естетичних, пов'язана з використанням у процесі навчання образу мистецтва, кіно і телебачення, з розповідями про творчу діяльність митців, з умінням НПС показати взаємозв'язок ззовні ніби розрізнених явищ, з постійним виникненням відчуття здивування студентів від нових фактів тощо. Розширення емоційної сфери сприяє розвитку творчих здібностей майбутніх митців, формуванню у студентів прагнення самостійно мислити, міркувати, вирішувати навчальні завдання. Відомо, що людина найбільшу насолоду отримує від того, що сама зробила, куди вклала власну працю, душу. Тому в формуванні естетичної складової професійної підготовки студентів враховується такий важливий аспект як потенційні можливості самих студентів, створення належних умов для їх естетичного самовираження, вияву їх естетичного досвіду.

Стосовно структури впровадження корполративної спрямованості професійної підготовки студентів під час дослідження виокремлено етапи зазначеного процесу, а саме: діагностичний, проектуально-цільовий, організаційний, стимулюючо-спонукальний, контрольно-оціночний. Виокремлені етапи впровадження корпоративної спрямованості професійної підготовки студентів надають можливість стимулювати студентів до досягнення вершин як в особистому, так і професійному плані.

Спонукальними чинниками в упровадження корпоративної спрямованості професійної підготовки студентів можуть бути й образ продуктивної творчої діяльності самого педагога, який засобами своєї професії прагне прищепити своїм вихованцям кращі людські риси. Основним елементом ефективності впровадження корпоративної спрямованості професійної підготовки студентів є сформованість у студентів потреби і вмінь у сфері самовиховання, самоосвіти, самоорганізації, самоконтролю. У межах кожного елементу педагогічної діяльності з впровадження корпоративної спрямованості естетичної підготовки студентів використовуються специфічні форми роботи.

Сучасна педагогіка визначає такі види виховання: патріотичне, правове, моральне, професійне, естетичне, фізичне тощо. Водночас види виховання перебувають у постійній та тісній єдності, кожен з них має естетичний аспект.

Важливе значення в упровадженні корпоративної спрямованості естетичної підготовки студентів в умовах гуманізації і гуманітаризації вищої школи України має естетичне виховання. Відомо, що люди в житті дуже велике значення надають прекрасному. Людина сама хоче бути красивою та прагне зробити красивою одяг, житло, предмети побуту, знаряддя праці, архітектуру будівель, усе її навколишнє оточення. Вона вносить красу і в працю і у відпочинок.

Навчально-виховний процес ВНЗ активно стимулює естетичний розвиток особистості. Кожний навчальний предмет має значні можливості для впровадження естетичної спрямованості професійної підготовки студентів. Усі форми навчальної діяльності: лекції, семінари, практичні заняття, тренування, репетиції – характеризуються певним рівнем естетичного навантаження. Зокрема, практичні заняття, зокрема прогоні, репетиції не лише дають знання, формують творче мислення та розвивають навички управління творчим колективом, привчають бачити красу узгоджених і рішучих дій, розуміти естетичні основи у доцільній колективній діяльності. Індивідуальні заняття, наприклад, із акторської майстерності, сценічної мови виховують у студентів акуратність та зібраність, привчають їх до чітких, узгоджених і красивих дій. На заняттях із суспільних наук НПС має можливість показати красу піднесеного та героїчного і довести нікчемність непристойного, потворного. Важливу роль у впровадженні естетичної спрямованості професійної підготовки майбутніх митців відіграє вивчення дисциплін: етики й естетики, культурології, рідної та іноземної мов, а також педагогіки та психології.

Наукова новизна роботи полягає в актуалізації концепту корпоративної культури у контексті та зв'язку з формуванням професійної підготовки телеведучих.

Висновки. Отже, в умовах творчого вишу впровадження естетичної спрямованості професійної підготовки студентів здійснюється шляхом формування особистості митця з гармонійно поєднаними професійними, морально-естетичними, психологічними якостями і забезпечується цілеспрямованою

навчально-виховною діяльністю. Найважливішими естетичними якостями в процесі формування корпоративної складової естетичної підготовки майбутніх телеведучих є такі: повага до історії, культури, гідності, етичних ідеалів кожного народу; інтерес до національної мови, звичаїв, традицій, а також наявність почуттів взаємної толерантності та делікатності як стосовно національно «іншого» менталітету, духовних цінностей, так і носіїв іншої культури та думок , що не співпадають з власними.

Література

1. Абашкіна Н.В. Нові концепції навчання і виховання у сучасній німецькій педагогіці. Київ: Інститут системних досліджень освіти, 1995. 32 с.

2. Библер В.С. Школа диалога культур. *Искусство в школе*. Москва, 1992. №2. С.48.

3. Відродження і розвиток культури України: проблеми історії, теорії і практики: Тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції. Київ: Друкар. 1993. 170 с.

4. Гончаренко С. Не руйнувати, а реформувати. *Товариш*. 1997. №25. С.3.

5. Кант И. Критика способности суждения. Москва: Искусство, 1994. 367 с.

6. Косів М. Про духовне плебейство і не тільки. *Культура і життя*. 1995. № 27.

7. Луначарский А.В. Избранные статьи по эстетике /сост. А.Ермакова. Москва : Искусство, 1975. 391 с.

8. Макаренко А.С. О воспитании. Москва: Политиздат, 1988. С.27.

9. Маслов В.С. Теорія та практика культурологічного виховання. Київ: КВГІ, 1995. С.11-76.

10. Національна державна комплексна програма естетичного виховання. Проект / АПН України, Інститут українознавства КДУ ім.Т.Шевченка; Уклад. І.І. Зязюн, О.М. Семашко. Київ, 1994. С.23.

11. Педагогічні технології: Навчальний посібник для вузів / О.Падалка, А.Нісімчук, І.Смолюк та ін.; Укр. пед.ун-т ім. М.Драгоманова. Київ: Українська енциклопедія, 1995. 254 с.

12. Men Near TV. *Washington Post*. 1995. 18.07. P.3.

References

1. Abashkina, N.V. (1995). New conception and achievement of the presently educated teacher. Kiev: Institute of Systemic Education [in Ukrainian].

2. Bibler, V.S. (1992). School of dialogue of cultures. Iskusstvo v chkole. Moscow, 2, 48 [in Russian].

3. Revival and development of culture of Ukraine: problems of history, theory and practice (1993 These are the speakers of the All-Ukrainian Science Conference Kiev: Drukar) [in Ukrainian].

4. Goncharenko, S. (1997). Do not ruinuvati, but reformat. Tovarych, 25, 3 [in Ukrainian].

5. Kant, I. (1994). Criticism of the ability of judgment. Moscow: Art [in Russian].

6. Kosiv, M. (1995). About spiritual plebeianism and not tilki. Culture and Life, 27 [in Ukrainian].

7. Lunacharsky, A.V. (1975). Selected articles on aesthetics. Moscow: Art [in Ukrainian].

8. Makarenko, A.S. (1988). About education. Moscow: Politizdat [in Ukrainian].

9. Maslov, V.S. (1995). Theory and practice of of cultural education. Kiev: KVGI, 11-76 [in Ukrainian].

10. The National State Comprehensive Program of Aesthetic Education (1994). Kiev, 23 education [in Ukrainian].

11. Pedagogical technology: The first-hand seminar for universities. (1995). Kiev: Ukrainian Encyclopedia [in Ukrainian].

12. Men Near TV. (1995). Washington Post, 18.07, 3 [in English]..

Стаття надійшла до редакції 10.09.2019
Прийнято до публікації 18.10.2019

УДК: 7.067:784
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190613

Леонтієва Софія Леонідівна,
старший викладач кафедри академічного
та естрадного вокалу Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID 0000-0002-6664-5288

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА РЕПЕРТУАР У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ПРОСТОРІ ЕПОХИ

Мета роботи: аналіз стану вокального мистецтва крізь призму репертуару як відображення культуропростору, що сприятиме визначенню концепту репертуару для визначення соціального стану культури епохи. **Методологія дослідження:** полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів, а також емпіричних, загальнонаукових (аналіз, синтез) методів. **Наукова новизна:** В статті зроблено спробу проаналізувати сьогоденний стан вокального мистецтва, а також особливостей репертуарної політики виконавців. Окремо зроблено акцент на формуванні сучасного концепту репертуару. **Висновки:** музичний репертуар існує в просторі відповідної епохи та є концептуальним зображенням сучасних йому подій та настроїв у соціумі. Водночас саме через вокальне мистецтво, як таке, що пов' язане з вербальною складовою, можливе найбільш повне втілення культуропростору епохи. Вокальне мистецтво як таке, що є позиційно доступним людству та іманентною ознакою архетипів української ментальності, а також надає можливості через підбор репертуару актуалізувати питання меж надіндивідуальним, соціальним, історичним досвідом особистостей в певному полі культури як визначального для детермінування характеру діяльності та пізнання архетипових складових у культуротворчих процесах, які здатні відбивати індивідуально-національний та загальносвітовий контекст.

Ключові слова: музичний репертуар, вокальне мистецтво, архетип, українська ментальність.

Леонтиева София Леонидовна, *старший преподаватель кафедры академического и эстрадного вокала Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко*

Вокальное искусство и репертуар в современном культурном пространстве эпохи

Цель работы: анализ вокального искусства сквозь призму репертуара как отражение культуропростору, что будет способствовать определению концепта репертуара для определения социального положения культуры эпохи. **Методология исследования:** заключается в применении сравнительного, историко-логического методов, а также эмпирических, общенаучных (анализ, синтез) методов. **Научная новизна:** В статье сделана попытка проанализировать сегодняшнее состояние вокального искусства, а также особенностей репертуарной политики исполнителей. Отдельно сделан акцент на формировании современного концепта репертуара. **Выводы:** музыкальный репертуар существует в пространстве соответствующей эпохи и является концептуальным изображением современных ему событий и настроений в социуме. В то же время именно из-за вокальное искусство, как таковое, что повязкам связано с вербальной составляющей, возможно наиболее полное воплощение культуропростору эпохи. Вокальное искусство как таковое, что является позиционно доступным человечеству и имманентным признаком архетипов украинской ментальности, а также предоставляет возможности через подбор репертуара актуализировать вопрос границ надиндивидуальным, социальным, историческим опытом личностей в определенном поле культуры как определяющего для детерминирования характера деятельности и познания архетипический составляющих в культуротворчих процессах, которые способны носить индивидуально-национальной и общемировой контекст.

Ключевые слова*:* музыкальный репертуар, вокальное искусство, архетип, украинская ментальность.

Leontieva Sofia, *Senior Lecturer, Department of Academic and Pop Vocals, Institute of Arts, Kiev University named after Boris Grinchenko*

Vocal art and repertoire in the contemporary cultural space of the era

The purpose of the article is the analysis of the state of vocal art through the prism of the repertoire as a reflection of cultural space, which will help define the concept of the repertoire for determining the social status of the culture of the era. **The methodology** of research is to apply comparative, historical-logical methods, as well as empirical, general-scientific (analysis, synthesis) methods. **Scientific novelty.** The article attempts to analyze the present state of vocal art, as well as the features of the repertoire of artists. Separately, the emphasis is put on the formation of a modern repertoire concept. **Conclusions.** Musical repertoire exists in the space of the corresponding era and is a conceptual image of contemporary events and mood in society. At the same time, it is precise because of vocal art, as being connected with the verbal component, perhaps the most complete embodiment of the cultural space of the era. Vocal art as being positionally accessible to mankind and an inherent feature of the archetypes of Ukrainian mentality, as well as providing opportunities through the selection of the repertoire to actualize the issues between the subindividual, social and historical experience of individuals in a particular field of culture as a determining factor for

© Леонтієва С. Л., 2019

determining the nature of activity and the knowledge of archetypal components in cultural cooking processes that can carry individual, national and global context.

Key words: musical repertoire, vocal art, archetype, Ukrainian mentality.

На етапі сучасного розвитку науки виникає необхідність вивчення вокального мистецтва та проблеми концепту репертуару вокаліста як певного культурогенезу суспільства, що перебуває в контексті соціальних змін. Ці зміни відбуваються в зовнішніх факторах буття та певним чином впливають на створення нових трендів у культуротворчій життєдіяльності особистості музиканта. В умовах відсутності чіткого прогнозування майбутнього культуропростору перед виконавцем стоїть завдання виокремити найбільш успішні вектори для презентації себе перед публікою. Організаційність та концептуальність репертуару в такому контексті стає тим інструментом, який дозволяє відображати та частково передбачати всі сучасні компоненти, моделі та типи соціуму.

У сучасному науковому мистецькому просторі більшість досліджень, які пов'язані з темою вибору репертуару, присвячені вирішенню передусім методичних завдань, а саме комплексному формуванню вокально-технічних і художніх навичок вокаліста (П. Віардо-Гарсіа, Е. Карузо, М. Донець-Тессеєр, М. Микиша, Л. Дмітрієв, П. Морозов та інш.). Питання формування вокальної культури співаків висвітлювалися в працях українських і китайських авторів: В. Антонюк, Л. Василенко, Н. Гребенюк. Вивчення особливостей сценічної підготовки висвітлено в працях Г. Ципіна, А. Авдієвського. Проте наукові засади модернізації навчального процесу на заняттях з вокалу в системі музичної освіти не висвітлюють значення репертуару як відображення сучасних тенденцій в контексті глобалізації саме на концертній естраді. Це й зумовлює актуальність даного дослідження.

В контексті зазначеного основною метою стає висвітлення особливостей вокального мистецтва в контексті формування репертуарного концепту.

Процес ідентифікації особистості вокаліста існує в процесах культурної спільноти як основного провідника глобалізаційних трансформацій. Через уніфікацію зразків масової культури відбувається активізація мистецьких зв'язків цілісного універсального всесвітнього культуропростору. Йдеться про те, що музичне мистецтво, зокрема вокальне, існує як певна компонента, що висвітлює людське світосприйняття в основних світових релігіях, в різних гуманістичних концепціях, тобто відтворює образ єдиного цілісного світу.

Це обґрунтовано доступністю вокального мистецтва для всіх верств населення, його комунікативністю. Комунікативна складова вокального мистецтва виступає як констатація активного процесу формування мистецького простору. Співацька виконавська традиція кожного народу має унікальне національне коріння та формується не тільки в сприятливих умовах, а іноді всупереч їм [2].

Отже, з використанням зв'язків людства з традицією співу, з тяжінням будь-якої людини до пісенної комунікації формується певна традиція, яка й дозволяє визначати націю, культуру, епоху. Дозволяє вступати в міжкультурний та міжчасовий діалог, формує комунікативні зв'язки людства в цілому.

Реалізація цієї комунікаційної складової полягає у втіленні музичного матеріалу, яким володіє вокаліст, у певний репертуар. Репертуар в свою чергу залежить від багатьох чинників – від виконавський можливостей, уподобань вокаліста, від типу концерту, вимог публіки, соціально-історичного континууму тощо. Тобто, через публічне виконання вокального репертуару (чи просто співу) іманентно формується загальний творчий концепт наявного часу, репрезентація творчості при асиміляція окремих характеристик творів мистецтва. [7, 380]. Виконання має публічний характер, де рівень репертуару повинен бути концептуально багатожанровим феноменом, що здатний передати музично-художній образ через уяву співака та реалізацію культурних потреб нації через здатність до живого перевтілення [6, 38].

Репертуар вокаліста є традиційною ознакою часу, а сьогодні апелює до архетиповості в інтелектуальних здобутках української ментальності. При цьому саме вокаліст в усі часи через репертуар був носієм-репрезентантом найтиповіших рис соціально-історичного континууму. В умовах глобалізації зміни, що відбуваються в мистецтві, імпліцитно тяжіють до нових «форм подання об'єктів та предметів мистецтва як на структурному, так і на змістовому рівнях» [3, 380], і це проявляється передусім у репертуарі музиканта.

На різних етапах вибір репертуару створює особливу філософську концепцію буття, подає усталене відповідно до потреб соціуму світоглядно-диференційоване бачення суспільства. Тобто через репертуар, як ознаку свого часу, зроблено акцент на певні змістові універсалії історичного періоду. Все частіше ми можемо бачити переклад інструментальної музики для вокального ансамблю чи для вокаліста з концертмейстером.

Сьогодні виникає потреба використання всього арсеналу вокальних здібностей та вмінь: класично-академічних, естрадних, старовинно-народних вокальних здібностей. Широкий репертуар є ознакою часу, де можна вбачати певну синергію всього, що існує, для виходу на європейську арену та комунікацію на всіх культурних рівнях.

Серед репертуарних складових вокаліста цілком логічно виокремлюються оперні твори, пісні, романси, а сьогодні вже й переклади інструментальної музики. Але найцікавішим є той факт, що сьогодні вокаліст не може дозволити собі спів тільки в одній площині репертуарного буття. В сучасному мистецтві ми все більше стикаємося з необхідністю введення українських зразків вокального мистецтва. Головним у цьому контексті постає не використання вже відомих народних творів, а пошук т а введення в репертуар нових авторських вокальних творів. Саме такий підхід є явищем, іманентно спрямованим на виявлення соціально-історичних та культурно-інтелектуальних здобутків нації.

Сьогодні в умовах глобалізації все більш важливим постає саме необхідність формування національної єдності, яка в умовах трансформаційних змін дає змогу представникам певної країни ідентифікувати себе в межах всесвітнього глобалізованого процесу. Саме цьому сприятиме вокальне мистецтво, яке через концепт репертуару здатне акумулювати складний, «соборний» символ української нації, де традиційний, архетиповий взірець народного твору в сучасній обробці або авторським репертуаром, апелює до європейських середньовічних образів вокаліста «Орфея душ» та втілює сучасні тенденції служіння загальносвітовому соціуму при збереженні глокальної національної складової. Іншими словами, виокремлюється новий образ універсального вокаліста, який дещо синкретично поєднує класичне уявлення про українське мистецтво з ідеєю повного оновлення даної мистецької сфери відповідно до світових тенденцій.

Головною умовою існування того чи іншого мистецтва є його внутрішня сутність, що репрезентує потреби соціуму та є відповіддю на попит, який цей соціум і формує.

Сьогодні, незважаючи на швидкоплинність та зміну сфер зацікавленостей, на перший план виходить потреба пошук засобів ідентифікації себе зі світом та себе зі своєю нацією та водночас універсалізація митця як прояв глобалізації людства.

Таке становище цілком логічно відповідає новим соціально-політичним та культурним умовам в Україні. Вокальне мистецтво та репертуар вокаліста в такий спосіб апелює до позицій символу не тільки України, а й скоріше до того, що у О. Лосєва має назву «мистецтво архетипу», яке відображає найвищі здобутки інтелектуалізму цивілізації [5, 198]. Все це забезпечує динаміку вокального репертуару вокаліста та його вихід на новий змістово-якісний щабель.

Завдяки зацікавленості суспільства вокальним мистецтвом формується концентрат первісного й сучасного мислення. Саме в цьому концентраті можна знайти всі культурні збіги та перетини української та світової ментальності. Отже, музика загальнолюдського рівня отримує нове виконавське рішення саме в звучанні вокалістів у контексті різних репертуарних концепцій.

Яскравим прикладом креативного концепту репертуару у вокальному виконавстві на загальносвітовому рівні (йдеться про популярні й усталені в світовому контексті музичні твори) є виконання вокальним ансамблем інструментального класичного репертуару в аранжуванні.

Таке втілення спрямоване на висвітлення можливостей вокального мистецтва у вирії еволюції концептуальних змін. В основі такого репертуарного та виконавського напрямку є потреба в креативному, сучасному погляді на формування національної ідентичності та відродженні міжсвітових зв'язків. Вокальне мистецтво та концепт такого репертуару постає як універсальний інструмент та засіб, який підходить як для автентичних народних пісень та втілення усталених образів, які несуть суспільно-історичне значення для будь якої нації, так і для створення cover-версії світових хітів та українських творів у сучасному форматі, що робить це цікавим на загальносвітовому рівні. Це не тільки дозволяє ввести українську музику в світовий вокальний обіг, а й формує новий «прототип української людини, яка є традиційно усталеним образом європейського громадянина, який знає та поважає свою історичну пам'ять, але не намагається її виносити на показ, шанує своє минуле та сьогодення» [4].

Отже, сучасний стан культури характеризується феноменами глобалізації, відчуження, пошуку особистісної та культурної ідентифікації, маніпуляції суспільною свідомістю, масовості. Вокальне мистецтво та репертуар існують на рівні ноумена та феномена, й вокальне мистецтво стає прихованою сутністю особистості, яка поєднує в собі й представника сучасного соціуму, й носія мистецьких здібностей, де мистецтво – це сфера, яку можна осягнути в процесі його глибокого вивчення, осмислення, умоглядного споглядання. В свою чергу репертуар набуває рис феномену як такий, що впливає на органи чуття як зовнішній прояв музичної мови у вигляді вербального тексту.

Репертуар в зазначеному контексті повинен базуватися відповідно до можливостей виконавця на таких рівнях, як базовий, класичний (уміння виконувати оперний репертуар) та його осучаснений

аналог. Сьогодні все частіше ми стикаємося з ситуацією, коли академічна музика потребує певного «полегшення» з метою розширення аудиторії. Підготовлену зацікавлену аудиторію змінює глобалізоване суспільство, яке в своїй більшості потребує нових різновидів класичного спадку. Все це гостро актуалізує питання меж впливу наднидивідуального, соціального, історичного досвіду культури як визначального багатовимірного поля детермінування характеру діяльності та пізнання й ролі певних архетипових складових у культуротворчих процесах, які здатні містити індивідуально-національний та загальносвітовий контекст. Це дозволяє по-новому поглянути на народну музику та сприяє поступовому поширенню образу вокаліста та концепту репертуару як унікального й водночас універсального соціального інструменту. В умовах глобалізації сучасного культуропростору виникає новий ракурс розуміння специфіки вокального мистецтва на концептуально новому, якісному, креативному рівні. Сьогоденні реалії дозволяють упевнено стверджувати про наявність інформаційно-орієнтаційних та аналітико-креативних можливостей репертуару. Музичне мистецтво вокалу та концепт вокального репертуару стверджується як невід'ємна складова сучасного куьтуропростору, яка, з одного боку, сприяє прагненню до культурної інтеграції (як універсальний інструмент), а з іншого прагне до захисту національних пріоритетів та цінностей. Музична рефлексія на процеси глобалізації в галузі репертуару сьогодні виходить на той рівень, коли елітарне класичне мистецтво існує поряд із популярним, зберігаючи іманентно соціальні зв'язки з потребами суспільства в глобалізованому середовищі буття.

Література

1. Авдієвський А.Т. Формування особистості на грунті національно-культурного відродження. Мистецтво в школі. Вип. 1. К.: УДПУ, 1996, С. 80 – 83.
2. Болдирєв В. О. Народна пісня в репертуарі вокаліста як шлях формування полікультурних виконавських традицій. URL: http://num.kharkiv.ua/share/intermusic/vypusk50/13_%d0%91%d0%be%d0%bb%d0%b4%d0%b8%d1%80%d0%b5%d0%b2%20%d0%92.%d0%9e._50_181-192.pdf
3. Каблова Т. Б. Концепт концерту-лекції в умовах глобалізації культури. Національні культури у глобалізованому світі. URL:http://elibrary.kubg.edu.ua/19806/1/Kablova_T_%D0%9A%D0%9D%D0%A3%D0%9A%D0%86%D0%9C_2017.PDF
4. Каблова Т., Тетеря В. Народна пісня як інтенціальна складова у творчості М. Лисенка. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.,* URL:: http://elibrary.kubg.edu.ua/17241/1/T_Kablova_V.Teterya_AP_n37_2016%20(1).PDF
5. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. Москва: Политиздат, 1991. 525 с.
6. Хомутова Л. Г. Створення художнього вокально-сценічного образу. Дніпропетровськ: Пороги, 1995. 150 с.
7. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения: Москва: Инрерпракс, 1994. 373 с.

References

1. Avdeyevsky A. (1996). Formation of personality on the basis of national-cultural revival. Art at school [in Ukrainian].
2. Boldyrev V. (2018). Folk song in the repertoire of the vocalist as a way of forming the multicultural performing traditions. Retrieved from: http://num.kharkiv.ua/share/intermusic/vypusk50/13_%d0%91%d0%be%d0%bb%d0%b4%d0%b8%d1%80%d0%b5 % d0%b2%20%d0%92.%d0%9e._50_181-192.pdf [in Ukrainian].
3. Kablova T. (2017). Concept of a concert-lecture in the conditions of globalization of culture. National Cultures in a Globalized World. Retrieved from: http://elibrary.kubg.edu.ua/19806/1/Kablova_T_ %D0%9A%D0%9D%D0%A3%D0%9A%D0%86%D0%9C_2017.PDF_[in Ukrainian].
4. Kablova T., Teteriya V. (2016). Folk song as an intentional component in the work of M. Lysenko. Actual problems of history, theory and practice of artistic culture. Retrieved from: URL:: http://elibrary.kubg.edu.ua/17241/1/T_Kablova_V.Teterya_AP_n37_2016%20(1).PDF [in Ukrainian].
5. Losev A. (1991). Philosophy. Mythology. Culture [in Russian].
6. Khomutova L. (1995). Creation of artistic vocal-stage image [in Ukrainian].
7. Tsypin G.(1994). Psychology of musical activity: problems, judgments, opinions [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.09.2019
Прийнято до публікації 18.10.2019

УДК 7.091:78+130.2
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190614

Поліщук Анна Василівна,
провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-8500-534X
annapolishchuk@ukr.net

Сабрі Світлана Станіславівна,
провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-1364-0301
sabrisvitlanast@gmail.com

ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ КОНКУРСИ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ДИСКУРСІ

Метою роботи є аналіз специфіки інструментального конкурсу в сучасному мистецькому дискурсі в умовах формування української ментальності. **Методологія дослідження** включає використання методів компаративного аналізу та синтезу, основою дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний, соціокультурний підходи. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз і синтез, індукція і дедукція, порівняння та формалізація. **Наукова новизна дослідження** полягає у визначенні критеріїв сучасних музичних конкурсів в Україні та дискурсі інструментальних конкурсів, як відображення динаміки музичного становлення в Україні. **Висновки.** Інструментальні конкурси сьогодні знаходяться в контексті сучасних соціокультурних процесів, що обумовлює їх форму для різних інструментальних груп. Зазначено, що сучасні мистецькі проекти академічного музичного мистецтва орієнтовані передусім на фахівців, але намагаються приваблювати і ширшу аудиторію, що властиво для світового сучасного музичного процесу. В дискурсі питання визначено, що конкурси від формування еліти в мистецтві в традиційних поняттях та вимогах до музиканта, перейшли до певного пошуку яскравих самобутніх виконавців. Окремо розглянуто значення конкурсу-фестивалю як засобу для поєднання музичної спільноти. В статті наголошено, що сьогодні інструментальний конкурс має основним завданням не стільки виокремити найкращих скільки допомогти музиканту виявити свої потенційні вектори розвитку та правильно спрямувати свою діяльність.

Ключові слова: інструментальний конкурс, фестиваль, сучасне музичне мистецтво, інструментальне мистецтво

Полищук Анна Васильевна, ведущий концертмейстер кафедры музыкального искусства Киевского национального университета культури и искусств; ***Сабри Светлана Станиславовна***, концертмейстер ведущий концертмейстер кафедры музыкального искусства Киевского национального университета культури и искусств

Инструментальные конкурсы в современном дискурсе

Целью работы является анализ специфики инструментального конкурса в современном художественном дискурсе в условиях формирования украинской ментальности. **Методология исследования** включает использование методов сравнительного анализа и синтеза, основой исследования является диалектический принцип познания, системный, социокультурный подходы. Использованы общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ и синтез, индукция и дедукция, сравнение и формализация. **Научная новизна** исследования заключается в определении критериев современных музыкальных конкурсов в Украине и дискурсе инструментальных конкурсов, как отражение динамики музыкального становления в Украине. **Выводы.** Инструментальные конкурсе сегодня находятся в контексте современных социокультурных процессов, обусловливает их форму для различных инструментальных групп. Отмечено, что современные художественные проекты академического музыкального искусства ориентированы прежде всего на специалистов, но пытаются привлекать и более широкую аудиторию, что свойственно мирового современного музыкального процесса. В дискурсе вопрос определено, что конкурсы от формирования элиты в искусстве в традиционных понятиях и требованиях к музыканту, перешли к определенному поиска ярких самобытных исполнителей. Отдельно рассмотрено значение конкурса-фестиваля как средства для объединения музыкального сообщества. В статье отмечается, что сегодня инструментальный конкурс имеет основной задачей не столько выделить лучших сколько помочь музыканту проявить свои потенциальные векторы развития и правильно направить свою деятельность.

Ключевые слова: инструментальный конкурс, фестиваль, современное музыкальное искусство, инструментальное искусство.

©Поліщук А. В., 2019
©Сабрі С. С., 2019

***Polishchuk Anna**, leading Concertmaster of the Department of Musical Arts, Kyiv National University of Culture and Arts; **Sabri Svetlana**, leading Concertmaster of the Department of Musical Arts, Kyiv National University of Culture and Arts*

Instrumental competitions in contemporary artistic discourse

The purpose of the article is to analyze the specificity of the instrumental competition in contemporary artistic discourse in the conditions of the formation of the Ukrainian mentality. **The methodology** involves the use of methods of comparative analysis and synthesis; the basis of the study is the dialectical principle of cognition, systemic, sociocultural approaches. Standard scientific and interdisciplinary research methods are used: analysis and synthesis, induction and deduction, comparison, and formalization. **The scientific novelty** of the research is to determine the criteria of contemporary music competitions in Ukraine and the discourse of instrumental competitions as a reflection of the dynamics of musical formation in Ukraine. **Conclusions.** Thus, to summarize, it can be argued that today music competitions are an essential means of showing and encouraging talented musicians, an artistic mission in them: to promote the development of musical art in Ukraine, which is manifested in two vectors: in the context of socio-cultural formation and in the context of professional development music and performing arts. An instrumental competition that a priori requires professional training and a certain academic level, lacking only natural talent and data (as may be the case with some vocal competitions) is a phenomenon that has arisen from contemporary socio-cultural space and involves a new organizational and methodological policy that meets the goals of sociocultural design, namely: promoting and replicating the best artistic ideas and technologies; developing socio-cultural communications and promoting access to the cultural values of all socio-cultural groups of the population; deepening knowledge from different fields in order to solve problematic socio-cultural situations in which a person is present; creation of conditions for quality organization of the concert life of the country. Besides, the importance of art education institutions capable of providing the necessary training is increasing. But the principal value of instrumental competitions today is to identify the creative capabilities of artists, to create a new dimension of professional, academic musical culture accessible to the average recipient.

Key words*:* instrumental competition, festival, contemporary music art, instrumental art

Актуальність теми дослідження. Стан сучасного мистецького середовища знаходиться на перетині двох векторів свого розвитку. З одного боку це професійне академічне мистецтво, яке потребує підготовленого реципієнта, знавця, дійсно досвідченої в даній галузі особи, а з іншого як більш доступна полуестрадизована складова, що покликана привертати до себе увагу як яскравий неоднозначний мистецький проект та не вимагає спеціальної підготовки. Відповідно до цього існує й два рівні виконавців де перші – це індивідууми, які присвятили життя від дитинства певному виду мистецтва, які прагнуть стати, наприклад, виконавцями в класичному розумінні цього слова й орієнтуються на академічні зразки в історичному контексті, та інші, які є не менш професійними в своїй галузі виконавцями, але спрямовані на попит сьогодення й прямують скоріш перформативного виду, ніж класичних поглядів. Відповідно до ситуації, що склалася сьогодні в концертному мистецтві подібна ситуація існує й в конкурсному рівні мистецького середовища. Вищезазначене формулює мету статті, а саме визначити стан інструментального конкурсу в сучасному мистецькому дискурсі.

Мета статті: визначити особливості контексту існування інструментального конкурсу в соціокультурних умовах сьогодення, дослідити основні риси сучасного конкурсу інструментальної майстерності, визначити специфічні риси функціонування інструментального конкурсу в сучасному дискурсі.

Аналіз досліджень. В контексті вивчення зазначеної проблематики було вивчено ряд першоджерел, що дозволяють стверджувати таке:

значна частина вивчає історичні передумови розвитку конкурсних змагань в тому числі й музично-інструментальних (А. Алєксєєв, М. Зильберквит Й. Хейзінга, К. Лоренца, Х. Хофмайстер, М.Пухлянко) ряд дослідників звертається до теми конкурсу перш за все з позицій вивчення феномену конкурсу (А.Романенко, Т.Зінська, О.Щербініна, Е.Кляйн, Д. Елдер, В. Шульгіна, С.Зуєв, К.Давдовський, А.Росенко).

Як зазначає М.Пухлянко, сьогодні існує певний конкурсний рух як соціокультурний феномен сучасного музичного процесу, що відображає змагальну, «агонічну» природу культури [5]. Далі Пухлянко досліджує історичну роль агону як прояву змагального в історії людства, що йде від давніх греків. Її тему продовжує О.Щербініна та А. Романенко, які більш лаконічно подають історичну природу конкурсу, але виводять на перший план його значущість як соціокультурного феномену людства, а також наголошують на його значенні у педагогічному виховному процесі. Одними з перших до теми конкурсу в українському мистецтвознавстві по праву вважаються Т.Зінська та Н.Жайворонок, які вивчають особливості побудови та функціонування конкретних конкурсів, цю тему ж продовжують В. Шульгіна та А.Росенко, які звертають до поняття олімпійського руху в галузі музичного мистецтва. Але узагальненого стану інструментальних конкурсів на сьогодні не виявлено.

Виклад основного матеріалу**.** Соціодинамічні процеси в музичній культурі, зворотні зв'язки між тими, хто творить, виконує, та тими, хто сприймає різні види музичного мистецтва у функціонуванні комунікативної системи, виявляють унікальність музичного мистецтва як явища соціокультурного простору. В таких умовах підсвідомо формується поле існування мистецької культури як простору для втілення сучасного стану та пошуку соціуму.

Як відомо, виконавський музичний конкурс — це основна форма виявлення талантів, нового типу виконання, надання нових орієнтирів та стимулів тим, хто удосконалює свою виконавську майстерність [6, 128].

Сьогодні в мистецтві спостерігається тяжіння до пошуку нових підходів до існуючих засобів для реалізації творчого потенціалу особистості. Мистецтво сьогодні не розглядається як доступна тільки для еліти сфера. Проходить така динамізація суспільства, коли творчість стає здобутком покоління в цілому й існує не в окремому прошарку, є питомою вагою всього соціуму. Як вказує Т.Зінська «підвищується роль творчої молоді у культурному та громадському житті країни» [3, 129]. Якщо подивитися на останні майже 20 років, то можна визначити тенденцію переходу від закритості конкурсів при їх безумовній елітарності та обираності в бік доступності та зацікавленості з боку звичайної спільноти. На початку XXI століття більшість музичних конкурсів було дійсно сферою для обраних музикантів де «випадкових» людей не було, в журі входили вузькоспеціалізовані фахівці, музиканти, що мали неабиякий викладацький та виконавський досвід. При цьому від них вимагалося оцінювання виконавців різних вікових груп, де учасники виконували складні, довготривалі програми, що мали чітко регламентований за жанром та стилем характер. Головною метою таких конкурсів було дійсне виокремлення певної еліти музичного світу, пошуку найкращих виконавців. Сьогодні в Україні існують конкурси з довготривалою історією (наприклад, Міжнародний конкурс імені В. Горовиця), які продовжують традиції започатковані ще в перших конкурсних відборах й мають вирішальне значення для піаністів. Але в загальному контексті спостерігається потреба в суспільстві відповідно до музичного мистецтва як такого, що здатне не виокремлювати індивідуумів, а скоріше поєднувати людей.

Це обумовлено специфікою епохи постмодернізму, коли людина шукає продукт масового споживання не стільки через його доступність скільки через бажання створювати певну ідентифікаційну групу.

Епоха XXI століття трактована як складна реальність де стає характерним синтез різних музичних стилів та жанрів, полістилістика, стираються кордони між "високим мистецтвом" та кітчем да й між мистецтвами взагалі. Сьогодні можна стверджувати й той факт, що більшість орієнтується на разовий ефект, на прем'єрне виконання, а не усталений розвиток. М.Бажанов серед музичної діяльності виокремлює певні традиційні форми реалізації творчого потенціалу (він це називає організаційні формати виконавської майстерності), а саме: конкурси, фестивалі, концерти та (сучасне досягнення) трансляція в інтернеті чи використання соціальних мереж [1,13]. Але сьогодні дедалі більше йдеться про конкурс-фестиваль як найбільш об'єктивний організаційний формат. Це обґрунтовано тим, що початок XXI століття позначений новим етапом у сфері організації музично-концертної практики. З одного боку, продовжується практика радянських традицій щодо організації концертів класичної музики, з іншого, створюються нові мистецькі акції з концептуальною та організаційною орієнтацією на європейські музичні проекти, тобто в нових формах відбувається популяризація сучасної музики, зарубіжної та української класики. Сучасні мистецькі проекти академічного музичного мистецтва орієнтовані передусім на фахівців, але намагаються приваблювати і ширшу аудиторію, що властиво для світового сучасного музичного процесу. Слід зазначити, що реалізація нових музичних проектів позитивно вплинула на композиторську творчість, створивши для цього належні організаційні умови, що одночасно призвело до виникнення та розвитку національного профільного виконавства в галузі сучасної музики.

Не викликає сумніві, що першочергово загальна увага приділялася вокальним конкурсам. Це було пов'язане з чисельними передачами на телебаченні, з доступністю «інструменту» виконання. Поступово тяжіння до відтворення звуків голосом перейшло в інструментальний жанр. Слід наголосити, що інструментальне виконавство вимагає від виконавця значно більше базових знань, на відміну від вокалу. Це пов'язане з тим, що саме голос є найбільш доступним для людини інструментом [4]; не потребує обов'язкового, з дитинства процесу навчання. Вокалістів на конкурсі-фестивалі зазвичай розподіляють за віковим цензом й проводять між ними відбір.

Інструментальне мистецтво потребує більшої підготовки ніж вокальне. Це пов'язано з тим, що інструментальний твір важко підібрати на слух, що пропагує вивчення нотної грамоти, вивчення класичних творів. Навіть при акценті на вивчені естрадної інструментальної музики від учня необхідно володіння технічним апаратом, знання теорії музики, побудови музичного твору тощо.

Спираючись на той факт, що весь освітній процес сьогодні проходить під гаслом «Освіта протягом життя», то сформувати адекватний фестиваль конкурс інструментального мистецтва, спираючись на вік стає майже неможливим. Дитина починає займатися на інструменті в середньому в 7-8 років (сьогоденні статистичні дані), але на разі є такі індивідууми які вперше приходять до інструменту й після 20. Зрозуміло, що така ситуація створює специфічні умови для концертної практики таких виконавців. Це також стало передумовами для виникнення конкурсів, де програма не є вирішальною. Надається час й конкурсант повинен продемонструвати свій рівень майстерності у творі, якій він саме вважає найкращим у своєму репертуарі. Зрозуміло, що це стосується не тільки дорослих, а й дітей, майбутнє яких не планується пов'язаним з академічним мистецтвом. Таким чином, в сучасному мистецькому просторі сформувалося два вектори: конкурси, що мають традиції та високі академічні вимоги та конкурси, мета яких надати можливість учням продемонструвати свій рівень майстерності, навіть при відсутності навичок академічної інструментальної традиції.

Кінець XXI століття позначений активним розвитком фестивально-конкурсного руху. Концептуально такі заходи можна поділити за принципом мистецького спрямування, наприклад фестивалі сучасної та класичної музики, де акцент робиться саме на композиторській творчості; фестивалі виконавського мистецтва – презентація молодих музикантів-виконавців та сучасної виконавської творчості в цілому; музично-виконавські конкурси – виявлення кращих виконавців.

Сьогодні в конкурсах-фестивалях класичний чи сучасний репертуар не є вирішальним для визначення рівня майстерності виконавця. Концептуальний акцент проставлений над популяризацією виконавської майстерності тих чи інших виконавців, музично-виконавських колективів, хоча на майданчиках цих акцій можуть відбуватися виступи з широкою репертуарною палітрою і прем'єри композиторських творів сучасної музики. Концептуально програми можуть бути сформовані з орієнтацією на певний вид виконавства чи виконавський склад – оркестр, камерний ансамбль (дует, квартет) чи сольний виконавець. Як вказує Т.Зінська, «саме за таким принципом формують свої репертуари колективи та окремі виконавці» [3,144]. Слід зазначити, що в такий спосіб формується нова місія конкурсів –фестивалів, а саме під час виступів учасників різного рівня та з різноманітною програмою вибудовується стиль та напрямок розвитку для кожного окремого учасника, визначається найбільш притаманний для нього стиль творчості, інтерпретаційні можливості тощо.

На жаль серед позитивних моментів сьогодення виявлено, що є частина конкурсів-фестивалів, які носять характер комерційного проекту, диплом є результатом ні певного рівня майстерності, а скоріше подякою за участь та грошовий внесок. На щастя, такі конкурси останнім часом носять містечковий, локальний характер й мають тенденцію до закриття чи використання виключно для наймолодшої групи учасників. Слід наголосити, що навіть в такому вигляді тяжіння до професійності вкладається в дипломи для всіх, але наголошується на кращому у виконаному маленьким конкурсантом творі.

Особливої уваги в такому контексті також заслуговує робота журі. Акцент на оригінальність та відповідність інтерпретації конкурсного твору виконавцем, вміння продемонструвати свої сильні риси насамперед як сценічного музиканта-виконавця (що не завжди є синонімом найкращого виконавця в традиційному плані, а саме бездоганне технічне виконання, сувора дотриманість регламенту та відповідність до чітко визначених репертуарних вимог, розгорнута програма виступу) стають основоположними для ряду конкурсів-фестивалів. Відповідно журі часто є представникам різних інструментальних класів й повинно бути обізнаним достатньо широко. Від журі вимагається вміння та навички в оцінюванні різноманітного репертуару фортепіано та будь яких оркестрових інструментів. З одного боку це може викликати не сприйняття таких конкурсів у представників старшого покоління, які звикли до чіткої та ясної концепції конкурсного процесу, де журі чітко й ясно уявляють та знають кожну ноту творів, які виконує конкурсант. Але в умовах соціокульутрних процесів XXI століття не можна обходитися тільки конкурсами подібного плану. Бо перш за все музичні конкурси та фестивалі покликані стати архетипами сучасності, формувати духовність нації. Інструментальні конкурси в такому контексті набувають особливого значення також через свою бінарність позицій. З одного боку це потреба в оволодінні певним базисом можливостей інструменту, з іншого – свобода вибору академічного чи сучасного постмодерністського стилю виконання.

Спектр існуючих змагань дійсно широкий: від таких, що присвячені одному композиторові – до різноманітного репертуару. Конкурси, де репертуар складено за тематичними ознаками: старовинна музика, сучасна музика тощо. Тобто весь різноманітний сповнений інтеграції культурний простір XXI століття відобразився у конкурсах-фестивалях, які дійсно стали значним фактором культурного життя.

Отже, підводячи підсумки, можна стверджувати, що сьогодні музичні конкурси є важливим засобом вияву та заохочення талановитих музикантів, мистецька місія в них: сприяти розвитку музичного мистецтва в Україні, що отримує свій прояв в двох векторах: в контексті соціокультурного становлення та

в контексті розвитку професійного музично-виконавського мистецтва. Інструментальний конкурс, який апріорі потребує професійної підготовки та певного академічного рівня, де недостатньо тільки природнього таланту та даних (як це може бути у деяких вокальних конкурсах) є явищем, що виник на запит від сучасного соціокультурного простору та передбачає нову організаційно-методичну політику, яка відповідає завданням соціокультурного проектування, а саме: популяризація та тиражування найкращих мистецьких ідей і технологій; розвиток соціокультурних комунікацій та сприяння доступові до культурних цінностей усіх соціокультурних груп населення; поглиблення знань з різних галузей з метою розв'язання проблемних соціокультурних ситуацій, у яких знаходиться людина; створення умов для якісної організації концертного життя країни.

Окрім того, підсилюється значення мистецьких закладів освіти, що здатні надати необхідну підготовку. Але основним значенням інструментальних конкурсів сьогодні є виявлення творчих можливостей артистів, створення нового виміру професійної, академічної музичної культури доступної для непересічного реципієнта.

Література

1. Бажанов Н. Фортепианные конкурсы и современное исполнительское искусство. Вестник музыкальной науки. 2016, № 3, С. 13-26

2. Жайворонок Н.Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: дис. … канд. Мистецтвознавства, 17.00.01 – музичне мистецтво. К., 2006. 168 с.

3. Зінська Т.В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX-початку XXI століття: дис. … канд. мистецтвознавства, спеціальність 26.00.01. – теорія та історія культури. К., 2011. 204с.

4. Kablova T., Teteria V. Male ensemble "Kozatski zabavy" in the context of modern cultural industries // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017, № 4. С. 164-167

5. Пухлянко М. Передумови формування сучасного конкурсу музикантів-виконавців: до поняття «змагальності» в історії культу. URL http://glierinstitute.org/ukr/digests/041/6.pdf

6. Романенко А. Музичний конкурс як соціокультурний феномен у формуванні професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2016, № 1. С. 126-129.

7. Cline Eileen T. Piano Competitions: An Analysis of Their Structure, Value, and Educational Implications. Dissertation Thesis (D.Mus.Ed.). Indiana University, 1985.

References

1. Bazhanov N. (2016). Piano competitions and contemporary performing arts. Bulletin of music science. No. 3, pp. 13-26 [in Russia].

2. Zhayvoronok N.B. (2006). Musical rendition as a phenomenon of musical culture. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National university of culture and art [in Ukrainian].

3. ZinskaT.V. (2011). Music performing art in a socio-cultural environment of Ukraine within the time period: end of the 20th-beginning of the 21stcenturies. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Senior Specialists of Culture and Art [in Ukrainian].

4. Kablova T., Teteria V. (2017). Male ensemble "Kozatski zabavy" in the context of modern cultural industries, Herald National Academy of managerial staff of cultural and arts, № 4, pp. 164-167 [in in Ukrainian].

5. Pukhlianko M. (2017). Preconditions of forming the contemporary competition of musicians-performers: to the definition «contested action» in the history of cult. Retrieved from: http://glierinstitute.org/ukr/digests/041/6.pdf [in in Ukrainian].

6. Romanenko A. (2016). Musical competition as a social and cultural phenomenon in the form of professional competencies of a musical mystery. Musical mystery in an ecological discourse, No. 1. pp. 126-129 [in Ukrainian].

7. Cline Eileen T. (1985). Piano Competitions: An Analysis of Their Structure, Value, and Educational Implications. [in Indian].

Стаття надійшла до редакції 18.09.2019
Прийнято до публікації 18.10.2019

УДК 78.08
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190615

Рукомойніков Олександр Валентинович,
викладач кафедри музичного
мистецтва естради (джаз) Київської
муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра,
заслужений артист України
ORCID: 0000-000-0002-9442
1169@ukr.net

КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТ-САКСОФОНА З ОРКЕСТРОМ ES DUR О. ГЛАЗУНОВА: ВЗІРЕЦЬ СВІТОВОЇ КЛАСИКИ В КОНЦЕРТНОМУ РЕПЕРТУАРІ САКСОФОНІСТА

Мета роботи — більш детально розглянути з точки зору музичної мови та форми концерт для альт-саксофона з оркестром Es dur композитора Олександра Константиновича Глазунова, створений у 1934 році. **Методологія дослідження**, яка охоплює текстологічний метод (вивчення партитури) та детальний музично-теоретичний аналіз (з актуалізацією функціонального аналізу та жанрово-стильового синтезу), дозволила під новим кутом зору побачити перший в історії саксофона концертний опус. **Наукова новизна** полягає в застосуванні названих методів дослідження до маловивченого об'єкта, що сприяє більш повному розкриттю художньої концепції композитора та активізації індивідуальної виконавської інтерпретації. **Висновки.** Концерт для альт-саксофона О. К. Глазунова — окраса та невід'ємна складова репертуару сучасного саксофоніста (як класичного, так і джазового). Вивчені в концерті особливості монотематизму виявляють розкішний мелодичний хист автора твору. Простежені оригінальні жанрово-інтонаційні витоки, засоби тематичного розвитку та побудови розділів одночастинної поемної композиції, що вбирає риси сонатного allegro та тричастинного концертного циклу, —неповторно-самобутні риси стилю всесвітньо відомого композитора.

Ключові слова: індивідуальний стиль Олександра Глазунова, тема, монотематизм, тематичний розвиток, сонатне allegro, композиція, драматургія.

Рукомойников Александр Валентинович, *старший преподаватель кафедры музыкального искусства эстрады (джаз) Киевской муниципальной академии музыки имени Р. М. Глиэра, заслуженный артист Украины*

Концерт для альт-саксофона и струнного оркестра Es dur Александра Глазунова: образец всемирной классики в концертном репертуаре саксофониста

Цель работы — подробнее рассмотреть с точки зрения музыкального языка и формы концерт для альт-саксофона с оркестром Es dur Александра Константиновича Глазунова, созданный в 1934 году. **Методология исследования**, включающая текстологический метод (изучение партитуры) и детальный музыкально-теоретический анализ (с актуализацией функционального анализа и жанрово-стилевого синтеза), позволила в новом ракурсе увидеть первый в истории саксофона концертный опус. **Научная новизна** заключается в применении названных методов исследования к малоизученному объекту, что способствует более полному раскрытию художественной концепции композитора и активизации индивидуальной исполнительской интерпретации. **Выводы.** Концерт для альт-саксофона А.К.Глазунова — украшение и неотъемлемая составляющая репертуара современного саксофониста (как классического, так и джазового). Изученные в концерте особенности монотематизма выявляют роскошное мелодическое дарование автора произведения. Прослеженные оригинальные жанрово-интонационные истоки, средства тематического развития, способы построения разделов одночастной поэмной композиции, вбирающей черты сонатного allegro и трехчастного концертного цикла, — неповторимо-самобытные черты стиля всемирно известного композитора.

Ключевые слова: индивидуальный стиль Александра Глазунова, тема, монотематизм, тематическое развитие, сонатное allegro, композиция, драматургия.

Rukomoynikov Alexander, *Senior lecturer of the Kyiv municipal music academy named after R. M. Glier, Department of Pop Musical Arts (Jazz), Honored Artist of Ukraine*

Alexander Glazunov's Concert for alto-saxophone with the string orchestra (in Es dur): standard of the world classics in the concert repertoire of saxophone player

Purpose of the article is detailed consideration of the musical language and the form of Alexander Glazunov's Concert for alto-saxophone with the orchestra (in Es dur), created in 1934 from the point of literature sources. **Methodology** includes a textual criticism method (the study of a score) and detailed musically-theoretical analysis (with the actualization of functional analysis and genre-stylish synthesis), allowed by the new foreshortening to see the first concerto opus in the history of the saxophone. **A scientific novelty** consists of the application of the adopted methods of research to the insufficiently known object that assists the complete opening of the artistic conception of composer and activation of individual interpretation. **Conclusions.** Glazunov's Concert for alt-saxophone is a precious decoration and inalienable constituent of the repertoire of modern saxophone player (both classical and jazz). The features studied in a

©Рукомойніков О. В., 2019

concert expose the luxurious melodious talent of the author of work those (all of them grow from the first). Traced original genre-intonation sources, facilities of thematic development, methods of construction of divisions of one-part poem composition, absorbing the signs of sonata-allegro and three-private concerto cycle, are uniquely-original lines of the style of the known worldwide composer.

Key words: Alexander Glazunov's individual style, theme, mono-theme structures, thematic development, sonata-allegro, composition, dramaturgy.

Актуальність теми дослідження. Сучасний саксофоніст, здебільшого джазовий імпровізатор, має бути «універсалом», що вміє виконувати базову класику великої форми. До неї насамперед належить концерт для альт-саксофону та струнного оркестру О. К. Глазунова.

Аналіз досліджень та публікацій. Музична наука тільки нещодавно активізувались у вивченні саксофонового репертуару. Так М. Беговатова зосереджується на сучасному виконавстві [2], С. Кириллов — на виконавській техніці [4], А. Понькіна вивчає сонати для саксофону [7]. Активізувалась й наукова думка, присвячена творчості О. К. Глазунова. Концерт для альт-саксофона частково розглянуто Н. Латишевим [5]. У 2013 році з'явилась дисертація В. Г. Актисова (Санкт-Петербург), яка зосередилась на квартеті (перша глава) та саксофоновому концерті (друга) [1], але переважно у порівняльно-текстологічному плані (аналіз рукописів та ін.). Але уві всіх перелічених роботах недостатньо досліджено тематизм, композицію, драматургію концерту. Таким чином, запропонований нами докладніший ракурс цілісного аналізу формує наукову новизну роботи.

Мета цієї статті - більш детально розглянути з точки зору музичної мови та форми концерт для альт-саксофону з оркестром Es dur композитора О. К. Глазунова (1934). Підкреслимо, що тему аналізу виконавських труднощів, представлену в дисертації В. Актисова [1], це дослідження практично не висвітлює. Виклад основного матеріалу. Концерт для альт-саксофона — втілення неповторної лірично-епічної думки композитора пізнього періоду творчості. Свій останній опус (п'ятий після скрипкового, двох фортепіанних та віолончельного концертів) композитор вибудовує в романтичних традиціях: одночастинний, монотематичний, симфонізований. В межах одночастинності чітко простежуються три розділи сонатного allegro: експозиція, розробка (з епізодом) та реприза. А також три розділи класичного концертного циклу — сонатне allegro, повільна середня частина (епізод Andante в розробці), жанровий фінал. Така будова є типовою для концертів Глазунова, особливо другого фортепіанного. Концерт за розміром невеликий. Тенденція до стислості, на яку вказує В. Актисов [1, 81-83], реалізована з особливою майстерністю.

Всі теми виростають з початкової, яку експонує оркестр. Епічна, велична головна тема буде з'являтися в такому вигляді в усіх розділах. Водночас з неї проросте весь новий тематизм. У порахманіновськи «безкінцевій» мелодії дві хвили — висхідна (два такти) та більш тривала низхідна: хвильова побудова властива всім темам концерту та їх розвитку. У вступі, що поєднав функції *вступу* та *експозиції* головної партії, є експозиційна (перші 5 тактів) та розвивальна (наступні такти до ц.1) фази, рівновага висхідних та низхідних мелодичних хвиль.

Від ц.1 *провідну тему* експонує саксофон. Варіаційне поновлення (орнаментально-віртуозне) — її яскрава ознака. В. Актисов справедливо стверджує, що варіювання завжди домінує: це «варіаційно-сонатна форма-цикл, в якій партії-варіації відповідають частинам концертного циклу» [1, 82]. Додамо монотематичну єдність та симфонічність розвитку. Масштаби та діапазон теми зростають. Низхідна мелодична хвиля більш тривала.

Від ц.3 наступає невелика *розробка* в межах головної партії. Перша її хвиля охоплює три такти, друга — теж три, третя — чотири (від ц.4). Діапазон кожної поширюється, найвищі звуки – в останній. На вершині цієї розробки (за чотири такти до ц.5) у струнних повертається головна тема: експозицію головної партії завершено.

Лаконічний перехід в соль мінор приводить до *побічної партії* (ц.5). Красива, романтично-схвильована мелодія має риси «російського Сходу». Віртуозна техніка, все дрібніші тривалості, тріолі, темпове зростання органічно поєднуються в безперервну хвилю розвитку, що одночасно поєднує в собі й риси заключної партії (від ц.7). Традиційно щодо тональності (соль мінор) тут закінчується умовна експозиція концерту.

Новий розділ відкриває тема головної партії (ц. 9, в оркестрі). Невелика розвиваюча фаза (п'ятий такт від ц. 9) модулює (в Ces dur) та охоплює всього чотирнадцять тактів, але сам Глазунов вважає її стислою розробкою всього концерту, про що дізнаємося з його письма композитору й диригенту М. О. Штейнбергу від 4.07.1934 [15].

Далі з'являється *епізод Andante* (ц.11, Ces dur), що виконує роль повільної середньої частини. Його глибоко проникліва, світла, лірична тема контрастує як із забарвленою, велично-епічною

головною, так і з схвильовано-романтичною, віртуозною побічною й має більш очевидні жанрові витоки (повільний вальс). Знову «безкінцева», наспівна тема Andante — один з мелодичних шедеврів Глазунова (поруч з повільними частинами концертів, симфоній та ін.). Інтонаційне походження теми очевидне: від головної (опорні звуки мелодії, хореїчна ритмоформула) та від побічної (від ц.12 плавна низхідна хвиля, тріолі). Важливо, що подальший розвиток у цьому епізоді весь витримується на органному пункті (тонічна прима "es" — ц. 13-15). Надалі органні пункти будуть суттєвою складовою концерту. Барвисті мажорно-мінорні фарби, тріольні висхідні та спадні, «розгойдувальні» мелодичні хвилі епізоду нагадують живописні «картини» моря М. А. Римського-Корсакова (головного та єдиного вчителя й наставника О. К. Глазунова).

Подальший розвиток теми Andante повертає *розробковість* (вже від Agitato, третій такт від ц.15). У невеличкому пов'язувальному п'ятитакті (від ц. 16) знов проступають контури головної теми (в партії скрипок, Es dur). Її загальний характер та поява асоціюються з темою Прогулянки з «Картинок з виставки» М.П. Мусоргського: об'єктивний погляд художника ніби обрамляє суб'єктивні «події» кожного розділу. Композитор лаконічно модулює в далекий e moll і повертається до розробковості.

Сам Глазунов весь цей етап розвитку вважає *каденційним*, що включає й безпосередньо каденцію саксофону (до ц.22). Варіантно-симфонічна розробка та каденційна імпровізаційність поєднались тут у нерозривне ціле. Можна стверджувати, що розробка модифікована у віртуозність каденції і включає не тільки безпосередньо сольну каденцію, а й всі етапи її формування, починаючи від ц.17 (e moll).

Від ц.17 головна тема утворює секвенцію, що дуже нагадує головну тему з симфонії П. І. Чайковського «Манфред» (С. Я. Левін [6, 313]). Асоціації не безпідставні: Глазунов дуже любив і добре знав творчість Чайковського (про це згадує його дочка [3]). Тематично пов'язані яскраві варіантно-варіаційні мелодичні утворення концерту, навіть у «несуттєвих» серединних місцях, — прояв мелодичного таланту О. Глазунова.

В ході свого розвитку «Манфред»-тема зазнає дроблення (ц.18), тональної нестійкості. Від ц.19 утворюється нова хвиля, де від ремарки Passionato партія саксофону помітно віртуознішає (суцільні тріолі, шістнадцяті). Барвистість мажоро-мінорних тональних переходів повертає початковий Es dur (в третьому такті після ц. 21).

Активна фаза розробки-каденції (ц.17-21) знов закінчується поверненням головної теми (у саксофона соло, без оркестру, тональність f moll, ц.21). Від цієї субдомінантової (стосовно головної) тональності починається тривала домінантова фаза, яка через три такти від ц.21 поширюється й на каденцію саксофона. Наявність у тональному рухові повного кадансового звороту S-D-T робить природною, невимушеною появу останньої, умовної третьої частини концерту.

Каденція саксофона не так закінчує розробку, як готує тематизм фіналу, вона наче «інтродукція» до нової образної сфери. Каденція збудована за принципом зростаючої віртуозності. Хроматичні оспівування домінантового тризвуку головної тональності, що готують тему фугато, спочатку стримано-імпровізаційні. Це перша фаза каденції. Далі, від розділу Vivo, утворюються щільні пасажі шістнадцятих з поступовим рухом опорних звуків вниз, як у побічній партії (прихована поліфонія). При цьому інтродукційний характер домінантового передикту до «репризи» зберігається. Це друга фаза. Природно цей розвиток підхоплює оркестр (ц.22), де поступово, через характерні октавні стрибки в мелодії (ц.23) готується нова тема, що розпочне фінал. Початком фіналу можна вважати ц.22, але спочатку йде його розробково-підготовча стадія.

Від ц. 24 починається *фугато* — засіб динамізації, започаткований Бетховеном. Чотирьохтактова тема фугато (з третього такту від ц.24 у саксофона) типова для класичної традиції. Картину народного свята репрезентує швидка танцювальна мелодія (подібна до тарантели або скерцо, з характерним розміром 12/8). Інтонаційне походження теми очевидне: тут і широкі висхідні інтервальні рухи головної, і врівноважений хроматизований пасаж побічної, й типовий секвентний розвиток. Тема починається у тональності c moll і традиційно модулює в домінанту. Відповідь у скрипок (ц.26). Третє проведення — у низьких струнних. З цього моменту експозиція фуги переростає у симфонічну розробку, де оригінальна форма фіналу збагачується рисами рондо (тема фугато — рефрен) та сонатного allegro, в якому головна тема концерту утворює експозицію, розробку (з вкрапленнями-ремінісценціями всіх тем концерту) та репризу. Провідний засіб розвитку — імітаційна поліфонія.

Традиційна для фуги динаміка невпинно зростає: її формує оркестр, і на його фоні від ц. 27 (Dolce cantabile) в партії саксофона з'являється головна тема концерту. За рахунок ритмічного збільшення та канонічного підхоплення скрипками вона звучить особливо виразно, патетично. Її поява започатковує подальше вплетення в поліфонічну тканину по черзі всіх тем концерту. В контрастному

контрапунктичному співставленні провідних тем-мелодій (переважно в партії саксофона) з невпинним тріольним рухом та імітаціями, що характеризують тарантелу (партія оркестру), полягає головний композиційний задум Глазунова стосовно фіналу. Практично, від ц.27 починається *розробка* в межах останньої, третьої частини концерту. Примхливі поліритмічні співставлення тріолей та дуолей (відразу з моменту зміни розміру на 4/4) стануть дієвим засобом її динамізації.

Від ц.28, 29 утворюються нові хвилі розробки головної теми фіналу. Від ц.30 знову проводиться *тема головної партії* — спочатку в оркестрі, далі в саксофона. Від ц.31, з поверненням розміру 12/8 та основної тональності, проводиться *тема фіналу* (скорочено), дуже нагадуючи цим рефрен рондо. Вона подається канонічно.

Далі в партії саксофона звучить *тема Andante* (ц.33, As dur). Вона розгортається чотиритактовими фразами, потім мотивно роздроблюється, підкоряючись схвильованому потоку розробки.

Її змінює *тема головної партії* (ц.35), яка утворює динамічні стрети. Тема проводиться вже у своїй первісній тональності (Es dur), але супроводження ще нестійке — розпочинається великий домінантовий *передикт* до загальної репризи. Наприкінці його (6-й такт від ц.35) знов відновлюється розмір 12/8 і, подібно до рефрену, повертається *тема фіналу* (від ц.36, партія оркестру).

Від ц.37 проводиться *тема побічної партії,* яка спочатку рухається секвентно, далі з мотивним дрібленням, імітаційними перекличками. Наступає злам: від ц.39 утворюється суцільний динамічний спад. В його межах — підключення голосів зверху вниз, як у магістральній стреті (ц. 40), проведення *теми головної партії* у скрипок.

Від ц.41 наступає *реприза фіналу, з* рисами каденції. Образний склад головної теми змінюється на активну дієвість (в акордовому супроводі не паралельна перемінність, а остаточний мажор).

Від ц.50 починається віртуозна, тематично узагальнююча *кода*.

Висновки. Саксофоновий концерт Глазунова по праву вважається світовим шедевром. Це перший масштабний твір, в якому новий для всіх музикантів інструмент продемонстрував величезні сольні можливості.

Тембр альт-саксофона нагадує людський голос. Глазунов тонко відчув його теплоту: тут і емоційно стримані, й схвильовано-романтичні, й відверто ліричні, й напружено драматичні теми. Всі вони походять з головної, експонуються та розвиваються переважно в партії саксофона.

Оригінальна форма концерту, з рисами сонатно-симфонічного циклу та сонатного allegro, чітка й закінчена. Лейт-тема з'являється у впізнаваному велично-епічному вигляді на межі розділів. Водночас лейт-тематизм кардинально перетворюється на схвильовану ліричну побічну партію, на лірико-споглядальне Andante, на святкову тарантелу. Пронизаність твору однією інтонацією, поруч з суттєвими її жанровими видозмінами, формує нелінійну, сповнену контрастів драматургію.

Характерним для всіх мелодій концерту є напружений хвильовий розвиток. Він будується на мотивному подрібленні, секвенціюванні, варіативному поновленні, віртуозній мелізматиці, хроматизації, імітаціях, поліритмії, колоритних мажорно-мінорних барвах. «Безкінцеві» мелодії та віртуозні пасажі з кожною хвилею складнішають, збільшують діапазон, поліфонізуються. При цьому навіть «загальні форми» руху дуже тематичні та асоціативні (Чайковський, Римський-Корсаков, «кучкісти»).

Все це потребує від саксофоніста збалансованого дихання, різноманітних штрихів, бездоганної дрібної техніки. Але найголовніше завдання — збудувати стрункy й обгрунтовану драматургію, відтворити єдність та контрасти монотематизму, показати безперервність розвитку.

Для підкреслення саксофонного тембру Глазунов обрав монотембровий склад оркестру (тільки струнні), що прекрасно відтіняє саксофон. В цьому криється й складність для соліста: майже тотальне соло.

Концерт має щасливу долю. Кількість різних його виконань у всьому світі щоденно зростає, бо справжній музичний шедевр завжди породжує незліченну множину переконливих, але несхожих інтерпретацій.

Література

1. Актисов В.Г. Произведения для саксофона в творчестве А. К. Глазунова: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербургская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2013. 223 с.

2. Беговатова М.А. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента: автореф. дисс… кандидата искусствоведения: 17.00.02. Казань, 2012. 26 с.

3. Глазунова-Гюнтер Е. Мой отец — Александр Глазунов. *Советская музыка,* 1990. №10. С. 46−55.

4. Кириллов С.В. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений: Дис. … канд. искусствоведения 17.00.02: Ростов на Дону, 2010. 166 с.

5. Латышев Н.А. Два концерта А.К. Глазунова: опыт текстологического исследования. *Музеи театра и музыки в международном пространстве: Опыт, традиции, сотрудничество.* Материалы научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2008. С. 160−173.

6. Левин С.Я. Произведения для духовых инструментов. А.К.Глазунов. *Музыкальное наследие: Исследования. Материалы. Публикации. Письма: в 2-х т.* Т.1/ Под ред. И.В. Голубовского. Ленинград: Музгиз, 1959. С. 219−313.

7. Понькина А.М. «Саксофон в музыкальной культуре XX века (на материале сонатного творчества зарубежных и украинских композиторов)»: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.03. Харьков, 2009. 263 с.

8. Рыжкова Н.А.А.К. Глазунов и М.О. Штейнберг: история одной переписки. *Музеи театра и музыки в международном пространстве: Опыт, традиции, сотрудничество.* Материалы научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2008. С. 184−193.

9. Luckey R. Saxofone Altissimo High Notes, Development for the Contemporary Plager / Lafayette; Olympia Music Publishing, 1992. 200 p.

10. Sobchenko A. Letters from Glazounov " The Saxophone Concerto Years" // Saxophone Journal. September/October 1997. P. 66— 70.

References

1. Aktisov, V. (2013). *Works for a saxophone in the creative heritage of A. K. Glazunov.* PhD thesis. Russian St. Petersburg Rimskiy-Korsakov conservatory. Sanct Petersburg [in Russian].

2. Begovatova, M. (2012). *Modern carrying out on a saxophone in the aspect of expansion of voice possibilities of instrument.* Extended abstract of PhD thesis. Kazan State Jiganov conservatory (academy). Kazan [in Russian].

3. Glazunova-Gyunter, E. (1990). My father is Alexander Glazunov. *Soviet music*,10, pp. 46—55 [in Russian].

4. Kirillov, C. (2010). *Technique of playing the saxophone and problem of interpretation of original works.* PhD thesis. Rostov on Don State Rahmaninov conservatory (academy). Rostov on Don [in Russian].

5. Latyishev, N. (2008). Two concerts of A. K. Glazunov: experience of the textual criticism research. *The theatre and music Museums in the international space: Experience, traditions, collaboration. Materials of research and practice conference. St. Petersburg,* pp. 160—173 [in Russian].

6. Levin, S. (1959). Works for the wind instruments. *A. K. Glazunov. Musical heritage: Researches. Materials. Publications. Letters.* I. Golubovsky (Ed.). Leningrad: Musgiz, pp. 219—313 [in Russian].

7. Ponkina, A. (2009). *"Saxophone in the musical culture of XX of century (on material of sonata work of foreign and Ukrainian composers) ".* PhD thesis. Kharkiv State Kotlyarevsky University of the arts. Kharkiv [in Russian].

8. Ryizhkova, N. (2008). A. K. Glazunov and M. O. Shteinberg: history of one correspondence. *Museums of theatre and music in international space: Experience, traditions, collaboration: Materials of research and practice conference. St. Petersburg,* pp. 184—193 [in Russian].

9. Luckey, R. (1992). Saxofone Altissimo High Notes. Development for the Contemporary Plager. Lafayette: Olympia Music Publishing [in English].

10. Sobchenko, A. (1997). Letters from Glazounov "The Saxophone Concerto Years". *Saxophone Journal. September/October 1997, USA,* pp. 66—70 [in English].

Стаття надійшла до редакції 28.09.2019
Прийнято до публікації 28.10.2019

УДК 008:312.421
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190619

Сорока Марина Василівна,
викладач кафедри режисури та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв
https://orchid.org/0000-0002-0509-8508
mvsoroka92@gmail.com

СЦЕНІЧНИЙ СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ МОДЕРНУ

Мета статті – визначити синтетичні виміри культури модерну як певного комунікативного простору. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні методів аналізу наукової літератури, художньо-стильового аналізу творів образотворчого мистецтва з метою виявлення їх предметно-образного ряду і принципів формоутворення в контексті мистецьких комунікацій. **Наукова новизна** полягає у з'ясуванні формотворення синтетичних тенденцій стилю модерн у його сценічному просторі. **Висновки.** Стиль модерн має велику сцену світової культури, в якій сформувався свій неповторний синтез мистецтв. Театральність присутня архітектурі, оздобленню інтер'єрів, живопису, графіці. Всі види мистецтв на підставі стильової інваріантності взаємодіяли у спільному комунікативному просторі та у окремому сценічному ансамблі, зокрема опері, балетному мистецтві та ін.

Ключові слова: культура повсякдення, сценічний простір, стиль модерн, синтез мистецтв, модель.

Сорока Марина Васильевна, *преподаватель кафедры режиссуры и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств*

Сценический синтез искусств модерна

Цель статьи - определить синтетические измерения культуры модерна как определенного коммуникативного пространства. **Методология исследования** основана на применении методов анализа научной литературы, художественно-стилевого анализа произведений изобразительного искусства с целью выявления их предметно-образного ряда и принципов формообразования в контексте художественных коммуникаций. **Научная новизна** заключается в выяснении формообразования синтетических тенденций стиля модерн в его сценическом пространстве. **Выводы.** Стиль модерн имеет большую сцену мировой культуры, в которой сформировался свой неповторимый синтез искусств. Театральность присутствует архитектуре, отделке интерьеров, живописи, графике. Все виды искусств на основании стилевой инвариантности взаимодействовали в общем коммуникативном пространстве и в отдельном сценическом ансамбле, в частности опере, балетном искусстве и др.

Ключевые слова*:* культура повседневности, сценическое пространство, стиль модерн, синтез искусств, модель.

Soroka Marina, *teacher of the department of directing and acting skills Kyiv National University of Culture and Arts*

Stage synthesis of Art Nouveau

The purpose of the article is to determine the synthetic dimensions of modern culture as a particular communicative space. **The methodology** of the research is based on the application of methods of analysis of scientific literature, art-style analysis of works of fine arts to identify their subject-shaped series, and principles of form formation in the context of artistic communications. **The scientific novelty** is to find out the structure of synthetic trends of Art Nouveau style in its stage space. **Conclusions.** Art Nouveau style presents the subtle principles of stylism, which combined organism, ornamentalism. The harmony of style was more hypothetical than existing. In each work, one can see how harmoniously, disharmonious, and polyphonically the realities of the world of architecture, synthesis of arts, stage synthesis are combined. Thus, the modernist I. Stravinsky, O. Benoit, M. Vrubel, M. Roerich are not remakes that are mystified and transformed into a specific heroic epic. It is an authentic outburst of the spirit of breaking the classical culture. Art Nouveau is now emerging as a modeling system that actualizes the nostalgic scene. A. Tarkovsky, at one time, was very close to modern installations of culture (eternal juvenility and absolute spirituality), which is especially noticeable in his cinematic interpretation of S. Lem's Solaris. The director dreamed of some mystical power that exists outside of practice, outside the world, beyond individual choice, beyond the courage to be. The Art Nouveau style has a vast scene of world culture, in which its unique synthesis of the arts has formed. Theatricality is present in architecture, interior decoration, painting, graphics. Based on style invariance, all kinds of arts interacted in a shared communicative space and in separate stage ensembles, in particular opera, ballet art, etc.

Key words*:* daily culture, stage space, Art Nouveau style, art synthesis, model.

©Сорока М. В., 2019

Актуальність теми дослідження. Стиль модерн спонукав до театральних синтез різних жанрів, напрямків, стильових орієнтацій. Саме це відбулося в сезонах С. Дягілева, де на одній сцені досить органічно співіснували класичні, модерні, авангардні та ретро-архаїзуючі, язичницькі, етнографічно-репрезентативні тенденції. Шедеврами декоративного мистецтва ставали блискучі декорації Н. Гончарової, М. Ларіонова, П. Пікасо, О. Бенуа та ін. Стиль модерн екзистенційно маркував образ на межі життя і смерті, де панував ерос як естетична невтаманність духу, самотність неспокійної людини кінця століття.

Аналіз досліджень та публікацій. Проблема модерних синтетичних тенденцій досліджувалася в працях Н. Барної, Ю. Легенького, Д. Сараб'янова, В. Горюнова, М. Тубли та ін. [1; 4; 5; 3]. Естетичні та культурологічні аспекти інтерпретації культури модерну як синтетичного феномена у сучасній науці вивчені вкрай недостатньо. Особливого аналізу заслуговують загальні театральні тенденції стилю та їх сценічне втілення.

Мета статті – визначити синтетичні виміри культури модерну як певного комунікативного простору.

Виклад основного матеріалу. В контексті досліджень з синтезу мистецтв, зокрема у його стильовому вимірі, протиставляються „модерн" у широкому розумінні як доба розуму та стиль модерн, який вважається останнім світовим стилем [3]. «Модерн в широкому розумінні, – зазначає Ю. Легенький, – як його вже почали розуміти в наш час, – це вся величезна планета культури, пов'язана з класичним розумом, коли людина живе вірою в те, що вона є Homo Sapiens. Але розум скидається з п'єдесталу і наступають інші часи. Так і поділяють ці дві великі епохи: епоху розуму й епоху безумства, умовно називаючи їх «модерн» і «постмодерн». Добре це чи погано, чорне чи біле, але до цього звикли» [4, 204].

Стиль модерн презентує витончені принципу стилізму, де поєднувалися організмізм, теургізм, орнаменталізм. Гармонія стилю була більш гіпотетичною, ніж наявною. В кожному творі можна побачити, наскільки гармонійно, дисгармонічно та поліфонічно поєднується реалії світотворення архітектури, синтезу мистецтв, сценічного синтезу.

Якщо поглянути на дім Рябушинського як синтез мистецтв, який здійснив Ф. Шехтель, то можна стверджувати, що саме в ньому живуть і театр, і сцена, тут можна побачити своєрідні алюзії Візантії, образи Сходу, вплив творчості Й. Ольбриха. Образ такого модерного симбіозу став душею будинку. Вітраж стелі явно відбиває шотландський імпульс, композитна колона зі сріблястим завершенням на другому поверсі нагадує про архітектуру ранньої античності.

«Цікаво, що улюблена квітка стилю модерн – лілея в християнській іконографії пов'язувалась з Дівою Марією. Якщо Діва Марія закликала до себе людину, то вона вмирала. Так, у глибині всіх глибин, в основі всіх цих лілей, трав, води, русалок, текучості орнаменту лежить танатос, перетворення через ерос, через надрив індивідуального космічного еротизму, який сповіщав про якусь одвічну смерть людства. Смерть виглядала як вічна осінь у дивному золотому вбранні її кольорів, в дивних орнаментах Клімта, в дивному пір'ї павичів, яких зображував М. Врубель, у дивній орнаментальності як такій, котра знаходила цю бездомність як кінець всьому і найбільш суттєвим чином», – зазначає Ю. Легенький [4, 217]. Стиль модерн стає образом діяльності Ф. Шехтеля, А. Гауді, В. Городецького, У. Морріса, М. Врубеля, В. Сєрова, В. Борисова-Мусатова.

«Жар-птиця» – один із цікавих шедеврів хореографії Михайло Фокіна, де декорації Олександра Головіна, костюми Олександра Головіна і Бакста вражають своєю різноманітністю і проривом у дохристиянське світло язичницького світу. Декорація Головіна «Кащеево царство», 1910 рік, – це суцільна гра дорогоцінних мінералів, які накладаються нібито на полотно. Так в динаміці дискретного мозаїчного цілого оживає нова Візантія, новий потік світлоносної глибини модерну, випромінюючи просторовість світів, які важко собі уявити у цьому світі. Це і протобрази Гауді, це і якісь ритмоформи які знов-такі асоціюються з архітектурою Гауді, і водночас – це натуралістичні відсилки до воріт і дерев, які перетворюються на тотальний орнамент, що находить відлуння в небі, в орнаментальному русі хмар.

Коли ми поглянемо на образи, які здійснив Вацлав Ніжинський („Заполудяний відпочинок фавна" а також образ „Синього бога"), то можна стверджувати, що це своєрідна пластика неоміфу, неомодерних інтерпретацій, де сама постать губиться в хмарах часу.

Рання робота Л. Бакста «Елізіум», пано за античними мотивами для драматичного театру Віри Комісаржевської у Санкт-Петербурзі, 1906 рік, – це ухід у якийсь давній хаос, чорну пастку небуття. Зелено-фіолетовий колорит з ритмами вертикалей руїни, вічного світу античності свідчить про те, що це руйна культури, руйна модерну, яка символізує дух стилю модерн. Силует Іди Рубінштейн на полотні Валентина Сєрова нагадує давньоєгипетський ієрогліф. Фактично – це скульптура, бо вона створена із тла полотна. Тло і тіло людини визначається лише пластично, тло починається і завершується

напівкосмічними плавними уходами в глибину, а тіло вібрує в майже в танцювальному ритмі силуету-ієрогліфу.

Героїні твору В. Борисова-Мусатова «Водойма» (панно, що зараз знаходиться у Третьяковській галереї, 1902) ходять біля якогось сумного озера с заплаканими очима, як демони М. Врубеля, які не раді тому, що з'явилися на цей світ. Цей своєрідний театр біля озера є якийсь язичницький, дохристиянський, нагадує видово дивних феєрій А. Ватто і О. Бенуа. У творах В. Борисова-Мусатова біля водойм збираються в сірому тумані дами з кринолінами, з чудовими силуетами, що наче розчиняються в грубому полотні мішковини. Простір картини є дивним, орнаментальним, графічним, вібрує і резонує інші стилі. Це не готика, не ренесанс, не візантійський стиль. Це симбіоз усіх означених культурних образів. В архітектурній теорії ці стилі прописуються як еклектика. Втім стиль модерн не є маньєристичною ознакою культуротворчості, а є певним стильовим імпульсом (готичним, ренесансним, барочним), акумулює всі стилі на правах композитної єдності.

Модерні інтенції підхопили митці авангарду. Дилема авангарду та модерну є надзвичайно гострою. Саме модерн здійснив деструкцію класичної культури, хоча здійснив її імпліцитно, в надрах формотворення як звернення до біоніки і тієї полістилістики, яка і досі примушує добудовувати останній храм А. Гауді. Найважливішим є те, що еклектика вже несла в собі модерн, адже несла його в інших формах, інших імплікаціях, ніж тих, що модерн здійснив пізніше. Так, модерн у широкому значенні як модернізм, тобто доба розуму, змінюється на добу новітньої міфології постмодерну. Отже, дихотомія «модерн–постмодерн» залишається надзвичайно абстрактною моделлю світобачення. Щоб зрозуміти красу «Свадєбки» І. Стравінського, красу його «Петрушки», красу модерних імплікацій Н. Гончарової, М. Ларіонова, безкінечність чудових варіативних світів Л. Бакста, а також скіфську мову «Половецьких плясок», декорації до яких виконав М. Реріх, щоб відчути простір сучасного аранжування половецького стану, потрібно реконструювати стиль модерн як тотальний симбіоз культури, тотальний обрій зондування надр землі і безодні неба.

Звернення до старих фото, до тих костюмів, які оживають в галогенному друці – це своєрідні інсталяції самої часовості, що свідчать про стиль модерн як дзеркало того екрану культури, що дійшов до нас так дивно і в таких складних умовах. Коли ми дивимся на портрет Сергія Прокоф'єва, написаний Наталією Гончаровою, то не віриться, що за цим академічним листом стоїть такий буйний темперамент, який визначився в її декоративних натюрмортах, декоративних пано у сценічній роботі для театральних вистав. Несподівано розкривається талант Сергія Лифаря, який зробив портрет Сергія Дягілєва пунктиром великого формату 150 на 150 см. У декоративній манері ми чітко впізнаємо особистість, впізнаємо модерні імплікації, що походять від Матісса і вже тяжіють до постмодернізму. Рожеві губки бантиком, висвітлюється лише один правий монокль. Білий шматок волосся свідчить про сивину, яка маркує статуру принца.

Інакшими є інтонації стилю модерн у Г. Нарбута, що наслідує стилістику І. Білібіна. Усі майстри модерну близькі до тієї стилістики, яку можна назвати неовізантійською, можна назвати еклектикою, що тяжіє до неокласики, українського бароко і до інших полістилічних синтез, які живуть в українському модерні, але існує одна комунікативна сцена модерну.

Можна стверджувати, що мистецький синтез модерну в більшій мірі тяжіє до нерефлективності первинної міфології, а також шукає нову множинність образів, де саме бачення синтезу мистецтв вмонтовано у творчість і створює епіцентр стилю модерн. Стильова синтетична реальність задається як індивідуалізм пошуку, як знаходження свого «Я» на перетині всіх інших можливих «Я», зустрінутих в космологічному просторі культури.

І. Стравінський зазначав: «Я розглядаю свій талант як божий дар. Я завжди молився і молився йому, просив змоги застосувати його. Коли в ранньому дитинстві я відкрив, що завдяки опікуну маю музичні здібності, я дав йому клятву постійно розвивати їх» [6]. Далі він пише, що дзеркало – це інструменти пам'яті, і в ньому бачиш себе швидше таким, яким був, ніж яким є зараз. І. Стравінський згадує, що М. Реріх приїхав у Париж навесні, але майже не був зацікавлений Францією і після прем'єри поїхав у Росію. Більше його ніколи не бачили [6].

Д. Сараб'янов стверджував, що у 20-ті, 30-ті роки лише деякі історики мистецтва вивчали стиль модерн. У загальній картині розвитку мистецтвознавчої думки їх роботи не зайняли належного місця, справжнє відкриття модерну почалося в 50-ті роки, коли почали цікавитися стилем модерн, відбувалися виставки, присвячені або окремим видатним майстрам модерну, або стилю в цілому. «Після достатньо тривалого панування строгої функціональної архітектури, авангардного живопису, що реалізували себе в абстракціонізмі або в сюрреалізмі, новітні інтенції модерну вже в просторі постмодерної культури пробудили спогад про надлишковий естетизм, загадковість образів, символів, про красу предметного

середовища, що оточує людину. Незважаючи на те, що модерн перестав функціонувати як стиль, до нього звертаються як до вічної минувшини, омріяної ностальгійними спонуками. Культура повсякдення на стиль модерн захопила частково і 70-ті роки ХХ століття, але потім спала, затихла, з'явилась можливість поглянути на модерн інакше, означити його досягнення, слабкість та розібратися в тих перспективах, які він відкривав» [5, 11].

Однак є інші погляди на стильові формотворення. Так, англійський дослідник архітектури і дизайну Л. Бхаскаран стверджує, що модерн ніколи не зникав з арени формотворення ХХ століття [2].

Отже, модерн І. Стравінського, О. Бенуа, М. Врубеля, М. Реріха – це не римейк, що містифікуються і перетворюються на певну героїчну епопею. Це автентичне виборювання духу за доби зламу класичної культури. Зараз виникає модерн як моделююча система, що актуалізує сцену ностальгійного типу. А. Тарковський свого часу був дуже близький до модерних інсталяцій культури (вічної ювенальності та абсолютної духовності), що особливо помітно в його кінематографічній інтерпретації «Соляриса» С. Лема. Режисер мріяв про якусь містичну силу, яка існує поза практикою, поза світом, поза людським виборюванням, поза мужністю бути.

Висновки**.** Проблема синтезу і дилема авангарду і модерну, їх діалогу залишається надзвичайно гострою. Криза класичного мистецтва відбулась не в футуризмі, не в авангарді, в вже у модерні. Саме модерн здійснив деструкцію класичної культури, хоча здійснив її імпліцитно, в надрах формотворення як звернення до тої біоніки і тої формотворчої полістилістики, яка у Гауді і досі примушує добудовувати його останній храм як сучасне диво сучасного архітектурного світу Барселони. Отже, полістилістика, стильовий поліфонізм визначаються у стилі модерн як симбіоз, а потім він вже підхоплюється в 60-ті роки такими постмодерними діячами, як Р. Вентурі та ін. Саме в модерні зароджується постмодерний еклектизм, що згодом стає концептуальним формотворчим полісвітом, полісценізмом.

Література

1.Барна Н. В. Дизайн у контексті художньої культури ХХ–ХХІ століть. Київ : «Університет «Україна», 2015. 353 с.

2. Бхаскаран Л. Дизайн и время / пер. с. англ. И.Г. Голыбиной. Москва : АРТ-РОДНИК, 2007. 256 с.

3. Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Санкт-Петербург : Стройиздат, 1992. 360 с.

4. Легенький Ю. Г. Философия моды ХХ столетия. Київ : КНУКіМ, 2003. 300 с.

5. Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля. Москва : Галарт, 2001. 344 с.

6. Стравинский И. Диалоги. URL: rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/stravinskiy/

References

1. Barna, N. V. (2015). Design in the Context of Art Culture of the XX-XXI Centuries. Kyiv: "Ukraine University" [in Ukrainian].

2. Bhaskaran, L. (2007). Design and time, trans. from. English I.G. Golybina. Moscow: ART SPRING [in Russian].

3. Goryunov, V. S., Tubli, M. P. (1991). Architecture of the modern era. St. Petersburg: Stroyizdat, 1992 [in Russian].

4. Legenky, Yu. G. (2003). Fashion philosophy of the twentieth century. Kiev: KNUKiM [in Russian].

5. Sarabyanov, D. V. (2001). Modern. History of style. Moscow: Galart [in Russian].

6. Stravinsky, I. (2001). Dialogues. URL: rumagic.com/ru_zar/sci_philosophy/Stravinskiy [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 28.09.2019
Прийнято до публікації 28.10.2019

УДК 78.421
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190621

Фоменко Наталія Вікторівна,
артист-соліст-інструменталіст Будинку органної і камерної музики України, здобувач кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені І. П. Чайковського
ORCID 0000-0003-4685-1591
vodovozzz@gmail.com

АФЕКТ В ТЕОРІЇ ТА ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ «STYLUS PHANTASTICUS» (НА ПРИКЛАДІ «ХРОМАТИЧНОЇ ФАНТАЗІЇ» Й. С. БАХА)

Мета роботи – розкриття засобів виразного та стилістично-коректного виконання клавірних творів «фантазійного стилю» доби Бароко. **Методологія дослідження** базується на комплексному підході, спирається на історико-стильовий, інтерпретаційний методи, метод семантичного та етимологічного аналізу музичного тексту. **Наукова новизна** роботи полягає у залученні новітніх поглядів на проблеми та особливості музичної риторики та категорію афекту зокрема. Висновки: виявлено, що як смислотворчий фактор для професійної музичної творчості європейського Бароко, афект визначає не лише композиційно-стилістичні особливості музичного тексту, але й засоби його виконавського втілення – артикуляцію, агогіку, тощо. На матеріалі «Хроматичної фантазії» Й. С. Баха виявлені системні рівні впливу афектів та запропоновані практичні шляхи виконавського розв'язання художніх завдань, що висуває до інтерпретатора відомий музичний твір.

Ключові слова: афект, теорія афектів, музично-риторичні фігури, агогічні прийоми, Stylus Phantasticus, Бароко

***Фоменко Наталья Викторовна**, артист-солист-инструменталист Дома органном и камерной музыки Украины, соискатель кафедры старинной музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П.И.Чайковского*

Аффект в теории и исполнительской практике «Stylus Phantasticus» (на примере «Хроматической фантазии» Й. С. Баха)

Цель работы состоит в раскрытии средств выразительного и стилистически корректного исполнения клавирных произведений «фантазийного стиля» эпохи Барокко. **Методология исследования** базируется на комплексном подходе, опирается на историко-стилевой, интерпретационный методы, метод семантического и этимологического анализа музыкального текста. **Научная новизна** работы определяется привлечениием новейших исследований в области музыкальной риторики и категории аффекта частности. **Выводы**: как смыслообразующий фактор для профессионального музыкального творчества европейского Барокко аффект определяет не только композиционно-стилистические особенности музыкального целого, но и средства его исполнительского воплощения - артикуляцию, агогику и пр. На материале «Хроматической фантазии» Й. С. Баха выявлены системные уровни воздействия аффектов и предложены практические пути исполнительского решения художественных задач, которые предъявляет к интерпретатору известный знаменитое музыкальное сочинение.

Ключевые слова: аффект, теория аффектов, музыкально-риторические фигуры, агогические приемы, Stylus Phantasticus, Барокко.

***Fomenko Natalia,** Artist-soloist-instrumentalist at the Ukraine Organ and Chamber Music House, an applicant for the Chair of Ancient Music of National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine*

The Affect of «Stylus Phantasticus» Theory in Performing practice (based on the example of J. S. Bach's "Chromatic Fantasy")

The purpose of the article is to discover the means of expressive and stylistically correct performing of Baroque pieces in "Fantasy style." **Methodology:** historical-stylistic, interpretative analysis, semantic, and etymological analysis of the musical text. **Scientific novelty** covered with current research views on the problems and features of musical rhetoric and the category of affect in particular. **Conclusions.** As a systemic category of Baroque aesthetics and musical thinking, affect determines not only the compositional and stylistic features of musical text but also the ways and means of its performing embodiment. The disclosure of the affect inherent in the composer in the sound idea of the work should not be based solely on the intuition of the interpreter; For the correct and artistically authentic embodiment of the affect, specific knowledge is needed that will provide the relevant choice of articulation, fingering, agogics and more. And for the correct articulation of musical-rhetorical figures, besides their own identification, "reading" by the performer in the musical text, it is essential to form each intonational figure independently, and therefore to convey to the listener the relation of motives between themselves and the place of each in a universal symbolic-sound continuum. Only under such conditions will a rhetorical-speaking approach to interpretation provide a stylistic and corresponding

©Фоменко Н. В., 2019

original text expressiveness of performance.as a meaningful factor for the professional musical creativity of European Baroque music, affect determines not only the compositional and stylistic features of the musical text but also the means of its performing embodiment - articulation, agogic, etc. On the example of J. S. Bach's "Chromatic Fantasy" discovered reveals systematic levels of affect and the practical ways of performing artistic tasks that put forward this masterpiece of music to the interpreter.

Key words*:* affect, Affect Theory, rhetorical figures, agogic, Stylus Phantasticus, Baroque

Актуальність теми дослідження зумовлена суттєвим зростанням інтересу українських виконавців та слухачів до клавірної музики Бароко та ІПВ[1] в цілому. Значну роль у вказаній позитивній тенденції відіграє кафедра старовинної музики Національної музичної академії України, що за двадцять років діяльності підготувала низку видатних музикантів – ентузіастів ІПВ та опосередковано формує смаковий запит української аудиторії до музики європейського Бароко. Усе частіше на концертних майданчиках країни лунають звуки клавесину, зростає число яскравих виконавців, відтак виникає необхідність інтерпретаційного осмислення клавесинового репертуару.

Обов'язковим етапом у професійному становленні виконавців-клавесиністів є опанування музичного стилю, що сформувався та досяг розквіту саме в барокову добу – *Stylus phantasticus*. Прочитання творів вільного імпровізованого стилю для сучасного виконавця, зокрема вихованого на романтичному репертуарі, часом становить реальну проблему. Зважаючи на те, що барокове письмо спирається на низку конвенцій, що були «за замовченням» зрозумілі виконавцям того часу і не потребували графічної фіксації (на відміну від романтичного письма, де композитор регламентує на рівні ремарок фактично усі виконавські задачі), прочитання клавесинних творів «фантазійного стилю» потребує спеціальних знань і навичок. Ключем до стилістично-коректної інтерпретації творів *Stylus phantasticus,* як і до барокової музики в цілому, є осмислення теорії афектів, оскільки саме афект, як відомо, визначає особливості музичного тексту доби Бароко – його семантичне навантаження, засоби виразності, виконавські прийоми, у тому числі способи артикуляції та багато ін.

Аналіз досліджень і публікацій. Хоча поняття афекту та проблеми барокової музичної риторики, здавалося б, ґрунтовно досліджені в розвідках європейських вчених та музикантів-практиків XX століття (як у західноєвропейських студіях, так і в радянській та пострадянській музикознавчій літературі), нині більшість з них, за поодинокими винятками, втратили свою актуальність. Протягом останніх двох десятиліть у західноєвропейській теорії та виконавській практиці суттєво, майже революційно переглянуті сталі уявлення про барокову риторику. Визначальну роль у цьому процесі відіграли розвідки Віллі Апеля (Willi Apel) [8] з історії клавірного виконавства і роботи Дітріха Бартеля (Dietrich Bartel) [9; 10], котрі піднесли музикознавчий дискурс з проблем барокової риторики на якісно новий рівень.

З-поміж найвпливовіших зарубіжних досліджень 1990-х – 2000-х років з питань музично-риторичних концепцій Бароко відзначимо розвідки Річарда Тарускіна (Richard Taruskin) [20], Джошуа Діссмура (Joshua L. Dissmore) [14], Пітера Коллінза (Peter Collins) [12], Крістофера Стембріджа (Christopher Stembridge) [19], у тому числі захопливі, присвячені виконавській специфіці «фантазійного стилю» студії Фрідгельма Круммахера (Friedhelm Kummacher) [18] і Дани Уілсон (Dana Wilson) [25]. Серед східноєвропейських розвідок вирізняються ґрунтовні теоретичні роботи Марини Лобанової [3], Ольги Захарової [2], Світлани Гудимової [2], розвідки Ільдара Ханнанова [6], Романа Насонова [5], а також практико-орієнтовані дослідження Ніколая Копчевського [4], Ольги Шадріної-Личак [7] та ін.

Пропоноване дослідження має на меті розкрити значення афекту у формуванні художньо-виконавської виразності творів «фантазійного стилю» в контексті новітніх поглядів на проблеми барокової риторики, зокрема – шляхом аналізу музично-риторичних фігур у «Хроматичній фантазії» І. С. Баха апробувати методику виконавського прочитання *Stylus phantasticus* з позиції семантично-виразових можливостей афектів, що становить наукову новизну роботи.

Виклад основного матеріалу. Символічний нахил музичного мистецтва Бароко загальновідомий. Елементи музичного цілого – мелодичний рух, ритм, темп, гармонічна структура, тональність, форма, інструментальний склад тощо – усе мало компонуватися таким чином, щоб донести до слухача «послання», нейтральну і водночас абсолютизовану емоцію, *афект*, котрий щоразу наділявся індивідуальним змістом [11]. Керувати сприйняттям, за історично-спорідненою для етики європейського Бароко формулою Античної грецької культури, означало для композитора доби Бароко точно знати закони впливу, властивості темпераментів, природу афектів, водночас – правила композиції, що передбачають використання особливостей ладів, інтервалів, темпу і метра, виконавських прийомів [2].

Своєрідною лабораторією афектів та їх музичних еквівалентів, як відомо, став жанр мадригалу. Італійські композитори початку XVII ст., розробляючи новий музичний лексикон, намагалися віднайти засоби підсилити виразність окремих поетичних слів. Так з'являються *affetti* або мадригалізми – музичні фігури, покликані втілити певний емоційний стан. Згадаймо для прикладу знані фігури італійських

мадригалів: «зітхання» – пауза посередині слова або відокремлення за допомогою пауз всього слова; «море», «вітер» хвилеподібний мелодійний рух; «політ», «полум'я» – мелодійний рух, іноді зі стрибком вгору; «радість», «краса», «любов», «спів» – мелізматичні мелодійні фігури; «смерть» – стрибок вниз на напружений інтервал, хроматизм тощо.

Приміром, у мадригалі Карло Джезуальдо «Moro, e mentri sospiro» кілька тонів, що відділені паузами утворюють короткі мотиви з низхідною секундового інтонацією – це модифікована фігура *Suspiratio*, яку спостерігатимемо у багатьох творах Джованні Перголезі, Георга Фрідріха Генделя, Йоганна Себастьяна Баха, фактично в усіх пассіонах барокової доби[2].

Інший упізнаваний приклад *affetti* – перші фрази з мотету Алессандро Гранді «O quam tu pulchra es». Означена на *Рис. 1* фігура, що виражає сум, любовне тремтіння та знемагання, міститься в багатьох токатах Джероламо Фрескобальді, Іоганна Фробергера, Іоганна Керля, а також Й. С. Баха, Дітріха Букстехуде та ін.

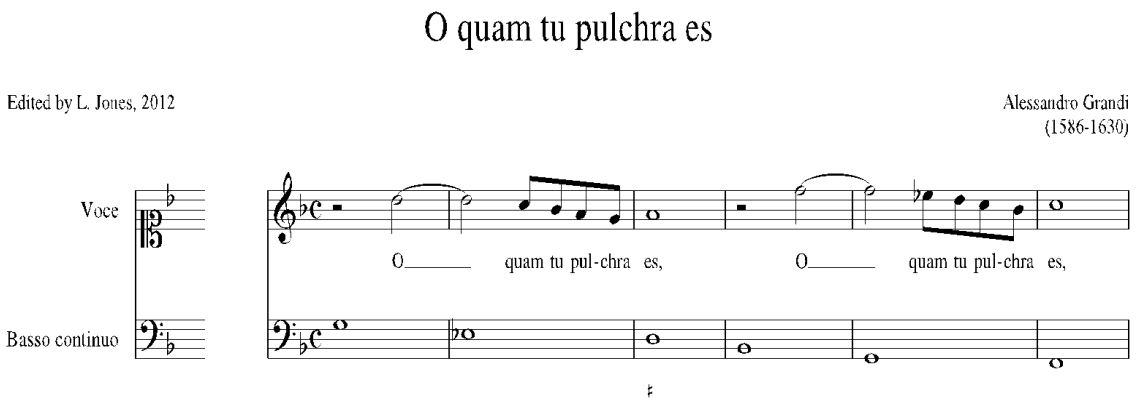

Рис. 1. Алессандро Гранді «O quam tu pulchra es», фрагмент

Не менш поширена нисхідна фраза, що ідентифікується з першими чотирма звуками «Amarilli mia bela» Джуліо Каччіні, нисхідна кварта і наступна, зчеплена з нею зменшена кварта, майже завжди з використанням тих самих звуків «d-a-b-fis» пронизує фактуру численних вокальних та інструментальних творів епохи Бароко.

Величезний внесок у розвиток ідеї перекладу емоції мовою звуків зробили вчені та музиканти XVII ст., раціоналізувавши поняття *афект* у так званій «Доктрині афектів». Знамените твердження Рене Декарта: «Основа музики – звук; її мета – догоджати та викликати різні емоції в нас» [13, 11] визначило узус тлумачення барокової музичної риторики. Подальший розвиток вже у XVIII ст. теорія афектів отримала у роботах І. Маттезона, І. Вальтера, Ф. Джемініані, Дж. Тартіні, І. Кванца, І. Шайбе, Ф. Е. Баха і Ф. В. Марпурга. Майстри класифікували та описували типи афектів, систематизувавши їх у певній ієрархії; у «Der vollkommene Capellmeister» (1739) Іоганн Маттезон виклав раціональний план музичної композиції, запозичений із тих розділів риторики, що стосуються пошуку та викладу аргументів: *inventio, dispositio, decoratio і pronuntiatio* [21].

Одне з провідних значень в естетичній концепції афектів отримали вже згадувані *музично-риторичні фігури*. Утім, для втілення конкретного афекту, на думку теоретиків барокової доби, також мала вплив обрана композитором *тональність (тон)*. Це було цілком виправдано, бо тональності в умовах нерівномірної темперації звучать по різному. При цьому інтерпретація семантичних полів тону у різних авторів різниться. Приміром, Жан-Філіпп Рамо у «Трактаті по гармонії» (Traité del'harmonie, 1722) пропонує: «Ключ До, Ре або Ля мажор пасує для веселощів та радості; Фа та Сі-бемоль мажор підходить для хвилювання, злості, люті, шаленості та ін.; Соль і Мі мажор – для втілення як ніжності, так і щастя; Велич і пишність можна виразити через Ре, Ля і Мі мажор. Мінорні тональності ре, соль, мі підходять для втілення насолоди та ніжності; до і фа мінор підходить для лагідності або плачу; фа і сі-бемоль мінор підходить для меланхолійних пісень» [цит. за 22, 213]. Інший погляд в Іоганна Кванц на взаємозв'язок тональностей та емоцій. Девід Ласоцький (David Lasocki) характеризує символіку тональностей за І. Кванцем наступним чином: «Ля мажор як правило, зображує радість, сміливість, серйозність або піднесеність; мінор – лестощі, меланхолію, скорботу та ніжність, До мажор – веселощі та чарівність» [19, 559].

Використання *інтервалів* у контексті теорії афектів постало першочерговим завданням німецького композитора і теоретика XVII ст. Іоганна Маттезона, провідного прихильника «Доктрини афектів». Відданість ученого теорії афектів розгорнулася в річищі інструментальної музики, спровокувавши появу низки теоретичних праць та посібників з музичної композиції. Згадувана вище «Der vollkommene

Capellmeister» містить чітке окреслення мелодичних інтервалів та їх впливу на слухача. За І. Маттезоном, мажорна терція виражає радість, мінорна – жалобу, квінта – сміливість, септіма – благання. «Радість ніби розширює нашу життєву енергію, природно, що цей афект найкраще виражається великими, широкими інтервалами», зазначав композитор [21, 51-52]. Хоча настанови І. Маттезона аж ніяк не є вичерпними або ексклюзивними, вони утверджуються в переважній більшості музичних текстів його часу.

Нарешті, барокова теорія афектів регулювала використання композитором *темпу*. Подібно до інтервалів та тональностей, темповий вибір був додатковим засобом втілення тих чи інших афектів. Стосовно темпових позначок І. Маттезон надає загальні рекомендації щодо досягнення афектних цілей, і зауважує: «Adagio виражає смуток; lamento – плач; lento – полегшення, утіху; andante – надію; affettuoso – любов; allegro – втіха; presto – бажання, пристрасть» [там само].

Безперечно, *афект* – смислоутворююча категорія музичного мистецтва Бароко, і кожен текст може бути прочитаний як часово-просторове втілення у звуках естетичної теорії афектів, однак, самого лише усвідомлення того, що конкретна фігура окремого музичного тексту є мадригалізмом чи *affetti,* мало що дає виконавцеві. Ілюстративність, емблематичність музично-риторичних фігур, які діють в бароковій музиці, не знімає необхідності їх стилістично-грамотної інтерпретації. Аби «розкодувати» закладений композитором афект, скажімо, спадаючий хід фігури «O quam tu pulchra es» в клавірному творі, необхідно усвідомлювати, що для імітації вокальної фрази на клавесині (клавікорді, органі) конче потрібен артикуляційний розрив після першої ноти (оклику «О»!). Або ж, як у випадку з «Amarilli», важливо обрати парний спосіб артикуляції[3].

Виразного і коректного «дешифрування» виконавцем особливо потребують афекти музичних творів *Stylus Phantasticus,* «вільного і неприборканого стилю композиції, нічим не пов'язаного, ані словами, ані музичною темою, залежного тільки від натхнення композитора» [5, 29]. Пам’ятаючи, що форма запису у фантазійних творах ескізна, виконавець має керуватися усвідомленням того, який афект вміщує музичний текст.

Скористаємося порадою Іоахіма Кванца щодо визначення афекту: «Афект можна визначити, придивившись до тональності п’єси; її інтервалів; до дисонансів; до зазначеного характеру руху» [цит. за 19, 67] і розглянемо спосіб стилістично-достовірного прочитання музичного тексту «фантазійного стилю» на прикладі однієї з найвідоміших робот Іоганна Себастьяна Баха для клавесину – Хроматичної фантазії з циклу Хроматична Фантазія та Фуга BWV903, що є вражаючим зразком *Stylus Phantasticus* та шедевром музичної риторики.

Мартін Гек (Martin Geck) вказує, що твір був написаний 1720 року як *Tombeau*[4] для першої дружини Баха Марії Барбари, котра передчасно померла у віці 36 років [16, 56]. Це частково пояснює, чому імпровізаційна по суті робота була ретельно опрацьована і збереглася в кількох примірниках. Фантазія сповнена дивними гармоніями, хроматикою; величезна кількість афектів – від тихого суму та печалі – до крику відчаю, надзвичайного збудження, люті та гніву відрізняють цей твір від інших робіт у фантазійному стилі. Призначення Фантазії для клавесину-соло зумовлює використання різноманітних пасажів, арпеджіо та відрізняється екстравагантністю рішень.

Твір написаний між 1720 і 1730 роками, тобто в той час, коли композиторська техніка Баха розвинулася до небаченої майстерності. Водночас Фантазія є своєрідним містком між старою та новою музикою, між риторикою Бароко та новим стилем *Empfindsame* (сентименталізмом), який набув розвитку незабаром після смерті композитора.

Фантазію можна умовно поділити на *три частини*: початкова бравурна, що відкриває твір – *Exordium* (до такту 49), друга речитативна – позначена *Recitativo*, написана під явним впливом італійської музики XVII ст. як інструментальне імітування соліста (у даному випадку – мелодії у партії правої руки), що вільно декламує текст, та супроводу *basso-continuo* (такти 49-61), і третя, фінальна – в арпеджіо «вплітаються» риторичні жести останнього Речитативу (до такту 68).

Тональність ре мінор за І. Маттезоном та М. Шарпантьє відповідає афекту величавості, піднесеності та набожності. Ані фантазія, ані фуга не мають позначок *темпу*. Тому виконавець зазвичай обирає темп, аби співставити його з настроєм і духом твору. Згадаймо, що у старовинній токаті, зокрема у італійських майстрів Дж. Фрескобальді, Клаудіо Меруло перший акорд (у Фантазії, відповідно, перших два пасажі) налаштовував публіку на сам твір, слугував сигналом до зосередження. Вільна декламація бравурної частини передбачає, на нашу думку, що при виборі темпу інтерпретатор має виходити саме з афекту кожної фрази, необхідні внутрішні зміни стану, що, безумовно, диктують і вибір темпу. Так, цілком виправданим буде сповільнення руху перед другим розділом (Речитатив).

Ритм. Хоча однією з визначальних характеристик музики Бароко є стійкий метро-ритм, агогічно виважені подовження чи скорочення записаних нот не тільки неминучі, але й необхідні; європейські митці від Томаса де Санта-Марія до Франсуа Куперена широко описували практику *notes inegales* та

overdotting, завдяки чому клавесиністи мали змогу увиразнювати виконання засобами агогіки [3]. Згадаймо, що агогічні акценти переважно використовують саме клавесиністи, які через відсутність динамічного потенціалу інструмента отримують чи не єдиний засіб інтонаційного наголосу шляхом часового подовження чи скороченням звуків. Фантазія в цьому відношенні являє царину метро-ритмічної свободи, що яскраво проявляється в Речитативі.

Орнаментація. Відповідно до барокової практики, виконавець має повне право додавати виправдані афектом прикраси, трактуючи виписані композитором не буквально, а вільно, з урахуванням контексту. Приміром, орнаментика в Речитативі може бути виконана вільніше, ніж зафіксовано в нотах – на самому початку розділу у правій руці шістнадцятими та тридцять другими розписаний орнамент, над цією фігурою виписана трель – стилістично-коректне прочитання подібного роду орнаментів передбачає, що виконавець долає метричну межу між цими тривалостями та виконує групу єдиним жестом, вплітаючи в ритмічну групу трель, що вказана окремою позначкою. Тобто уся група має бути прочитана як мелодична лінія, виконана єдиним рухом. Так само у другій половині такту 50 підйом від мі-бемоль першої отави до мі-бемоль другої – на одному русі, бо це розписаний автором єдиний орнамент, що також необхідно трактувати в контексті афекту твору.

Стосовно орнаментики зазначимо, що традиція бароковою музики цілком припускала та потребувала внесення орнаментів виконавцем, і у випадку Фантазії Баха це цілком припустимо, не зважаючи навіть на той факт, що Іоганн Себастьян прискіпливо виписував орнаментику. Так, у такті 20 видається доречним замінити мордент на трель з огляду на риторичну фігуру *exclamatio* у кульмінаційній точці, а мордент на клавесині триває значно коротше, ніж трель. У останньому такті слід зауважити, що кінцева трель починається не з ноти «до», на якій стоїть знак трелі, вона є фрагментом прикраси, що починається на останній долі попереднього такту і початок трелі припадає на «ре-до-дієз» останнього такту 79.

Відносно розшифруванням *Arpeggio*, які композитор лишає на розсуд виконавця – це, безумовно, виклик кожному клавесиністу! У бароковій та музиці галантного стилю іноді зустрічаємо білі акорди (приміром, у прелюдіях та фантазіях І. С. Баха BWV 921, BWV 944, BWV 923, у прелюдіях Г. Ф. Генделя), опрацювання та реалізація яких віддані виконавцеві, який має у таких випадках наповнити клавесин повним звучанням (ступінь гучності і напруження можна змінити розумним підбором доданих або, навпаки, випущених звуків та зміною швидкості та напрямку руху, додавання орнаментики та ін). Ключ до їх розшифрування криється у безтактових прелюдіях (*Prélude non mesuré*) Луї Куперена та інших французький композиторів та у реалізації акордів у самого І. С. Баха[5].

Більш виразному втіленню афектності виконання сприятиме ідентифікація та виразна артикуляція *риторичних фігур*. Починається Фантазія з фігури *Interrogate*, що звучить два рази в різному мелодичному викладанні та різному гармонічному контексті, переривається фігурами *Aposiopesis (генеральна пауза), Abruptio (обрив)*. Фігури *Aposiopesis, Abruptio* часто знаходимо – 1, 2, 21, 69, 72 та ін. такти, *Suspiratio* – такти 50, 51, 52,54, 56, *saltus duriusculus* – такти 42-43 – пари інтервалів варто артикулювати по дві, з використанням легкої розкачки ритму у «ломбардській манері».

Фігура повторення *Palillogia* зустрічається як в одному, так і в усіх голосах одночасно. Являє собою повторення мелодичної структури (або її початкового мотива) і ритмічного угрупування в тому ж голосі і на тій же звуковий висоті. У Фантазії в останніх п’яти тактах у верхніх голосах ритмічне та мелодичне зерно з невеликими змінами повторюється вісім разів поспіль з поступовим зниженням регістрового положення. Важливо відчути цей напрям, своєрідне падіння, щоб «затемнювати» шляхом артикуляції фігуру *Suspiratio,* що дасть змогу підсилити афект відчаю, скорботи та болю.

Дисонансні фігури: *catachrese* і *parrhesia,* застосування збільшених та зменшених інтервалів (такти 33-42, 49-55, 69, 75-78), фігура *Ellipsis* також підкреслюють значення дисонансу шляхом скорочення тривалості консонанса, – у кожному такті Recitativo та у тактах 75-79 на *Appoggiatura*, кожна з яких створює фігуру *Suspiratio*. Зауважимо, що дисонанси Фантазії мають різні нюанси забарвлення і, відповідно, для них використовуються різні види *Passaggio* и *Diminutio,* своєї черги виконання яких клавесиніст має ретельно обдумати: – якісь з них утримувати в одній позиції пальцями, що притаманно виконанню музики на клавесині, а якісь, навпаки – декламувати, використовуючи особливу артикуляцію.

В завершальних тактах Фантазії у середніх голосах використана фігура *Passus Duriusculus*, що викладена у супроводі мотиву *Suspiratio.* За умови стилістично-коректного артикулювання він перетворюється на стон, зменшені тризвуки та септакорди для більшої афектації в поданому випадку варто арпеджувати на клавесині з різною швидкістю, щоб втілити інтенсивність внутрішнього драматизму. Оскільки фігура *Passus Duriusculus* асоціюється з пригніченістю, сходженням у труну, стражданнями та болем, тим цікавіше її співставлення у верхніх голосах з протилежною за смислом фігурою *Anabasis*, яку Бах використовує як символ пришестя на землю Христа, Різдва Христового (In

dulci jubilo, BWV 608), для зображення ангелів (Von Himmel кат der Engel Schaar, BWV 607*). Anabasis* у верхніх голосах ніби протиставлений *Catabasis* у басу, як небо і земля, день та ніч, життя та смерть - все ж кожного разу закінчується мотивом *Suspiratio* (найпростіше розтлумачити звукову символіку як жаль за смертю молодої жінки, якій і опосередковано присвячений твір). На користь ритуального символізму свідчать фігури *Abruptio (обрив) та Aposiopesis (пауза),* східні за змістом мотиви пов'язані з образами смерті, символізують небуття, вічність, межу часу та вічності. Їх можна інтерпретувати по-різному, в залежності від гармонічного контексту паузи можуть бути довшими чи коротшими і напруженими.

Висновки**.** Як системна категорія барокової естетики та музичного мислення, афект щоразу визначає не тільки композиційно-стильові особливості музичного тексту, але й шляхи і засоби його виконавського втілення. Розкриття афекту, закладеного композитором в звуковій ідеї твору, має базуватися не на самій лише інтуїції інтерпретатора; для коректного та художньо достовірного втілення афекту необхідні специфічні знання, що забезпечать релевантний вибір артикуляції, аплікатури, агогіки тощо. А для коректної артикуляції музично-риторичних фігур, окрім їх власне ідентифікації, «прочитання» виконавцем в нотному тексті, вкрай важливо кожну інтонаційну фігуру сформувати незалежно, а відтак донести до слухача *співвідношення* мотивів між собою та місце кожного у загальному символічно-звуковому континуумі. Лише за таких умов риторично-«мовленевий» підхід до інтерпретації забезпечить стильову і відповідну оригінальному тексту виразність виконання.

Примітки

[1]ІПВ (*англ.* HIP), або історично поінформоване виконавство – сучасний дослідницький рух та інтерпретаційна практика, що ґрунтується на вивченні виконавських ідеалів епохи Бароко, викладених композиторами в методичних трактатах та передмовах до музичних творів.

[2]Увесь арсенал мадригальних фігур або *affetti* знаходимо і в інструментальній музиці Бароко. Як зазначає органіст, клавесиніст та дослідник Крістофер Стембрідж в передмові до повного зібрання творів Дж. Фрескобальді, композитор вживає *affetti* в трьох різних значеннях: як особливо виразні музичні фрази, обороти, як орнаментальні фігури, що імітують певний настрій або дію, а також дисонанси.

[3]Клавірні традиції того часу передбачають, що два звуки в одній парі нот не можуть бути однаковими: обов'язково один є сильним, інший – слабким, що надає особливої «мовленнєвої» виразності інструментальному виконанню.

[4] Музична композиція на смерть визначної особистості. Більшість цих п'єс датується XVII століттям, твори призначалися для виконання на лютні або щипкових інструментів, у тому числі клавесині.

[5] Значуще для вітчизняного музикознавства та виконавства дослідження *Prélude non mesuré* здійснено завідувачем кафедри старовинної музики Національної музичної академії України, клавесиністкою О. Шадріною-Личак.

Література

1. Гудимова С. Риторика и аффекты в музыке Барокко. URL : https://cyberleninka.ru/article/v/ritorika-i-affekty-v-muzyke-barokko

2. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – пер. пол. XVIII вв.: принципы, приемы. Москва : Композитор, 1983. 280 с.

3. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.

4. Копчевский Н. Клавирная музыка. Вопросы исполнения. Москва : Музыка, 1986. 95 с.

5. Насонов Р. Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» / Роман Насонов // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: сб. ст. по материалам науч. конф., посвящ. 40-летию Астрах. гос. консерватории. Астрахань, 2009. С. 115–121.

6. Ханнанов И. Риторика в Барокко и в Романтизме: Позиционирование субъекта / Ильдар Ханнанов //Логос. 2001. №. 3. С. 166–174.

7. Шадрина-Личак О. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання: автореф. дис… канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2011. 16 с.

8. Apel W. The History of Keyboard Music to 1700, trans. and rev. by Hans Tischler / Willi Apel. Bloomington: IndianaUniversity Press, 1972. 446 p.

9. Bartel D. Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. 471 p.

10. Bartel D. Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laabel, 2007. 303 s.

11. Buelow G. J. The Theory of Affect. URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001. \0001/omo -9781561592630-e-0000000253

12. Collins P. The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque. Bodmin, Cornwall : ASNGATE, 2008. 229 p.

13. Descartes R. Compendium of Music. Rome: American Institute of Musicology, 1961. 55 p.

14. Dissmore L. Baroque Music and the Doctrine of Affections: Putting the Affections into Effect. Cedarville University, 2017. URL: https://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?Article=1384&context=research_scholarship_symposium.

15. Farnsworth R. How the Other Half Sounds: An Historical Survey of Musical Rhetoric during the Baroque and After. Rhetoric Society Quarterly 20. 1990. №3. P. 213 218.

16. Geck M. Bach. London: Haus Publishing, 2003. 178 p.

17. Heyghen P. Workshop 17-18th Centuries. Baroque Music of France & Italy Early music Earlymusic Festival. 2002. URL: https://www.youtube.com/watch?v=9Xb-VtYVEjk&t=695s.

18. Krummacher F. Bach's Free Organ Works and the Stylus Phantasticus // J. S. Bach as Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices: ed. by G. Staufferand, E. May. Bloomington : Indiana University Press, 1986. pp. 157-171.

19. Lasocki D. Quantz and the Passions: Theory and Practice // Early Music. 1978. №6. P. 559.

20. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: Christian Herold, 1739. 146 p.

21. Lenneberg H. Mattheson on Afect and Rhetoric in Music // Yale University Department of Music, 1958. 86 p.

22. Paul C. Jean-Philippe Rameau (1683-1764), the Musician as Philosophe // Proceedings of the American Philosophical Society, 1970. Vol. 114. No. 2. pp. 36–42.

23. Stembridge C. Music for the Cimbalo Cromatico and the Split-Keyed Instruments in Seventeenth-Century Italy / Christopher Stembridge. – Performance Practice Review. – 1992. – Vol. 5: No. 1, Article 8. DOI: 10.5642/perfpr.199205.01.08

24. Taruskin R. The Oxford History of Western Music: The Earliest Notations to the Sixteenth Century / Richard Taruskin. – Vol.1 – Oxford: Oxford University Press, 2005. 566 p.

25. Wilson D. The Role of Patterning in Music / Dana Wilson // *Leonardo*. 1989. 22, no. 1. pp. 101–106.

References

1. Gudimova, S. (n.d.). *Ritorika i affekty v muzyke Barokko*. Retrieved from: https://cyberleninka.ru/article/v/ritorika-i-affekty-v-muzyke-barokko [in Russian].

2. Zakharova, O. (1983). *Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – per. pol. XVIII vekov: printsipy, priemy*. Moscow: Kompozitor. [in Russian].

3. Lobanova, M. (1994). *Zapadnoevropeyskoe muzykalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki*. Moscow: Muzyka. [in Russian].

4. Kopchevskiy, N. (1986). *Klavirnaya muzyka. Voprosy ispolneniya*. Moscow: Muzyka [in Russian].

5. Nasonov, R. (2009). Muzykalnaya ritorika Afanasiya Kirkhera: k istorii «gotovykh slov». *Muzykalnoe iskusstvo i nauka v XXI veke: istoriya, teoriya, ispolnitelstvo, pedagogika*, 115–121 [in Russian].

6. Khannanov, I. (2001). Ritorika v Barokko i v Romantizme: Pozitsionirovanie subjekta. *Logos*, 3, 166–174 [in Russian].

7. Shadryna-Lychak, O.V. (2011). Beztaktova preljudija jak reprezentant francuzjkogho klavesynnogho stylju XVII – pochatku XVIII stolittja: aspekty vykonavsjkogho prochytannja. Extended abstract of candidate's thesis. [in Ukrainian].

8. Apel, W. & Tischler, H. (1972). *The History of Keyboard Music to 1700*. Bloomington: Indiana University Press.

9. Bartel, D. (1997). *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press.

10. Bartel, D. (2007). *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laabel (n.d.).

11. Buelow, G. (n.d.) *The Theory of Affect*. Grove Music Online. Retrieved from https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/ 10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253

12. Collins, P. (2008). *The Stylus Phantasticus and Free Keyboard Music of the North German Baroque*. Bodmin, Cornwall: ASNGATE.

13. Descartes, R. (1961). *Compendium of Music*. Rome: American Institute of Musicology

14. Dissmore, L. (2017). *Baroque Music and the Doctrine of Affections: Putting the Affections into Effect*. Cedarville University. Retrieved from https://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?Article=1384&context=research_scholarship_symposium.

15. Farnsworth, R. (1990). How the Other Half Sounds: An Historical Survey of Musical Rhetoric during the Baroque and After. *Rhetoric Society Quarterly*. 20, no. 3, pp. 213-218.

16. Geck, M. (2003). *Bach*. London: Haus Publishing.

17. Heyghen, P. (2002). *Workshop 17-18th Centuries. Baroque Music of France & Italy Early music [Video]*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=9Xb-VtYVEjk&t=695s.

18. Krummacher, F., & Staufferand, G., May, E. (1986). Bach's Free Organ Works and the Stylus Phantasticus. *J. S. Bach as Organist: His Instruments, Music, and Performance Practices*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 157-171.

19. Lasocki, D. (1978). Quantz and the Passions: Theory and Practice. *Early Music*. no. 6, p. 559.

20. Mattheson, J. (1739). *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold.

21. Lenneberg, H. (1958). *Mattheson on Affect and Rhetoric in Music*. Yale University Department of Music.

22. Paul, C. (1970). Jean-Philippe Rameau (1683-1764), the Musician as Philosopher. *Proceedings of the American Philosophical Society*. Vol. 114, no. 2, pp. 36-42.

23. Stembridge, C. (1992). Music for the Cimbalo Cromatico and the Split-Keyed Instruments in Seventeenth-Century Italy. *Performance Practice Review*. Vol. 5, no. 1, Article 8. DOI: 10.5642/perfpr.199205.01.08

24. Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music: The Earliest Notations to the Sixteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.

25. Wilson, D. (1989). The Role of Patterning in Music. *Leonardo* 22, no. 1, pp. 101-106.

Стаття надійшла до редакції 28.09.2019
Прийнято до публікації 28.10.2019

УДК 78 (477)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190624

Чабаненко Наталія Анатоліївна,
концертмейстер кафедри фольклористики,
бандури та інструментального мистецтва
Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID 000-0002-1378-2350

НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ ЯК СТИЛЬОВИЙ НАПРЯМ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ XX СТ.

Мета роботи – дослідити стильові особливості, пов'язані з неофольклорними елементами у творчості вітчизняних композиторів XX ст. **Методологія** полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, історико-логічного, аналітичного, компаративного та культурологічно-мистецтвознавчого методів у дослідженні чинників, що обумовлювали розвиток неофольклорних стильових тенденцій у творчості українських композиторів XX ст., що сприяло генезі музично-виконавської культури в умовах міжкультурних зав'язків, взаємодій та полістилістики в культурі й мистецтві, детермінованих особливостями кута заломлення в межах національних культур глобального і національно-специфічного. **Наукова новизна** роботи полягає у комплексному аналізові та розкритті особливостей розвитку неофольклоризму, що сприяло формуванню як класичного академічного репертуару, так і сучасних напрямів, пов'язаних зі світовими музичними тенденціями, що найбільш яскравий прояв мало численних творах українських композиторів XX ст. Своєю чергою, такі видозміни підвищують рівень виконавської майстерності, формуючи цілісне художньо-естетичне явище української музичної культури. **Висновки**. Розвиток музичної культури XX ст. був одним із важливих чинників збереження культурної ідентичності та нині є невід'ємною складовою частиною української національної музичної культури, важливим фактором збереження і розвитку окремих її жанрів, творчих напрямів. різнобічна взаємодія академічної музики з фольклором є сьогодні однією з найважливіших складових сучасної музичної України. Фольклорний мелос, передаючись від покоління до покоління, утворює свій неповторний побутовий мистецький діалект, який плідно впливає на музичну творчість. Він не втрачає первинного автентичного начала; на його основі з'являються нові форми музичного мовлення, розширюючи межі традицій, зближуючись із професійним, академічним мистецтвом. В умовах сучасного життя неофольклоризм як цілісне явище набуває важливого значення в культурному та духовному відродженні країни, збереженні безцінної спадщини українського народу, його культурної ідентичності як всередині країни, так за кордоном.

Ключові слова: фольклор, неофольклоризм, цитування, композиторська творчість, стилізація, музична культура сучасна музика.

Чабаненко Наталья Анатольевна, *концертмейстер кафедры фольклористики, бандуры и инструментального искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Неофольклоризм как стилевое направление в композиторском творчестве XX в.

Цель работы - исследовать стилевые особенности, связанные с неофольклорными элементами в творчестве отечественных композиторов XX века. **Методология** заключается в применении общего научного принципа объективности, историко-логического, аналитического, сравнительного и культурологические-искусствоведческого методов в исследовании факторов, обусловившие развитие неофольклорных стилевых тенденций в творчестве украинских композиторов XX в., что способствовало развитию музыкально-исполнительской культуры в условиях межкультурных связей, взаимодействий и полистилистики в культуре и искусстве, детерминированных особенностями угла преломления в пределах национальных культур глобального и национально-специфического. **Научная новизна работы** заключается в комплексном анализу и раскрытии особенностей развития неофольклоризма, что способствовало формированию как классического академического репертуара, так и направлений, связанных с мировыми музыкальными тенденциями, наиболее яркое проявление мало многочисленных произведениях украинских композиторов XX века. В свою очередь, такие видоизменения повышают уровень исполнительского мастерства, формируя целостное художественно-эстетическое явление украинской музыкальной культуры. **Выводы.** Развитие музыкальной культуры XX в. было одним из важных факторов сохранения культурной идентичности и сейчас является неотъемлемой составной частью украинской национальной музыкальной культуры, важным фактором сохранения и развития отдельных ее жанров, творческих направлений. разносторонняя взаимодействие академической музыки с фольклором является сегодня одной из важнейших составляющих современной музыкальной Украины. Фольклорный мелос, передаваясь от поколения к поколению, образует свой неповторимый бытовой художественный диалект, который плодотворно влияет на музыкальное творчество. Он не теряет первоначального аутентичного начала; на его основе появляются новые формы музыкального вещания, расширяя границы традиций, сближаясь с профессиональным, академическим искусством. В условиях современной жизни неофольклоризм как целостное явление приобретает важное значение в культурном и духовном возрождении страны, сохранении бесценного наследия украинского народа, его культурной идентичности как внутри страны, так за рубежом.

Ключевые слова*:* *фольклор, неофольклоризм, цитирование, композиторское творчество, стилизация, музыкальная культура современная музыка.*

©Чабаненко Н. А., 2019

Chabanenko Natalia, *concertmaster of the Department of Folklore Studies, bandura and instrumental arts Kyiv National University of Culture and Arts*

Neo-folklorism as a style direction in composer's creative work Twentieth century

The purpose of the work is to investigate stylistic features associated with neo-folklore elements in the work of domestic composers of the twentieth century. **The methodology** is to apply the general scientific principle of objectivity, historical-logical, analytical, comparative and cultural-art methods in the study of factors that led to the development of neo-folklore stylistic tendencies in the creativity of Ukrainian composers of the twentieth century. of interactions, interactions and polystylistics in culture and art, determined by the peculiarities of the refraction angle within national cultures of the global and national flax-specific. **The scientific novelty** of the work lies in the complex analysis and disclosure of the peculiarities of the development of neo-folklore, which contributed to the formation of both the classical academic repertoire and modern trends related to world musical trends, which is the most striking manifestation of the numerous works of Ukrainian composers of the twentieth century. In turn, such modifications increase the level of performing skill, forming a holistic artistic and aesthetic phenomenon of Ukrainian musical culture. **Conclusions.** The development of musical culture of the twentieth century. was one of the important factors for preserving cultural identity and is now an integral part of Ukrainian national music culture, an important factor in the preservation and development of its individual genres, creative trends. the versatile interaction of academic music with folklore is today one of the most important components of contemporary music in Ukraine. Folklore melos, passed on from generation to generation, forms its unique everyday artistic dialect, which fruitfully influences musical creativity. It does not lose its original authentic origin; based on this, new forms of musical broadcasting emerge, expanding the boundaries of tradition, moving closer to professional, academic art. In today's life, neo-folklore as a holistic phenomenon becomes important in the cultural and spiritual revival of the country, preservation of the precious heritage of the Ukrainian people, its cultural identity both domestically and abroad.

Keywords: folklore, neo-folklore, citation, composer, stylization, musical culture, contemporary music.

Актуальність теми дослідження. Проблема вивчення різних типів використання фольклорної традиції в музичному творів, залишається на сьогодні досить актуальною, а надто - новітнє осмислення фольклористичих мотивів у композиторські творчості. Новий сплеск неофольклорних тенденцій в українській академічній музиці XX ст. обумовлений не тільки інтересом до національних витоків та новим синтетичним художнім мисленням, а й усвідомленим прагненням композиторів художнього самовираження через гармонійну єдність особистого та народного. Характерними ознаками сучасного музичного неофольклоризму стають переосмислення, «осучаснення» інтонаційно-жанрових елементів народної творчості з широким використанням техніко-композиційних засобів музики XX ст. та органічне включення фольклорних елементів в індивідуально- авторську стильову систему.

Аналіз досліджень і публікацій. Питанням вивчення неофльклорних впливів у творчості українських композиторів присвячені праці С.Садовенко, В.Лісецького, Р. Кирчіва, П. Медведика, А. Іваницького, та ін. Заслуговує на увагу дисертаційне дослідження О. Козаренка «Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку» (2001) [4], в якій автор розкриває суть української національної музичної мови як важливого комунікативного інструменту культури, що забезпечує її інтегральну єдність у часопросторі етносу. Простежуючи ґенезу української національної музичної мови в контексті діалогу культур від початкових етапів музичного симбіозу і до сучасних музично-семіотичних процесів у XX ст., науковець акцентує на дослідженні неофольклоризму в українській музиці під назвою «Нова фольклорна хвиля». Подальші дослідження явища «неофольклоризму» набули висвітлення в праці О. Дерев'янченко «Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX століття» [2]. Український варіант явища «неофольклоризму» — «нова фольклорна хвиля»

Мета роботи – дослідити стильові особливості, пов'язані з неофольклорними елементами у творчості вітчизняних композиторів XX ст.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, основними формами взаємодії композиторів з фольклорним матеріалом є пряме цитування автентичного матеріалу (без послідуючого розвитку); жанрові обробки народних тем (варіації, фантазії, сюїта і т. д.); концептуальне звернення сучасних композиторів до фольклорної стилізації у конкретному музичному творі (як правило, програмному); фольклорна стилізація (гармонійне поєднання сучасних засобів художнього висловлювання з фольклорними) як визначальний стильовий напрям композитора.

В історії української музики на всіх етапах її розвитку існував щільний зв'язок професійного та народного мистецтв, що віднаходив свої витоки у формуванні української професійної композиторської школи, основоположником якої вважається М. Лисенко. Відтак фольклорні мотиви все частіше стали звучати зі сцен концертних залів. Починаючи з численних транскрипцій народних пісень та танців (переважно клавірних та скрипкових), цікавих хорових обробок народної пісні (особливо в творчості М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, Я. Степового та ін.), фольклорні теми стали основою багатьох камерних, симфонічних та оперних творів композиторів послідуючого покоління, серед яких відомі композитори – С.Людкевич, Л. Ревуцький та Б. Лятошинський [12, 149].

Слід також зазначити, що в музичному мистецтві Західної Європи в першій половині XX століття пошук нових засобів призводив до цікавих музично-акустичних експериментів: поряд з застосуванням серійного пуантилізму (А. Веберн, П. Булез, Д. Лігеті, Я. Ксенакіс), композитори звертаються до полімодальних систем (О. Мессіан), алеаторики та просторовозвукових ефектів (К. Штокхаузен, Л. Ноно), сонористики (Д. Кейдж, П. Булез, К. Пендерецький), до конкретної (Л. Ноно) та електронної (Д. Кейдж, Л. Ноно, Л. Беріо) музики [11, 72].

В синтезі цих систем "нова" музика торувала шлях та стверджувала свої позиції в професійній музиці. Йшов процес адаптування до "нової" музики та формування естетично-професійних потреб. К. Пендерецький підкреслював, що "сьогодні ми вступили в період великого синтезу. Переоцінюючи все, що створено в нашому столітті, я вірю, що шанс вижити має музика написана в природній манері, синтезуюча все, що відбулося за декілька останніх десятиліть" [10, 180].

На ґрунті національної свідомості у поєднанні з європейським рівнем професіоналізму органічним напрямом для львівських композиторів виявився неофольклоризм. За словами Р.Стельмащука: "необхідність опори на фольклорні джерела у процесі формування національного музичного стилю поєдналася тут з новим усвідомленням і опануванням архаїчних пластів фольклору, з кардинальним оновленням на їх основі виразових засобів музики" [13, 14].

Так, у "модерно-фольклорному українському стилі" М.Колесса написав фортепіанні сюїти "Дрібнички", "Картини Гуцульщини", фортепіанний квартет, сонатина для ф-но, "Українська сюїта" для оркестру. Цим творам притаманне поєднання фольклорного тематизму з жорсткими полігармонічними конструкціями, полі- та атональним мисленням з нерегулярною ритмікою та несиметричними побудовами. Творчість М. Колесси, – на думку Л.Кияновської "має багато спільного з "первісно-стихійним" скориківським баченням фольклору" [7, 308]. З.Лисько на близьких до бартоківських принципах перевтілення фольклору створює "Мініатюри на українські теми" (наприклад, у п'єсі "Дикі кози" поліметричне розшарування на 5/8 і 5/4). Духом "варваризму" пройняті окремі номери "Малої сюїти" Н.Нижанківського. Українським "новочаснореалістичним" називає свій стиль А.Рудницький. С.Туркевич-Лісовська звертається до фольклорного тематизму у "Варіаціях на українські теми", "Сюїті на українські теми" для ф-но (30-40 роки), у 50-х роках у солоспівах "Гуцулка", "Вечорниці" [7, 310].

Самобутність національної специфіки народної мелодії, а також її спроможність перевтілювання в позафольклорні жанри яскраво розкривається у таких по-справжньому цікавих творах сучасних українських композиторів, як «Турівські пісні» Л. Колодуба, «Щедрик» Ю. Ланюка, у популярних обробках народних пісень для баяну та акордеону М. Ризоля та В. Зубицького, і, навіть, у джазових обробках для фортепіано українських пісень О. Саратського [6, 45].

Зародження інтересу до джерел народнопісенної та народно-танцювальної української музики, що відчутний у стильовому спрямуванні фортепіанної та камерно-інструментальної творчості митця, акцептує композитора до органічного пізнання та емоційного осягнення усієї естетичної своєрідності національно-фольклорних традицій. Музика Б.Лятошинського пройнята особливим народним колоритом у вияві національного стилю, який розглядається крізь призму своєрідної закономірності звукообразного мислення. У даному контексті індивідуальна композиторська мова не втрачає своєї національної ґрунтовності навіть тоді, коли вона збагачується та оновлюється сучасними «фабулами-кліше» в музиці [1, 47].

Звертаючись до витоків народнопісенного мелосу, Б. Лятошинський майстерно оволодіває поліфонічною технікою лінеарного викладу із неповторним тяжінням кожного голосу, при цьому ускладнюючи та розширюючи фактурні рамки завдяки включенню поліпластових розмежувань в образно-інтонаційний потік. У цьому проявляється прагнення митця експонувати свій індивідуальний композиторський стиль, який одночасно стає «апостеріорним» до національного – залежним від передуючого досвіду. Б.Лятошинський прагне не тільки зберегти, а й розвинути глибинні основи автентичного фольклору в професійній академічній музиці. Лінеарний рух голосів (паралельними квінтами, октавами, навіть тризвуками в ладовому забарвленні) часто утворюють кварто-квінтові або неповні акорди, в кадансах "багатоголосся" закінчується унісоном (особливості народної поліфонії). Прикладом можуть бути обробки народних пісень. Композиторська школа Б.Лятошинського, її велетенський творчий потенціал дає змогу в "нових" якостях втілити зміст образних, ідейних, інтелектуальних та фольклорних чинників, паростки яких проростатимуть в творчості майбутніх композиторів, накресливши нові, власні шляхи розвитку української музики [1, 49].

Так, творчий метод Б.Лятошинського, успадковуючись, передбачає розмаїття художніх напрямів. Традиційний сонатний цикл трансформується в інтонаційну фабулу драматичного оповідання (Є.Станкович, І.Карабиць) чи в монологічний інтелектуальний симфонізм зосереджено-безконфліктної ініціативності (В.Сильвестров, В.Бібік) або в атональну конструкцію поліфонічних пластів (Л.Грабовський) [1, 50].

Історичний етап засвоєння і неминучого розвитку Лисенкової романтичної «моделі-канону» національної музичної мови припадає на творчість композиторів XX ст. (М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Барвінського, М. Вериківського, В. Косенка), в музиці яких відчуваємо подальше формування та становлення основних засад національного

музичного стилю. Наслідуючи принципи М. Лисенка, композитори усвідомлювали значення шевченкового слова, яке втілилося у етнічно «викарбуваному» мистецтві кобзарів. Доцільність їх творчості відобразилася у романтичному переінтонуванні національних особливостей, у відтворенні характерних прийомів звучання бандури та кобзи засобами фортепіано, у застосуванні прямого цитування народного мелосу, у стилізації окремих компонентів гри на давніх інструментах народного вжитку (трембіти, сопілки, троїстих музик) [3].

Однією з найпоширеніших національних ознак музичної творчості зазначених композиторів стає залучення прямої форми цитування фольклорного мелосу. Традиційно підхоплює романтично-стильову ознаку впровадження фольклорного першоджерела і Б. Лятошинський, елементи якої, закладені ще в «Увертюрі на чотири українські теми» ор. 20, набули значного поширення в операх «Золотий обруч» (1929), «Щорс» (1937), Історичний етап засвоєння і неминучого розвитку Лисенкової романтичної «моделі-канону» національної музичної мови припадає на творчість композиторів ХХ ст. (М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Барвінського, М. Вериківського, В. Косенка), в музиці яких відчуваємо подальше формування та становлення основних засад національного музичного стилю [4, 12].

Однією з найпоширеніших національних ознак музичної творчості зазначених композиторів стає залучення прямої форми цитування фольклорного мелосу. Традиційно підхоплює романтично-стильову ознаку впровадження фольклорного першоджерела і Б. Лятошинський, елементи якої, закладені ще в «Увертюрі на чотири українські теми» ор. 20, набули значного поширення в операх «Золотий обруч» (1929), «Щорс» (1937).

У вільному жанрі обробки, який припускає безліч форм для втілення музичного матеріалу, сучасний композитор має можливість відійти від вузького трактування фольклорного першоджерела та розкрити власне уявлення щодо обраного народного тематизму. Творчий експеримент з жанровими перевтіленнями фольклорного першоджерела часто призводить до оригінального творчого результату, до створення високохудожнього музичного матеріалу, у якому гармонійно поєднуються сучасні композиторські прийоми письма та національний колорит фольклорної теми.

Українська академічна музика завжди виділялася загальним національним колоритом, що створюється завдяки глибоким інтонаційним зв'язкам с народними першоджерелами та фольклорними «жанровими узагальненнями», поданих крізь призму особистого художнього бачення. Фольклорний тип програмності, що відбився у великій кількості творів на основі українських народних пісень та сюжетів, став характерним для багатьох сучасних композиторів, в числі яких Л. Дичко, М. Скорик, Є. Станкович, Ж. та Л. Колодуби, Ю. Іщенко, О. Кива, Г. Гаврилець, В. Степурко, В. Зубицький та ін. [5, 273].

Найбільш характерними творами є: симфонічна картина «Купало» В. Губаренка (1973), «Вечір на Івана Купала» Л. Грабовського, «На Русалчин Великдень» М. Скорика (одноактна опера, 1977), «Купало» Є. Станковича. Фольклорною стилізацією вирізняються такі твори, як, Концерт для оркестру «Карпатський» М. Скорика (1972), «На Верховині» Є. Станковича (триптих для скрипки и фортепіано, 1972), «Гуцульські акварелі» І. Шамо (1972), Кантату «Карпатська» Л. Дичко (сл. народні, 1974), «Фрески Софії Київської» В. Годзяцького (1966, 2-а ред. 1981), «Карпатські фрески» у семи частинах для фортепіано Л. Дичко (1993), «Українська поема» для скрипки і фортепіано Є. Станковича (1997), «Святковий Київ» І. Карабиця для естрад. оркестру (1980), його ж опера-ораторія «Київські фрески» (1945–2002), кантата «У Києві зорі» Л. Дичко (слова народні, 1982), «Фрески стародавнього Києва» для симфонічного оркестру Л. Колодуба (2003) та ін. [9, 239]

Стильовий діапазон сучасного музичного діалогу «фольклор-композитор» також досить широкий – від неокласичних, неоромантичних напрямків композиторського письма до авангардної композиторської мови.

Найбільш поширеною тенденцією в сучасній українській музиці є фольклорна стилізація, а неофольклоризм стає визначальним стильовим напрямком окремих ведучих композиторів України, серед яких, наприклад, М. Скорик, Є. Станкович та І. Карабиць. Фольклоризм у музичному мистецтві передбачає трансформацію, переосмислення традиційних фольклорних мотивів, образів, композиційних схем у канві авторського художнього тексту [3].

Неповторний авторський стиль цих композиторів, що сформувався під глибоким впливом українського національного мелосу, базується на гармонійному поєднанні загальної народної інтонаційності та власної високохудожньої мови. Більшість творів цих композиторів витримано саме в нефольклорній стилістиці, але з залученням усіх сучасних прийомів композиторського письма.

Наукова новизна роботи полягає у розширенні вивчення процесів фольклоризації музичного мистецтва в Україні, які осмислені комплексно як цілісне явище, характерне для всієї системи вітчизняного пісенно-музичного мистецтва.

Висновки. Отже, різнобічна взаємодія академічної музики з фольклором є сьогодні однією з найважливіших складових сучасної музичної України. Фольклорний мелос, передаючись від покоління до покоління, утворює свій неповторний побутовий мистецький діалект, який плідно впливає на музичну

творчість. Він не втрачає первинного автентичного начала; на його основі з'являються нові форми музичного мовлення, розширюючи межі традицій, зближуючись із професійним, академічним мистецтвом.

Література

1. Грисенко Л. Б. М. Лятошинський і народна музика // Народна музика та етнографія. К., 1963. Кн.2. С.45-53.
2. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст. : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17. 00. 03. Київ, 2005. 19 с.
3. Забута Б. І. Музичний фольклор у сучасній композиторській практиці // Простір і час сучасної науки : матер. сьомої міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф. URL : http://intkonf.org/zasluzheniy-pratsivnik-kulturi-ukrayini-zabutabi-muzichniy-folklor-u-suchasniy-kompozitorskiy-praktitsi/. (дата звернення: квітень 2019).
4. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. … д-ра мистецтвознав. : спец. 17. 00. 03. Київ, 2001. 36 с.
5. Ляшенко Г. Київська композиторська та теоретична школа 60–70-х років ХХ століття // Українське музикознавство. Вип. 36. 2010. С. 272–276.
6. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1973. 325 с.
7. Кияновська Л.О. М. Скорик // Стильова еволюція Галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль: Астон, 2000. С. 294-319.
8. Костюк Н.О. Музична культура західної України 20-30-х років ХХ ст.: ідеї поступу і розвиток національних традицій: автореф. канд. мист-ва. К., 1998. 21 с.
9. Макаренко Л. П. Особливості музикознавчого аналізу фольклорних засад авторського стилю у вітчизняній оркестровій музиці (на прикладі творчості Л. Колодуба). Культура України. 2014. Вип. 47. С. 230-237
10. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. М. : Музыка, 1980, С. 178–195.
11. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
12. Протопопова О. Поставангардний діалог «Композитор – фольклор»: до постановки проблеми. Київське музикознавство. 2012. Вип. 41. С. 147-156
13. Стельмащук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20–30-х років ХХ ст.: Автореф. ... канд. мист-ва. К., 2003. 18 с.
14. Шевляков Е. Г. Новая фольклорная волна // История отечественной музыки второй половины ХХ века. С-Пб. : «Композитор», 2005. 555 с.

References

1. Grisenko, L.B. (1963). Lyatoshinskiy and folk music. Folk music and ethnography. K., Book 2. P.45-53 [in Ukrainian].
2. Derev'yanchenko, O.O. (2005). Neo-folklore in music: statics and dynamics of development in the first half of the twentieth century. : author's abstract. diss. … Cand. art critic. : 17. 00. 03. Kyiv. [in Ukrainian].
3. Zabuta, B.I. Musical folklore in contemporary composer practice // Space and time of modern science: Mater. the seventh intern. Research Practice Internet conf. URL: http://intkonf.org/zasluzheniy-pratsivnik-kulturi-ukrayini-zabutabi-muzichniy-folklor-u-suchasniy-kompozitorskiy-praktitsi/. (accessed April 2019) [in Ukrainian].
4. Kozarenko, O. (2001). Ukrainian national musical language: genesis and modern tendencies of development: author. diss. … Dr. art critic. : spec. 17. 00. 03. Kyiv [in Ukrainian].
5. Lyashenko. G. (2010).Kyiv Composer and Theoretical School of the 60-70s of the XX Century. Ukrainian Musicology. No. 36. P. 272–276 [in Ukrainian].
6. Lyashenko. I. (1973). National traditions in music as a historical process. Kiev: Musical Ukraine [in Ukrainian].
7. Kiyanovska, L.O. (2000). M. Skoryk. Style Evolution of Galician Musical Culture of the XIX-XX Centuries. Ternopil: Aston, P. 294-319 [in Ukrainian].
8. Kostyuk, N.O. (1998). Musical Culture of Western Ukraine in the 20-30s of the XX Century: Ideas of Progress and Development of National Traditions Cand. cities. Kyiv [in Ukrainian].
9. Makarenko, L.P. (2014). Features of musicological analysis of folklore foundations of author's style in domestic orchestra music (on the example of creativity of L. Kolodub). Culture of Ukraine. Vol. 47. S. 230-237 [in Ukrainian].
10. Medushevsky, V.V. (1980). Duality of musical form and perception of music. Music perception. M.: Music, pp. 178–195 [in Russian].
11. Nazaikinsky, E.V. (2003). Style and genre in music. M.: Humanite. ed. VLADOS Center [in Russian].
12. Protopopova, O. (2012). Post-avant-garde dialogue "Composer - Folklore": Before the Problem. Kyiv: Musicology. Iss. 41. S. 147-156 [in Ukrainian].
13. Stelmashchuk, R. (2003). Modernist tendencies in the works of Ukrainian composers of Lviv of the 20-30s. XX century: Author's abstract. ... Cand. cities. Kyiv [in Ukrainian].
15. Shevlyakov, E.G. (2005). New folklore wave. History of domestic music of the second half of XX century. C-Pb. : Composer [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.08.2019 .
Прийнято до публікації 28.09.2019

УДК 378.147+792.075
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190626

Юдов Микола Олександрович,
заслужений працівник культури України, доцент,
доцент кафедри режисури та майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-9887-0834
iudovmykola@gmail.com

Раденко Юлія Володимирівна,
заслужена артистка України, доцент кафедри
кіно-, телемистецтва факультету кіно
і телебачення Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID iD 0000-0002-8927-2103
aktrisajuli1961@gmail.com

ПРОБЛЕМИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ПІДХОДУ В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ РЕЖИСЕРІВ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ В УМОВАХ ЗАОЧНОЇ ФОРМИ НАВЧАННЯ У ВНЗ

Мета роботи – дослідити проблемні аспекти процесу індивідуалізації навчальної роботи студентів і особливості її реалізації в системі особистісної професійної підготовки режисерів драматичного театру у вищих навчальних закладах у формі заочного навчання. Основу **методології** дослідження складає системний та аналітичний підходи, що дозволяє визначити особливості організації індивідуалізованої підготовки режисерів драматичного театру у формі заочного навчання як складової цілісного освітнього процесу. **Наукова новизна роботи** полягає у систематизації та узагальнені даного досвіду у контексті театральної педагогіки. **Висновки.** У підсумку зазначається, що індивідуальний підхід в системі особистісної підготовки режисерів драматичного театру на заочному відділення має свою специфіку. Практичний досвід роботи надає студенту заочного навчання значні переваги в засвоєнні навчальної інформації, дозволяючи отримані у ВНЗ знання безпосередньо пов'язувати з потребами професійної діяльності у театральному колективі. До того ж студент-практик більш вибірковий у своєму ставленні до навчальної інформації. Позитивну мотивацію в нього викликають ті знання, цінність яких він вбачає у практиці. Таким чином, важливою умовою підвищення професійної підготовки студентів заочної форми навчання є розуміння і врахування викладачем переваг заочної освіти, зокрема забезпечення максимального зв'язку з практикою професійної діяльності здобувачів освіти. Цей зв'язок можна забезпечити шляхом індивідуалізації освіти студентів заочної форми навчання, необхідною і вагомою складовою якої є керована індивідуалізована самоосвіта.

Ключові слова: заочна освіта, режисер драматичного театру, індивідуальний підхід, особистісно орієнтована освіта, самоосвіта.

Юдов Николай Александрович, *заслуженный работник культуры Украины, доцент, доцент кафедры режиссуры и мастерства акт раКиевского национального университета культуры и искусств;* ***Раденко Юлия Владимировна,*** *заслуженная артистка Украины, доцент кафедры кино-, телеискусства факультета кино и телевидения Киевского национального университета культуры и искусств*

Проблемы индивидуального подхода в системе подготовки режиссеров драматического театра в условиях заочной формы обучения в ВУЗах

Цель статьи – исследовать проблемные аспекты процесса индивидуализации учебной работы студентов и особенности ее реализации в системе личностной профессиональной подготовки режиссеров драматического театра в высших учебных заведениях в форме заочного обучения. Основу **методологии** исследования составляет системный и аналитический подходы, что позволяет определить особенности в организации индивидуализированной подготовки режиссеров драматического театра в форме заочного обучения как составляющей целостного образовательного процесса. **Научная новизна публикации** заключается в систематизации и обобщении данного опыта в аспекте театральной педагогики. **Выводы**. В итоге отмечается, что индивидуальный подход в системе личностной подготовки режиссеров драматического театра на заочном отделение имеет свою специфику. Практический опыт работы дает студенту заочного обучения значительные преимущества в освоении учебной программы, позволяя полученные в ВУЗе знания непосредственно связывать с потребностями профессиональной деятельности в конкретном театральном коллективе. К тому же студент-практик более избирателен в своем отношении к учебной информации. Положительную мотивацию к освоению у него вызывают те знания, ценность которых он определяет на практике. Таким образом, важным условием повышения профессиональной подготовки студентов заочной формы обучения является понимание

©Юдов М. О., 2019
©Раденко Ю. В., 2019

и учет преподавателем преимуществ заочного образования, в частности обеспечение максимальной связи с практикой профессиональной деятельности соискателей образования. Эту связь можно обеспечить путем индивидуализации образования студентов заочной формы обучения, необходимой и важной составляющей которой является управляемое индивидуализированое самообразование.

Ключевые слова: заочное образование, режиссер драматического театра, индивидуальный подход, личностно ориентированное образование, самообразование.

***Yudov Mykola**, Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor, Associate Professor at the directing and actor's skills chair of Kyiv National University of Culture and Arts; **Radenko Yuliya,** Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Film and Television Arts Faculty of Film and Television Kiev National Unive rsity of Culture and Arts*

Problems of the individual approach in the preparation system of directors of drama theater at the part-time education in the University

The purpose of the article is to investigate the problematic aspects of the process of individualization of students' educational work and features of its implementation in the system of personal, professional preparation system of directors of drama theater in higher educational institutions in the form of correspondence education. **The methodology** basis is the systemic and analytical approaches, which makes it possible to identify features in the organization of individualized preparation of directors of dramatic theater in the form of correspondence education as part of a holistic educational process. **The scientific novelty** of the publication lies in the systematization and synthesis of this experience in the aspect of theatrical pedagogy. **Conclusions.** As a result, it is noted that the individual approach in the system of personal preparation of directors of drama theater in the correspondence department has its specifics. Practical work experience gives an extramural student a significant advantage in mastering the curriculum, allowing the knowledge gained at an institution of higher education to be directly associated with the needs of professional activity in a particular theater group. Besides, the student practitioner is more selective in his attitude to educational information. The knowledge causes the positive motivation to master him, the value of which he determines in practice. Thus, an important condition for enhancing the professional preparation of correspondence students is that the teacher understands and takes into account the advantages of correspondence education, in particular, ensuring maximum communication with the practice of professional activities of applicants. This relationship can be achieved by individualizing the education of part-time students, the necessary and essential component of which is managed individualized self-education.

Key words: distance education, director of drama theater, individual approach, personality-oriented education, self-education

Актуальність теми дослідження. Після прийняття Верховною Радою України в 2014 році «Закону про вищу освіту» в нашій країні відбувається активна його імплементація. Цей процес тісно пов'язаний з втіленням в життя нових принципів організації діяльності у вищих навчальних закладах. ВНЗ отримали широкі права, що складають зміст їх автономії та самоврядування, у тому числі отримали право самостійно визначати форми навчання та організації освітнього процесу (Ст. 32. Принципи діяльності, основні права та обов'язки вищого навчального закладу Закону України «Про вищу освіту») [1].

Нинішній Закон України «Про вищу освіту» цілком корелюється із зарубіжними та вітчизняними тенденціями у розвитку освіти щодо її особистісної орієнтації, яка тісно взаємопов'язана з вирішенням питань індивідуалізації та самоосвіти. З суті особистісної освіти витікає необхідність саморозвитку, самонавчання, самовиховання студентів, які навчаються на заочному відділенні у ВНЗ, протягом набуття ними компетентності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Обрана тема наукового дослідження – індивідуальний підхід у підготовці режисерів драматичного театру на заочному відділенні у ВНЗ – зумовлена її актуальністю. Адже на сьогодні практично відсутні наукові дослідження та аналітичні праці з обраної проблематики, а в опублікованих у різний час матеріалах і статтях подається досить фрагментарна інформація [3, 6, 8, 9, 10, 11, 12], яка в нинішніх умовах стрімкої трансформації суспільства швидко втрачає свою актуальність.

На необхідність комплексного підходу в індивідуалізації процесу навчання звертали увагу багато хто з педагогів. Розробку цих питань ми знаходимо у роботах Я.А. Коменського, Дж. Локка, Ж.-Ж. Руссо, а також А. Дістервега, К. Ушинського, Л. Толстого та інших. При всій різновекторності суджень щодо врахування природних особливостей розвитку особи, всі вони сходяться в одному – завжди необхідно уважно вивчати особистість, знати її особливі риси і спиратися на них у процесі навчання. Корисні ідеї з цього питання знаходимо у працях П. Блонського, С. Шацького, А. Макаренка, В. Сухомлинського, Н. Крупської та інших теоретиків і практиків навчального процесу.

Необхідність вивчення індивідуального підходу в процесі підготовки режисерів драматичного театру зумовлена тією обставиною, що педагогічний вплив на особистість, зокрема творчу, має

проходити із врахуванням її індивідуальних особливостей, без чого неможливий плідний навчально-виховний процес. Студент, зокрема, студент заочної форми навчання майбутній режисер, передусім, – творча особистість, яка не тільки піддається педагогічному впливу в навчальному закладі, а й переживає свої творчо-психологічні етапи розвитку, які супроводжуються проблемами і конфліктами. Отже, з вище зазначеного можна зробити висновок: питання щодо вивчення та врахування індивідуальних характеристик особистості в цілому і зокрема студентів – майбутніх режисерів, стоїть одним із провідних затребуваних аспектів процесу формування творчої, всебічно розвиненої та освіченої людини.

Мета даної роботи дослідити проблемні аспекти процесу індивідуалізації навчальної роботи студентів і особливості її реалізації в системі особистісної професійної підготовки режисерів драматичного театру на заочній формі навчання у вищому навчальному закладі.

Виклад основного матеріалу. Заочна освіта – одна з форм безвідривної від виробництва освіти, що отримала поширення в системі вищої освіти. Студенти відвідують інтенсивний курс настановних лекцій, а процес засвоєння навчального матеріалу спрямовується викладачем шляхом надання завдань для самостійної роботи та контролюється шляхом перевірки самостійно виконаних робіт. Якість підготовки спеціалістів без відриву від виробництва залежить від низки факторів. І в першу чергу від того, на скільки повною мірою використовуються переваги заочної освіти, враховуючи її складності, чи створюються умови для досягнення оптимальних результатів. Переважна більшість педагогічних невдач при цій формі навчання виникає із-за нерозуміння специфічності заочного навчання та із-за прагнення максимально наблизити його до очного.

Особливість заочного навчання полягає не тільки в тому, що навчальними планами передбачається значне зменшення аудиторних занять в порівнянні зі стаціонарним (практично в половину), майже піврічні перерви у навчанні, серйозне завантаження студентів виробничими, громадськими, сімейними справами. Такі атрибути заочної освіти можна віднести до категорії проблемних. У системі екстернатної та дистанційної освіти ці питання стоять ще гостріше. Однак, до позитивних характеристик, що сприяють підвищенню продуктивності заочного навчального процесу, можна віднести, зокрема, що студенти достатньо аргументовано вмотивовані необхідністю підвищення загальноосвітнього та професійного рівня. В наслідок цього їхнє ставлення до навчання, зокрема, до виконання самостійної роботи як вагомої складової освітнього процесу, більш усвідомлене в порівнянні зі студентами стаціонару.

Безумовною складовою особистісно орієнтованої освіти є індивідуальний підхід у роботі викладача зі студентом. Концептуально індивідуальний підхід базується на розумінні того, що індивідуальність людини полягає в її осібних характеристиках. Виникнення індивідуальних особливостей (відмінностей) пов’язано з тим, що кожен індивід проходить свій шлях розвитку, набуваючи при цьому різних типологічних особливостей вищої нервової системи. Останні впливають на своєрідність відчування, сприйняття, мислення, пам’яті, уяви, особливості інтересів, нахилів, здібностей, темпераменту, характеру особистості. Ці індивідуальні особливості впливають на розвиток індивіду.

Сучасна вітчизняна педагогіка стоїть на позиції того, що індивідуальний підхід як важливий принцип є вагомою складовою системи сучасної освіти. Адже врахування індивідуальних здібностей полягає не у підпорядкуванні цілей і основного змісту навчання окремому студенту, а в індивідуальному підборі форм і методів навчання з тим, щоб забезпечити запроектовані результати навчання – сукупність знань, умінь, навичок, інших компетентностей, набутих особою в процесі навчання за певною освітньо-професійною, освітньо-науковою програмою, які можна ідентифікувати, кількісно оцінити та виміряти.

Основне положення принципу індивідуалізації базується на діалектиці загального і особливого, виняткового, типового та індивідуального, абстрактного і конкретного в пізнанні і розвитку людини. Як вважає С.І. Змєєв [4, с. 26], у відповідності до цього принципу кожен здобувач освіти разом із педагогом, а в деяких випадках і колективно з іншими здобувачами створює індивідуальну програму навчання, зорієнтовану на конкретні освітні потреби і цілі навчання і таку, що враховує досвід, рівень підготовки, психофізіологічні, когнітивні особливості здобувача.

На наш погляд, сьогодні гостро відчувається необхідність застосування принципу індивідуалізації при організації педагогічного спілкування зі студентами заочної форми навчання у ВНЗ. Деіндивідуалізована педагогічна взаємодія – взаємодія фронтальна, не орієнтована на індивідуальність студента, на специфічність його інтересів і здібностей, – вона спирається на так звані соціальні норми оцінювання, коли те чи інше досягнення дорослого здобувача освіти порівнюється не з його ж попередніми досягненнями, з досягненнями інших студентів. Така

деіндевідуалізована взаємодія байдужа до різносторонніх інтересів і професійних досягнень студентів заочної форми навчання, до їх самостійної творчості, не залежно від сфер її прояву.

В сучасних умовах навчання звернення до проблеми індивідуальних особливостей студентів і організація індивідуального підходу набуває все більшого значення. Індивідуальні особливості можуть позитивно впливати на процес навчання, бути нейтральними або негативно позначатися на навчальній діяльності студента. Ступінь впливу індивідуальних особливостей на процес навчання визначає необхідність індивідуального підходу.

В дидактиці проблема індивідуального підходу в навчанні носить творчий характер. Необхідність реалізації індивідуального підходу пов'язана, в першу чергу: 1) з об'єктивно існуючими протиріччями між загальними для всіх студентів цілями, змістом навчання й індивідуальними можливостями кожного здобувача освіти; 2) між фронтальним викладенням лекційного матеріалу викладачем та індивідуальними особливостями сприйняття, пам'яті, інтересів, що визначають індивідуальний характер навчального матеріалу конкретним студентом. Таким чином, шляхом індивідуального підходу педагог може «відкрити» в комусь зі студентів, те, що раніше не проявлялось – присутність особливих здібностей, що потребують розвитку шляхом індивідуального підходу в навчальному процесі. Знання індивідуальних здібностей – необхідна умова реалізації індивідуального підходу [7]. Але варто зазначити, що індивідуальний підхід до здобувача освіти може бути успішним лише за умови активної діяльності самого студента. Без внутрішніх духовних зусиль студента ВНЗу, без його вмотивованого бажання стати професійно компетентним неможливе здобуття високої якості освіти.

Застосування концепції особистісної освіти з такою її вагомою складовою як індивідуальний підхід особливо важливе у набутті здобувачами освіти компетенції за творчими спеціальностями, зокрема, в процесі підготовки режисерів театрального мистецтва в умовах заочної форми навчання у ВНЗ.

Питання індивідуалізації навчання є надзвичайно відповідальним для педагога, оскільки в момент зарахування студента на режисерський курс вирішується не лише його подальша доля, але й перспектива розвитку театрального мистецтва загалом. Попереднє дослідження індивідуальних особливостей абітурієнта заочної форми навчання проводиться підчас вступних випробувань, де майбутні студенти демонструють свої творчі й професійні навички та здібності, за якими можна скласти індивідуальну картину кожного. Результати такого дослідження в подальшому стають основою освітнього процесу, де педагог індивідуалізуватиме процес фахової підготовки студента заочної форми навчання – майбутнього режисера драматичного театру.

Стилістичні особливості режисера як творця мають чимале значення в театральному мистецтві, а вони безпосередньо залежать від його особистісних якостей – громадянської позиції, творчої активності, самостійності мислення тощо. Завдання педагога виявити ці особистісні якості і спонукати студента самостійно транслювати їх у мистецтво, навчити формулювати те, що турбує його в житті, театральними засобами на сцені. Для цього необхідно створити відповідні умови навчання, важливе місце в яких займає індивідуалізація самостійного оволодіння знаннями і навичками.

Відмінною рисою індивідуалізованої самостійної роботи студентів заочної форми навчання є те, що вона переважно здійснюється у практичній площині їхньої професійної діяльності. Саме на практиці надається можливість проявити творчу активність, перевірити та закріпити здобуті теоретичні знання в реальних умовах театральної діяльності. Студент може самостійно обрати літературний матеріал або, навіть, створити його (написати п'єсу, сценарій, інсценізацію) і поставити його на сцені, запропонувавши свій доробок глядачеві в умовах реальної театральної діяльності. Такий досвід активізує діяльність студента заочної форми навчання, підвищує його відповідальність за обрану справу, спонукає до вирішення творчих завдань.

До форм самостійної роботи здобувачів театральної режисерської освіти, які навчаються на заочному відділенні у ВНЗ, належать різноманітні практичні завдання, зміст яких визначається, перш за все, завданнями навчального курсу, навчальної дисципліни і можливостями колективу, де працює здобувач. Крім того, в змісті запропонованих самостійних завдань обов'язково має враховуватись освітній рівень підготовки студента заочної форми навчання (часто майбутні режисери заочної форми навчання мають вже акторську освіту та акторський і режисерський досвід роботи), його інтелектуальний розвиток, індивідуально-психологічні особливості, ступінь професійної активності, творчі здібності, духовні інтереси і потреби, оскільки самостійна робота завжди носить яскраво індивідуальний характер. Врахування всіх цих особливостей дозволяє навчити студентів знаходити наукову і прикладну інформацію, вибудовуючи її в стрункy логічну систему; творчо застосовувати

набуті знання для оволодіння новими, для вирішення будь-яких практичних завдань; аналізувати, спостерігати, узагальнювати і систематизовувати факти і події; прогнозувати появу нових напрямків, тенденцій в театральному мистецтві.

З метою попереднього діагностування індивідуальних особливостей студента-режисера необхідно на перших стадіях навчання глибоко вивчати його індивідуально-професійні якості, до яких належать: мотивація вибору в здобутті професії режисера, пізнавальні інтереси; відповідність спрямованості індивідуально-особистісних та режисерських якостей і здібностей вимогам обраної професії; початковий рівень набутих знань (навченості), успішності студентів-першокурсників: програмні та позапрограмні знання і навички; передумови до навчання (ступінь здатності до навчання): загальні розумові дані та спеціальні здібності; здібності до творчості.

Види мотивації при виборі режисерської професії в залежності від аргументів та вподобань студента можна структурувати наступним чином:

1. Особистісна мотивація – обумовлена психологічними характеристиками особи студента-режисера. До цієї групи варто віднести наступні обґрунтування: самоактуалізація, реалізація здібностей, самоствердження, естетичну насолоду, прагнення відчути «страждання та радощі» творчості, розрядку емоційної напруги, «звільнення» власної особистості шляхом мистецтва.

2. Соціальна мотивація – залежить від світосприйняття, від світогляду студента, від прагнення роботи з людьми і задля людей. До цієї групи належать наступні аргументи: пізнання нового, інтерес до світу, духовне спілкування з людьми, прагнення до самовдосконалення, вдосконалення життя, служіння людям, полегшення людського існування, створення для «свята душі», вплив на людей, розкриття власного бачення світу, донесення свого розуміння життя, пошук істини людського існування, прагнення до розкриття причин недосконалості людини і оточуючої дійсності.

3. Специфічно-професійна мотивація пов’язана з уявленнями студента про особливості театрального мистецтва, завдань на різних етапах навчального процесу та усвідомленням необхідних режисерських якостей для їх виконання. З обраних мотивів до даної групи потрапили: дієве створення творчої атмосфери в театрі, на сцені та прагнення виявити і вирішити моральні проблеми.

Визначення приналежності студента до відповідної групи базової підготовки сприяє оптимізації організації самостійної та індивідуальної роботи як самого студента, так і викладача.

Наукова новизна роботи полягає у систематизації та узагальнені досвіду організації індивідуалізованої підготовки режисерів драматичного театру у формі заочного навчання у контексті мистецької освіти та театральної

Висновки. Підсумовуючи можна зазначити, що індивідуальний підхід в системі особистісної підготовки режисерів драматичного театру на заочному відділення має свою специфіку. Практичний досвід роботи надає студенту заочного навчання значні переваги в засвоєнні навчальної інформації, дозволяючи отримані у ВНЗ знання безпосередньо пов’язувати з потребами професійної діяльності у театральному колективі. До того ж студент-практик більш вибірковий у своєму ставленні до навчальної інформації. Позитивну мотивацію в нього викликають ті знання, цінність яких він вбачає у практиці. Таким чином, важливою умовою підвищення професійної підготовки студентів заочної форми навчання є розуміння і врахування викладачем переваг заочної освіти, зокрема забезпечення максимального зв’язку з практикою професійної діяльності здобувачів освіти. Цей зв’язок можна забезпечити шляхом індивідуалізації освіти студентів заочної форми навчання, необхідною і вагомою складовою якої є керована індивідуалізована самоосвіта.

Наразі українська освітня спільнота готується до активного впровадження у практику концепції дуальної освіти, запропонованої Міністром освіти і науки України Лілією Гриневич [2], – особливої форми здобуття освіти, передбачає попередньо узгоджене поєднання паралельного навчання осіб у закладах освіти із навчанням на робочих місцях, – наприклад, у театрально-видовищних закладах культури – з метою набуття відповідної кваліфікації – наприклад, режисерської. На даному етапі ВУЗи лише розпочинають осмислювати та планувати впровадження нового для України освітнього підходу, а науковці – аналізувати можливості його запровадження та прогнозувати наслідки [5]. Враховуючи спільні риси концепцій індивідуалізованої театральної режисерської освіти з відривом від виробництва та дуальної її форми без відриву від виробництва, запропонований аналіз проблемних аспектів освітнього процесу безумовно потребуватиме подальших наукових розвідок.

Література

1. Про вищу освіту: Закон України від 01.07.2014 р. № 1556-VII. *Відомості Верховної Ради України*. 2014. № 37-38. Ст. 2004

2. Гриневич Л. Привабити студентів та зупинити їх відтік можна лише якістю вищої освіти, яка зростає. *Міністерство освіти і науки України* [Офіційний сайт]. URL: https://mon.gov.ua/ua/news/ liliya-grinevich-privabiti-studentiv-ta-zupiniti-yih-vidtik-mozhna-lishe yakistyu-vishoyi-osviti-yaka-zrostaye (дата звернення : 21.06.2019)

3. Диба О.П., Тадля О.М. Компетентнісно-орієнтовані завдання в системі вищої освіти у сфері культури і мистецтв. *Актуальні питання культурології:* альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства. 2018. Вип. 18. С. 46–52.

4. Змеев С.И. Технология обучения взрослых. Москва : Академия, 2002. 128 с.

5. Петрова І. В. Професійна підготовка івент-менеджерів у контексті дуальної форми здобуття освіти. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Менеджмент соціокультурної діяльності.* 2019. №1. С. 82-104. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7573.1.2019.170657

6. Поцулко О.А. Дистанційна освіта в Україні. *Наукова скарбниця освіти Донеччини*: наук.-метод. журн. 2009. № 1. С. 24–28.

7. Сергєєв С.М., Рощупкін А.О. Урахування індивідуальних особливостей студентів у навчанні та вихованні. *Актуальні проблеми навчання та виховання людей з особливими потребами.* 2015. № 12(14). С. 182–194. URL: http://ap.uu.edu.ua/article/14 (дата звернення 18.06.2019)

8. Снеговая С.Н., Македонская Л.А. Тенденции развития дистанционного образования в Украине. *Вісник Бердянського університету менеджменту і бізнесу*. 2011. №1(13). С. 84–87.

9. Степаненко С. Про трансформацію системи заочної освіти в умовах інтеграції в європейський освітній простір. *Вища школа.* 2007. № 2. С. 31–37.

10. Стрельніков В.Ю., Брітченко І. Г. Сучасні технології навчання у вищій школі: модульний посібник для слухачів авторських курсів підвищення кваліфікації викладачів Міжгалузевого інституту підвищення кваліфікації та перепідготовки спеціалістів (МІПК) ПУЕТ. Полтава : Полтавський університет економіки і торгівлі. 2013. 309 с.

11. Шуневич Б. Дистанційна освіта: теорії індустріалізації викладання. *Педагогіка і психологія професійної освіти*. 2002. № 5. С. 45–50.

12. Яценко Г. Комунікативна сутність дистанційного навчання: постановка проблеми. *Вища освіта України.* 2007. № 3. С. 70–74.

References

1. Law of Ukraine on higher education from July 1 2014, № 1556-VII. (2014, September 19). Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy, 37-38, P. 2004 [in Ukrainian].

2. Hrynevych, L. (28.01.2018) It is only possible to increase the quality of higher education that can attract students and stop their outflow. *Ministry of Education and Science of Ukraine* [Official site]. Retrieved from: https://mon.gov.ua/ua/news/ liliya-grinevich-privabiti-studentiv-ta-zupiniti-yih-vidtik-mozhna-lishe yakistyu-vishoyi-osviti-yaka-zrostaye

3. Dyba, O.P. & Tadlia, O.M. (2018). Competent-oriented challenges in the system of higher education in the sphere of culture and arts. Aktualni pytannia kulturolohii,18, 46–52 [in Ukrainian].

4. Zmeev, S.I. (2002). Technology learning Adults. Moscow: Akademiia [in Russian].

5. Petrova I. V. (2019). Professional training of event-managers in the context of dual form of acquiring education. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Menedzhment sotsiokulturnoi diialnosti, 1. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7573.1.2019.170657

6. Potsulko, O.A. (2009). Distance education in Ukraine. Naukova skarbnytsia osvity Donechchyny, 1, 24–28 [in Ukrainian].

7. Serhieiev, S.M. & Roshchupkin, A.O. (2015). Taking into account the individual characteristics of students' learning and education. Aktualni problemy navchannia ta vykhovannia liudei z osoblyvymy potrebamy. Retrieved from: http://ap.uu.edu.ua/article/14

8. Snegovaia, S.N. & Makedonskaia, L.A. (2011). Trends in the development of distance education in Ukraine. Visnyk Berdianskoho universytetu menedzhmentu i biznesu, 1(13), 84–87 [in Russian].

9. Stepanenko, S. (2007). On the transformation of the system of correspondence education in the conditions of integration into the European educational space. Vyshcha shkola, 2, 31–37 [in Ukrainian].

10. Strelnikov, V.Iu. & Britchenko, I. H. (2013). Modern technologies of teaching in high school. Poltava: Poltavskyi universytet ekonomiky i torhivli [in Ukrainian].

11. Shunevych, B. (2002). Distant education: theorys industrialization of teaching. Pedahohika i psykholohiia profesiinoi osvity, 5, 45–50 [in Ukrainian].

12. Iatsenko, H. (2007). Communicative essence of distance learning: problem statement. Vyshcha osvita Ukrainy, 3, 70–74 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.08.2019
Прийнято до публікації 28.09.2019

УДК 78.03
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190629

Ялоза Антон Геннадійович,
викладач Дніпропетровської державної академії імені М.Глинки, здобувач Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової
ORCID: 0000-0003-4740-0135
antony.yaloza@gmail.com

МОЦАРТІАНСЬКІ СТИЛЬОВІ ВИМІРИ ВЕЛИКОЇ СОНАТИ ДЛЯ ГІТАРИ І ФОРТЕПІАНО Н.ПАГАНІНІ

Метою роботи є теоретичне узагальнення через стильовий компаративний аналіз Великої сонати для гітари і фортепіано Н.Паганіні сутності бідермайєрівських і романтичних торкань у засобах вираження, усвідомлюючи реалії розмежування італійського й німецького художнього світу у XIX ст. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід школи Б.Асафьєва в Україні з виділенням вищевідміченого стильового компаративу і герменевтичного ракурсу його, як це маємо у працях О.Рощенко, О.Маркової, О.Муравської та ін. провідних музикознавців. **Наукова новизна** праці, по-перше, зумовлена оригінальністю теоретичної ідеї перетинів романтизму і бідермайєра у творчості Н.Паганіні, а, по-друге, вперше в музикознавчих здобутках України предметом дослідження стала Велика соната для гітари й фортепіано генія італійської музики XIX сторіччя. **Висновки.** Композиція Н.Паганіні демонструє показову для періоду бідермайєра як мистецтва Реставрації принципову опору на моцартіанське мислення, що відмежовується від пробетховенської солідарізації з позиціями Й.С.Баха. Опора на стильові ознаки музики Моцарта закономірні в межах італійського бідермайєра, налаштованого на вбирання салонних типологій вираження й національних рис останнього, показником яких стає сама речовість гітарного камерного звучання і вписаність гітарної гри у мистецький вжиток Італії, особливо що стосується італійського Півдня, з яким біографічно споріднений Паганіні.

Ключові слова: гітарне мистецтво, бідермайєр, романтизм, моцартіанство, бахіанство в музиці.

***Ялоза Антон Григорьевич**, преподаватель Днепропетровской государственной музыкальной академии имени М.Глинки, соискатель Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой*

Моцартианские стилевые измерения большой сонаты для гитары и фортепиано Н.Паганини

Целью данной работы выступает осознание через стилевой компаративный анализ Большой сонаты для гитары и фортепиано Н.Паганини сущности бидермаеровских и романтических касаний в средствах выражения, осознавая реалии размежевания итальянского и немецкого художественного мира в XIX ст. **Методологической основой** исследования выступает интонационный подход школы Б.Асафьєва в Украине с выделением вишеотмеченного стилевого компаратива и герменевтичного ракурса его, как это имеет место в работах А.Рощенко, Е.Марковой, О.Муравской и др. ведущих музыковедов. **Научная новизна** работы обусловлена – оригинальностью теоретической идеи пересечений романтизма и бидермайера в творчестве Н.Паганини, а, во-вторых, впервые в музыковедческих достижениях Украины предметом исследования предстала Большая соната для гитары и фортепиано гения итальянской музыки XIX век. **Выводы.** Композиция Н.Паганини демонстрирует показательную для периода бидермайера как искусства Реставрации принципиальную опору на моцартианское мышление, которое отмежевывается от пробетховенской солидаризации с позициями И.С.Баха. Опора на стилевые признаки музыки Моцарта закономерны в пределах итальянского бидермайера, настроенного на вбирание салонных типологий выражения и национальных черт последних, показателем которых становится сама вещественность гитарного камерного звучания и вписанность гитарной игры в художественный быт Италии, особенно что касается итальянского Юга, с которым биографически породнен Паганини.

Ключевые слова: гитарное искусство, бидермайер, романтизм, моцартианство, бахианство в музыке.

***Yaloza Antony,** lecturer, Dnipro State Music Academy named after M. GLinka, competitor Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova*

Mozart style measurements in the large sonata for guitar and piano of N.Paganini

The purpose of the article emerges the realization through style comparative analysis of the Big sonata for guitar and pianoforte N.Paganini essence of the Biedermeier and romantic osculations in the facility of the expression, realizing creature to demarcations in Italian and german artistic world of XIX cent. **Methodology** of the study emerges the intonation approach of the school B.Asafitv in Ukraine with separation of above style comparative and hermeneutic foreshortening him as in the case in work of A.Roschenko, E.Markova, O.Muravskaja, and others leading musicologist. **Scientific novelty** of the work is conditioned - originality to theoretical idea of the crossing the romanticism and Biedermeier in the creative activity of N.Paganini, but, secondly, for the first time in musicology achievements of Ukraine by subject of the study appeared the Big sonata for guitar and piano of genius to Italian music of XIX age. **Conclusions**. The composition N.Paganini demonstrates significant for the period of Biedermeier as art to Restorations

©Ялоза А. Г., 2019

principle full tilt on thinking in Mozart style, which is marked from solidarity with position I.S.Bach in Beethoven style. The handhold on style signs musics of Mozart natural within Italian Biedermeier, adjusted on вбирание salon typology of the expression and national devil of the lasts, which factor becomes corporeality guitar chamber itself sounding and вписанность guitar game in artistic mode of life to Italies, particularly as to Italian South, with which biographic is united, Paganini.

Key words*: guitar art, Biedermeier, romanticism, the type of Mozart style, the type of Bach style* in music.

Актуальність теми дослідження зумовлена неосимволістськими-необідермайєрівськими здобутками поставангарду, полістилістичний заряд якого виповнився розмаїттям класичних і акласичних стильових показників, у тому числі це реанімація з 1970-х символізму («неосимволізм» за О.Марковою [7, 99-134]) й історично його підготовлюваного бідермайєра (див.[13]). З них останній – бідермайєр – став тлом високого піднесення гітарного мистецтва в першій половині XIX ст. й відповідних творчих діянь Н.Паганіні, гітариста-виконавця і композитора. Цей бік мистецької спадщини в ракурсі продуктивності гітарного внеску Паганіні певною мірою дістала відображення в музикознавчих виданнях, зокрема в дисертації Н.Неделєвої-Ілієвої [9]. Але уточнення стилістичних подань Паганіні в його відтворенні епохальних переваг не акцентувалися в музикознавчих розвідках. Безсумнівною є послідовно-романтична позиція геніального скрипаля із притаманним йому романтичним бахіанством, але поєднаного зі стильовими виборами, досить відмінними від концепції Віденської школи і, особливо, від широко підтримуваного німецькими романтиками бетховеніанства.

Метою роботи виступає усвідомлення через стильовий компаративний аналіз Великої сонати для гітари й фортепіано Н.Паганіні сутності бідермайєрівських і романтичних торкань у засобах вираження з урахуванням реалій розмежування італійського й німецького художнього світу у XIX ст. Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний підхід школи Б.Асаф'єва [2] в Україні з виділенням вищезазначеного стильового компаративу й герменевтичного ракурсу його, як це маємо в працях О.Рощенко, О.Маркової [7], О.Муравської [8] та ін. видатних музикознавців. Наукова новизна праці зумовлена, по-перше, оригінальністю теоретичної ідеї перетинів романтизму й бідермайєру у творчості Н.Паганіні, а, по-друге, уперше у музикознавчих здобутках України висвітлена вказана у назві статті Велика соната для гітари й фортепіано генія італійської музики XIX сторіччя.

Велика соната Н.Паганіні для гітари й фортепіано за типом вираження становить повну аналогію до скрипкової сонати чи іншого подібного ансамблю інструменталіста-соліста (струнника, духовика) з фортепіанною участю, але з тією суттєвою відмінністю, що за традицією старовинної сонати клавірна партія складає дещо базове, а в Паганіні соліст явно превалює у фактурному поданні жанру. Нагадуємо, що термін «соната» після 1750-х років збережений був тільки для представництва сонатного жанру в клавірі – фортепіано, а також для дуетів з опорним положенням останнього, оскільки інші ансамблеві сполучення стали називатися за кількістю учасників: тріо, квартет, квінтет і т.под. Такий підхід до жанрової позначеності знаменував чітко проведену Віденською школою секуляризацію-театралізацію музики, оскільки виток сонати – духовний, вихідною і церковно-освяченою формою стала тріо-соната з притаманним їй із сакральних міркувань тріо-принципом (див.у О.Єпишина [6] і Т.Полянської [10]).

Відомо, що Н.Паганіні певною мірою кокетував своєю романтичною «демонічністю», відпускаючи не за модою, не за лицем зачіску «чорних кучерів до плечей» і дійсно дратуючи церковні кола Італії та інших країн своєю антирелігійною бравадою. І хоч це було не небезпечно, і це ми знаємо з біографії славетного музиканта, але, після революційних подій у Франції, після знищення з ініціативи Наполеона консерваторій Італії, які були при церквах [3, 82], – ті антирелігійні жести Паганіні не підлягали негайному офіційному нищенню.

Порівняння структури Великої сонати Паганіні із фортепіанними, скрипковими сонатами Віденців, які уособлювали, перш за все у персоні Л.Бетховена, новий театралізований-симфонізований художньо-самодостатній інструменталізм і відверто тяжіли до «укрупнення» звучання композицій і тому минали камерний принцип гітари, – показує відмежування Паганіні від вказаної лінії Віденської школи (як це помітно і в текстах скрипкових Концертів майстра). Єдиний прийнятний з Віденців для Паганіні – В.Моцарт, з його підкресленою опорою на італійські витоки й французькі позиції рококо. Італія в епоху Паганіні солідаризувалася з ідеями Рісорджименто, які мали виражену антинімецьку-антиавстрійську спрямованість. А значимість італійського сонатного принципу звучала в загальноєвропейському просторі почесно через діяльність М.Клементі, що був главою Лондонської клавірної школи, а його геніальним вихованцем став Дж.Фільд, виразник *фортепіанного* «перлинного» стилю з явним торканням заповітів клавесинного рококо.

Позиція Паганіні по-романтичному була послідовно суб'єктизованою й одночасно не могла не корегуватися з ідеями часу, як це видно із найбільш загальних обрисів його творчої біографії. Суб'єктивованим компонентом його діяльнісного вираження була його гітарна пристрасть. Гітара, з

одного боку, демонструвала національну специфіку італійського Півдня, що межував з місцем буття класичної гітари Європи, й одночасно втілювала показову для Півдня (через етнічних греків, що заселяють цю територію й дотепер) пряму спадкоємність від грецької Античності і її дітища – кіфари-гітари. А італійський Південь уособлював початки Рісорджименто через карбонарієв, аристократичних повстанців, які дали згодом матеріал для оперних сюжетів про «шляхетних розбійників» на зразок Маркіза з «Фра-Дьяволо» Ф.Обера.

Таким чином, гітарна перевага Паганіні підкріплювала національний імідж великого музиканта, причому в актуальному ідейно-змістовному його прочитанні. Одночасно, як було вже зазначено, «гітарний бум» у першій половині XIX ст. був викликаний, зокрема, активною позицією народу Іспанії в антинаполеонівській війні й одночасно особливою увагою мистецьких кіл до камерності, у руслі якої склалася естетика-поетика бідермайєру й творчість класиків гітарного художньо-самодостатнього мистецтва цього роду (Й.Мерц, М.Макаров, ін.).

Одночасно Паганіні своєю персоною уособлював романтичний тип творчості і, більше того, поведінковий «чайльд-гарольдівський» комплекс протистояння суспільству, включаючи національних представників того офіційного «натовпу», від якого жорстко відділяли себе діячі романтизму. В цьому плані символіка «скрипки Паганіні» демонструвала своїм «бахіанством» всередині національної гідності славетної італійської скрипкової школи, яка поставляла майстрів-інструменталістів усьому світу протягом попередніх XVII-XVIII ст., принципову зверненість до глибин німецького духу, до поліфонізму Й.С.Баха, з яким ніяк не змішувалися для Паганінін ознаки Віденців пори його діяльності.

Та італійська скрипкова школа припинила своє існування зі смертю Паганіні, можливо, саме через безперспективність руху по тому шляху поліфонізації-«бахіанізації» італійської скрипки, суто мелодичного інструмента, який для неї, як «скрипки-оркестру», намітив геній Паганіні.

Той екскурс у «скрипку-оркестр» великого майстра зроблений заради усвідомлення самої ідеї Великої сонати для гітари й фортепіано, яка претендує самою назвою своєю на вихід за межі камерності, які є природними для гітарного мистецтва бідермайєрівської пори. Але романтичне тяжіння до матеріального «збагачення» гідної ідеї (до речі, унаслідуваного від класицистського «матерієцентризму» і повністю протилежного бідермайєру, де ікону «шанували не за те, що вона велика» [8, 147]), явно стимулювало композиційне рішення Паганіні як автора вказаної Сонати.

Нагадуємо, що сонатна продукція була історично зумовлена буттям тріо-сонати, де басову партію представляв регістрово відповідний інструмент, у клавірному виконанні «цифрований», тобто фактурно «уважнений». Але від часів Дж.Тартіні і Й.С.Баха ствердилася соната-соло для скрипки і з нею конкуруючих інструментів, даючи тим привід для витіснення на другий план сприйняття клавірну складову, коли вона з'являється в сонаті. Для сонат Віденців такий фактурний поворот був немислимим, тоді як Паганіні максимально «полегшує» участь фортепіано в дуеті. І якщо у перших двох частинах Сонати фортепіано має певну фактурну самостійність щодо гітари, то у фінальних Варіаціях гітара заполоняє всі фактурні «поверхи», залишаючи фортепіано суто акомпонувальну функцію.

Зі сказаного випливає послідовна жанрово-стилістична новаційність взятої в аналіз композиції, що відповідає творчій егоцентричності романтичного світовідчуття, але вловлюється ця романтична новаційність зовсім не за критеріями Віденської школи і її німецької ж пролонгації в романтизм, які до останніх десятиріч у музикознавстві були єдиними у своєму роді показниками «новаційності» чи «консерватизму-академізму» в музичній сфері. Але «зняття табу» з обговорення самостійності шляху в романтизм для Італії (див.у А.Хохловкіної [12], у Д.Андросової [1] та ін.) дозволяє і в цьому разі захищати національну неповторність вирішення гітарної композиції, яка впевнено посіла гідне місце в репертуарі сучасних виконавців.

Сам принцип Великої сонати, з підкресленими віртуозними ознаками звучання гітарної партії, вказує на генетичну спорідненість цього жанру з концертом (див.у В.Бобровського про єдність сонати-концерту-симфонії в генезі європейського інструменталізму [11, 193-194], а саме, з *облігатним* концертом-бароко, в якому ансамблево-оркестральна складова явно виступала як супровід соліста. Романтики відверто черпали з бароко, протиставляючи ті засоби та змісти класицистській послідовній героїчності, - і Паганіні не був тут винятком.

Три частини Сонати Паганіні демонструють послідовність, відпрацьовану в клавірних Сонатах Дж.Саммартіні і Дж.Мартіні. Базовою структурою є двочастинна послідовність швидко-повільніше («обернення» сюїтної першосонатної двоїстості повільно-швидше), до якої могла приєднуватися третя частина, зокрема, у вигляді малого циклу варіацій. У цьому разі (а це є спільним і з сонатними конструкціями В.Моцарта, який не приховував своєї спорідненості з італійською традицією) перші дві частини становлять подобу у побудові, оскільки тут домінує сонатна структура з наочними рисами старосонатності.

Вказаний моцартівський нахил у структурі (до речі, улюблена Моцартом сфера А/а як вмістилище Небесного за піфагорійською шкалою [5, 239]) має ще одне підтвердження – у зв'язку з елементами концертної налаштованості концепції циклу. Початок Сонати, де намічена послідовність розгорнутої експозиції сонатного Allegro, після «майже по-віденськи» подаваної концертної урочистої звучності початкової теми (головна партія у сонатних відносинах, на ритмі славильності канта-шансона – половинна і дві чверті) проходять дві теми (на ц.1 і на 4-му т.після ц.2).

Вони обидві явно виконують функцію *двох зв'язуючих,* з яких друга (4-й т.після ц.2) виділена унікальними для всієї сонати фактурною і, собливо, тональною, ознаками: псалмодуюча фігура у мелодії і зіставленням, після модуляції в Е- dur у першій зв'язуючій (на ц.1) поданий С-dur. Але суттєвим видається те, що при викладенні цієї теми у гітари надана можливість повністю «замінити» гомофонно-гармонічну фактуру фортепіано, оскільки тема являє собою подання мелодичної лінії на фоні гітарою ж виконуваних фігурацій.

Згодом на ц. 3 показана побічна партія в Е- dur, ритмічна фігура якої похідна від другої зв'язуючої (половинна нота і чотири восьмих), але виділена авторською ремаркою «dolce». Із сказаного випливає особлива виразна значущість зв'язуючої в експозиції і в структурі І частини у цілому. А це – вже по-моцартівськи: подібні теми в сонатних побудовах виділені за логікою *ліризму* композиційної схеми від вершини-витоку (див.значущість зв'язуючих партій у І Allegro Сонат Моцарта KV 457, 545, 570), а у фортепіанних Концертах Моцарт ввів спеціальні теми на рівні вступу солістів на зв'язуючій.

Далі (від ц.4) показані розвивавальні проведення на першій темі (головній партії), причому, пасажна насиченість гітарної партії стає самодостатньою. Після вказаного розвивального фрагмента вступає реприза побічної, складаючи побічно-заключний комплекс експозиції. І на рівні ствердження спочатку зв'язуючої, а потім побічної партія гітари все більш фактурно розгортається, «покриваючи» ініціативу фортепіано.

Новий етап викладення – розробка (від ц.6), яка відкривається октавним унісоном у гітари на ритмі головної партії, але в протилежно спрямованій нисхідній послідовності (catabasis – знак Спокути). Далі велика роль призначається зв'язуючій, на якій побудовані тональні терцієві зсуви fis-D-h-G-C-a (від ц.7 до цц. 8 і 9), головне, представлений каденцієвий розворот партії соліста, який досягає апогею на рівні ц.9, де діалог пасажних декламаційних реплік і грізних акордів (останні – підтримувані фортепіано) знаменує високий драматичний, театрально-поданий підйом музичної дії.

Реприза (ц.10) підкреслена «сяянням» А-dur у поданні побічної, даної розгорнуто з контрастами пасажного розвитку і внутрішньою репризою, що дає єдність побічної-заключної. Така концепція репризи Allegro Сонати Паганіні споріднює дану авторську ідею з сонатним Allegro у Другій сонаті Ф.Шопена, які могли впливати одна на одну, оскільки спеціальна зверненість Шопена до італійської музики є відомою, а «польотний» тип гри Шопена на «легких» фортепіано зближував його не з бетховенською лінією, а саме з моцартіанством та італійською профільдієвською клавірністю.

Друга частина Сонати – жанрово виділена: Романс, етимологічно – «римська пісня», тобто духовного кореня наспів. Героічно-епічні і любовно-страджальні виходи іспанського романсу були вельми відомими в Європі, Паганіні ж позначкою Amorosamente («любовно») вказує на «полегшений» комплекс, явно спочатку ніби контрастуючий із драматичними заявленнями І частини. Більше того, моцартіанство Паганіні тут отримує документальне підґрунтя: тема Романсу у ритмі сициліани (жанру, що має духовні корені) складає нібито омінорений парафраз на тему варіацій І частини клавірної Сонати А-dur KV 331 Моцарта. А фінальна частина гітарної Сонати Паганіні, тема з варіаціями в А-dur, відтворює структуру-ідею вказаної І частини моцартівської Сонати.

Як уже зазначалося вище, Романс написаний у сонатній формі, причому, з рисами сполучення старовинної і класичної сонатності, як це мало місце і в І частиині твору (і у формотиворенні Ф.Шопена!). Перша тема, явно споріднена з моцартівським мелодійним стимулом, показує образ в a-moll – у варіанті «солодкого» мінору, притаманного духовній гимнотворчій традиції Італії, – і до якої був долучений Моцарт, який пишався своїм католицьким «містицизмом» [3, 89].

Друга тема (на ц. 2), показана в С-dur (побічна партія у сонатних відносинах), демонструє розвиток, в якому маємо зіставлення фактурних утворень гітари й фортепіано, а перед ц. 3 музика відзначена пасажними елементами гри соліста, що наближає викладення до концертної каденції. На ц.3 маємо щось на зразок динамічної репризи, оскільки показ першої теми в мотивних зіставленнях проходить, тим не менш, у сфері a-moll. Але динамізованість викладення очевидна, більш того, очевидним є розробковий характер звучання, знов фактура наближається до концертного віртуозного соло в стилі каденції.

На ц.4 отримуємо репризу як таку, в основному a-moll і в експозиційному типові викладення, а за тим – 2-а тема, тільки ладово переосмислена, звучить, як і перша тема, в a-moll (як це робив і Моцарт у клавірних Сонатах KV 310 і 457, з яких перша з названих також в a-moll, а друга в c-moll). Зі сказаного

виходить, що ІІ частина Сонати Паганіні подає явне фактурне наростання віртуозного наповнення, підхоплюючи тим самим драматичні заявлення розробкового розділу першого Allegro.

Фінальні Варації (варіацій 6, як і в Темі з варіаціями у Сонаті Моцарта A-dur KV 331) демонструють певну «дематеріалізацію» фактурного виявлення соліста, оскільки фортепіанна партія мінімалізована й дає змогу солісту-віртуозу показати повноту фактурного розгортання можливостей гітари. Ця симфонізація гітари, яка є природною для еволюції всіх академічних інструментів, повторює у Паганіні шлях його «скрипки-оркестру», створюючи ефектний, але певною мірою утопічний «прорив», оскільки ця оркестральність від початку обмежена камерною природою класичної гітари.

Але знайдений ефект гітарного «романтичного балету», в якому, подібно до романтичних па-де-де, вміння партнера є умовою «шаріння» балерини у «підтримках», фортепіанна партія скупо, але необхідно-виразно підкреслює понадпишні пасажності гітариста, -- все це становить творче відкриття генія Паганіні. І ще більше вражає його знахідка, що він, продемонструвавши багаті можливості гармонічних модулюючих засобів у І, значною мірою у ІІ частинах, в ІІІ зосереджується на чистому A-dur, а в акордово-гармонічному викладені дано майже повністю на послідовностях T і D, обминаючи показ субдомінантової акордики. Тим самим весь тягар ствердження тематизму фіналу концентрується на *фактурних* засобах, наслідуючи тим мислення А.Вівальді та інших видатних інструменталістів Італії-бароко.

Не дивно, що ці знахідки Паганіні, оцінені в контексті фактурного тематизму і сонористичних відкрить другої половини ХХ ст., не викликав ентузіазму музикознавців-сучасників і ХІХ ст. вцілому: цінилися «розвивальні» можливості гармонічного мислення німецької школи, італійський шлях *інтенсифікації статики* надовго опинився під фахівським табу. Паганіні, як бачимо з викладеного, цілком усвідомлював відмінність свого шляху в концепції форми – навіть щодо надзвичайно ним шанованого В.Моцарта: варіації на тему у І частині Сонати A-dur KV 331 мають виражене тяжіння до сонатно-сюїтної динаміки, завершальна варіація явно демонструє синтез засобів розвитку попередніх варіацій.

Паганіні підходить до форми Варіацій з інших позицій: він з насолодою «занурюється» у світлоносний простір ладу A-dur, підкреслює тонічно-гармонічну врівноваженість зміни тоніки-домінанти в гармонії, а нашарування «неможливих» віртуозних гіпербол партії гітари подає як спосіб інтенсифікування статики Краси у сприйнятті, яка самодостатня й не потребує «розвитку», але тільки все більшого «проникнення» в її грані. Так вимальовується радикальна новаційність мислення Паганіні-романтика, але відповідна оцінка якої потребує прийняття *не-динамічної* концепції образа-форми. Відкриття мінімалізму у ХХ ст. й усвідомлення його значущості тільки у кінці минулого століття дозволяє сьогодні віддати належне генію Італії першої половини ХІХ ст.

І все ж романтичний принцип мислення був базисним для Паганіні: романтична антиномічність продиктувала йому зіставлення мислительних протилежностей динаміки і статики І-ІІ і ІІІ частин Сонати. І це дійсно Велика соната, що мала могутній енергетичний виражальний запас, багатство якого відкрила епоха поставангарду, де прогресизм-динамізм становить одну з можливих граней поведінково-мислительних операцій, тоді як очевидною цінністю приймаємо й дещо протилежне, а саме: самодостатню значущість традиційно-статичного початку. І ця двоїстість цінностей в Сонаті Паганіні, яка на сьогодні однозначно віддзеркалює надбання мислення й символіки доби спадковості поставангарду, в якій художній смак на рівних переймається як здобутками прогресистських відкрить Нового часу, так і консерватизму традицій, становили й становлять гідність культурної ходи й наслідування в ній досягнень попередніх поколінь.

Висновки**.** Композиція Н.Паганіні демонструє показову для періоду бідермайєру, як мистецтва Реставрації, принципову опору на моцартіанське мислення, що відмежовується від пробетховенської солідарізації з позиціями Й.С.Баха. Опори на стильові ознаки музики Моцарта закономірні в межах італійського бідермайєру, налаштованого на вбирання салонних типологій вираження і національних рис останнього, показником яких стає сама речовість гітарного камерного звучання і вписаність гітарної гри у мистецький вжиток Італії, особливо що стосується італійського Півдня, з яким біографічно споріднений Паганіні.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве ХХ в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.

2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва – Ленинград, Музыка, 1971, 379 с.

3. Барбье П. История кастратов. С.-Петербург: Издат. Ивана Лимбаха, 2006. 303 с.

4. Бальтазар Г.фон, Барт К., Кюнг Г. Богословие и музыка. Три речи о Моцарте. Москва, Библейско-Богословский институт св.апостола Андрея. 149 с.

5. Гудман Ф. Магические символы. Москва, 1995. 289 с.

6. Епишин А.В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. Санкт-Петербург, Композитор., 2006. 148 с.

7. Маркова Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с. неоевроп. С. 99-134

8. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. Одеса: Друкарський дім, 2010. – 214 с. 145-176

9. Недева-Илиева Н.Я. Концернаят репертоар по китарнато и музикалнато развитие на ученика. Автореферат на дисертация… на нучната степен «доктор» 05.08.02 – Музикознание и музикално изкуство. София 2016. 60 с.

10. Полянская Т.П. Трио-соната как жанровый феномен VII-XVIII ст. канд.дисс., специальность 17.00.03 – музыкальное искусство, ОНМА им. А. В. Неждановой, Одесса, 2016. 163 с.

11. Соната [В. Бобровский *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т. 5 СИМОН-ХЕЙЛЕР.* Москва: Сов. энциклопедия, 1981. С. 193 – 200.

12. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки. Москва, Гос.муз.издат., 1962. 368 с.

13. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik. *Die Musikforschung. XII Jahrgang*. Basel-Kassel, Barenreiter Verlag, 1959, S.422-431.

References

1. Androsova D.V. (2014). Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukraine].

2. Asafiev B. (1971). Musical form as a process. Moscow; Leningrad, Musyka, 379 p. [in Russian].

3. Barbier P. (2006). A history of castrats. S.-Peterburg, Izdat.Ivana Limbaha [in Russian].

4. Baltasar G.von, Bahrt K., Küng G. (1984). The theology and music. Three speeches about Mozart. Moscow, Biblelsko-Bogoslovskiy institut sv.apostola Andreja Biedermeier [in Russian]

5. Gudman F. (1995). Magic symbols. Moscow. 289 p. [in Russian].

6. Epishin A. (2006). Magic of the music baroque: italian trio-sonata. S.-Peterburg, Kompozitor [in Russian].

7. Markova E. (2012). The problem of music culturology. Odessa, Astroprint, [in Ukrainian].

8. Muravska O. (2010). The essays on histories of the foreign music culture. Issue 1. Odessa, Drukarskij dim [in Ukrainian].

9. Nedeva-Ilijeva N. (2016). The concert repertoire for guitar and music development of the pupil. The abstract ща doctoral thesis . 05.08.02 – Misicology and music art. Sofia [in Bulgarian].

10. Poljanskajja T. (2016). Trio-sonata as genre phenomenon XVII-XVIII ct. Candidate's thesis, spec.17.00.03 - mus.art. Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].

11. Sonata [Bobrovskij V. (1981). *Misical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 5.* Moscow, Sov.encyklopedija. P. 193-200[in Russian].

12. Hohlovkina A. (1962). West-European opera. The end XVIII - a first half XIX century. The essays. Moscow, Gos.muz.izdat [in Russian].

13.Heusler H. (1959). Das Biedermeier in der Musik. *Die Musikforschung. XII Jahrgang*. Basel-Kassel, Barenreiter Verlag. S.422-431 [in German].

Стаття надійшла до редакції 28.09.2019
Прийнято до публікації 28.10.2019

СТУДІЇ МОЛОДИХ ВЧЕНИХ

УДК 008:130.2
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190630

Айгістова Аміна Аскярівна,
здобувач Київського університету
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-7927-0454

ГАРМОНІЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ ЯК МЕХАНІЗМ ЇЇ САМОРОЗВИТКУ: СИНЕРГЕТИЧНИЙ ПІДХІД

Мета статті – розкрити та проаналізувати за допомогою синергетичного підходу феномен гармонізації культури як інструмент її саморозвитку. **Методологія дослідження.** Основою дослідження визначено синергетичний підхід, який задає онтологічний ракурс розгляду культури і допомагає виявити її синергійні відносини з природою, суспільством, людиною, а також передбачає нові нелінійні вирішення її власних внутрішніх проблем. Також застосовано низку методів, інтегрованих із системного, культурологічного, аналітичного підходів. **Наукова новизна.** У межах синергетичного підходу розглянуто культуру як складну неврівноважену і водночас самоорганізовану систему, в основі існування якої дві тенденції – взаємозалежність та непрогнозованість. У результаті виникає особлива ситуація підвищеної креативності й пошуку, що активізує процеси її саморозвитку як рух до нового гармонійного стану. **Висновки.** Розуміння культури в межах синергетичної парадигми дає змогу поєднати уявлення класичної та некласичної парадигм, представивши культуру як синтез загального (законів) й індивідуального (випадкових подій), детермінізму й індетермінізму, пізнати її еволюцію як багатоваріантний та нелінійний процес. Організація культурного буття є самоорганізацією, детермінованою зсередини. Загальним законом цього є шкала перетворень на більш складні структури, коли перехід від нижчого рівня до вищого відбувається через руйнування сталих та неузгодженість упорядкованих елементів культури, через наростання ентропії у мінливих станах або у процесі чергування гармонії та хаосу, коли останній нерівнозначний гармонії, а є умовою досягнення нової гармонії. Джерелом нелінійності й нестабільності (хаосу) в культурі є свобода, зумовлена «антропологічною складністю» - як дестабілізуюча й водночас творча сила, що породжує нестійкість системи та її трансформації, як розосередженість структурно-формотворчих й смислових начал, що гармонізуються необхідністю.

Ключові слова: культура, система, гармонія, гармонізація, синергетика, синергетичний підхід.

Айгистова Амина Аскяровна, *соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Гармонизация культуры как механизм ее саморазвития: синергетический подход

Цель статьи - раскрыть и проанализировать с помощью синергетического подхода феномен гармонизации культуры как инструмент ее саморазвития. **Методология исследования.** Основой исследования определены синергетический подход, который задает онтологический ракурс рассмотрения культуры и помогает выявить ее синергийного отношения с природой, обществом, человеком, а также предусматривает новые нелинейные решения ее собственных внутренних проблем. Также применен ряд методов, интегрированных с системного, культурологического, аналитического подходов. **Научная новизна.** В рамках синергетического подхода рассмотрены культуру как сложную неуравновешенную и одновременно самоорганизующуюся систему, в основе существования которой две тенденции - взаимозависимость и непредсказуемость. В результате возникает особая ситуация повышенной креативности и поиска, которая активизирует процессы ее саморазвития как движения к новому гармоничному состоянию. **Выводы.** Понимание культуры в пределах синергетической парадигмы позволяет совместить представление классической и неклассической парадигм, представив культуру как синтез общего (законов) и индивидуального (случайных событий), детерминизма и индетерминизма, познать ее эволюцию как многовариантный и нелинейный процесс. Организация культурного бытия является самоорганизацией, детерминированной изнутри. Общим законом этого есть шкала преобразований на более сложные структуры, когда переход от низшего уровня к высшему происходит из-за разрушения устойчивых и несогласованности упорядоченных элементов культуры, из-за нарастания энтропии в меняющихся состояниях или в процессе чередования гармонии и хаоса, когда последний неравнозначен гармонии, а является условием достижения новой гармонии. Источником нелинейности и нестабильности (хаоса) в культуре есть свобода, обусловленная «антропологической сложностью» - как дестабилизирующая и одновременно творческая сила, порождающая неустойчивость системы и ее трансформации, как рассредоточенность структурно-формообразующих и смысловых начал, что гармонизируются необходимостью.

Ключевые слова: культура, система, гармония, гармонизация, синергетика, синергетический подход.

©Айгістова А. А., 2019

Aygistova Amina, *applicant of the Kiev National University of Culture and Arts*

Harmonization of culture as a mechanism of the self-development: synergetic approach

The purpose of the article is to discover and analyze the phenomenon of culture harmonization as a tool of its self-development with the help of a synergistic approach. **Methodology.** The basis of the research is a synergistic approach, which defines the ontological perspective of culture and helps to identify its synergistic relations with nature, society, man, as well as provides new nonlinear solutions to its internal problems. A number of methods have been applied, integrated with systematic, cultural, and analytical approaches. **Scientific novelty.** Within the synergistic approach, culture is considered as a complex unbalanced and at the same time self-organized system, the basis of which there are two tendencies - interdependence and unpredictability. The result is a particular situation of heightened creativity and search, which activates the processes of its self-development as a movement to a new harmonious state. **Conclusions.** The understanding culture within a synergistic paradigm allows one to combine the notions of classical and non-classical paradigms by presenting culture as a synthesis of general (laws) and individual (random events), determinism and indeterminism, and know its evolution as a multivariate and nonlinear process. The organization of cultural being is self-organization, determined from inside. The general law of this is the scale of transformation to more complex structures, when the transition from the lower to the higher occurs through the destruction of the mature and the mismatch of ordered elements of culture, through the entropy increase in the changing states, or in the process of alternating harmony and chaos, when the latter is not equilibrium harmony, achieving new harmony. The source of non-linearity and instability (chaos) in culture is freedom, conditioned by "anthropological complexity" - as a destabilizing and at the same time, creative force, which generates instability of the system and its transformation, as the dispersion of structurally-forming and semantic principles that harmonize.

Key words*:* culture, system, harmony, harmonization, synergetics, synergistic approach.

Актуальність теми. У контексті останніх подій та тенденцій чітко викристалізовується бачення того, що культурна безпека України зараз багато у чому залежить від глибини розуміння процесів у цій сфері, а також від прогнозу культурної динаміки та рівня рефлексії, яка при цьому активізується. Через те, з'являється потреба й можливість проведення міждисциплінарних досліджень, спрямованих на вирішення проблем у рамках культурологічного дискурсу. У цьому ключі одним із найпродуктивніших й найпопулярніших сьогодні напрямів наукових досліджень у культурології є синергетика, яка продовжує формуватися, що пов'язано не тільки з її предметною новизною, а й зі становленням самої дисципліни культурології. Незважаючи на всі розбіжності, які супроводжують появу будь-якого наукового напрямку, процес концептуалізації культурології продовжується й сьогодні можна констатувати вже як факт, що в основному вона представлена як міждисциплінарний напрям наукового пізнання, який вивчає культуру в її цілісності.

Відповідно до синергетичного підходу, культура є складною нелінійною системою, що перебуває у стані неврівноваженості та процесі самоорганізації, який обумовлений протилежними тенденціями її складових – взаємозалежності та не прогнозованості. Таке трактування дає змогу поєднати уявлення класичної та некласичної парадигм, представивши культуру як синтез загального (законів) й індивідуального (випадкових подій), детермінізму й індетермінізму, пізнати її еволюцію як багатоваріантний та нелінійний процес, при цьому, «не пояснюючи, яка сила змушує систему вибирати ту чи іншу конфігурацію, той чи інший шлях, розвитку» [12]. Вбираючи у себе елементи різних концепцій й підходів у процесі дослідження культури, синергетика уніфікує їх в єдиний термінологічний ряд й виробляє гносеологічні стратегії, які дозволяють зберігати й використовувати при цьому потенціал системного підходу.

Як визнаний міждисциплінарний напрям досліджень на сучасному етапі, синергетика вивчає складні системи, компоненти яких нелійно взаємодіють між собою і це, на думку Г. Хакена, розширює її можливості за рамки природничих наук до вивчення специфічних соціальних й людських процесів, відкриваючи безмежно широке поле нових досліджень [16, 59]. Можливості застосування парадигми самоорганізації до вивчення культури, актуалізують чимало важливих проблем, серед яких особливе місце займає комплекс питань, пов'язаних із гармонією та гармонізацією культурного простору. Теза про онтологічний статус культури як цілісної надскладної самоорганізованої системи передбачає обґрунтування в частині розкриття факторів, за рахунок яких досягається цілісність, вивчення механізму їх функціонування. Без розуміння того, як гармонізується культура як система, неможливо збагнути організаційні й еволюційні процеси, що проходять у ній, пізнати культуру як інструмент не тільки збереження сукупного духовного досвіду людства, а й забезпечення ефективної трансляції й подальшої розробки цього досвіду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наприкінці XX – у перші десятиліття XXI ст. було опубліковано чимало монографій та статей, в яких містяться спроби застосувати ідеї й принципи синергетики до аналізу проблем гуманітарних наук (В. Аршинов, О. Астаф'єва, Р. Баранцев, В.

Бранський, В. Буданов, В. Волошинов, Ю. Данилов, К. Делокаров, В. Єгоров, М. Каган, С. Капіца, О.Князева, Г. Котельников, С. Курдюмов, Г. Малинецький, С. Пожарский, В. Тарасенко, Д. Чернавський та ін.). У американській та вітчизняній культурології XX ст. дослідження культури як самоорганізованої системи були представлені у рамках системного підходу (школа Л. Вайта, роботи Б. Малиновського, Т.Парсонса, П. Сорокіна, І. Блауберга, М. Кагана, М. Мамардашвілі, Е .Маркаряна, Г. Щедровицького та ін.).

Розглядаючи проблему гармонізації культури, ми опиралися на праці О. Астаф'євої [1; 2], В.Бранського [3], О. Володіної [3], І. Доннікової [5], М. Кагана [8; 9], В. Сагатовського [13; 14], А.Свідзінського [15], Г. Хакена [17] та ін.

Мета статті – розкрити та проаналізувати феномен гармонізації культури як інструмент її саморозвитку за допомогою синергетичного підходу. Онтологічний ракурс розгляду культури, що задається зазначеним підходом, допомагає виявити її синергійні відносини з природою, суспільством, людиною, а також передбачає нові нелінійні рішення її власних внутрішніх проблем.

Виклад основної частини. Застосування синергетичного підходу, до аналізу соціокультурних процесів, потребує уточнення низки пов'язаних між собою понять, за умови збереження їхньої конкретності, властивої загальній теорії систем, й роз'яснення можливості застосування до аналізу культури. Перш за все, йдеться про процеси самоорганізації, самоврядування й саморегуляції, на базі яких культурні системи розвиваються у форматі традиційного суспільства. У сучасному технологічно-розвиненому суспільстві ці системи перебувають у ситуації критичної неузгодженості, як, власне, й взаємовідносини природи та людини. Будь-які спроби зовнішнього коригування зазначених процесів все більше суперечать їхній сутності. Враховуючи це, одним із головних завдань на сучасному етапі є активізація захисних функцій культури на підставі розробленої синергетичної методологічної програми, яка б змогла обґрунтувати дію законів самоорганізації, саморегуляції та саморозвитку на всіх рівнях соціокультурних систем. «Самоорганізація, – зауважував Г. Хакен, – процес упорядкування (просторового, часового чи просторово-часового) у відкритій системі шляхом узгодженої взаємодії безлічі елементів, її складових» [17, 61].

Одним із перших, хто системно почав працювати над розробкою подібної методологічної програми, був відомий філософ й історик культури М. Каган. На його думку, синергетика або теорія самоорганізації у контексті культурології є конкретизацією та розвитком теорії систем й методології системних досліджень [8, 201]. Одним із базових положень, на його думку, є теза про те, що розвиток системного об'єкту є саморозвитком, детермінованим зсередини, тому мотивація культурного розвитку, його рушійні сили знаходяться в самій культурі, а не десь ззовні. Дослідник, ґрунтуючись на принципах синергетики, повинен «знайти у надрах самої культури її рушійні сили розвитку» [7, 321]. Виділяючи серед таких сил набуту людиною свободу безперервної зміни поведінкової програми заради її вдосконалення, підвищення коефіцієнта корисної дії, пристосування до мінливих умов середовища, М.Каган загальним й фундаментальним законом самоорганізації вважає не найпростішу форму організації, а шкалу її перетворень у більш складні структури. Перехід від нижчого рівня до вищого відбувається через руйнування наявного й неузгодженість упорядкованих елементів культури, через наростання ентропії в мінливих станах системи або у процесі чергування гармонії та хаосу. При цьому, хаос не рівнозначний гармонії, а постає умовою досягнення нової гармонії. Перехід цей відбувається нелінійно, паралельно різними шляхами, то за часту схожий на «гру випадковостей». Джерелом цієї нелінійності та нестабільності в культурі є свобода як дестабілізуюча й творча сила, що породжує нестійкість системи та її численні трансформації. Носієм її є окрема особистість. У цьому випадку діалектика «випадковість – закономірність » подвоюється діалектикою «необхідність – свобода», вносячи суттєві корективи у синергетичний аналіз культури, де остання перетворюється на структуро-утворюючий елемент у всіх соціокультурних процесах [11, 252].

Антропологічна діалектика на основі синергетичного підходу розширює методологічний потенціал культурології й дозволяє, по-перше, пізнати культуру у її процесуально-динамічному вимірі, а, по-друге, подолати укорінене в науці й буденній свідомості уявлення про культуру як систему артефактів, продуктів творчої діяльності людини. Хотілося б погодитися з А. Свідзинським у тому, що розірвати «замкнуте коло», яке при цьому утворюється (як набір завершених, а тому статичних результатів творчості повернути у пульсуючий процес життє-творчості людей), можливо лише, «якщо замість аматорського, поверхневого розуміння культури як об'єкту опіки відповідного міністерства, ми побудуємо концепцію культури, що відповідає рівню сучасної науки про світ й про загальні закони його розвитку» [15, 142].

З цим погоджуються й інші дослідники. Зокрема І. Доннікова однією з умов «розпізнавання» в культурі нелінійних процесів вважає «відмову від її артефактного розуміння, яке передбачає "мертвий" порядок закляклих культур-них форм, який легко трансформується у процесі освоєння їх людиною на хаос розрізнених "продуктів" культури. Синергетичний підхід дає змогу синтезувати різні культурологічні концепції, єднаючи їх навколо загального дослідницького завдання – виявлення самоорганізаційних механізмів соціального буття» [5].

Одним із таких механізмів виступає гармонізація. Якщо говорити про етимологію слова «гармонія», то воно походить від давнього індоєвропейського кореня «ар» (ar або har), що вказує на «з'єднання» або «зв'язок» чогось з чимось. Звідси й грецький відповідник «ἁρμονία», від якого безпосередньо й походить знайомий нам термін «гармонія». Грецьке дієслово «ἁρμόξω», або «ἁρμόττω» з-поміж множини значень передбачає наступні: скріплювати, прилаштовувати, складати, відрегулювати, щільно облягати, підходити тощо. Стосовно значення слова «ἁρμονία», то це зв'язок, скріплення, угода, порядок, злагодженість, лад (музичний), душевний склад, стрункість тощо. Спочатку термін «гармонія» вживався у побутовому значенні, приміром, у «Іліаді» Гомера ним позначався період мирного життя, а у «Одіссеї» він зустрічається у сенсі «цвяху». Науково-філософське та естетичне трактування це слово отримало у вченні піфагорійців, які на чолі зі своїм лідером звертали увагу на те, що у структурі складних й цілісних об'єктів частини можуть бути настільки різними, що взяті окремо вони виступають як полярності. Розглядаючи світ як гармонію, де остання виступає тим організуючим началом, без якого світ не може існувати, Піфагор, як зазначає у «Метафізиці» Аристотель, розуміє під нею «змішання й поєднання протилежностей» [10, 121].

Аналізуючи піфагорійське трактування гармонії, можна помітити схожі мотиви із синергетичним підходом. На переконання О. Астаф'євої, культурний тип вирізняється цілісністю, що базується на «багатоманітті якісно-визначених й інших форм соціокультурного буття, які перебувають у своєму становленні» [2, 113-114]. Коли відбувається «розмивання» традицій формами культурного плюралізму й утворюється відносно стійка структура з порушенням симетрії, то у такому випадку отримуємо «нестабільно-стійкий» соціокультурний розвиток, який водночас є сталим. Пов'язуючи культуру з процесами самоорганізації, дослідниця розглядає хаос як стадію підвищеної нестабільності структурно-формотворчих й смислових начал у системі, а також можливостей взаємодії елементів всередині системи (і з іншими системами), у результаті якої виникає особлива ситуація підвищеної креативності й пошуку, що активізує процеси самоорганізації [1, 395].

Але визнання «хаотичності» культури потребує уточнення, інакше ми отримуємо серйозну суперечність, яка полягає у несумісності поглядів на культуру, з одного боку, як на джерело хаосу, а з іншого – як на «захисний» шар людського буття. Осмислюючи цю апорію, І. Доннікова переконана у тому, що культура як складна система, яка уможливлюється за рахунок інтеракцій між людьми, навпаки повинна стримувати хаос, що породжується партикулярними соціогенними ініціативними людей. Зусилля культури направленні на те, щоб трансформувати хаос у творчість, гармонізуючи напругу окремих деструкцій у межах міжособистісних взаємодій, котрі є джерелом загальної значимості. Ця загальнозначимість стає зрозумілою у контексті ідеї осмислення культури як способу самоорганізації людей («антропологічна складність»), як певної негентропійної технології, що пов'язана з персоналізованими смислами буття людини [9, 206]. Так «безсуб'єктність» перетворюється на «міжсуб'єктність», де на перетині «людського» у собі та «людського» у іншому продукуються нові культурні смисли, як особистісні, так і загально значимі. Гармонізація виступає тут «зняттям» конфлікту між колективного та індивідуального, перетворюючи суперечності на можливості пошуку спільних креативних засад людського буття.

Дещо інше бачення у межах синергетичного підходу було запропоновано дослідниками В. Бранським й В. Сагатовським, концепції яких теж багато у чому різняться, зокрема на цьому наголошує і О. Володіна. Перший автор використовує термін «структурна стійкість» стосовно синергетики [3], звертаючи увагу на відкритість, неврівноваженість й нелінійність дисипативних систем й наголошуючи, що ключовим критерієм розвитку є зростання синтезу між хаосом і порядком, а також те, що здійснення вибору у точці біфуркації постає прагненням до максимальної стабільності. Цей відбір, на його думку, відбувається з урахуванням трьох факторів: 1) тезаурусу – рівноправних складових компонентів, які взаємодіють й містять безліч варіантів для відбору та відкритих для нескінченності; 2) детектора – внутрішньої взаємозв'язку й сприяння елементів системи, що обумовлюють творчість нових можливостей, невипадкове й спрямоване доповнення тезаурусу; 3) селектора, що направляє й скеровує приписи здійснення вибору у точці біфуркації, виступаючи, по-перше, як процесуальна самотворчість (інтуїтивний творчий пошук), а, по-друге, як субстанційна самотворчість (трансформація базових засад

суб'єктивності). Сам відбір й особливо його результат обумовлюється не окремими причинами, а наслідком комбінування взаємодії й рівної дії всіх обставин, що можна вважати гармонізацією.

Але новизна передбачає щонайменше три ступені: 1) пошук первинного існуючого, але невідомого й нового для того, хто шукає; 2) результат синтезу наявних факторів; 3) результат творчої видозміни первинних атрибутів, що характеризується унікальністю й нерегулярністю. Отже, зазначає О. Володіна, нове постає не тільки як імовірнісний варіант розвитку, але і як модель співвідношення детермінізму (прагнення до стійкості) й свободи (продукування нового на творчому рівні) [4, 49].

Підхід В. Бранського виступає об'єктом критики через те, що у ньому не врахований третій рівень новизни, а саме, якщо перенести запропоновану модель до антропосоціокультурного контексту, то помітним стає нівелювання вагомості свободи особистості у розвитку суспільства, попри те, що випадкові обставини життєдіяльності людини ініціюють подальші дії в результаті вільно прийнятого нею рішення. Не треба забувати, що «культурний простір має не тільки зовнішні контури, але й розміщений всередині духовного світу особистості» [6, 41].

Синергетика, на думку В. Сагатовського, відзначається не лише стійкістю, орієнтованою на збереження якісної визначеності, а й творчістю, що розуміється як «добудова» світового й людського буття, створення нових якостей, які мають розвинути цілісність. І ця «добудова» здійснюється на третьому рівні новизни соціоонтологічної синергетичної моделі, коли самоцінність унікального, того, що не редукується до есенції, а має суто екзистенційний вимір, стимулюють появу нового, яке не ґрунтується на заданій детермінації необхідності, виходячи з наявних структур й об'єктивної реальності, і не є результатом перекомбінації наявних можливостей. Йдеться про унікальність становлення, про появу чогось не за законами відтворення буття, а у результаті творення цього буття, добудови світу, де хаос, що перетворюється на порядок, розуміється як тезауроус, при цьому, функція детектора не зводить до вибору з наявних можливостей, тоді як селектор не пропонує готові правила. Вони обидва створюють нові можливості у конкретний момент точки біфуркації, по суті, «уможливлюючи неможливе» (С. Левицький).

Важливо розуміти, наголошує В. Сагатовський, протистояння середовища (тезауруса) інтенції суб'єкта, де воно вміщує, як зовнішньо-упорядковану сферу, так й іншу суб'єктивність, а також внутрішню, яка є хаотичною й протистоїть вихідним інтенціям суб'єкта. Протиставлення – відмінний напрямок попередньо заданих умов для майбутнього. При цьому, коли мова заходить про реальний розвиток, то він передбачає можливість деформації й деструктуризації, а також повного руйнування стійкості. Необхідність у даному випадку виступає базисом свободи й стійкості, чинником, який обумовлює спрямованість розвитку, коли потрібно пам'ятати про збереження змін й засоби їх здійснення [14, 97-101].

Ідеалом розвитку є гармонія, що розвивається й характеризується тим, що В. Сагатовський називає «соборною стійкістю», без якої неможливе збереження балансу, а також синергія самоцінності зростаючого цілого і його компонентів. Мова йде про гармонію, яка не може бути статичною й завершеною, оскільки вона допускає порушення стійкості й появу інших якостей. Для неї важливим є не максимум реалізації соціуму й людини, а взаємодоповнення й узгодження, урахування інтересів особистості й природи у рамках становлення цілого за умови негентропійних тенденцій. Лише за цих умов самореалізація проявляється у розкритті індивідуальності, спрямованої на зростання цілісності. При цьому боротьба й заперечення необхідні як обов'язкові засоби подолання ентропійних тенденцій суспільства, особистостей та природи, що перешкоджають зростанню й збереженню гармонії. Нестатична гармонія насправді передбачає те, що не лише конкуруючі, але й корпоративні тенденції сприяють творенню полярних актів, досягненню єдності й цілісності на основі боротьби й егоцентричної самореалізації [13, 34-36].

Вивчаючи обидві концепції, О. Володіна переконана, що вони доповнюють одна одну особливо у питанні змістовного й якісного розвитку, який опирається на певні сутнісні засади. Модель гармонії, що розвивається, описує умови зародження нових якостей, які визначають «добудову» буття, у точці біфуркації, де поява недетермінованих можливостей визначає новий вектор розвитку. Модель В. Бранського описує й обґрунтовує ситуацію створення нового у межах заданих параметрів, з-поміж яких потрібно обирати. «Ідеал гармонії, що розвивається, й припущення неповторного й неструктурованого начала суб'єктивності у синергетиці дає змогу вийти за межі унікальності й проблеми вільної творчості у точці біфуркації. Модель виникнення нової якості не зводиться до вибору й комбінації вже наявних можливостей, важлива також роль необхідності та стійкості у розвитку буття в цілому й суспільства зокрема. Мистецтво створення новизни, що не хаотично, а вільно твориться, полягає в умінні: а) зберегти порядок у зміні; б) спровокувати зміни у межах порядку» [4, 55].

Висновки**.** Отже, по-перше, у контексті синергетичного підходу культура постає складною неврівноваженою й водночас само організованою системою, в основі якої дві тенденції її складових – взаємозалежність й не прогнозованість, і такий підхід дозволяє поєднати уявлення класичної та некласичної парадигм, представивши культуру як синтез загального (законів) й індивідуального (випадкових подій), детермінізму й індетермінізму, пізнати її еволюцію як багатоваріантний та нелінійний процес; по-друге, організація культурного буття є самоорганізацією, детермінованою зсередини, загальним законом якої є шкала його перетворень на більш складні структури, коли перехід від нижчого рівня до вищого відбувається через руйнування сталих й неузгодженість упорядкованих елементів культури, через наростання ентропії у мінливих станах системи або у процесі чергування гармонії та хаосу, де останній не рівнозначний гармонії, а виявляється умовою досягнення нової гармонії; по-третє, джерелом нелінійності й нестабільності (хаосу) у культурі є свобода, спричинена «антропологічною складністю», як дестабілізуюча й водночас творча сила, що породжує нестійкість системи та її трансформації, як розосередженість структурно-формотворчих й смислових начал у системі, що гармонізується необхідністю, у результаті чого виникає особлива ситуація підвищеної креативності й пошуку, що активізує процеси саморозвитку культури як рух системи до нового гармонійного стану.

І насамкінець хотілося б зазначити, що синергетичний підхід має унікальний дослідницький ефект, адже передбачає синтез методологічного арсеналу дисциплін і гуманітарного, і природничого, і точного циклу, з опертям на їх категоріальний апарат і закони метатеорії. Завдяки цьому він уможливлює системний аналіз феноменіа гармонії у культурі як її внутрішньосистемного утворення; як її складової, що, своєю чергою, формується з інших систем. Взаємодія усіх компонентів зумовлює появу нових інтегративних рис, не властивих окремим компонентам та забезпечує їх функціонування і саморозвиток.

Література

1. Астафьева О. Н. Преодоление оппозиционной бинарности в понимании хаоса и порядка в культуре // Синергетическая парадигма: Человек и общество в условиях нестабильности. Москва: Прогресс-Традиция, 2003. С. 385–411.
2. Астафьева О. Н. Концепты синергетики и синергетические стратегии в культурологических исследованиях М. С. Кагана. // Культура и культурная политика: материалы научно-методологического семинара. Выпуск 1. Синергетическая концепция культурно-исторического процесса М. С. Кагана. Москва: Изд-во РАГС, 2005. С. 100–118.
3. Бранский В. П. Теоретические основания социальной синергетики// Петербургская социология. 1997. № 1. С. 148–179.
4. Володина О. Синергетическое обоснование философии развивающейся гармонии// Вестник Бурятского государственного университета. 2016. Вып.3. С. 48–56.
5. Донникова И.А. Социосинергетические концептуализации культуры: от сущности культуры к сущности социальной самоорганизации// Філософія: конспект лекцій: Збірник праць. Київ, 2012. URL: http: // www.info-library.com.ua/books-text-12003.html
6. Иконникова С. Н. История культурологических теорий. Санкт-Петербург: Питер, 2005. 474 с.
7. Каган М.С. Философия культуры. Учебное пособие. Санкт-Петербург: Петрополис, 1996. 415 с.
8. Каган М.С. Синергетика и культурология// Синергетика и методы науки. Санкт-Петербург: Наука, 1998. С. 201–219.
9. Круглий стіл «Досягнення та перспективи синергетичних досліджень у вітчизняній гуманітаристиці (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 17 квітня 2016 р.)// Філософія освіти. 2016. №1 (18). С. 181–220.
10. Муляр В.І. Феномен гармонії: концептуальні моделі Піфагора та Геракліта //Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. 2016. № 65. С. 117–126.
11. Нава С.С. Системно-синергетическая методология исследования кочевой культуры и культурных контактов// Вестник Бурятского государственного университета. Серия: Педагогика. Филология. Философия. 2010. №14. С. 251–254.
12. Остерман Н. А. Синергетика в исследовании культуры. Аналитика культурологии. 2007. №9. URL: https://cyberleninka.ru/article/v/sinergetika-v-issledovanii-kultury
13. Сагатовский В. Н. Философия развивающейся гармонии (философские основы мировоззрения). Ч. 2. Онтология (мир и человек: укоренен ли человек во Вселенной?). Санкт-Петербург: СПбГУ, 1999. 269 с.
14. Сагатовский В. Н. Социальная синергетика и концепция доопределения бытия// Философские науки. 2007. № 7. С. 83–104.
15. Свідзінський А. В. Культура як феномен самоорганізації. Сучасність. 1992. № 4. С. 141–155.
16. Синергетике 30 лет. Интервью с профессором Г. Хакено// Вопросы философии. 2006. №3. С. 53–61.
17. Хакен Г. Информация и самоорганизация. Макроскопический подход к сложным системам. Москва: Логос, 2005. 440 с.

References

1. Astafyeva O. N. Overcoming the opposition binary in the understanding of chaos and order in culture. Synergetic paradigm: Man and society in conditions of instability. Moscow: Progress-Tradition, 2003, 385-411. [in Russian]

2. Astafyeva O. N. Concepts of synergetics and synergetic strategies in cultural studies of M. S. Kagan. Culture and cultural policy: materials of the scientific and methodological seminar. Issue 1. Synergetic concept of the cultural and historical process of M. S. Kagan. Moscow: Publishing House RAGS, 2005, 100–118. [in Russian]

3. Bransky V. P. Theoretical Foundations of Social Synergetics // Petersburg Sociology. 1997, 1, 148–179. [in Russian]

4. Volodina O. Synergetic substantiation of the philosophy of developing harmony // Bulletin of the Buryat State University. 2016. Is. 3, 48–56. [in Russian]

5. Donnikova I.A. Socio-synergetic conceptualizations of culture: from the essence of culture to the essence of social self-organization // Philosophy: lecture notes: Збірник праць. Kiev, 2012. URL: http: // www.info-library.com.ua/books-text-12003.html[in Russian]

6. Ikonnikova S. N. (2005). History of culturological theories. St. Petersburg: Peter. [in Russian]

7. Kagan M.S. (1996). The philosophy of culture. Tutorial. St. Petersburg: Petropolis.

8. Kagan M.S. Synergetics and cultural studies // Synergetics and methods of science. St. Petersburg: Nauka, 1998, 201–219. [in Russian]

9. Round Style "Achievement and Prospects for Synergetic Reach for World Humanities (Kyiv National University of Ukraine, Taras Shevchenko, 17 april 2016). Philosophy of Life. 2016. No1 (18), 181–220. [in Ukrainian]

10. Mulyar V.I. The phenomenon of harmony: conceptual models of Pythagoras and Heracles. Humanitarian Newsletter of the Zaporizhzhya State Engineering Academy. 2016. N. 65, 117–126. [in Ukrainian]

11. Nava S.S. System-synergetic methodology for the study of nomadic culture and cultural contacts. Bulletin of the Buryat State University. Series: Pedagogy. Philology. Philosophy. 2010. N 14, 251–254. [in Russian]

12. Osterman N. A. Synergetics in the study of culture. Cultural Studies Analytics. 2007. N 9. URL: https://cyberleninka.ru/article/v/sinergetika-v-issledovanii-kultury[in Russian]

13. Sagatovsky V. N. (1999). Philosophy of developing harmony (philosophical foundations of worldview). Part 2. Ontology (the world and man: is man rooted in the universe?). St. Petersburg: SPbSU. [in Russian]

14. Sagatovsky V. N. Social synergetics and the concept of additional definition of being // Philosophical sciences. 2007. N. 7, 83–104. [in Russian]

15. Svidzinsky A. V. Culture as a phenomenon of self-organization. Suchasnost. 1992. N 4, 141–155. [in Ukrainian]

16. Synergetics is 30 years old. Interview with Professor G. Haken // Questions of Philosophy. 2006. N3, 53–61. [in Russian]

17. Haken G. (2005). Information and self-organization. Macroscopic approach to complex systems. Moscow: Logos. [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 23.08.2019 р
Прийнято до публікації 28.09.2019

УДК 7.067 (477)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190633

Беда Ольга Михайлівна,
аспірантка кафедри академічного
й естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
olabeda888@gmail.com
ORCID 0000-0001-7048-8302

АНДЕГРАУНД В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ НЕАКАДЕМІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Мета роботи. У дослідженні розглянуто андеграундну музику неакадемічної традиції в контексті розвитку українського музичного мистецтва радянської й пострадянської доби. **Методологія** дослідження передбачає використання історико-культурного методу, який дозволив виокремити віхи української андеграундної неакадемічної музики. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше в українській науці було розглянуто андеграунд в музиці неакадемічної традиції в її історичній динаміці, визначено та охарактеризовано два типи андеграундної музики – нонконформістський та нішевий. **Висновки.** Андеграунд як підпільне мистецтво в різних типах суспільства має різні соціокультурні функції. У тоталітарних суспільствах андеграундним є й елітарне, й масове мистецтво, яке має яскраво виражений нонконформістський характер, а його зміст спрямований на подолання обмеження прав і свобод людини, а також творчого волевиявлення митця. У відкритих суспільствах андеграунд стає своєрідним самовираженням творчої еліти й спрямований на вузьку аудиторію, сьогодні він має яскраво виражений нішевий характер. Творчість українських ейсид-джазових колективів «Jungleman», «4.А.Й.К.А», «Lюk» є репрезентантом андеграунду пострадянської доби, якому властивий елітарний характер музики та відсутність промоції шоу-бізнесового типу.

Ключові слова*:* андеграунд, нонконформізм, джаз, рок, ейсид-джаз, творчість гуртів «Jungleman», «4.А.Й.К.А» та «Lюk».

Беда Ольга Михайловна, *аспирантка кафедры академического и эстрадного вокала и звукорежиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Андеграунд в украинской музыке неакадемической традиции

Цель работы. В исследовании рассмотрена андеграундная музыка неакадемической традиции в контексте развития украинского музыкального искусства советской и постсоветской эпохи. **Методология** исследования предполагает использование историко-культурного метода, который позволил выделить вехи украинского андеграундной неакадемической музыки. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в украинской науке был рассмотрен андеграунд в музыке неакадемической традиции в ее исторической динамике, определены и охарактеризованы два типа андеграундной музыки – нонконформистский и нишевый. **Выводы.** Андеграунд как подпольное искусство в различных типах общества имеет различные социокультурные функции. В тоталитарных андеграундным является и элитарное, и массовое искусство, которое имеет ярко выраженный нонконформистский характер, а его содержание направлено на преодоление ограничения прав и свобод человека, а также творческого волеизъявления художника. В открытых обществах андеграунд становится своеобразным самовыражением творческой элиты и направлен на узкую аудиторию, сегодня он имеет ярко выраженный нишевый характер. Творчество украинских эйсид-джазовых коллективов «Jungleman», «4.А.Й.К.А», «Lюk» является репрезентантом андеграунда постсоветской эпохи, для которого характерны элитарный характер музыки и отсутствие промоции, принятой в шоу-бизнесе.

Ключевые слова*:* андеграунд, нонконформизм, джаз, рок, эйсид-джаз, творчество групп «Jungleman», «4.А.Й.К.А» и «Lюk».

Beda Olga, *Postgraduate Student of the Department of Academic and Variety Vocal and Sound Directing of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Underground in Ukrainian music of non-academic tradition

The purpose of the article. The study considers underground music of a non-academic tradition in the context of the development of Ukrainian musical art in the Soviet and post-Soviet times. **The methodology** of the research involves the use of the historical-cultural method, which allowed to highlight the milestones of the Ukrainian underground non-academic music. **The scientific novelty** of the research consists in the fact that for the first time in the Ukrainian science the underground in the music of the non-academic tradition in its historical dynamics was considered, two types of underground music were defined and characterized – nonconformist and niche. **Conclusions.** Underground as “underground” art in different types of society has different socio-cultural functions. The totalitarian underground is both elitist and mass art, which has a pronounced nonconformist character, and its content is aimed at overcoming the restriction of human rights and freedoms, as well as the creative will of the artist. In open societies, the underground becomes peculiar self-expression of the creative elite and is aimed at a narrow audience; today, it has a pronounced niche character. The creativity of the Ukrainian jazz groups "Jungleman," "4.A.Y.K.A.", "Luk" is a representative of the underground of the post-Soviet era, which is characterized by the elitist nature of music and the lack of promotion adopted in the show business.

Key words: underground, nonconformism, jazz, rock, acid jazz, the creativity of groups "Jungleman," "4.A.Y.K.A," and "Luk."

©Беда О. М., 2019

Актуальність теми дослідження. Постмодерне мистецтво відзначається розмаїттям напрямів, стилів, жанрів, форм. Сьогодні, плануючи той чи інший популярний музичний проект, часто неможливо передбачити його перспективу, оскільки грані між комерційним та некомерційним мистецтвом дуже прозорі. Так у свій час музика чорношкірих не приймалася білим населенням Америки, однак з часом блюз і джаз, а пізніше реп стали успішними напрямами світової популярної музики. Саме тому говорити про андеграунд у мистецтві, зокрема музичному, – як академічному, так і неакадемічному – іноді важко. Проте напрями неакадемічної музики є різноманітними, і деякі з них у певний період розвитку можна вважати андеграундним. Їхнє значення для культури й мистецтва є не менш важливим, ніж офіційно визнаного мистецтва, а тому вказані напрями потребують уваги дослідників.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сьогодні в українській науці відсутні роботи, в яких системно висвітлено андеграундне мистецтво. Причина цього – певна маргінальність андеграунду в культурному просторі. Як зазначено в культурологічному словнику, андеграунд – це «“підпільні” течії в сучасній культурі, для яких характерно розрив з панівною ідеологією, відмова від загальноприйнятих цінностей, норм, традицій, нерідко порушення художніх форм, бунтарство, епатаж публіки» [1, 22-23]. Отже, андеграундне мистецтво не є його провідною течією, воно часто стає художньою формою вираження світогляду різних субкультур, іноді – репрезентантом представників контркультури. Однак що саме можна вважати андеграундом, залежить від точки зору як дослідника, так і панівної ідеології. У радянські часи рок-музику розглядали як частину молодіжної субкультури, іноді контркультури, оскільки рок-музиканти переслідувалися радянською владою й низка гуртів вела напівпідпільний спосіб існування. Однак сьогодні ніхто з дослідників не розглядає рок-музику як субкультуру або контркультуру, оскільки значення року для розвитку й світового, й національного мистецтва вже не підлягає сумніву.

Близьким до андеграунду за значенням є поняття «нонконформізм», яке, як і контркультура, також є протестним напрямом. Якщо в музичному мистецтві поняття «андеграунд» і «нонконформізм» ще детально не розроблені, то в образотворчому дослідженню нонконформізму в історичній динаміці присвячена дисертація Л. Смирної. Дослідниця, аналізуючи творчість українських художників у контексті нонконформізму, часто вживає й дефініцію «андеграунд» як його синонім. Втім Л. Смирна розділяє ці поняття, бо їхній зміст збігається лише частково. Так вона зазначає, що андеграунд у СРСР – це радикальний альтернативний соціум, метою якого став спротив тоталітарно-ідеологічним настановам, він був своєрідною формою ставлення людини до буття, а тому виходив за рамки мистецтва [6, 59]. На думку Л. Смирної, андеграунд як поняття є вужчим, ніж нонконформізм [6, 73], оскільки останній ототожнюється з протистоянням радянському режиму. Нонконформістське мистецтво може змінюватися андеграундним, як це сталося у 1970-ті рр., коли воно перейшло «… з етико-політичного простору протистояння режиму в ігровий формат молодіжно-контроверсійного андеграунду» [6, 25]. Таким чином, нонконформізм у часи СРСР створив «… стійку форму мистецької опозиції із власним художнім тезаурусом, іконографією тем і сюжетів <…>, естетичними уподобаннями <…>, персоніфікованою мистецькою мовою, чітким баченням об’єкта заперечення та розумінням того, що їхній протест вже не можна приховати». Стратегії функціонування класичного нонконформізму створили простір його міської інфраструктури [6, 61].

Л. Смирна пропонує власну хронологію нонконформізму в українському мистецтві, що має такі етапи: «“протононконформізм” (національний рух в мистецтві 1920–1930-х), “класичний нонконформізм” (протестні рухи в культурі 1960–1980-х), “зрілий нонконформізм” (пізньорадянський період 1985–1991), “постклассичний нонконформізм” або “постнонконформізм” (сучасні реалії симулякрових протестів-флешмобів, політизація мистецтва, антитеза політизації та утилізації мистецтва у вигляді звернення до народного мистецтва, архаїки 1990–2000-х)» [6, 3]. Однак у роботі при описі творчості митців часто вживається термін «андеграунд», ці поняття часто синонімизуються, хоча різниця їхнього змісту для автора є цілком очевидною. Таким чином, поняття андеграунду в мистецтві радянської й частково пострадянської доби тісно змикається з нонконформізмом, однак не є тотожним йому. І якщо ці питання розглядалися в контексті розвитку образотворчого мистецтва, то в музиці андеграунд як окреме явище не ставав предметом спеціального дослідження. На сьогоднішній день є значна за обсягом література, де розглянуто музику 1960-1970-х рр. (переважно академічну), де творчість митців-шістдесятників вивчалася як опозиційна до провідного стилю радянської доби – соціалістичного реалізму, й значно менш дослідженою в цьому контексті є музика неакадемічної традиції, яка не є менш показовою.

Мета статті полягає в розгляді андеграундної музики неакадемічної традиції в контексті розвитку українського музичного мистецтва радянської й пострадянської доби.

Виклад основного матеріалу. Популярна музика, особливо певні її види, стилі та напрями, в радянські часи були фактично андеграундним мистецтвом. Так у 1920-х і особливо 1930-х рр. утисків зазнавали не лише авангардні течії академічної музики, а й джаз. Джаз як напрям популярної музики не підтримувався радянською владою, хоча саме у цей час з’являються відомі джазові оркестри – «Перший ексцентричний оркестр – джаз-банд Валентина Парнаха» (1922), харківський джазовий ансамбль з шести виконавців під орудою Ю. Мейтуса (1924), джазовий оркестр Л. Теплицького (1927), «АМА-джаз» О. Цфасмана (1927) та ін. При цьому не варто забувати, що джазова музика, виконувана цими колективами, була вельми далекою від

класичного американського джазу, однак цілком зрозумілою для широкої публіки, що проживала в СРСР. Справжній негритянський джаз, напевно, сприймався б слухачами як андеграунд, як музика для небагатьох, але не з причин політичних чи ідеологічних, а музично-естетичних. Однак посилення ідеологічного компоненту в радянській естраді повоєнної доби призвели до того, що джазова музика стала андеграундом, як це було наприкінці 1940-х рр., коли у постанові ЦК КПРС 1948 р. було рекомендовано «… визнати джазову музику й оджазовану естраду як шкідливу творчість, а вживання слова "джаз" заборонити у засобах масової інформації. Під заборону потрапило буквально все, що було пов'язане або нагадувало про джаз» [5, 75]. Творчість видатних естрадних діячів, що використовували джазові ритми (Л. Утьосов, О. Цфасман та ін.), фактично ставала андеграундним мистецтвом. І лише після смерті Й. Сталіна джаз й естрада знову повернулися до більш-менш вільного розвитку. Таким чином, у СРСР джаз як музичний напрям у певні періоди ставав андеграундним мистецтвом з різних причин – ідеологічної та музично-естетичної.

Аналогічна історія у 1960-х рр. була і з рок-музикою. Цілком прогнозовано вона спочатку не сприймалася радянською владою й відразу ж потрапила під заборону. Ю. Дружкін, говорячи про рок-музику, відзначає, що вона в СРСР спочатку повністю заборонялася, потім частково дозволялася, але контролювалася владою, а пізніше використовувалася нею з ідеологічною метою [2, 14]. У 1970-х – на початку 1980-х рр. рок-музика у СРСР, хоч і контрольовано, але розвивалася. Більш активно розвивалися фольклорні ВІА, менше – колективи, що прагнули грати «справжній» рок. Якщо в СРСР усі рок-музиканти зазнавали утисків за поширення «буржуазної» музики, то україномовним гуртам закидали ще й «буржуазний націоналізм». Відомий у 1960-х рр. київський гурт «Березень» спочатку мав назву «Марія-Оранта», однак з цією назвою, що відсилала до національних релігійних традицій, колективу не дозволили виступати. Тоді музиканти змінили назву на «Березень», але «… якісь начальники угледіли якийсь кримінал і в цій назві, пов'язавши її з театром Курбаса – "Березіль"» [3, 56]. Згадаємо й долю україномовного гурту «Еней» на початку 1970-х рр., коли черговий раз посилився наступ не лише на рок-музику, а й творчість українських поетів та письменників [3, 68-69]. Діяльність рок-музикантів значно пожвавився перед Олімпіадою 1980 р., яка проводилася у Москві, однак після сплеску рок-творчості наступила реакція 1983–1985 рр., коли колективи й окремі музиканти переслідувалися, і лише горбачовська перебудова припинила це ганебне явище [5, 109-110]. Як бачимо, історія з рок-музикою практично повністю повторила історію джазу в СРСР: несприйняття – активний розвиток – заборона та переслідування – вільний розвиток. І саме в період заборони джаз і рок ставали андеграундним мистецтвом, творчість джазових та рок-музикантів тоді мала переважно нонконформістський характер.

Андеграунд як напрям художньої творчості не зник з розпадом СРСР, але змінився його характер. А. Январська, розмірковуючи про український андеграунд кінця 1980-х – 1990-х рр., згадує різні колективи. Одні з них поєднували андеграундний епатаж з критикою радянської влади («Іванов Даун»), але переважав «чистий» андеграунд («Фоа Хока», «Пірата Бенд», «Цвіркунове число», «Цукор біла смерть», «Минула юнь» та ін.) [7]. У підборі матеріалу щодо висвітлення українського андеграунду кінця 1980-х – 1990-х рр., цілком доречному, є певні диспропорції: авторка до андеграунду, наприклад, віднесла такі популярні гурти як «Раббота Хо», «Колезький асесор», «ВВ», музика яких хоча й була експериментальною, особливо в СРСР або відразу після його розпаду, однак збирала величезні аудиторії на батьківщині та за кордоном.

Окрім переслідування у СРСР джазу, а потім року, українська національно орієнтована музика всіх напрямів також постійно зазнавала тиску. Україномовні виконавці, окрім 1970-х рр., завжди витискувалися на маргінес. Ситуацію змінилася лише наприкінці 1980-х рр. На першому фестивалі української музики «Червона рута», що відбувся у 1989 р. у Чернівцях, 35 рок-гуртів, 78 поп-виконавців та гуртів, 48 бардів вийшли «з тіні невідомості, другосортності» [3, 255], тобто з андеграунду. Першу «Червону рута» можна розглядати як андеграунд нонконформістського плану, оскільки були спроби місцевої влади провести рок-концерти фестивалю поза межами міста, її представники намагалися не допустити до участі у фестивалі 600 учасників з 1500, відключали струм під час виступів, хотіли змінити фінальний виступ Тараса Петриненка, заборонивши йому на заключному концерті виконувати пісню «Народний рух» [3, 255-256]. Але в результаті діяльності «Червоної рути» українська популярна музика усіх напрямів та жанрів вийшла з підпілля і стала розвиватися природним шляхом.

Відповідно до зазначеного вище можна зробити висновок, що ідеологічний тиск породив своєрідний феномен, властивий тоталітарним суспільствам: андеграундом могло стати не лише малозрозуміле для широкої публіки елітарне мистецтво, а й музичний мейнстрім, який у відкритих суспільствах не просто не був заборонений, а приносив неабиякий комерційний зиск. Джаз і рок на момент їх переслідування в СРСР у нетоталітарних країнах були музичним мистецтвом, популярним серед широкого загалу. У СРСР у певні періоди популярна, тобто розважальна за своєю суттю, музика мала нонконформістський характер через її заборону.

Андеграундність масової музики – явище нетипове й притаманне лише тоталітарним суспільствам. Цю тезу можна заперечити, згадавши, що у свій час музичні жанри чорношкірих американців (спірічуел, госпел, блюз, реп) були для білих свого роду андеграундом, а пізніше стали комерційно успішним мистецтвом. Однак ця аналогія є хибною, бо названі жанри в час їхнього андеграундного функціонування

не були музикою розважальною: спірічуел і госпел – це духовні піснеспіви, блюз і реп – особистісна лірика, яка має яскраво виражену соціальну спрямованість, а тому дуже далека від розважальності. Тож ці та інші жанри «чорної» музики стали комерційно успішними лише тоді, коли були «почуті», як це вказує у своїй роботі В. Конен [4], білими американцями. До цього часу афроамериканська музика не заборонялася, але була на маргінесі американської культури – сьогодні б ці співи назвалися субкультурою афроамериканців. Однак новизна музичної мови, яка різко відрізнялася від того, що продукувала масова культура білих, з часом зробила блюз, джаз і реп популярною музикою для усіх. Саме тому ми можемо говорити про унікальність СРСР (а також й інших тоталітарних суспільств), де масова музика у певні періоди ставала андеграундом і набувала нонконформістських рис.

Картина радикально змінюється в пострадянську добу, коли не стало тоталітарного контролю над суспільством і не було потреби забороняти нові стилі західної популярної музики. Саме тоді деякі її жанри, стилі та напрями чи не вперше перестають бути андеграундом і починають вільно розвиватися. Однак через певний час низка жанрів, напрямів та стилів залишається популярною, а частина стає менш цікавою широкій публіці. Такою музикою сьогодні, наприклад, є джаз. Як показує практика, джазові фестивалі збирають велику кількість людей, особливо коли туди приїжджають зірки світового рівня. Водночас джаз не лише в Україні, а і в усьому світі є мистецтвом елітарним і тому певною мірою андеграундним. Однак андеграундність сьогодні в пострадянських країнах набуває іншого значення, вже більш близького до світового. Нині андеграундне мистецтво визначають як нішеве, тобто таке, яке має свою специфічну аудиторію, своїх слухачів/читачів/глядачів. Воно не забороняється, але спеціально не підтримується, а тому розвивається в рамках окремих культурних прошарків – субкультур. Андеграундне мистецтво, безумовно, не тотожне субкультурному (іноді воно позиціонує себе як елітарне), однак споріднене з ним через спрямованість на малу (часто специфічну) аудиторію.

Андеграундне мистецтво є ширшим, ніж субкультурне, оскільки у певний момент може стати мейнстрімом (як це сталося з блюзом або репом), тоді як мистецтво субкультур не має потреби виходити за її межі. Щодо нішевого мистецтва, то воно є дещо відмінним від андеграундного, але в іншій площині – функціональній. Музика для дітей, фольклорна музика тощо – це мистецтво нішеве, однак навряд чи його можна вважати андеграундом. Однак сучасний андеграунд, що в добу постмодерну фактично втратив нонконформістські риси, теж стає окремою нішею – нішею елітарного мистецтва.

Розглянемо деякі напрями сучасної української музики, яку позиціонуємо до андеграундну або нішеву. Вже зазначалося, що джаз є мистецтвом елітарним, а тому має навіть меншу аудиторію, ніж класична музика. І якщо традиційний джаз є більш популярним серед любителів джазової музики, то експериментальні його форми є андеграундом у чистому вигляді, а тому мають свою, часто вузьку, аудиторію. Серед «некласичних» джазових напрямів є й ейсид-джаз – один з різновидів «легкого» джазу, який сполучає риси джазу та популярної (електронної) музики. В українському соціокультурному просторі ейсид-джаз – нішева музика, яка має невелику, хоча й стабільну аудиторію. У період розквіту цього напряму у світі (1990-ті рр.) представники ейсид-джазу мали неабияку популярність. Одна з ідей ейсид-джазу – популяризація джазової музики серед любителів більш популярних музичних напрямів. Однак сьогодні в Україні більш затребуваним є або «чистий» джаз, або популярна музика, і тому ейсид-джаз, на відміну від західних країн, є андеграундним напрямом.

Розглянемо творчість трьох українських колективів «4.А.Й.К.А», «Jungleman» і «Люk», які позиціонують себе як представники ейсид-джазу з позицій виявлення у них рис андеграунду. Джазовий колектив з Дніпра «Jungleman» був створений у 2006 р. і у своїй творчості орієнтується на ейсид-джаз, лаунж та етніку. У джазових колах та в рідному Дніпрі колектив доволі відомий, однак широкої популярності не набув, хоча музиканти, що грають у гурті, є виконавцями високого професійного рівня – вони працюють і в інших музичних проектах. Також високий рівень музики підтверджує і той факт, що композиції «Tango del Mar» та «Jungleman» посіли відповідно 25 та 34 місце у хіт-параді jazzinua.com, а перша композиція у 2014 р. увійшла у топ-5 європейської музики стилі лаунж. Попри активну концертну діяльність, гурт так і не випустив музичного альбому, він має лише англомовний сайт [8], на якому інформація оновлюється нечасто. Таким чином, гурт «Jungleman» є колективом, що належить до андеграунду нішевого типу: він відомий і шанований у вузьких колах поціновувачів сучасного джазу – як в Україні, так і у світі. Концертні виступи, зокрема й на місцевому телебаченні, пізніше викладені у YouTube – єдиний спосіб донесення до публіки своєї творчості. Відзначимо й той факт, що музиканти не поспішають спеціально її популяризувати через випуск диску та кліпів – вже зазначалося, що альбому в гурту «Jungleman» й досі немає, і є лише єдиний кліп, відзнятий на композицію «Wonderlands». Якщо врахувати той факт, що перші композиції гурту мали експериментальний характер, орієнтація тільки на «свого» слухача була закладена на початку існування колективу.

Харківський гурт «4.А.Й.К.А», заснований у 2000 р., у своїй творчості поєднує ейсид-джаз, фанк, даб, лаунж, індастріал, драм-н-бас. Колектив також є популярним у колах любителів джазу та альтернативної музики, однак мало відомий широкому слухачеві. На відміну від гурту «Jungleman», у колективу й досі немає персонального сайту, проте у творчому доробку є цілі три альбоми: «Живой Альбом / Jivoi Albom»

(2003), «Unknown / Неизвестное» (2006), «Aerodinamika» (2008). Їхні записи також представлені в різних тематичних збірниках. Колектив багато гастролює в Україні та за кордоном, серед досягнень відзначимо присутність у топ-10 альтернативних українських гуртів за версією київського часопису «Афіша».

Отже, гурти «Jungleman» і «4.А.Й.К.А», попри відмінність у стилі та в підходах щодо промоції своєї творчості, є подібними – це високофахові андеграундні колективи нішевого типу. «Нішевість» музики цих гуртів полягає в її «неформатності», елітарності, а також відсутності промоції шоу-бізнесового типу, що робить її практично невідомою широкому загалу.

Ще один харківський гурт «Lюk», створений у 1999 р., своїми стильовими орієнтирами обрав ейсид-джаз, фанк, лаундж, easy listening, рок. На відміну від попередніх виконавців, у колективу був свій сайт (російськомовна та англомовна версії), який після розпаду гурту у 2011 р. й досі існує у вигляді веб-архіву [9]. За більш ніж десять років свого існування колектив випустив 3 нестудійні альбоми («Пружина» (1999), «Lюk» (2000), «Lюk + Ойра» (з фолк-тріо «Ойра»), частина музичного матеріалу пізніше увійшла до студійних записів) та 4 студійні («Tourist zone» (2002-2003), «Lemon» (2004), «Sex» (2005), «Мамина Юность» (2009)). Музика гурту «Lюk», на відміну від двох попередніх колективів, більше спрямована на масову аудиторію. Для поширення своєї творчості учасники колективу часто запрошували до співпраці популярних музикантів, наприклад, соліста гурту «5'nizza» Андрія Запорожця. Наявність студійних альбомів та сайту, ротація певних композицій на комерційних радіостанціях частково, але не повністю виводить гурт «Lюk» за межі андеграунду та нішевої музики. Самі музиканти себе вважали андеграундом і в інтерв'ю наголошували на тому, що їхня музика не зрозуміла для широкої аудиторії, що й стало однією з причин розпаду гурту.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українській науці було розглянуто андеграунд в музиці неакадемічної традиції в її історичній динаміці, визначено та охарактеризовано два типи андеграундної музики – нонконформістський та нішевий.

Висновки. Андеграунд як підпільне мистецтво в різних типах суспільства має різні соціокультурні функції. У тоталітарних андеграундним є й елітарне, й масове мистецтво, яке має яскраво виражений нонконформістський характер, а його зміст спрямований на подолання обмеження прав і свобод людини, а також творчого волевиявлення митця. У відкритих суспільствах андеграунд стає своєрідним самовираженням творчої еліти й спрямований на вузьку аудиторію, сьогодні він має яскраво виражений нішевий характер. Творчість українських ейсид-джазових колективів «Jungleman», «4.А.Й.К.А», «Lюk» є репрезентантом андеграунду пострадянської доби, якому притаманний елітарний характер музики та відсутність промоції шоу-бізнесового типу.

Література

1. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. Київ: НАКККіМ, 2015. 439 с.
2. Дружкин Ю. Песня от 70-х до 90-х. Что дальше? *Эстрада сегодня и вчера.* Москва, 2010. С. 7–53.
3. Євтушенко О. Легенди химерного краю: Українська рок-антологія. Київ: Автограф, 2004. 221 с.
4. Конен В. Рождение джаза. 2-е изд. Москва: Советский композитор, 1990. 320 с.
5. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2017. 199 с.
6. Смирна Л. В. Український мистецький нонконформізм як соціокультурний феномен XX століття: дис. ... д-ра мистецтвознавства: спец. 26.00.01. Київ, 2018. 448 с.
7. Январская А. Украинский андеграунд 90-х: опередить время. URL: http://7buttons.kiev.ua/slushaem/661-ukrainskij-andegraund-90-kh-operedit-vremya (дата звернення: 22.05.2016).
8. Jungleman (Music is the space jungle). URL: http://www.jungleman.com.ua/ (дата звернення: 3.05.2019).
9. Lюk. Официальный сайт. URL: https://web.archive.org/web/20111224054757/http://www.luk.com.ua/ (дата звернення: 3.05.2019).

References

1. Herchanivska, P. E. (2015). Cultural Studies: A Terminological Dictionary. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
2. Druzhkin, Yu. (2010). Song from the 70s to the 90s. What's next? Estrada today and yesterday, 7–53 [in Russian].
3. Yevtushenko, O. (2004). Legends of the Chimera Region: Ukrainian Rock Anthology. Kyiv: Autograph [in Ukrainian].
4. Konen, V. (1990). The birth of jazz. 2nd ed. Moscow: Sovetskiy kompositor [in Russian].
5. Samaya, T. V. (2017). The Variety Vocal Art as a Factor in the Cultural Life of Ukraine in the second half of the 20th – beginning of the 21st century. Candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
6. Smyrna, L. V. (2017). Ukrainian Artistic Nonconformism as a Socio-Cultural Phenomenon of the XX century. Doctor's thesis. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
7. Yanvarskaya, A. (2016). Ukrainskiy andegraund 90-kh: operedit` vremia. Retrieved from http://7buttons.kiev.ua/slushaem/661-ukrainskij-andegraund-90-kh-operedit-vremya [in Russian].
8. Jungleman (Music is the space jungle) (2019). Retrieved from http://www.jungleman.com.ua/ [in English].
9. Lюk. Official site. (2019). Retrieved from https://web.archive.org/web/20111224054757/http://www.luk.com.ua/ [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 26.09.2019
Прийнято до публікації 28.10.2019

УДК 78.03(477.75):82.09-96
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190634

Бекіров Усеїн Різайович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID : 0000-0001-6766-3923
usyabek@gmail.com

ОГЛЯД НАУКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ З ПРОБЛЕМ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КРИМСЬКОТАТАРСЬКОЇ МУЗИКИ

Метою роботи є аналіз стану наукової літератури XX – початку XXI століть з проблем становлення професійної кримськотатарської музики. **Методологія дослідження**. Використано аналітичний, історичний метод та метод порівняльного аналізу. **Наукова новизна**. Вперше у науковому дослідженні аналізується історія композиторської школи кримськотатарського народу, де акцентуються творчі постаті, котрі будують професійну кримськотатарську музику на ґрунті народної (пісенної та танцювальної) традиції. **Висновки**. Протягом XX – початку XXI століть становлення та розвиток професійної музики кримських татар відбувався завдяки таким особистостям, як А. Рефатов, Я. Шерфедінов, І. Бахшиш, Е. Налбандов, А. Олесницький, А. Кончевський, М. Краснев, Г. Мамбетова, А. Чергєєв, Е. Сейтмеметова, М. Джафарова, М. Халітова. Оригінальними ознаками кримськотатарської академічної музики є її філософічність, те, що музику на професійному рівні створюють не просто композитори, але унікальні особистості, що поєднують різні види діяльності, котрі активно відображають у власній музиці образи, картини природи та історію кримського народу.

Ключові слова: кримськотатарська музика, композитори кримськотатарського походження, фольклор, народні пісні, історія Криму.

***Бекиров Усеин Ризаевич**, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Обзор научной литературы по проблемам становления профессиональной крымскотатарской музыки

Целью работы является анализ научной литературы XX – начала XXI веков по проблемам становления профессиональной музыки крымских татар. **Методология исследования**. Использованы аналитический, исторический методы и метод сравнительного анализа. **Научная новизна**. Впервые в научном исследовании анализируется история композиторской школы крымскотатарского народа, где уделяются внимание творческим личностям, которые создают профессиональную крымскотатарскую музыку на основе народной (песенной и танцевальной) традиции. **Выводы**. В течение XX – начала XXI века становление и развитие профессиональной музыки крымских татар происходило благодаря таким личностям, как А. Рефатов, Я. Шерфедінов, И. Бахшиш, Э. Налбандов, А. Олесницкий, А. Кончевский, М. Краснев, Г. Мамбетова, А. Чергеев, Е. Сейтмеметова, М. Джафарова, М. Халитова. Оригинальными особенностями крымскотатарской академической музыки являются ее философичность, то, что музыку на профессиональном уровне создают не просто композиторы, а уникальные личности, сочетающие различные виды деятельности, которые активно отражают в своей музыке образы, картины природы и историю крымского народа.

Ключевые слова: крымскотатарская музыка, композиторы крымскотатарского происхождения, фольклор, народные песни, история Крыма.

***Bekirov Usein**, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Review of Sources with Problem of Professional Crimean-Tatar Music

Purpose of Article is to analyze the state of scientific literature of the 20 – the beginning of the 21 century on the problems of professional Crimean Tatar music. **Methodology.** The analytical, historical, and comparative methods were used. **Scientific novelty.** For the first time in scientific research, the history of the composer school of the Crimean Tatar people is analyzed. It was emphasized creative figures who build professional Crimean Tatar music based on the folk (song and dance) tradition. **Conclusions.** The archaeologist and anthropologist G. Bonch-Osmolovsky stood in the origins of the study of the Crimean Tatar culture, including music, in the 20-century directions. One of the original features of Crimean Tatar academic music is its philosophical character, as most of the Crimean Tatar composers (E. Emir) are not only professional musicians and artists in the broad sense of the word, but also true philosophers, which, of course, influences their creativity, elevating it to the highest stage of emotion, spirituality, depth of imagined images and ideas. The reason for this, in our opinion, is the complex history of these people, which required them of the spirit and willpower, the ability to reflect on their lives and events in it, and move forward without losing hope. That is why we find uncommon wisdom, philosophy, and depth of ideas in the works of Crimean Tatar composers. The second feature is that music at the professional level during the last and present century was created not only by composers but by unique personalities that combine different types of activity (Ya. Sherfedinov - ethnographer, musician, poet, and folklorist; A. Refatov - musician, folklorist, teacher, and researcher; N. Amedov - composer, performer; E. Emir - musician, teacher; E. Nalbandov - composer, researcher). It is also worth noting that composers of the Crimean Tatar background do not keep aside historical events, issues, and problems related to their people, but in their work, reverting to the images of the native people, rethinking their history and their wealth. All of the above was the result of the love of

©Бекіров У.Р., 2019

the Crimean artists in their homeland, their native people, and the desire to reproduce images of their inherent nature and history testifies to the indifference to the future of the Crimean Tatar people.

Key words: Crimean Tatar music, Crimean Tatar composers, folklore, folk songs, history of Crimea.

Актуальність теми дослідження. Музична культура України в цілому та окремих її регіонів різних історичних періодів останнім часом привертає увагу дослідників, зокрема, мистецтвознавців, адже деякі її аспекти потребують вивчення із врахуванням нового наукового погляду, що ґрунтуватиметься на останніх дослідженнях. Це стосується, в першу чергу, культури ХХ ст., яка має бути переосмислена та проаналізована, чому сприяє певний часовий проміжок, що дозволяє створити неупереджений погляд на культурно-мистецькі події початку, середини та кінця ХХ ст. Музична культура кримськотатарського народу, формування якої і припало на початок складного та суперечливого ХХ ст., а подальший розвиток і взагалі існування якої в результаті подій 1944 року (депортація кримських татар) став під загрозою, потребує уважного розгляду та правильної розстановки акцентів. Виходячи з цього, проблема становлення професійної кримськотатарської музики, як один з аспектів становлення кримськотатарської культури, є актуальною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему кримськотатарської музичної культури, зокрема, хорової, досить ґрунтовно висвітлено у дисертаційному дослідженні вітчизняного мистецтвознавця Асана Чергєєва (2012 р.), де автор пропонує мистецтвознавчий аналіз ряду хорових творів, звертаючи увагу на мелос як джерело багатьох з них, а також їхні темпоральні, жанрові та стильові особливості. Автор підкреслює єдність музично-літературних текстів, що створює дивовижно яскраву образну та емоційну сферу у цих творах. А. Чергєєв відзначає віртуозність хорових партій («Къырымтатар халкйир лариндан попурі», «Салгъыр бою» та ін.), де хор часто імітує інструментальний супровід та відтворює самобутні кримськотатарські мелодійні звороти, що вимагає від хористів серйозної професійної підготовки [див.: 7].

Дослідженню весільного кримськотатарського обряду з етнографічного боку присвячено ґрунтовні дослідження Г. Бонч-Осмоловського (1934, 1940–1954), де автор, вивчаючи відкриту ним палеолітичну стоянку Кіїк-Коба і знайдені на ній кістки неандертальця, закладає фундамент для подальших досліджень кримськотатарської культури у різних напрямках, в тому числі і музичному. Пізніше цікавість науковців викликатиме танцювальна культура кримського народу, в тому числі весільні обряди, які вивчатимуть етнографи, ґрунтуючись на розповідях місцевих жителів та особисто відвіданих весіллях. Вагомий внесок у збір матеріалів та занотовування музичного боку танців (які складають значну та вагому частину музичної культури кримськотатарського народу) зробив Я. Шерфедінов.

Загалом кримськотатарська музика останнім часом стає предметом дослідження багатьох мистецтвознавців, в тому числі кримськотатарського походження, що є природним, адже таким чином науковці не лише заповнюють існуючу лакуну щодо історії музичної культури даного регіону, але й, будучи самі представниками цієї культури, можуть запропонувати історично виправданий погляд на неї, її розуміння зсередини та її інтуїтивне знання. До цих досліджень віднесемо наукові розвідки Г. Мамбетової [1], А. Чергєєва, Е. Сейтмеметової та М. Джафарової (укладачі збірки «Обробки кримськотатарських народних пісень і хорові твори кримськотатарських композиторів»), М. Халітової (композиторка, дослідник, у колі наукових інтересів якої знаходиться роль оркестру кримськотатарського театру).

Проблемою систематизації нотних публікацій народних пісень протягом ХХ століття займалися А. Олесницький, А. Кончевський, М. Краснев, музиканти А. Рефатов, Я. Шерфедінов, І. Бахшиш та ін.

Метою дослідження є аналіз стану наукової літератури ХХ – початку ХХІ століть з проблем становлення професійної кримськотатарської музики.

Виклад основного матеріалу. Становлення кримськотатарської професійної композиторської школи відноситься до 1920-х років і пов'язано із іменем *Асана Рефатова* (1920–1938), автора першої кримськотатарської опери та збірки пісень. Іншими представниками кримськотатарської композиторської школи минулого століття стали Я. Шерфедінов (1894–1975) — автор музики до вистав, музичної комедії, хорових та оркестрових творів, — І. Бахшиш (1912–2000), Е. Налбандов (1926–1999).

Протягом ХХ ст. центр музичної культури в Криму переміщався: якщо до революції музична культура найбільше розвивалася у Бахчисараї, Карасубазарі (нині Білогірськ) та Ескі-Кермені, де серед музикантів були переважно кримські цигани, то після революції провідниками музичної культури стають саме кримські татари, а її центром стає Сімферополь. Музична культура розвивається у різних напрямках: академічному (музичне училище, драматичний театр та численні концертні ансамблі), народному та естрадному (народні та весільні ансамблі). Варто підкреслити, що на цьому етапі розвитку кримськотатарська музика була представлена майже виключно народними піснями, адже авторських творів практично ще не було, а музику інших народів ще не знали. З 1944 (депортація кримськотатарського народу в різні регіони колишнього СРСР) по 1956 рр. відмічається застій у розвитку кримськотатарської музики, що в цей період фактично не мала умов для існування. Однак з 1957 р., завдяки адаптації до нових життєвих обставин, музиканти-переселенці повертаються до відродження власної музичної культури. І новим

центром кримськотатарської музики стає Ташкент. Через 32 роки, у 1989–1990 рр., після повернення корінного населення до Криму та початку нового витку у розвитку кримської музики, Сімферополь повертає собі значення центру розвитку місцевої музичної культури.

Важливою подією для розвитку кримськотатарської музики стало повернення у 1992 р. ансамблю «Хайтарма», що зарекомендував себе як творчий колектив, який зберігав та розповсюджував самобутню кримськотатарську музику на професійному рівні.

Повертаючись до історії народної пісні кримських татар, варто ще раз звернути увагу на постать вже згадуваного *Яя Шерфедінова* — радянського кримськотатарського композитора та поета, — адже йому належить вагома роль у збиранні та популяризації народних пісень. У період з 1925 по 1935 рр. ним було випущено три збірки народних кримських пісень, яких налічувалося у книзі більше сотні. Матеріали у цих збірках збиралися унікальним способом польового дослідження фольклорної музики. Можна із впевненістю стверджувати, що композитор та поет присвятив усе життя збиранню та упорядковуванню народного кримського фольклору. У 1978 р. у Ташкенті світ побачила найповніша його збірка пісень (усього 350) «Лунай Хайтарма». Ця збірка пізніше (1990) була перевидана та є й досі енциклопедією кримськотатарського фольклору. Значну частину Яя Шерфедінов присвятив весільним обрядовим пісням та наспівам, адже весільний обряд у кримських татар відзначається не лише музичною самобутністю, але й кольоровим багатством та хореографічною майстерністю. Загалом впродовж польових досліджень 1924–1935 рр. Яя Шерфедінов у складі експедиції зробив численні подорожі по кримських селах у пошуках музичних та поетичних матеріалів. Одна з таких експедицій — 1925 р., — представляє великий інтерес через те, що стала наймасштабнішою. Археологи та мистецтвознавці відвідали 55 населених пунктів у різних районах Криму. *А. Рефатов*, який також був учасником даної експедиції, занотовував пісні. Усього було зібрано понад двісті зразків, а робота із зібрання музичного матеріалу А. Рефатовим була продовжена ще й у науковому напрямку. На основі отриманих матеріалів 17 січня 1926 р. музикант прочитав доповідь «Музика кримських татар», представивши наявний музичний матеріал (який сам ілюстрував під час доповіді) та запропонувавши регіональну класифікацію пісень. Окрім того, будучи викладачем Татарського педагогічного технікуму, А. Рефатов активно вводить зібрані пісні в репертуар учнівського хору та сприяє розповсюдженню народних пісень. 1932 року він випускає книгу «Пісні кримських татар», де значну увагу приділяє аналізові кримського народного танцю «Хайтарма», визначенню його мелодійних та ритмічних особливостей, самобутності та значення у весільному кримському обряді.

Таким чином, дослідницька робота цієї експедиції, а також інших, проведених Я. Шерфедіновим та А. Рефатовим, заклала підвалини дослідженню не лише музичної культури кримськотатарського народу, але і літературної і танцювальної, адже вони органічно пов'язані між собою.

Ще одним яскравим композитором (кримськотатарського походження), котрий у своїй композиторській творчості активно звертається до фольклорних джерел та створює самобутню професійну музику, використовуючи мелос та музичні традиції кримського фольклору, є *Назим Амедов* (нар. 1958 р.). Будучи талановитим музикантом (закінчив Московську консерваторію та аспірантуру по класу скрипки), він повернувся на свою історичну Батьківщину, аби працювати та вести концертну діяльність у Криму (м. Ялта) [5]. У творчому доробку композитора вокальні, інструментальні (скрипка, фортепіано, гітара) твори, твори для ансамблів різного складу та аранжування. Найбільше музикант, звичайно ж, пише для скрипки. Однак приділяє увагу фольклорним текстам, в результаті чого в його доробку є збірка «Кримськотатарські пісні» для голосу із супроводом та «Пісні» на вірші кримськотатарських поетів. Твори композитора відзначаються віртуозністю, своєрідним метроритмом, що відображає національно-самобутню специфіку метроритмічної організації кримськотатарської музики. Також важливо підкреслити, що Н. Амедов не лише активно звертається до фольклорної спадщини свого народу, вплітаючи народні мелодії та ритмічні малюнки у власні твори (синкоповані малюнки, використання фрігійського ладу, низхідний рух на збільшену секунду), але й залучаючи сучасні композиторські методи: дзеркальне відображення метричної структури (у творі «Рондо-хайтарма» для скрипки з оркестром) та ін. Партія скрипки вимагає від виконавця майстерності та віртуозного володіння штриховою технікою смичка, адже там зустрічаються detache, legato, staccato, рикошет, pizzicato, трелі, стрибки на широкі інтервали, гра у підставки та glissando.

Таким чином, у цьому творі композитор виступає виразником національно-самобутньої музичної культури кримськотатарського народу, його Хайтарма є відображенням фольклору у професійній академічній музиці, що однак не поступається йому своєю образністю, яскравістю музичних фарб та колоритом.

Молодшою сучасницею та співвітчизницею Н. Амедова є *Ельвіра Емір* (нар. 1963 р., Казахська ССР), яка, народившись у родині кримських татар, що були у висланні, здобувши освіту, повертається на історичну Батьківщину та присвячує життя викладацькій та композиторській діяльності. У творчому доробку Е. Емір хорові та симфонічні твори, вокальні, інструментальні твори та музика до кінофільму «Татарський триптих». У своїй творчості композиторка виражає не лише позачасові, вічні ідеї, але й суто національні.

Так, авторка пише дві симфонії, присвячені депортації кримських татар, їхньому важкому житті у висланні та довгоочікуваному поверненню на Батьківщину. Емоційний зміст цих творів побудований як на особистих переживаннях та досвіді композиторки, так і на тих знаннях, що їх Е. Емір почерпнула з розмов та розповідей батьків та інших рідних та близьких, котрі особисто пережили жахливий процес депортації. Композиторка впевнена, що «Музика може розповісти не лише про відчуття, стан природи, перипетії життя, вона здатна відтворити історію» [8]. Також Е. Емір підкреслює, що кримська природа своєю красою та різноманітністю надихає її на написання музики. У своїх розмислах Е. Емір торкається не лише творчих та музичних питань, але й філософських. І це не дивно, адже справжні творці завжди мають бути філософами, аби вміти глибоко розуміти процеси, що відбуваються не лише в їхній душі, але й навколо — історичні, соціальні процеси. Вони також мають розумітися на людській психології, адже їхні твори апелюють саме до душі та почуттів слухачів.

Одночасно із філософськими питаннями Е. Емір торкається і мистецтвознавчих, підкреслюючи важливість не просто розвитку музичної академічної культури у Криму, але академічної музики, пов'язаної та побудованої на кримськотатарському фольклорі: «Необхідно, щоб народжувалися симфонічні твори на кримськотатарські сюжети, щоб народжувалися опери, щоб кримськотатарський академічний театр замовляв музичні драми на власні сюжети, щоб адміністративні структури, котрі виражають інтереси кримськотатарського народу, віднайшли на це кошти» [8]. Свою позицію щодо творчості, любов до Батьківщини та традицію звернення до національних та фольклорних образів у творчості Е. Емір обґрунтовує у середовищі кримськотатарської молоді, адже вона є викладачем Кримського університету культури, мистецтва та туризму. Національні образи знаходимо у таких творах Е. Емір, як «Тут спочиває хан» на вірші І. Буніна для голосу і симфонічного оркестру (1995); «Почуття Батьківщини» на вірші І. Асаніна (1997), «Бахчисарайська ніч» на вірші Г. Данилевського (1997); «Любий народе!» на вірші І. Асаніна, «Це моя Батьківщина» на вірші З. Куртнезіра для мішаного хору і симфонічного оркестру (2000); музика до кінофільму «Татарський триптих» (2004); Симфонія № 2 (у 4-х ч., 2008) [4].

Ім'я Ельвіри Емір тісно пов'язане із іменем одного із видатних композиторів Криму — *Алемдара Сабитовича Караманова* (1934–2007), який буквально «відкрив» їй творчий шлях, назвавши Е. Емір «композитором номер один у кримських татар». Сам А. Караманов, талант якого вражає своїм масштабом, глибиною та унікальністю, як відомо, своєю творчістю привернув увагу найвизначніших музикантів ХХ ст. Про його талант і навіть геній, новаторство в його музиці та вплив не лише на пересічного слухача, але й на професійного музиканта, говорили А. Шнітке, Д. Шостакович, Г. Свірідов, Ю. Холопов, Ю. Буцко, М. Казінік та ін. Перелік досягнень композитора вражає: «Народний артист, Автор Державного гімну республіки Крим, Лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, творець 24 симфоній, у тому числі «SOVERSHISHESIA», «STABAT MATER», «REQUIEM», «Херсонес», Засновник музичного напрямку "Релігія у симфонізмі"» [3].

З 1996 року у Криму проходить Міжнародний конкурс молодих піаністів імені Алемдара Караманова, який від початку був покликаний популяризувати фортепіанну творчість композитора, але з часом здобув звання академічного та завдяки високому професійному рівню його учасників став одним з головних конкурсів міжнародного рівня у Криму.

Не лишився композитор осторонь національних образів та мотивів. Ряд його творів натхненний народними образами Криму, картинами природи та історичними подіями, пов'язаними із Кримом: Сьома симфонія «Місячне море» (1958), Кримська увертюра для оркестру (1982), Двадцять четверта симфонія «Аджимушкай» (1983), «Легенда-бувальщина Аджимушкая» для солістів, хору і оркестру на слова Б. Сермана (1983), містерія «Херсонес» (1994). Також знаковою є плідна творча співпраця композитора із поетесою А. Сампуровою (Хорові цикли, 1975; сім романсів для колоратурного сопрано та фортепіано, 1975).

Відомий кримськотатарський композитор *Е. Налбандов* (1926–1999) поєднував роботу в академічних музичних жанрах (обробки народних пісень для хору, рапсодія, увертюра, концертино для флейти і фортепіано, адажіо і пісня без слів для віолончелі і фортепіано, варіації для труби й оркестру, пісні і романси).

Сучасним композитором, який працює у жанрах народної кримськотатарської музики, є *Джеміль Енверович Кариков* (нар. 1960). Він є фольклористом та виконавцем на національному інструменті кримських татар — «баг'ламі з довгим грифом». У своїх інтерв'ю [2] музикант підкреслює той факт, що кримським татарам вдалося зберегти свою самобутню музичну культуру та народні мотиви в складних умовах депортації та, повернувшись на Батьківщину, сприяти її розвитку.

Наукова новизна. Вперше у науковому дослідженні аналізується історія композиторської школи кримськотатарського народу, де акцентуються творчі постаті, котрі не просто розвивали та продовжують

розвивати кримськотатарську академічну музику, але й будують її на ґрунті народної музичної (пісенної та танцювальної) традиції.

Висновки. Біля витоків вивчення кримськотатарської культури, зокрема, музичної, у XX столітті стояв археолог і антрополог Г. Бонч-Осмоловський, який своїм ентузіазмом та наполегливою працею не лише продемонстрував самобутність та багатство кримськотатарської культури, але й заклав підвалини для подальших розвідок наукового, мистецтвознавчого та культурологічного напрямків.

Однією з оригінальних ознак кримськотатарської академічної музики є її філософічність, адже більшість із кримськотатарських композиторів (Е. Емір) є не лише музикантами-професіоналами та митцями у широкому розумінні цього слова, але й справжніми філософами, що, безумовно, впливає на характер їхньої творчості, піднімаючи її на вищий щабель емоційності, духовності, глибини закладених образів та ідей. Причиною цього, на нашу думку, є складна історія цього народу, що вимагала від них сили духу і сили волі, здатності осмислювати своє життя та події в ньому та рухатися вперед, не втрачаючи надію. Саме тому ми знаходимо у творах кримськотатарських композиторів небачену мудрість, філософічність та глибину ідей.

Другою особливістю є те, що музику на професійному рівні впродовж минулого та теперішнього століття створювали не просто композитори, але унікальні особистості, що поєднують різні види діяльності (Я. Шерфединов — етнограф, музикант, поет та фольклорист; А. Рефатов — музикант, фольклорист, викладач та дослідник; Н. Амедов — композитор, виконавець; Е. Емір — музикант, викладач; Е. Налбандов — композитор, дослідник). Також варто відзначити, що композитори кримськотатарського походження не лишаються осторонь історичних подій, питань та проблем, пов'язаних із їхнім народом, але у власній творчості, повертаючись до образів рідного народу, переосмислюють його історію та його багатство. Усе зазначене стало результатом любові кримських митців до Батьківщини, рідного народу, а прагнення відтворити образи рідної природи та історії свідчить про небайдужість до майбутнього кримськотатарського народу.

Література

1. Гюльшен Мамбетова. Кримськотатарська музика. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39419/19-Mambetova.pdf?sequence=1 (дата останнього звернення: 12.09.2019.)

2. Джеміль Кариков. Музика кримських татар — це духовність і теплота. URL: https://ua.krymr.com/a/29094332.html (дата останнього звернення: 12.09.2019.)

3. Караманов / Официальный сайт композитора Алемдара Караманова. URL: http://www.караманов.рф (дата останнього звернення: 12.09.2019.)

4. Младенова Т. В. Емір Ельвіра Аппазівна // Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=17846 (дата останнього звернення: 12.09.2019.)

5. Наедине с мечтой: поверхность души. URL: https://nazim-amedov1958.musicaneo.com/ru/about.html (дата останнього звернення: 12.09.2019.)

6. Халитова М. Роль оркестра крымскотатарского театра в развитии музыкального искусства Симферополя на нынешнем этапе / М. Халитова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2011. № 10. С. 175–177.

7. Чергєєв А А. Темпоральне розшарування як фактор розвитку хорового мистецтва Криму XIX–XXI століть: автореф. дис. канд. мистецтвознавства / Асан Айдерович Чергєєв. Харків, 2012. 17 с.

8. Эльвира Эмир / Эльвира Аппазовна Эмир // Игры разума. Avdet. Вып. 24. URL: https://avdet.org/ru/2011/06/13/elvira-emir-igry-razuma/ (дата останнього звернення: 12/09/2019.)

References

1. Gulshen Mambetova (2010). Crimean Tatar music. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39419/19-Mambetova.pdf?sequence=1 [in Ukrainian].

2. Gemil Karikov (2018). The music of the Crimean Tatars is spirituality and warmth. URL: https://ua.krymr.com/a/29094332.html [in Ukrainian].

3. Karamanov (2018). Official site of the composer Alemdar Karamanov. URL: http://www.караманов.рф [in Russian].

4. Mladenova T. V. Emir Elvira Appazivna (2009). Encyclopedia of modern Ukraine. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=17846 [in Ukrainian].

5. Alone with a dream: the surface of the soul (2019). URL: https://nazim-amedov1958.musicaneo.com/ru/about.html [in Russian].

6. Khalitova M. (2011) The role of the orchestra of the Crimean Tatar theater in the development of the Simferopol musical art at the present stage. Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. [in Russian].

7. Chergeev A. A. (2012). Temporal stratification as a factor in the development of the choral art of the Crimea of the XIX-XXI centuries: author. diss. Cand. art studies Kharkiv [in Ukrainian].

8. Elvira Emir (2011). Elvira Appazivna Emir. Games of the Mind. Avdet. Issue 24. URL: https://avdet.org/ru/2011/06/13/elvira-emir-igry-razuma/ [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2019
Прийнято до публікації 08.11.2019

УДК 008+ 130.2+ 130.1+ 304+ 378+ 94
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190636

Дульська Оксана Володимирівна,
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-1899-7315
dulskay@meta.ua

ДО ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ СПАДЩИНИ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ДУХОВНОСТІ В ТЕОРЕТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Метою статті є аналіз деяких концептуальних засад гуманітарних знань європейської теоретико-методологічної спадщини, на основі яких формується сучасний образ інтелектуально-духовної особистості, еліти нації. **Методологія дослідження.** Дослідження базується на культурологічних методах, зокрема аналітичному, синтетичному, герменевтичному, що надало змогу виокремити і проаналізувати класичні і сучасні гуманітарно-філософські, соціально-політичні, культурологічні теорії інтелектуальної духовності. **Наукова новизна.** Уперше в культурологічній вітчизняній науці на базі зарубіжної та вітчизняної історіографії здійснено спробу узагальнення деякої фундаментальної бази наукових теорій, що стосуються концепцій інтелектуальної духовності в теоретичних дослідженнях вчених гуманітарних галузей знань. **Висновки.** Визначено, що трансформація традицій інтелектуально-духовної культури особистості та суспільства динамічно розгорталась в порядку синхронності теологічних та науково-експериментальних знань від античності до Ренесансу. Філософські, соціологічні, антропологічні концепції XIX-XX ст. підтверджують культурологічні погляди дослідників попередніх епох, не виключаючи критичну позицію окремих вчених на стан інтелектуально-духовної культури сучасного їм суспільства.

Ключові слова: інтелектуально-духовна культура, концепції інтелектуальної духовності, інтелектуальні традиції, інтелектуальна еліта, гуманітаризація освіти.

***Дульская Оксана Владимировна**, соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

К вопросу культурологического наследия интеллектуальной духовности в теоретических исследованиях

Целью статьи является анализ некоторых концептуальных основ гуманитарных знаний европейского теоретико-методологического наследия, на основе которого формируется современный образ интеллектуально-духовной личности, элиты нации. **Методология исследования**. Исследование базируется на культурологических методах, в частности аналитическом, синтетическом, герменевтическом, что дало возможность выделить и проанализоваты классические и современные гуманитарно-философские, социально-политические, культурологические теории интеллектуальной духовности. **Научная новизна**. Впервые в культурологической отечественной науке на базе зарубежной и отечественной историографии предпринята попытка обобщения некоторой фундаментальной базы научных теорий, касающихся концепций интеллектуальной духовности в теоретических исследованиях ученых гуманитарных областей знаний. **Выводы**. Определено, что трансформация традиций интеллектуально-духовной культуры личности и общества динамично разворачивалась в порядке синхронности теологических и научно-экспериментальных знаний от античности до Ренессанса. Философские, социологические, антропологические концепции XIX-XX вв. подтверждают культурологические взгляды исследователей предыдущих эпох, не исключая критическую позицию отдельных ученых на состояние интеллектуально-духовной культуры современного им общества.

Ключевые слова: интеллектуально-духовная культура, концепции интеллектуальной духовности, интеллектуальные традиции, интеллектуальная элита, гуманитаризация образования.

***Dulska Oksana,** external PhD student, Kyiv National University of Culture and Arts*

Aspects of cultural heritages' question of intellectual spirituality in theoretical terms

Purpose of the article is to analyze some conceptual foundations of humanitarian knowledge of the European theoretical and methodological heritage, on the basis of which the modern image of the intellectual and spiritual personality or best specimens of the nation is formed. **Methodology.** The research is based on culturological methods, in particular, analytical procedure, synthetic method, hermeneutic, which made it possible to choose and analyze classical and modern humanitarian and philosophical, social, and political, cultural theories of intellectual spirituality. **Scientific novelty.** For the first time in the culturological science was attempted based on foreign and national historiography to generalize some fundamental basis of scientific theories which refers to the concepts of intellectual spirituality in theoretical studies of scientists in the humanities branches of knowledge. **Conclusions.** The research focuses on the classical experience of forming an intellectual-spiritual culture, which stated knowledge contributes to the realization of social progress, provide its spiritual and moral potential from the standpoint of a humanistic-democratic, cultural nation. In the European community, universal spiritual traditions created based on humanitarian knowledge of the ancient and scholastic-theological worldview and integrated into the new intellectual paradigm of natural-rational, scientific-experimental culture have played a decisive role. The most harmonious combination of these two worldviews has historically been realized through university education, the ultimate goal of which is the development of a profoundly spiritual and entirely intellectual personality.

©Дульська О. В., 2019

Key words*:* intellectual and spiritual culture, conceptions of rational spirituality, intellectual traditions, the intellectual elite, humanization of education.

Актуальність теми дослідження. Науковий світогляд сучасної освіти традиційно формувався як класичний канон європейського стандарту високоосвіченої, духовної людини і був закладений ще античним зразком класичної гуманітарно-природничої методології. В сучасних умовах реформації вищої освіти в Україні актуально звернути увагу на навчально-методологічні проекти, що наповнюють світогляд гуманітарно-філософськими, соціально-політичними, культурологічними знаннями традицій культурних епох: від антично-середньовічних до відродження, просвітництва, класицизму та модерну.

Аналіз останніх досліджень і публікацій визначив, що в європейській історіографії окремого дослідження у питаннях виокремлення концепцій інтелектуальної духовності в науково-теоретичних дослідження не існує. Окремі аспекти заявленої теми, які ми взяли до уваги, розглядались вітчизняними авторами, зокрема, В. Шейко [17], Т. Кузьменко [9], В. Яремченко [19].

Фундаментальну основу образу класичного інтелектуала заклала антична спадщина, яка була використана отцями церкви, наприклад, А. Августином [1]; представниками європейських філософських шкіл таких як І. Кант[6], [7] [8];О. Шпенглер[18], Ж.-П. Сартр [13], Х. Ортега-і-Гассет[10]. Соціологічні аспекти проблеми розроблені такими вченими як М. Вебер[2], П. Сорокін [14]; психологічні - З. Фрейдом [16], антропологічні напрямки дослідження представлені вченням Е. Тайлора [15], екзистенційні - В. Розанова[11], [12]; В. Дільтея [3].

Мета статті. Виокремити концептуальні засади гуманітарних знань європейської теоретико-методологічної спадщини, на основі якої формується сучасний класичний образ інтелектуально-духовної інтелігенції, еліти нації.

Виклад основного змісту. Класична модель високоосвіченої духовної людини, як відомо, була закладена в концептуальних філософських трактатах античності. У епоху Середньовіччя праці греко-римської спадщини та античної системи «вільних мистецтв» трансформувались у класичний стандарт елітної європейської освіти, провідними установами якої стали університети. Богослов Бл. Августин [1] заклав наукову систему схоластичного богослов'я, яка лягла в основу вищої університеської освіти європейських народів (статті автора [4], [5]). Він у своїх працях дав власну інтерпретацію духовності, науки, культури. На його думку, всі науки з'явилися в результаті божественної діяльності. Весь культурний процес - це спроба пізнати Божу мудрість та божественну першооснову світу, усі досягнення культури, особливо духовної, пов´язані з волею Божою. Інтелектуально-духовна культура у працях Августина безпосередньо пов'язана з божественним помислом. На думку філософа, через вивчення наук людина може пізнати божественний задум, оскільки «будь наша природа від нас, ми, звичайно, самі народжували б нашу мудрість, а не намагалися б здобути її через науку» [1, 497], тобто інтелект людини є божественним інструментом, завдяки якому людина освоює світ і себе в ньому, створеному за волею Всевишнього.

«Останній просвітник» І. Кант підсумував досягнення попередніх епох у трьох взаємопов'язаних працях: «Критика чистого розуму» [8], «Критика практичного розуму» [6], «Критика здатності судження» [7]. В них автор сконцентрував увагу на двох ключових позиціях, на основі яких відбувається формування високого інтелекту та духовної культури людини, в т. ч. на протиріччі теоретичного схоластичного та експериментально-природничого концептів духовності. Поряд з науково-освітнім інтелектом у «Критиці чистого розуму» [8] утверджується обов'язковий процес духовно-морального вдосконалення людини, що в комплексі формує класичний образ інтелектуально-духовної особистості. Кант критикував можливість існування у матеріальному світі «чистих», «апріорних», теоретичних, поза емпіричних знань, якими володіє лише Бог. Саме божественне знання абсолютно незалежно від емпіричного і має властивості свободи та безсмертя. Вчений акцентував, що, інтелект будь-якої людини ґрунтується на практичному досвіді, ідеї свободи та вільного висловлювання думки, «навіть свого veto» [8, 422].

Про аспекти високої духовної культури людини говориться у наступній праці трилогії «Критика практичного досвіду» [6], в якій детально розкриваються людські якості складових морально-духовної культури, які за автором визначаються як «категоричний імператив», тобто вищий принцип моральності з позицій добра і зла, і досягається шляхом духовності, тобто «сили волі кожної розумної істоти» [6, 295]. Його основний закон «чистого практичного розуму» звучить: «роби так, щоб максима твоєї волі могла в той же час мати силу принципу загального законодавства» [6, 305], тобто, вчинок людини не повинен суперечити суспільним загальноприйнятим нормам і правилам. Людський інтелект оперує не тільки науковим знанням, але й всіма можливими правилами моралі, і лише принцип імперативу робить ці моральні закони безвинятковими, об'єктивними, загально значимими. Таким чином, духовно, людина з одного боку наповнюється завжди новим, зовнішнім, тобто науковим знанням - це за автором «зоряне небо»

над нею і внутрішньо, через «моральний закон» [6, 404]в ній, поєднанням цих двох позицій і здійснюється гармонійний розвиток особистості «культура якої спрямована на нескінченну користь» [6, 405] .

Естетичну культуру у людині Кант розкрив у праці «Критика здатності судження» [7], розглядаючи з двох позицій: прекрасного і піднесеного, що відповідають психічним властивостям людини: «здатність пізнання, почуття задоволення і невдоволення і здатність бажання» [7, 48], в залежності, яку складову людина обирає. За автором, інтелект був і залишається домінуючим компонентом людської духовності, саме він наділений свободою обирати та реалізувати естетичні вподобання та задовольняти психологічні потреби.

Якщо наукові досліди Канта узагальнили концептуальні засади високоінтелектуальної духовної людини, то спадщина вченого XIX ст. Е. Тайлора [15] прослідковує шляхи громадянського інтелектуально-духовного удосконалення суспільства за участі культурно-просвітницьких «зусиль одиничного розуму» [15, 41], як наприклад «генії Гомера, Цицерона або Ньютона» [15, 41]. Участь у цьому процесі активно приймають «законодавчі, політичні, торгові, промисловості установи; мистецтва і науки» [15, 41], що забезпечують масові прогресивні зрушення у вихованні та освіти і створюють сталий розвиток суспільства. До цього процесу приєднуються сімейне та народне виховання, яке сприяє найміцнішому засвоєнню інтелектуальних та духовних цінностей, культурних навичок та досягнень. Серед культурних цінностей, які формують духовність, це - мова, міфи, вірування, обряди, релігія та ін. що і досі слугують підґрунтям ідентичності та духовності націй, зокрема він пише, що вченим треба «постійно переконуватися, що ...цивілізований розум зберігає досі досить помітні сліди давньої давнини». [15, 63].

Більш комплексно до формування інтелектуально-духовного суспільства підійшов у своїй праці «Протестантська етика і дух капіталізму» М. Вебер[2]. Він визначив, що духовні інтереси різних соціальних груп були і залишаються носіями загальних соціально-культурних факторів. Тільки, на його думку, меншість суспільства володіє «знаннями, роздумами про проблеми життя і світобудови, філософською, а також глибокою теологічною життєвою мудрістю, пізнанням і спостереженням вражаючої тонкості» [2, 45]реалій. В іншій праці «Наука як покликання і професія» М. Вебер пояснив аспекти інтелектуальної духовності через постійне вдосконалення інтелектуальної культури людини, яка «збагачується ідеями, знаннями, проблемами, не може пересититися ними… бо засвоює лише незначну частину того, що знову і знову породжує духовне життя…» [2, 729]. Автор наголошував, що такий рівень і стандарт високоосвіченої глибоко духовної людини забезпечують вищі навчальні заклади, серед них університети і академії, в яких здійснюється «раціональна і систематична, професійна наукова діяльність» [2, 46] студентів та викладачів.

Про розвиток інтелектуально-духовної складової людини, її культури взагалі описується В. Розановим у праці «Сутінки освіти» [12]. На фундаменті, що складається послідовно з сім'ї, церкви, гімназії, університету формується багатогранність інтелекту людини: природничо-математичного, соціально-гуманітарного, фахово-професійного спрямування та, відповідно, культури в цілому. За визначенням автора, «..культура є все, в чому прихований якийсь культ», тобто глибинний сенс будь-якого характеру: релігійного, наукового, мистецького, родинного, що означає «надзвичайно високий ступінь духовного розвитку» [12, 24-25]. В європейській культурі наука - це культ «точних, зовнішніх знань людини про себе і про природу» [12, 44]. Разом з тим у праці «Місце християнства в історії» В. Розанов підтверджує, що «релігія є моральний закон» [11, 27] , який керує людиною все її життя, не заважає її інтелектуальному становленню, а лише укріплює дух, надає мету людській діяльності, що вже свідчить про «релігійне освячення» [11, 27] науки, і так буде завжди, оскільки наукою займаються люди.

Своєрідну енциклопедію наук про дух створив В. Дільтей у праці «Побудова історичного світу в науках про дух» [3], в якій методологічно структурував гуманітарні науки. Умовно до теорій «першого порядку» наук про дух він відніс психологію та антропологію. Психологія містить базові поняття та категорії з гуманітарних знань, її мета «в пізнанні складових частин духовного життя, його законів і головних форм…» [3, 149]. Наука антропологія або етнологія, формує знання про «природний поділ людського роду, … розподіл духовного життя в умовах земного цілого…і різновидів духовного життя на землі» [3, 149], вивчає закономірність соціально-історичного розвитку, складається як культурно-історичне явище, де людська свідомість розглядається як елемент культури.

До другої групи наук – «теорій другого порядку» відносяться науки про «культурні системи» та про історичну динаміку людства. Це такі науки як політична економія, юриспруденція, педагогіка, естетика, теологія (релігієзнавство), етика, мовознавство, філологія, природознавство [3, 173]. Автор рекомендує дослідникам позбутися бачення ізольованих елементів людської природи і комплексно досліджувати процеси «першого» і «другого» порядку у аспекті теорії та історичної практики.

Про трансформацію «ідеального» досвіду культури писав О. Шпенглер в праці «Занепад Європи» [18]. Взірцем для Європи була культура Античності, що задала стандарт «людині Заходу налаштуватися на високий ступень історично…» [18, 252] і загинула. Як зауважив вчений, «культура вмирає, коли її

душа здійснить усю сукупність її можливостей, у вигляді народів, мов, релігійних учень, мистецтв, держав і наук» [18, 264].

Всі попередні європейські мислителі заклали фундамент і здійснили свій внесок у наукове розуміння формування культури інтелектуальної духовності на засадах філософсько-екзистенційних знань, що гуманітаризували освіту, науку, мистецтво, культуру взагалі. В етимології поняття «екзистенція» вже закладена (від лат. exsistentia — існування) унікальність духовної істоти, яка здатна до вибору власної долі через свободу мислення, діяльності, відповідальності за результат свого вибору. Саме ці проблеми підняв філософ-екзистенціаліст Ж.-П. Сартр у праці «Екзистенціалізм – це гуманізм» [13]. Його вислів і досі актуальний: «Людина створює себе сама….вона творить себе, обираючи мораль;… сама встановлює цінності, вона може бажати тепер тільки одного - свободи як основи всіх цінностей». [13, 340], при цьому підкреслюючи, що вона мусить здійснювати свідомий вибір життєвого шляху.

Про природу людини як біологічної та екзистенційно-духовної істоти говориться П. Сорокіним у праці «Структурна соціологія» [14]. В ній автор диференціював історико-культурологічну еволюцію людства на три типи культур або за автором «суперсистем» («чуттєва», ідеаціональна та ідеалістична), що епохально впливали на інтелектуально-духовний розвиток людства. В усіх трьох типах культур підґрунтям для інтелектуально-духовного розвитку людини виступає категорія «надорганіка», що включає «мову, науку і філософію, релігію, мистецтво - живопис, скульптуру, архітектуру, музику, літературу і драму; право і етику, звичаї і манери, технічні винаходи і процеси, і т. д., а також соціальні інститути». Вони являються «проявами різних форм свідомості» людини [14, 158]. Культура ж тут - «сукупність значень, цінностей і норм» [14, 218] і є виявом духовності суспільства, що не може існувати без них, являючись структурою соціокультурної взаємодії.

Не дивлячись на попередні інтелектуально-духовні досягнення культурних епох, які пережили майже всі європейські народи, в XX ст. назріли кризові ситуації, що виявили глобальні питання занепаду людської духовності, нівелювання нею. Ці процеси описав Х. Ортега-І-Гасет [10] у працях «Дегуманізація мистецтва», «Повстання мас», «Ідеї і вірування». Людську масу він характеризує як посередньо освічену, духовно обмежену, схильну до «стадного» впливу, бо це найлегший життєвий шлях. Високе «мистецтво і чиста наука..» [10, 312] на думку автора, переважно залишаються у прерогативі меншості - духовної аристократії, яка, на жаль, в сучасних умовах недостатньо спроможна вирішувати глобальні соціально-культурні зрушення всіх свобод і демократій. Актуальні вислови Ортега-І-Гасета «Сьогодні переважає маса і вирішує вона» [10, 312]; «у масу вдихнули силу і пиху сучасного прогресу, але забули про дух» [10, 314]. Все духовне різноманіття, інтелектуальне навантаження, свободу і т.п. маса спрощує до «святковості спортивних ігор і розваг» [10, 255]. Більшість сучасних людей, на думку філософа, обмежують у розвитку свій розум, надаючи перевагу існуванню за покликами інстинктів, а мусять бути «людиною як усе разом узяте: віруючий, філософ, поет» [10, 491]. Він утвердив гармонію всебічно розвинутої людини у симбіозі духовності, інтелекту та мистецтва; розуміючи живу істоту як людину мислячу, свідому, відповідальну.

Критику соціо-культурного стану XX ст., особливо у аспекті взаємодії людини і культури, не природною складовою, а штучно створеною суспільством, З. Фрейд [16] виклав на сторінках своїх вченнь «Невдоволення культурою» та «Майбутнє однієї ілюзії». Він вбачав причиною цього антагонізму культуру з її ідеалами, нормами, вимогами, що веде до зменшення людського щастя і посилення почуття провини через зростаючі обмеження для реалізації природних бажань. Разом з тим, Фрейд «інтелектуальні, наукові і художні досягнення і турботу про них» [16, 224]; розглядав як фактори, що формують ідейно-моральний зміст, надають сенсу життю людини, розвивають культурно-моральні цінності, закладені в «релігійних системах; філософських дисциплінах» [16, 224]. Вчений зауважив, що саме освічені, духовно розвинені люди є носіями культури; важливою функцією інтелектуального розвитку та освіти є «захист людини від природи» [16, 150] через вироблення наукового світогляду, позитивного світосприйняття, задоволенні вродженого пізнавального інтересу.

Наукова новизна. Уперше в культурологічній вітчизняній науці на базі зарубіжної та вітчизняної історіографії здійснено спробу узагальнення фундаментальних наукових теорій, що стосуються концепцій інтелектуальної духовності в теоретичних дослідженнях вчених гуманітарних галузей знань.

Висновки. У дослідженні акцентуємо свою увагу на класичному досвіді формування інтелектуально-духовної культури, яка утвердила, що знання сприяють реалізації суспільного прогресу, забезпечують його духовно-моральний потенціал з позицій гуманістично-демократичної, культурної нації. В європейській спільноті вирішальну роль відіграли універсальні духовні традиції, створені на засадах гуманітарних знань античного та схоластично-теологічного світогляду та інтегровані до нової інтелектуальної парадигми природничо-раціональної, науково-експериментальної культури. Саме гармонійне поєднання цих двох світоглядних напрямків історично реалізувалось через університетську освіту, кінцевою метою якої є розвиток глибоко духовної та досконало інтелектуальної особистості.

Література

1. Августин Блаженный. Творения. Т. 3. О граде Божием, кн. 1-13. Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 595 с.
2. Вебер М. Избранные произведения. Москва: Прогресс, 1990. 805 с.
3. Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе Т.3 / Собр. соч. в 6 т. Москва: Три квадрата, 2004. 420 с.
4. Дульська О. Навчально-методичне забезпечення вищої освіти в давні часи / Освіта і наука в Україні: шляхи розвитку та напрямки взаємодії: матеріали доповідей VII Всеукраїнської заочної науково-практичної конференції. Харків: НП «ЦНТ», 2018. С. 38-44.
5. Дульська О. Ремінісценція антично-гуманістичного знання епохи Просвітництва / Актуальні питання культурології. 2017. Вип. 17. С. 10-15.
6. Кант И. Критика практического разума / Лекции по этике. Москва: Республика, 2000. С. 284-404.
7. Кант И. Критика способности суждения . Москва: Искусство, 1994. 367 с.
8. Кант І. Критика чистого розуму . Київ: Юніверс, 2000. 504 с.
9. Кузьменко Т. Особливості формування культурологічної категорії «духовна культура» / Культура України, 2018. № 62. С. 52-60.
10. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. Москва: Искусство, 1991. 588 с.
11. Розанов В. Место христианства в истории / Религия и культура. Статьи и очерки 1902-1903 гг. Москва: Республика; «Росток», 2008 . с. 9-27.
12. Розанов В. Сумерки просвещения: сборник статей по вопросам образования. Москва: Книга по Требованию, 2012. 250 с.
13. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм - это гуманизм. Москва: Политиздат, 1989. 412 с.
14. Сорокин П. Структурная социология / Человек. Цивилизация. Общество. - Москва: Политиздат, 1992. с. 156-221
15. Тайлор Э. Б. Первобытная культура. Москва:Политиздат, 1989. 573 с.
16. Фрейд З. Вопросы общества. Происхождение религии. Москва: Фирма СТД, 2008. 606 с.
17. Шейко В. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX - початок XXI ст.). Харків : Основа, 2001. 520 с.
18. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории в 2 т. Т.1 : Гештальт и действительность . Москва: Мысль, 1998. 672с.
19. Яремченко В. Національна освіта за системою західноєвропейського стандарту «семи вільних мистецтв» / Наукові записки НПУ імені М. П. Драгоманова, 2010. № 90. С. 266-276.

References

1. Augustine, A. (1998). On the City of God. (Vol. 3). St.- Petersburg: Aletheia. [in Russian].
2. Weber, M. (1990). Selected works. Moscow: Progress. [in Russian].
3. Dilthey, V. (2004). Selected Works. Vol. 3. The construction of the historical world in the sciences about the spirit. Moscow: Three squares. [in Russian].
4. Dulska, O. (2018). Educational and methodological assurance of higher education in ancient times. Education and science in Ukraine: ways of development and directions of interaction: reports' materials of VII All-Ukrainian correspondence scientific-practical conference (pp. 38-44). Kharkiv: NP "TsNT". [in Ukrainian].
5. Dulska, O. (2017). Reminiscence of antique and humanistic knowledge of the Enlightenment. V. Vitkalov (ed.) Topical issues of Cultural Studies, 17, (pp. 10-15). [in Ukrainian].
6. Kant, I. (2000). Lectures on Ethics. Criticism of the practical mind. (pp. 284-404) Moscow: Republic. [in Russian].
7. Kant, I. (1994). Criticism of the ability to judge. Moscow: Art. [in Russian].
8. Kant, I. (2000). Criticism of pure reason. Kyiv: Universe. [in Ukrainian].
9. Kuzmenko, T. (2018). Features of the formation of the culturological category "spiritual culture". Culture of Ukraine, 62, (pp. 52-60). [in Ukrainian].
10. Ortega-i-Gasset, H. (1991). Aesthetics. Philosophy of culture. Moscow: Art. [in Russian].
11. Rozanov, V. (2008). Religion and culture. Articles and essays 1902-1903 gg. The place of Christianity in history. (pp. 9-27). Moscow: Republic; "Rostock". [in Russian].
12. Rozanov, V. (2012). Twilight of Enlightenment. Collection of articles on education. Moscow: Book on Demand. [in Russian].
13. Sartre, J.-P. (1989). Existentialism is humanism. Moscow: Politizdat. [in Russian].
14. Sorokin, P. (1992). Society, Culture, and Personality. Structural Sociology. (pp. 156-221). Moscow: Politizdat [in Russian].
15. Taylor, E. B. (1989). Primitive culture. Moscow: Politizdat [in Russian].
16. Freud, S. (2008). Society issues. The origin of religion. Moscow: LLC "Firma STD". [in Russian].
17. Shaiko, V. (2001). Culture. Civilization. Globalization (the end of the nineteenth and the beginning of the XXI century). Kharkov: Basis. [in Ukrainian].
18. Spengler, O. (1998). The sunset of Europe. Essays on Morphology of World History. Gestalt and reality (Vol. 1). Moscow: Thought. [in Russian].
19. Yaremchenko, V. (2010). National education on the system of the Western European standard of "seven free arts". Scientific notes: collection of scientific articles, M.P. Drahomanov NPU, 90, (pp. 266-276). [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2019.
Прийнято до публікації 28.11.2019

УДК 72.012.8:747.017.4
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190641

Кацевич Ольга Володимирівна,
студентка магістратури
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-9772-4333
olakacevic@gmail.com

ВПЛИВ КОЛЬОРУ НА ФОРМУВАННЯ ІНТЕР'ЄРНОГО ПРОСТОРУ

Мета роботи полягає у виявлені особливостей проектування середовища інтер'єру з врахуванням впливу кольору на психіку людини, а також розкриття значення комплексного методу формування колірного простору з урахуванням його функціональних, соціокультурних та художньо-виразних особливостей. **Методологія** статті полягає у застосуванні загальнонаукових і спеціальних підходів та методів дослідження означеної теми, що дозволяє дослідити теоретичні та практичні аспекти проектування середовища інтер'єру. Використано аналітичний та комплексний метод при систематизації та узагальненні теоретичного матеріалу. Під час роботи з ілюстративним матеріалом застосовано методи морфологічного, композиційного, художнього, стилістичного та комплексного аналізу. **Наукова новизна** роботи полягає у поглибленому аналізі естетичних та психологічних особливостей впливу кольору на людину, і застосуванні цих знань при проектуванні середовища інтер'єру. **Висновки.** У статті узагальнено світовий та український науковий досвід вивчення кольору в нашому житті і закономірності взаємодії людини з кольором, акцентовано увагу на психологічних аспектах сприйняття кольору, а також розглянуто принципи гармонізації кольорів засобами дизайну. Повноцінність колірного вирішення передбачає його комплексність, всебічність, обгрунтованість. Колір у приміщеннях може сприяти або перешкоджати функціональним процесам. Різні кольори в різноманітних співвідношеннях неоднаково сприймаються оком і впливають на працездатність людини. Сучасне фарбування інтер'єрів у світлі кольори в поєднанні з природними матеріалами виявляє найбільш позитивний вплив на людину. Також можуть бути використані яскраві, насичені, контрастні кольори відповідно до творчого задуму, активні декоративні елементи, засоби візуальної інформації. В навчальних закладах та житлових приміщеннях колір має особливе значення: повинні враховуватися час знаходження у цих приміщеннях, їхня орієнтація за сторонами світу, вікові особливості дітей чи дорослих, призначення приміщень. Правильно підібрана колірна гама покращить настрій, підвищить життєвий тонус та сприятиме релаксації, тобто матиме позитивний вплив на здоров'я. І навпаки, неправильний вибір в оформленні простору, буде негативно впливати на людину. Позитивний тонус особливо важливий в лікувально-профілактичних інтер'єрах. Також обґрунтована важливість такого підходу до проектування внутрішнього простору, адже, від колірного вирішення, від гармонічних поєднань відтінків та образів, створених ними, залежить естетика та комфорт середовища інтер'єру.

Ключові слова: кольорознавство, сприйняття кольору, вплив кольору, психіка людини, дизайн інтер'єру.

***Кацевич Ольга Владимировна**, студентка магистратуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств.*

Влияние цвета на формирование интерьерного пространства

Цель работы заключается в выявлении особенностей проектирования среды интерьера с учетом влияния цвета на психику человека, а также раскрытие значения комплексного метода формирования цветового пространства с учетом его функциональных, социокультурных и художественно-выразительных особенностей. **Методология** статьи заключается в применении общенаучных и специальных подходов и методов исследования обозначенной темы, что позволяет исследовать теоретические и практические аспекты проектирования среды интерьера. Использованы аналитический и комплексный метод при систематизации и обобщении теоретического материала. При работе с иллюстративным материалом применены методы морфологического, композиционного, художественного, стилистического и комплексного анализа. **Научная новизна** работы заключается в углубленном анализе эстетических и психологических особенностей влияния цвета на человека, и применении этих знаний при проектировании среды интерьера. **Выводы.** В статье обобщен мировой и украинский научный опыт изучения цвета в нашей жизни и закономерности взаимодействия человека с цветом, акцентировано внимание на психологических аспектах восприятия цвета, а также рассмотрены принципы гармонизации цветов средствами дизайна. Полноценность цветового решения предусматривает его комплексность, многогранность, обоснованность. Цвет в помещениях может способствовать или препятствовать функциональным процессам. Различные цвета в различных соотношениях неодинаково воспринимаются глазом и влияют на работоспособность человека. Современное оформление интерьеров в светлые цвета в сочетании с природными материалами оказывает наиболее положительное влияние на человека. Также могут быть использованы яркие, насыщенные, контрастные цвета в соответствии с творческим замыслом, активные декоративные элементы, средства визуальной информации. В учебных учреждениях и жилых помещениях цвет имеет особое значение: должны учитываться время нахождения

©Кацевич О. В., 2019

в этих помещениях, их ориентация по сторонам мира, возрастные особенности детей или взрослых, назначение помещений. Верно подобранная цветовая гамма улучшит настроение, повысит жизненный тонус и улучшит релаксацию, то есть будет иметь положительное влияние на здоровье. И наоборот, неправильный выбор в оформлении пространства, будет негативно влиять на человека. Положительный тонус особенно важен в лечебно-профилактических интерьерах. Также обоснована важность такого подхода к проектированию внутреннего пространства, ведь от цветового решения, от гармоничных сочетаний оттенков и образов, созданных ими, зависит эстетика и комфорт среды интерьера.

Ключевые слова: цветоведение, восприятие цвета, влияние цета, психика человека, дизайн интерьера.

Katsevych Olha, *Student of the Master's Degree National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The influence of color on the formation of interior space

The purpose of the article is to identify the design features of the interior environment, taking into account the influence of color on the human psyche, and the disclosure of the complicated method meaning of forming the color environment, taking into account its functional, sociocultural and artistic expressive features. **The methodology** of the article is to apply general scientific and particular approaches and methods of research of the given theme, which allows studying the theoretical and practical aspects of interior design. Involves the use of sophisticated and analytical methods in systematizing and generalizing theoretical material, as well as methods of artistic, visual, stylistic, morphological-compositional, geometric, and sophisticated analysis when working with illustrative material. **The scientific novelty** of the work lies in an in-depth analysis of the aesthetic and psychological features of the color influence on a person, and the application of this knowledge in the design of the interior environment. **Conclusions.** The article summarizes the world and Ukrainian scientific experience of studying color in our lives and the patterns of human interaction with color, focuses on the psychological aspects of color perception, also considers the principles of color harmonization by means of design. The completeness of the color scheme provides for its complexity, versatility, validity. Indoor color may contribute to or interfere with functional processes. Different colors in different ratios are not equally perceived by the eye and affect the working capacity of a person. Modern interior painting in light colors in combination with natural materials reveals the most positive effect on a person. Bright, saturated, contrasting colors can be used in accordance with the creative concept, active decorative elements, and means of visual information. In educational institutions and residential premises, color is of particular importance: the time spent in these rooms, their orientation around the world, the age characteristics of children or adults, the purpose of the premises should be taken into account. Correctly selected colors will improve mood, increase vitality and promote relaxation, that is, it will have a positive effect on health. Conversely, the wrong choice in the design of space will negatively affect a person. Positive tone is especially important in medical and preventive interiors. The importance of such an approach to the design of the internal space is also substantiated, because the aesthetics and comfort of the interior environment depends from the color scheme, on the harmonious combinations of shades and images created by them.

Key words*:* color science, color perception, the human psyche, interior design.

Актуальність теми дослідження. Архітектурний простір в сучасних умовах повинен не тільки відповідати практичним вимогам, а також сприятливо впливати на людину, особливо це стосується споруд громадського призначення, та приміщень, які призначені для довготривалого використання. Для вирішення цієї проблеми головним завданням дизайнера є проектування середовища високого функціонального та естетичного рівня.

Проблеми, що стосуються кольору, його сприйняття, виміру, систематизації і застосування, стають предметами дискусій на різних міжнародних симпозіумах і конгресах, що огранізовуються, зокрема, Міжнародною організацією кольору. У багатьох країнах існують інститути кольору, колірні комітети, групи кольору, - організації, що носять різні найменування, але переслідують одну мету – об’єднання національних зусиль у галузі дослідження кольору, розширення знань про нього, централізацію і поширення відповідної інформації. Вони покликані сприяти більш глибокому вивченню кольору, допомагати фахівцям краще розуміти роль кольору і доцільніше його використовувати [6, 11].

Аналіз досліджень і публікацій. Роль кольору в архітектурі інтер’єру завжди була актуальна. В значній мірі на це вплинули праці багатьох вчених (Агостон Ж., Арнхейм Р., Йоханнес И. та інші). Їх дослідження головним чином відносилися до проблем теорії, а також методики використання законів кольорознавства стосовно специфіки інтер’єру. Проте залишаються проблеми пов’язані з деякими кольоро-предметними поєднаннями невизначеного змісту, які можуть асоціативно викликати в свідомості людини доволі різні уявлення і поняття. Відбір потрібних асоціацій і характер їх використання при оформленні інтер’єру – сфера творчої уяви. Її сутність полягає в тому, що дизайнер повинен вміти формувати образ інтер’єру за допомогою багатої палітри асоціацій, які породжуються особливою комбінацією кольору світла та архітектурних форм.

Мета роботи полягає у виявленні особливостей проектування середовища інтер’єру з врахуванням психологічного впливу кольору на людину, а також розкриття значення комплексного методу формування колірного простору з урахуванням його функціональних, соціокультурних та художньо-виразних особливостей.

Виклад основного матеріалу. Архітектура не зображає явищ дійсності. Вона сама створює середовище для життя та діяльності людини. Архітектура та художня виразність будинку значною мірою залежить від якості художньо-декоративних та оздоблювальних робіт. Дизайнери та оформлювачі повинні знати склад та властивості пігментів, їхню поведінку в сумішах, засоби пофарбування поверхонь. Створення виробничих інтер'єрів із правильним освітленням, відповідним пофарбуванням приміщення та обладнання допомагає підвищенню працездатності, благодійно впливає на людину.

Ефекти різноманітного впливу кольору і можливість керувати ними повинні стати основою естетичного уявлення про колір [5, 32]. При цьому проблеми суб'єктивного сприйняття кольору виявляються особливо важливими при проектуванні середовища.

Архітектура інтер'єру являє собою нерозривну взаємо проникну єдність об'єктивного і суб'єктивного, логічного і чуттєвого, абстрактного і конкретного, змісту і форми [1, 23].

Практика переконливо доказує, що гармонічність колірного вирішення інтер'єру багатогранно обумовлена і не може бути знайдена лише на основі закономірностей колірного кола. Всі ознаки гармонії в рівній мірі надають інтер'єру краси, але кожному з них властиві свої особливості впливу: ознака гармонії – це зв'язок, злагодженість; єдність протилежностей (контраст); міра; пропорціональність; рівновага; ясність, легкість сприйняття; прекрасне; піднесене; узагальнює всі попередні: організованість, порядок та раціональність [8, 56].

В гармонічній композиції розум і логіка проявляються у всьому: в цілому і деталях, у формі та кольорі. Для вирішення колористичних завдань в інтер'єрі необхідно знати особливості емоційного впливу кольорів.

Колір не лише надає важливу інформацію про предмет, але й має здатність викликати думки та почуття. Психологічний аспект сприйняття кольору пов'язаний із емоційним, соціально-культурним та естетичним. Під уявленням кольору розуміється складне сприйняття кольору сучасною людиною, збагачене низкою образів, асоціацій і уявлень, пов'язаних із кольором.

Сучасне фарбування інтер'єрів у світлі кольори в поєднанні з природними матеріалами виявляє найбільш позитивний вплив на людину. Також можуть бути використані яскраві, насичені, контрастні кольори відповідно до творчого задуму (громадські приміщення культурного призначення, житлові простори, дитячі садочки), активні декоративні елементи, засоби візуальної інформації. В навчальних закладах та житлових приміщеннях колір має особливе значення: повинні враховуватися час знаходження у цих приміщеннях, їхня орієнтація за сторонами світу, вікові особливості дітей чи дорослих, призначення приміщень.

Працюючи з кольором в інтер'єрах, ми одночасно маємо справу зі світлом, оскільки світло містить у собі всі кольори райдуги. Кожна ситуація інтер'єру унікальна – всі будинки відрізняються один від одного, як і кімнати у квартирі. Якість освітлення залежить від кута падіння променів, від величини вікон і типу штор, від джерел штучного освітлення і розмірів самої кімнати. Матеріали, що використовують для оздоблювальних робіт, для прикрашення й оббивки меблів, теж відбивають, поглинають і переломлюють світло. За допомогою різноманітних сполучень кольорів можна утворити зорові ілюзії: ілюзії величини, глибини приміщення, руху або спокою, створити визначений настрій, впливати на візуальне сприйняття розмірів приміщень, ілюзорно поліпшити їхнє освітлення. Наукові дослідження в галузі фізіології та психології людини показали вплив різних кольорів на настрій та працездатність. Колір тісно пов'язаний зі світлом – занадто яскраве осліплює, змінює сприйняття кольору, погане – викликає втомленість, почуття невпевненості. Вже на стадії проектування інтер'єру необхідно враховувати питання фізіологічного впливу освітлення на людину та взаємодію з колірною гамою приміщення. Освітлення підкреслює структурні лінії простору, виділяє деталі інтер'єру а також сильно змінює колір предметів.

Кімната, пофарбована в блакитні тони, здається більш «холодною», ніж та, що пофарбована в охряно-жовті. Меблі темних тонів здаються більш тяжкими. Так і темні стелі створюють враження тяжкості. Гаму холодних тонів, як правило, використовують для приміщень, орієнтованих на південь. Темні приміщення зазвичай фарбують у світлі та теплі тони, підлогу краще фарбувати в єдиний колір, який значно розширить її площу. Натуральне освітлення в різних країнах світу неоднакове. На спекотному Півдні добре виглядають «натуральні» тони: коричневі, теракотові, сірі, вохряні, зеленкуваті, світло-бежеві. В холодних країнах, де клімат приваблює до домування, сонця мало, ці відтінки, надмірно використані, можуть використати депресію. Найбільш комфортний вплив на нервову систему людини має гама світлих, м'яких, мало насичених тонів. Золотисто-жовті, зеленаво-блакитні, срібно-блакитні, світло-вохряні сполучення створюють спокійний гармонійний настрій. Сліпучо-білий колір у даному випадку буде занадто яскравим та агресивним. Яскраві кольори необхідно використовувати дуже обережно й переважно як оздоблення невеликих площин. Червоний колір в інтер'єрі потребує особливо

строгого дозування. Потрібно також враховувати вікові уподобання: діти полюбляють насичені тони (оранжевий, рожевий, червоний, синій), підлітки – контрастні сполучення, достаток світла й свободу простору, люди похилого віку – спокійні пастельні тони.

Обираючи колір та його насиченість, потрібно також враховувати призначення приміщення. Вітальню, якщо в ній не сплять та не працюють розумово, допустимо оформити контрастними сполученнями. Кімнати для сну краще фарбувати у світло-жовті, сіро-охряні, зеленаві тони. Загальний теплий тон ілюзорно зменшує величину приміщення, холодний – навпаки. Ці просторові властивості кольорів використовують для корекції окремих недоліків приміщень або для створення нових просторових та художніх ефектів. Засобами кольору можна розподілити простір приміщення, композиційно виділити в ньому окремі функціональні зони, підкреслити основний декоративний акцент. При створенні колірної гармонії з нюансних сполучень використовують відтінки одного кольору (монохромна композиція) або кілька кольорів, які знаходяться близько в колірному крузі. Використання контрастних сполучень потребує знань законів кольоро-сприйняття та наявності художнього смаку. Крім хроматичних сполучень, можна використовувати й ахроматичні, а також сполучення хроматичних з ахроматичними. Контрастне оформлення доречне для приміщень, де людина знаходиться недовго або ж займається активною діяльністю. В маленьких приміщеннях слід уникати розподілення поверхонь на великі частини, пофарбовані у контрастні кольори. У вигляді білосніжної кухні виявляється сплав сучасної функціональності та естетики класицизму, в якому домінуюча строгість форм сполучається з комфортом і функціональністю всіх складових елементів. Відображення дзеркал створює ілюзію більшого простору будь якого приміщення. Повертається кольорове скло, що має сильний емоційний вплив: посуд, світильники, оздоблювальні та декоративні елементи. Останнім часом дизайнери середовища надають назви своїм проектам на емоційній основі: «Насолода простором», «Враження», «Нова реальність задоволення» та ін. [6, 304].

Психологи дослідили, що настрій та колір – явища, тісно взаємопов'язані, що наші почуття та емоції так само різнокольорові, як і весь навколишній різнобарвний світ. Ми постійно занурені в цей барвистий океан. Сліпому неможливо пояснити, що таке колір. У цьому полягає унікальність феномену кольору: він адресований не розсуду, а цілком нашому сприйняттю та переживанню. З давніх часів людство намагалося розгадати таємницю здатності кольору впливати на душевний стан і використовувати його у створенні комфортного середовища для життя та штучного відтворення реальності в зображеннях. Відомо, що колір значно впливає на працездатність, кров'яний тиск, апетит, увагу, гостроту слуху, температуру тіла, серцеві ритми. Психологи стверджують, що колір одягу чи приміщення, колір уявлень може впливати не лише на настрій людини, але й на самопочуття, що колір має емоційне забарвлення і ніби диригує нашими настроями та почуттями.

Діяльність органу зору може збуджувати такі органи відчуття як дотик, слух, смак і нюх. Ось чому ми починаємо чути колір, відчувати його на смак. Так музику Моцарта називають «рожевою», а сині відтінки, наприклад, викликають кислий присмак. Колірні відчуття можуть навіювати спогади та пов'язані з ними емоції, образи, психічні стани. Все це називають колірними асоціаціями, які можна поділити на фізичні: вагові, температурні, фактурні, акустичні, просторові і емоціональні: позитивні, негативні, нейтральні [2, 159].

Кольори мають суб'єктивні і об'єктивні властивості сприйняття. Вони викликають різноманітні психологічні реакції у людини. До суб'єктивних відносяться національний фактор, культурні традиції регіону, вік, стать, культурний рівень, рід професійної діяльності, особливості нервово-психологічного складу людини [3, 116].

Об'єктивні властивості кольору викликають більш широкий діапазон реакцій. Чим чистіший і яскравіший колір, тим чіткіша, інтенсивніша і стійкіша психічна реакція людини на нього. Складні, ненасичені, середньої світлості кольори викликають різноманітні нестійкі і відносно слабкі реакції [6, 167].

Кольоротерапія оперує, головним чином, сьома кольорами спектру, а основну програму корегує відтінками.

Білий у фен-шуй (китайському вченні про створення гармонійного середовища) символізує чисте полотно, а чорний – початковий стан. На цих «фонових» кольорах можна створити будь яке зображення будь якими кольорами та їхніми сумішевими відтінками.

Білий колір символізує нові починання, свіжість та чистоту. Рекомендується для ванних та кухонь.

Чорний – символ таємничості та незалежності. Позитивні риси, з якими він асоціюється – здатність заінтригувати, сила та привабливість, а негативні – смерть, тьма та зло. Тонові градації часто використовуються у кімнатах підлітків, вітальнях, кабінетах, спальнях, крім дитячих кімнат.

Брунатний та всі відтінки коричневого уособлюють стабільність та владу. Підходить для оформлення кабінетів.

Зелений колір заспокійливо діє на нервову систему, знімає головний біль, стомлення, роздратування, знижує високий тиск, допомагає добре відпочити. Зелений – це гармонійність та збалансованість, це сила та благополуччя природи, її мирна тиша. Гармонізує життєву енергію. Щоб прискорити цей процес, рекомендують у кімнаті повісити зелені штори або пофарбувати стіни у світло-зелений колір. Дуже підходить для оформлення кімнат відпочинку, ванних, веранд, але не годиться для вітальних, ігрових кімнат та кабінетів.

Червоний підвищує кількість адреналіну в крові, активізує гормональну систему людини, підвищує працездатність, силу та відчуття самовпевненості. Створює відчуття тілесного тепла, стимулює та заряджає енергією. Він візуально зменшує розміри кімнат та збільшує розміри деталей. Гарний для акцентування деталей. Не підходить для вітальні, дитячої спальні, кухні та майстерні.

Рожевий допомагає позбавитися болю в серці та туги, якщо приміром, уявити собі перед сном ніжно-рожевий колір шипшини та її запах. Підходить для оформлення спальні але не для кухні та ванної кімнати.

Жовтий колір стимулює мозкову діяльність і моторику, стимулює уяву та практично не набридає. Колір гарного настрою, пом'якшує муки кохання, ліквідує апатію і тривогу. Підходить для офарблення кухонь та коридорів, а ось для кімнати відпочинку та ванної не годиться.

Оранжевий підвищує настрій, енергетично «підживлює» людину чи «зігріває» її, виводить зі стану депресії, незамінний у стресових ситуаціях. Нагадує щастя, зосередження уваги та інтелект. Ним можна пофарбувати вітальню, велику кімнату, коридор.

Фіолетовий колір поліпшує роботу серця, судин та легенів, підвищує витривалість організму. Давні мудреці довго дивилися на фіолетове полум'я та впорядковували свої думки. Допустимий у світлих відтінках у спальнях та кімнатах відпочинку.

Блакитний вгамовує біль, розсіює тривогу, знімає гнів. Це колір чистого розуму і духовної бадьорості, сприяє розвитку творчих здібностей і зосереджує увагу.

Синій колір знімає збудження та агресію, сприяє розвитку розумових здібностей та поліпшує пам'ять. Дивовижні особливості синього кольору дуже шанувалися на Сході. Саме синій колір там вважався кольором знання, захисту на астральному рівні та заступництва вищих сил. Світлі відтінки синього можна використовувати для офарблення спальних і кімнат відпочинку та як сильний засіб візуального розширення простору.

Райдугу психологи радять пригадувати частіше, постійно порівнювати з нею свій внутрішній стан. У релігії буддизму райдуга означає найвищий стан «чистого світла», а в Україні здавна райдугу називають веселкою.

Знання психологічної функції кольору дозволяє знижувати несприятливий вплив навколишнього середовища на людину. Приміром, рівне, спокійне зафарблення сприяє зосередженню уваги на роботі. Яскраві, підбадьорливі кольори доцільні при монотонній роботі. Естетична функція кольору повинна враховуватися при прив'язці визначених колірних гам до конкретних архітектурних форм. Наприклад, за допомогою колірних рішень можна виправляти недоліки архітектури приміщення, прикрашати його.

Вплив кольору грає роль у формуванні середовища як стимулюючого фактору (збуджуючі, заспокійливі кольори та ін.). Використання емоційних (психологічних), естетичних та символічних особливостей світла активно сприяє виникненню потрібних асоціацій та співзвучних їм уявлень – святкового піднесення чи спокійної простоти, простору світла та повітря чи похмурої замкнутості, динамізму чи статичності, легкості чи гнітючої тяжкості [7, 149].

Кожен колір має свою енергетику коливань, і так як енергія впливає на кожну клітину нашого тіла, існує багато методів, в яких використовується терапевтичні властивості кольору, з метою покращення настрою та емоцій іноді навіть в стані здоров'я. Вважається, що енергетика коливань кожного кольору в спектрі сприяє покращенню здоров'я у відповідній частині тіла [9, 57]. Позитивний тонус особливо важливий в лікувально-профілактичних інтер'єрах.

Наукова новизна роботи полягає у поглибленому аналізі естетичних та психологічних особливостей впливу кольору на людину, при проектуванні внутрішніх просторів будь яких об'єктів.

Висновки. У даній роботі узагальнено світовий та український науковий досвід вивчення кольору в нашому житті і закономірності взаємодії людини з кольором, акцентовано увагу на психологічних аспектах сприйняття кольору, а також розглянуто принципи гармонізації кольорів засобами дизайну. Повноцінність колірного вирішення передбачає його комплексність, всебічність, обгрунтованість. Колір у приміщеннях може сприяти або перешкоджати функціональним процесам. Різні кольори в різноманітних

співвідношеннях неоднаково сприймаються оком і впливають на працездатність людини. Сучасне фарбування інтер'єрів у світлі кольори в поєднанні з природними матеріалами виявляє найбільш позитивний вплив на людину. Також можуть бути використані яскраві, насичені, контрастні кольори відповідно до творчого задуму, активні декоративні елементи, засоби візуальної інформації. В навчальних закладах та житлових приміщеннях колір має особливе значення: повинні враховуватися час знаходження у цих приміщеннях, їхня орієнтація за сторонами світу, вікові особливості дітей чи дорослих, призначення приміщень. Правильно підібрана колірна гама покращить настрій, підвищить життєвий тонус та сприятиме релаксації, тобто матиме позитивний вплив на здоров'я. І навпаки, неправильний вибір в оформленні простору, буде негативно впливати на людину. Позитивний тонус особливо важливий в лікувально-профілактичних інтер'єрах. Також обґрунтована важливість такого підходу до проектування внутрішнього простору, адже, від колірного вирішення, від гармонічних поєднань відтінків та образів, створених ними, залежить естетика та комфорт середовища інтер'єру.

Література

1. Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне. Москва: Мир, 1982. 184 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва: Прогрес, 1974. 386 с.
3. Вежбицкая А. Обозначение цвета и универсалии зрительного восприятия. Москва: Русские словари, 1997. 291 с.
4. Измайлов Ч. А., Соколов Е. Н., Черноризов А. М. Психофизиология цветового зрения : монографія. Москва: Издательство МГУ, 1989. 206 с.
5. Йоханнес И. Искусство цвета. Москва: Типография "Новости", 2001. 96 с.
6. Прищенко С. В. Кольорознавство: навчальний посібник. Київ: Альтерпрес, 2016. 452 с. (Навчальне видання). – (Серія "Бібліотека дизайнера").
7. Руубер Г. О закономерностях художественного визуального восприятия. Таллин: Валгус, 1985. 344 с.
8. Фрилинг Г., Ауэр К. Человек — цвет — пространство : Прикладная цветопсихология. Москва: Стройиздат, 1973. 117 с.
9. Яньшин П. В. Введение в психосемантику цвета : навч. посіб. Самара: СамГПУ, 2001. 189 с.

References

1. Agoston J. (1982). The theory of color and its application in art and design. Moscow: Peace [in Russian].
2. Arnheim R. (1974). Art and visual perception. Moscow: Progress [in Russian].
3. Vezhbitskaya A. (1997). Designation of color and universality of visual perception. Moscow: Russian Dictionaries [in Russian].
4. Izmailov C.H., Sokolov E. N., Chernorizov A. M. (1989). Psychophysiology of color vision. Moscow: MSU Publishing [in Russian].
5. Johannes I. (2001). The Art of Color. Moscow: Typography «News» [in Russian].
6. Pryshchenko S. V. (2016). Color science: Teachers. Kiev: Alterpress [in Ukrainian].
7. Ruuber G. (1985). On the regularities of artistic visual perception. Tallinn: Valgus [in Russian].
8. Freling G., Auer K. (1973). Man-color-space: Applied color-psychology. Moscow: Stroizdat [in Russian].
9. Yanshin P. V. (2001). Introduction to the psychosemantics of color: Teachers. Samara: Sam-GPU [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13.09.2019
Прийнято до публікації 18.10.2019

.

УДК 792.82(477)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190637

Лук'яненко Катерина Аркадіївна,
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-1490-4601
katechoreography@gmail.com

БАЛЕТНЕ МИСТЕЦТВО В УМОВАХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ПЕРІОДУ ХРУЩОВСЬКОЇ «ВІДЛИГИ»

Мета статті – визначити тенденції розвитку українського балетного мистецтва відповідно до специфіки трансформаційних процесів соціокультурного простору 1953–1964 рр. **Методологія дослідження.** З огляду на багатоаспектність проблематики, дослідження має комплексний міждисциплінарний характер. Застосовано історико-культурний метод, що посприяв дослідженню історичної динаміки українського балетного мистецтва в контексті специфіки тогочасного соціокультурного простору; типологічний метод (для визначення факторів впливу на процес реформування балетного театру та виявлення його особливостей в творчості вітчизняних балетмейстерів); метод стильового підходу (задля дослідження специфіки трансформації принципів і методів балетмейстерської діяльності), а також метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків дослідження). **Наукова новизна.** Розглянуто діяльність колективів українських балетних театрів періоду хрущовської «відлиги» відповідно до специфіки прогресивної та консервативної тенденцій регулювання культуротворчих процесів у країні; проаналізовано особливості еволюціонування українського балетного мистецтва в контексті проблематики, визначеної на Всесоюзній конференції з питань розвитку радянської хореографії (1960 р.); визначено специфіку та вплив трансформаційних процесів на постановочну діяльність вітчизняних балетмейстерів. **Висновки.** Кардинальні внутрішньополітичні зміни, що відбулися в Радянському союзі після обрання на посаду першого секретаря ЦК КПРС М. Хрущова, посприяли масштабному реформуванню українського балетного мистецтва. На основі мистецтвознавчого аналізу визначено, що провідними тенденціями в творчості балетмейстерів українських балетних театрів О. Андреєва, В. Бойченко, В. Вронського, С. Дречина, М. Заславського, Р. Візиренко-Клявіна, М. Корягіна, М. Трегубова, А. Шекери та ін. були пошук новаторських форм та засобів хореографічної виразності; тяжіння до умовного символізму; розробка новаторської хореографічної мови українського балетного мистецтва завдяки синтезуванню елементів фольклорного та лексики класичного танцю; інтегрування принципів тематичної розробки та наскрізної системи хореографічних лейтмотивів; осучаснення класичних балетів шляхом переосмислення відомих сюжетів; гармонійне поєднання набутків зразків драматичного балету з новаторськими засобами розкриття поетичних музично-хореографічних образів та ін.

Ключові слова: балетне мистецтво, соціокультурний простір, хрущовська «відлига», балетмейстер, хореографічна образність.

Лукьяненко Екатерина Аркадьевна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Балетное искусство в условиях социокультурных трансформаций периода хрущевской «оттепели»

Цель статьи – определить тенденции развития украинского балетного искусства в соответствии со спецификой трансформационных процессов социокультурного пространства 1953–1964 гг. **Методология исследования**. Учитывая многоаспектность проблематики, исследование имеет комплексный междисциплинарный характер. Применен историко-культурный метод, который помог в исследовании исторической динамики украинского балетного искусства в контексте специфики тогдашнего социокультурного пространства; типологический метод (для определения факторов влияния на процесс реформирования балетного театра и выявления его особенностей в творчестве отечественных балетмейстеров); метод стилевого подхода (для исследования специфики трансформации принципов и методов балетмейстерской деятельности), а также метод теоретического обобщения (для подведения итогов исследования). **Научная новизна**. Рассмотрена деятельность коллективов украинских балетных театров периода хрущевской «оттепели» в соответствии со спецификой прогрессивной и консервативной тенденций регулирования культуротворчих процессов в стране; проанализированы особенности эволюционирования украинского балетного искусства в контексте проблематики, определенной на Всесоюзной конференции по вопросам развития советской хореографии (1960 г.); определена специфика и влияние трансформационных процессов на постановочную деятельность отечественных балетмейстеров. **Выводы.** Кардинальные внутриполитические изменения, произошедшие в Советском союзе после избрания на должность первого секретаря ЦК КПСС Н. Хрущева, способствовали масштабному реформированию украинского балетного искусства. На основе искусствоведческого анализа определено, что ведущими тенденциями в творчестве балетмейстеров украинских балетных театров А. Андреева, В. Бойченка, В. Вронского, С. Дречина, М. Заславского, Р. Визиренко-Клявина, М. Корягина, М. Трегубова, А. Шекеры и др. были: поиск новаторских форм и средств хореографической выразительности; стремление к условному символизму; разработка новаторского хореографического языка украинского балетного искусства благодаря синтезированию элементов фольклорного и лексики классического танца; интегрирование принципов тематической разработки и

©Лук'яненко К. А., 2019

сквозной системы хореографических лейтмотивов; осовременивание классических балетов путем переосмысления известных сюжетов; гармоничное сочетание достижений образцов драматического балета с новаторскими средствами раскрытия поэтических музыкально-хореографических образов и др.

Ключевые слова: балетное искусство, социокультурное пространство, хрущевская «оттепель», балетмейстер, хореографическая образность.

Lukyanenko Ekateryna, *graduate student, Kiev National University of Culture and Arts*

Ballet art in the conditions of socio-cultural transformations of the Khrushchev "thaw"

The purpose of the article is to determine the development trends of Ukrainian ballet art following the specifics of the transformation processes of the sociocultural space of 1953–1964. **Methodology.** Given the multidimensional nature of the problems, the study has a complex interdisciplinary nature. The historical-cultural method was applied, which helped in the study of the historical dynamics of Ukrainian ballet art in the context of the specifics of the then sociocultural space; typological method (to determine the factors of influence on the process of reforming the ballet theater and identify its features in the work of domestic choreographers); the method of the stylistic approach (to study the specifics of the transformation of the principles and methods of choreography), as well as the method of theoretical generalization (to summarize the study). **Scientific novelty.** The activity of the collectives of Ukrainian ballet theaters of the Khrushchev "thaw" period was examined in accordance with the specifics of the progressive and conservative trends in the regulation of cultural processes in the country; the features of the evolution of Ukrainian ballet art are analyzed in the context of the issues identified at the All-Union Conference on the Development of Soviet Choreography (1960); The specificity and influence of transformation processes on the staging activities of domestic choreographers is determined. **Conclusions.** The radical internal political changes that took place in the Soviet Union after the election of the first secretary of the Central Committee of the CPSU N. Khrushchev contributed to a large-scale reform of Ukrainian ballet art. Based on art history analysis, it was determined that the leading trends in the work of choreographers of Ukrainian ballet theaters A. Andreev, V. Boychenka, V. Vronsky, S. Drechin, M. Zaslavsky, R. Vizirenko-Klyavin, M. Koryagin, M. Tregubov, A Shekers and others were: the search for innovative forms and means of choreographic expression; desire for conditional symbolism; development of innovative choreographic language of Ukrainian ballet art through the synthesis of elements of folklore and vocabulary of classical dance; integration of the principles of thematic development and an end-to-end system of choreographic keynotes; modernization of classical ballets by rethinking famous stories; a harmonious combination of the achievements of dramatic ballet models with innovative means of revealing poetic musical and choreographic images, etc.

Key words*:* ballet art, sociocultural space, Khrushchev's "thaw," choreographer, choreographic imagery.

Соціально-політичні та культурні процеси періоду хрущовської «відлиги» – складного, але багатого на події, що суттєво змінили курс розвитку країни, періоду, призвели до якісних змін у житті усього населення, особливо інтелігенції. У контексті розвитку українського балетного мистецтва трансформаційні процеси соціокультурного простору 1953–1964-х рр. мали власну специфіку, посприявши активізації творчих експериментів молодих балетмейстерів – в історії українського балетного театру починається період новаторських перетворень, що визначили подальший розвиток вітчизняного балетного мистецтва. Актуальність дослідження зумовлена важливістю ґрунтовного вивчення та переосмислення соціокультурних впливів на українське балетне мистецтво в період хрущовської «відлиги» з метою виявлення їх зовнішніх та внутрішніх проявів у контексті трансформації діяльності балетного театру, динаміки, стильових характеристик та визначення впливу на подальший розвиток.

Мета статті – визначити тенденції розвитку українського балетного мистецтва відповідно до специфіки трансформаційних процесів соціокультурного простору 1953–1964 рр.

Аналіз досліджень. Змінам у соціокультурному просторі Москви та Ленінграда в 1953–1964-х рр., що зумовили активізацію творчої діяльності радянських митців, присвячено чимало наукових праць, проте лишається багато питань, пов’язаних із проявом феномену «відлиги» та його специфікою в українських реаліях, особливо в контексті впливу на розвиток балетного мистецтва на сценах вітчизняних оперних театрів. Сучасними мистецтвознавцями в процесі дослідження діяльності українських балетних театрів другої половини ХХ ст. (Т. Павлюк, Ю. Рязановою, О. Ущапівською, Н. Юзюк), творчості провідних вітчизняних балетмейстерів (О. Сайко, О. Кагадій, Є. Коваленко, О. Шаповал), специфіки балетних вистав означеного періоду (А. Король, О. Мерляновою) та ін., окреслена проблематика зазвичай розглядається досить побіжно. Внаслідок аналізу останніх досліджень та публікацій можемо зробити висновок, що наукових праць, присвячених специфіці та унікальності стану культури хрущовської «відлиги» недостатньо для об’єктивного осмислення діяльності українського балетного театру.

Виклад основного матеріалу. Демократичні настрої, що з’явилися в соціумі в середині 1950-х рр. стали поштовхом для переосмислення історичного шляху країни, водночас здійснивши безпосередній вплив на творчість та мистецтво, наповнивши його позитивним змістом. Розвиток демократичних тенденцій посприяв творчому злету в усіх галузях культури й мистецтва, що зумовило появу нових театрів, створення нових художніх стилів та напрямків. Щоправда, дослідники стверджують, що

«бурхливість оновлюючих процесів» в Україні, у порівнянні з Москвою та Ленінградом, була значно меншою, оскільки контроль та ідеологічний тиск лишалися відчутними (наприклад, ліквідація Клубу Творчої Молоді, заснованого наприкінці 1959 р.) [4, с. 553]. На думку А. Прохорова, «відлига» не відмовлялася від культурних парадигм сталінської культури, намагаючись лише покращити та модернізувати їх, пристосовуючи до нових культурних цінностей [8, с. 12].

Досліджуючи інтегративну роль творчих спілок у механізмах державного регулювання культуротворчих процесів, О. Берегова визначає наявність в українській культурі та мистецтві 1960-х рр. двох протилежних тенденцій:

– прогресивної, що проявлялася в спробах подолання догматизму і розширенні можливостей радянських митців (характеризується послабленням ідеологічного тиску методу соціалістичного реалізму; прагненням до правдивого відображення історичних подій; позиціонуванні духовних вимірів домінантними);

– консервативної, що відобразилася в застосуванні щодо представників творчої інтелігенції методів ідеологічного тиску часів сталінізму [2, с. 31–32].

У контексті розвитку українського балетного мистецтва трансформаційні процеси соціокультурного простору 1953–1964-х рр. мали власну специфіку, посприявши активізації творчих експериментів молодих балетмейстерів – в історії українського балетного театру починається період новаторських перетворень.

Станом на 1954 р. в Україні діяли Київський театр опери і балету імені Т. Шевченка (головний балетмейстер В. Вронський, 1954–1969 рр.), Львівський академічний театр опери та балету ім. І. Франка (головний балетмейстер М. Трегубов, 1950–1958 рр.; М. Заславський, 1962–1976 рр.), Харківський театр опери та балету ім. М. Лисенка (балетмейстери І. Ковтунов, В. Бойченко), Донецький державний російський театр опери і балету (балетмейстер Р. Візиренко-Клявін, М. Корягін), Одеський театр опери і балету (головний балетмейстер М. Трегубов, 1958–1970 рр.).

На думку Л. Абизової, критична ситуація, що склалася в балетному мистецтві станом на початок 1950-х рр., зумовлена не так прихильністю до жанру драмбалету, як забороною творчих пошуків та еволюціонуванням нових хореографічних форм. Дослідниця зазначає, що вплив психологічного театру виявився двоїстим – він водночас збагатив балетне мистецтво (найуспішнішими балетами 1940-х рр. були «Попелюшка» С. Прокоф'єва, «Лауренсія» О. Крейна та «Весняна казка» Б. Асаф'єва, оскільки в них танець лишався у палітрі виражальних засобів) та обмежив можливості балетмейстерів, передусім засобами директивних постанов: «… насильницьке впровадження законів драматичного театру перетворювало лібрето на закінчену драматичну п'єсу, умовну пантоміму – в натуралістичне відтворення побуту» [1, 14].

У контексті специфіки розвитку українського балетного мистецтва кінця 1950-х – початку 1960 рр. неможливо не відмітити нові віяння, втілені в життя завдяки зарубіжним культурним зв'язкам, можливості ознайомитися з досягненнями європейських (виступ балету Паризької опери в 1958 р.) та американських балетних труп (постановки Нью-Йорк Сіті Балет Дж. Баланчина, 1962 р.). Зарубіжні гастролі за обміном засвідчили успішне втілення в світовому балетному мистецтві заборонених радянською цензурою новаторських ідей та прийомів.

У 1960 р. відбулася важлива подія, що вплинула на розвиток радянського балетного мистецтва загалом та українського балетного театру зокрема, – в межах Всесоюзної наради діячів балету та музичних театрів було оголошено про проведення конференції з питань розвитку радянської хореографії, організацією та проведенням якої опікувалися Міністерство культури СРСР та Всеросійське театральне товариство.

Під час конференції провідними радянськими балето-, музико- та мистецтвознавцями (Л.Лавровський, Ю. Слонімський, А. Сохор та В. Красовська) було озвучено низку питань, що викликали гостру дискусію серед теоретиків та практиків хореографічного мистецтва. Головне протистояння відбувалося через невідповідність світогляду постановників старшого покоління (Л. Лавровський, К.Сергєєв, Р. Захаров) принципам та прийомам, що відстоювали молоді балетмейстери (Л. Якобсон, І.Бельський, Ю. Григорович). У підсумках роботи конференції учасники визначили, що проблеми, накопичені за роки розвитку радянського балетного театру, вимагають нагального розгляду та вирішення. Зокрема йшлося про:

– необхідність пошуку нових форм та виражальних засобів;

– боротьбу проти натуралізму та абстрактного схематизму в балетних виставах;

– відповідність хореографії стилю та змісту музики;

– позиціонування умовної символіки як однієї з форм реалізму;

– впровадження принципу тематичної розробки та наскрізної системи хореографічних лейтмотивів;

– використання прийомів симфонічного танцю для створення образів-символів та образів-метафор;

– створення балетів «справжніх хвилюючих почуттів», що відображають сучасність (співзвучність сучасникам питань, проблем та явищ в історичних та казкових сюжетах);

– розробку сучасної хореографічної мови на основі класичного танцю як універсальної системи;

– повернення форми одноактного балету;

– органічне поєднання елементів балету-драми та балету-поеми (шляхом втілення драматизму літературного першоджерела через поетичні музично-танцювальні образи) [6, 70].

У виставах провідних українських балетмейстерів періоду хрущовської «відлиги» поступово зникає розподіл на хореографію та пантоміму, властивий класичним балетам XIX століття та характерне для жанру хореодрами розмежування відтанцьованої пантоміми та «танцю в образі» – у кращих зразках новаторських постановок балетних вистав пантомімічні засоби органічно поєднуються з хореографією, утверджуючись як невід'ємна частина дійових сцен. Використовуючи в процесі постановок класичний танець як основу, українські балетмейстери поєднували його з іншими пластичними системами, створюючи авторську пластичну мову.

Українські балетмейстери-постановники періоду «відлиги» – О. Андреєв, В. Вронський, С. Дречин, М. Заславський, Р. Візиренко-Клявін, М. Корягін, М. Трегубов, А. Шекера та ін., переосмислюючи кращі здобутки відомих вітчизняних хореографів – фундаторів національного балету (В. Верховинець, Г.Березова, К. Голейзовський, С. Сергєєв, В. Литвиненко), прагнули до єдності всіх елементів вистави (хореографії, музики, драматургії, сценографії), оскільки синтезування компонентів сприяло розкриттю головної ідеї балету та його цілісності. Наприклад, специфічним прочитанням балетмейстером С.Дречиним вирізнялася музична драматургія вистави «Болеро» М. Равеля (Львівський театр опери і балету, 1962 р.). У процесі постановки трьох одноактних балетів («Святкова сюїта на честь космонавтів» Ю. Бірюкова, «Поема про негра» Д. Гершвіна та «Болеро» М. Равеля), з яких складалася постановка, особливу увагу він, у співпраці зі сценографом Є. Лисиком, приділив змалюванню настроїв та передачі тонких психологічних нюансів [9, 32].

Характерним у творчості українських балетмейстерів-постановників періоду «відлиги» було звернення до балетних творів на національну тематику, головними в яких були жіночі образи [5, 49], наприклад, «Лілея» К. Данькевича (постановка В. Бойченка, Харківський театр опери і балету ім. М. Лисенка, 1958 р.; М. Корягіна, Донецький оперний театр, 1961 р. та А. Шекери, Львівський оперний театр, 1964 р.), «Маруся Богуславка» А. Свєчнікова, «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського (хореографія М. Трегубова, Львівський театр опери і балету, 1956 р.), «Лісова пісня» М. Скорульського (сценічна редакція В. Вронського, 1958 р.), «Оксана» В. Гомоляки (балетмейстер Р. Візиренко-Клявін, Донецький театр опери і балету, 1964 р.). Зауважимо, що типовим для названих балетів було інтегрування до лексики класичного танцю елементів українського танцювального фольклору.

Хореографічний колектив Донецького оперного театру на межі 50–60-х рр., за визначенням О.Ущапівської, позиціонується «творчою лабораторією сучасного балету», чому значно посприяла співпраця з відомим композитором В. Гомолякою (балети «Кіт у чоботях», за Ш. Перо, 1959 р.; «Оксана», за Т. Шевченко, 1964 р.), балетмейстерами К. Мулером та В. Бойченко [12, 126]. У 1959 р. К. Мулер здійснив першу післяпрем'єрну (4 січня 1958 р. на сцені Ленінградського театру опери і балету імені С.М. Кірова в хореографії К. Сергєєва) постановку балету азербайджанського композитора К. Караєва «Стежкою грому» за однойменним романом П. Абрахамса (Саррі – О. Горчакова, Ленні – О. Ковальов) у власній сценічній редакції. На початку 1960 р. балетмейстером В. Бойченком було здійснено постановку вистави «Кіт у чоботях» (хоча критики й відмічали, що музична драматургія в танцювальних образах через прагнення відтворити за допомогою побутової пантоміми зовнішніх подій сюжету лишалася не розкритою) [3]. Специфічністю художнього перетворення фольклорних першоджерел народного танцю з метою розширення засобів виразності класичного, вирізнялася постановка вистави «Оксана» В. Гомоляки балетмейстером Р. Візиренко-Клявіним (виконавиця головної партії – Г. Кириліна) [7, 174], який «… перемежаючи знайомі пальцеві рухи елементами народних припадань і притупів, в усіх жіночих ансамблях створив прозорий і вишуканий хореографічний візерунок, вміло варіюючи основну композиційну фігуру українського танцю – коло» [11, 143].

Яскравою та виразною хореографією характеризувалися балетні вистави Львівського оперного театру («Дон Кіхот» Л. Мінкуса, балетмейстер О. Андрєєв, 1960 р. та ін.). У 1962 р. колектив театру поповнився балетмейстерами М. Заславським («Красуня Ангара» Л. Кніппер, «Я пам'ятаю мить чудову» М. Глінки, «Легенда про любов» А. Мелікова), а у 1964 р. – А. Шекерою («Стежкою грому» К. Караєва) – одним із головних досягнень постановників, критики визнали «сміливі пошуки та звернення до хореографічної умовності» [13], а також позитивний вплив на артистів (Н. Слободян, І. Красногорова,

Г.Ісупов та ін.), професійна майстерність яких значно посилилася завдяки можливості передавати настрої своїх героїв через танцювальні образи [13].

В Одеському театрі опери і балету кінець 50-х – початок 60-х рр. ознаменувався оновленням репертуару та нестандартним підходом до постановок балетних вистав після призначення на посаду головного балетмейстера М. Трегубова, творчі пошуки якого вирізнялися яскравими поетичними образними втіленнями. У балетах «Блакитна стрічка» Р. Свірського та «Торжество любові» Ю. Знатакова (1959 р.) постановник для відображення життя радянської молоді використав цікаві хореографічні епізоди; в процесі постановки романтичної поеми «Берег Надії» А. Петрова в 1963 р., за допомогою оригінальних засобів хореографічної виразності, «танцю яскравого та образного, що породжений музикою та панує у виставі» [10, 3], переконливо розкрив характери героїв та їхні стосунки; першим серед українських балетмейстерів здійснив постановки масштабних балетів «Спартак» А. Хачатуряна (1962 р.), що вирізнявся наявністю чітко окреслених характерів героїв і багатством танцювальних ритмів, та «Отелло» О. Мачаваріані (1964 р.), застосувавши в процесі розкриття образів головних героїв принципи хореографічного симфонізму в сольних партіях та вирішенні масових сцен; презентував оригінальну інтерпретацію балету «Лісова пісня» М. Скорульського (1962 р.).

Аналізуючи вплив специфічного соціокультурного простору періоду «відлиги» на розвиток українського балетного мистецтва, відповідно до визначених О. Береговою тенденцій регулювання культуротворчих процесів, належать:

– відновлення практики зарубіжних гастрольних виступів за обміном, що сприяли розширенню професійного бачення українських балетмейстерів та розробці власних методів розкриття художнього образу героїв;

– підтримка процесу новаторського переосмислення українських мистецьких традицій (у контексті синтезування елементів класичного та народного танцю), що посприяло формуванню унікальних творчих почерків українських балетмейстерів та розвитку національної класичної хореографічної лексики (наприклад, у балеті «Лісова пісня» в хореографії В. Вронського 1958 р.);

– схвальне ставлення до новаторських інтерпретацій та популяризації нових хореографічних форм, сповнених ліризму, натхнення та поетичного танцювального симфонізму в процесі постановок старих репертуарних балетів («Лілея» К. Данькевича, балетмейстер А. Шекера; Лілея – Н. Слободян, Степан – Г.Ісупов, 1964 р.) та ін.

Відповідно до специфіки балетного мистецтва консервативна тенденція проявлялася передусім у конфлікті представників двох основних (станом на другу половину 1950-х рр.) жанрів – хореодрами (що за період 1930–1940-х рр. встигла стати традиційною) та хореографічного симфонізму (надавав можливість молодим балетмейстерам впроваджувати радикальні новаторські прийоми та методи).

Наукова новизна. Розглянуто діяльність колективів українських балетних театрів періоду хрущовської «відлиги» відповідно до специфіки прогресивної та консервативної тенденцій регулювання культуротворчих процесів у країні; проаналізовано особливості еволюціонування українського балетного мистецтва в контексті проблематики, визначеної на Всесоюзній конференції з питань розвитку радянської хореографії (1960 р.); визначено специфіку та вплив трансформаційних процесів на постановочну діяльність вітчизняних балетмейстерів.

Висновки. Кардинальні внутрішньополітичні зміни, що відбулися в Радянському союзі після обрання на посаду першого секретаря ЦК КПРС М. Хрущова, посприяли масштабному реформуванню українського балетного мистецтва. На основі мистецтвознавчого аналізу визначено, що провідними тенденціями в творчості балетмейстерів українських балетних театрів О. Андреєва, В. Бойченко, В.Вронського, С. Дречина, М. Заславського, Р. Візиренко-Клявіна, М. Корягіна, М. Трегубова, А. Шекери та ін. були: пошук новаторських форм та засобів хореографічної виразності; тяжіння до умовного символізму; розробка новаторської хореографічної мови українського балетного мистецтва завдяки синтезуванню елементів фольклорного та лексики класичного танцю; інтегрування принципів тематичної розробки та наскрізної системи хореографічних лейтмотивів; осучаснення класичних балетів шляхом переосмислення відомих сюжетів; гармонійне поєднання набутків зразків драматичного балету з новаторськими засобами розкриття поетичних музично-хореографічних образів та ін.

Література

1. Абызова Л. И. Творчество балетмейстера И.Д. Бельского в контексте развития отечественного балетного театра: автореферат дис. кандидата искусствоведения : 17.00.09 / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Петербург, 2008. 26 с.

2. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX–XXI століть: монографія. Київ : Інститут культурології НМ України, 2013. 232 с.

3. Єрошова Є. Танець чи пантоміма? *Культура і життя.* 1966. 18 груд.

4. Заболотна В. Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40–60-х років XX століття. Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 533–587.

5. Король А. М. Вплив «Лілеї» К. Данькевича – Г. Березової на подальші балетні інтерпретації літературних творів української тематики. *Молодий вчений.* 2017. № 8 (48). С. 48–51.

6. Музыкальный театр и современность. Вопросы развития советского балета. Москва: ВТО, 1962. 108 с.

7. Плахотнюк О. Творчість Тараса Григоровича Шевченка на балетній сцені. *Вісник львівського університету.* 2014. Сер. Мистецтвознавство. Вип. 15. С. 171–176.

8. Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». Санкт-Петербург: Академический проект, 2007. 344 с.

9. Романюк М. Традиції і новаторство в оперній сценографії І пол.. 60-х рр.. XX ст. (на прикладі постав О .Сальмана та Є. Лисика). *Вісник Львівського університету.* Серія мистецтвознавство. 2009. Вип. 9. С. 28–35.

10. Станішевський Ю. Жизнь в танце. *Знамя коммунизма.* 1964. 26 сентября. С. 3.

11. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України. Київ: Музична Україна, 1986. 237 с.

12. Ущапівська О. М. Донецький театр опери та балету як територія не відчуженої комунікації. *Мистецтвознавчі записки.* 2014. Вип. 26. С. 123–130.

13. Янченко А. Невоплощенный замысел. *Львовская правда.* 1964. 23 мая.

***References*:**

1. Abyzova, L. I. (2008). Creativity of the choreographer I. D. Belsky in the context of the development of the domestic ballet theater. Abstract of Ph.D. dissertation. St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions. St. Petersburg [in Russian].

2. Beregova, O. (2013). Integrative processes in the musical culture of Ukraine of the XX-XXI centuries: monograph. Kyiv: Institute of Cultural Studies of NM Ukraine [in Ukrainian].

3. Eroshov, E. (1966). Dance or pantomime? Culture and life. Dec. 18 [in Ukrainian].

4. Zabolotna, V. (2006). Theater Ukraine at noon: Ukrainian Drama Theater of the 40-60's of the XX century. Essays on the History of Theater Art of Ukraine of the XX Century. Kyiv: Intertechnology, pp. 533–587 [in Ukrainian].

5. Korol, A. M. (2017). Influence of K. Dankevich - G. Berezova's "Lily" on further ballet interpretations of Ukrainian literary works. Young scientist, no. 8 (48), pp. 48–51 [in Ukrainian].

6. Musical theater and modernity (1962). Questions of the development of Soviet ballet. Moscow: WTO [in Russian].

7. Plakhotniuk, O. (2014). Creativity of Taras Shevchenko on the ballet stage. Bulletin of the University of Lviv, no. 15, pp. 171–176 [in Ukrainian].

8. Prokhorov, A. (2007). Inherited discourse: the paradigms of Stalinist culture in literature and cinema "thaw". St. Petersburg: Academic Project [in Russian].

9. Romanyuk, M. (2009). Traditions and innovation in opera set design and gender .. 60-ies. XX century. (based on the example of O. Salman and E. Lisik). Bulletin of the University of Lviv. Art History Series, Issue 9, pp. 28–35 [in Ukrainian].

10. Stanishevsky, Y. (1964). Life in dance. Banner of communism. September 26. p. 3 [in Ukrainian].

11. Stanishevsky, Y. (1986). Ballet Theater of Soviet Ukraine. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].

12. Ushchapovskaya, O. M. (2014). Donetsk Opera and Ballet Theater as a territory of not alienated communication. Artistic notes, Vol. 26, pp. 123–130 [in Ukrainian].

13. Yanchenko, A. (1964). Non-embodied plan. Lviv truth. May 23 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2019.
Прийнято до публікації 28.10.2019

УДК 712
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190638

Мельник Вячеслав Олександрович,
магістрант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0001-9223-8646
melnyk.slava1@gmail.com

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ГЕО-ПЛАСТИЧНИХ ФОРМ У ЛАНДШАФТНІЙ АРХІТЕКТУРІ

Метою роботи є дослідження та визначення принципів і проблем формотворення геопластичних елементів враховуючи світову практику ландшафтного мистецтва XX – початку XXI століть. **Методологія дослідження** статті полягає у застосуванні загальнонаукових та спеціальних підходів і методів дослідження означеної теми, що дозволяє дослідити теоретичні та практичні аспекти ландшафтного проектування середовища. Використано аналітичний, історичний метод та порівняльний метод при систематизації та узагальненні теоретичного матеріалу. Під час роботи з ілюстративним матеріалом застосовано методи морфологічного, композиційного, художнього та комплексного аналізу. **Наукова новизна**. У дослідженні ландшафтної архітектури аналізується історія використання геопластики ландшафту у садово-парковому мистецтві, де акцентується увага на технології створення геопластичних форм, котрі будують художню виразність великих ландшафтних комплексів на базі традицій садово-паркового мистецтва. **Висновки**. Геопластика – одна із самих перспективних направлень в сучасній ландшафтній архітектурі – являє собою по суті різновид вертикального планування, котра по великому рахунку переслідує архітектурно-художні цілі. Сучасна техніка дозволяє створити практично будь який рельєф, це накладає на архітектора особливу відповідальність за вибір того чи іншого рішення залежно від знань, смаку, визначеної творчої позиції. Питання композиції тут тісно пов'язані з екологією, агротехнікою та потребують серйозного наукового аналізу та проведення експериментальних практичних робіт. Цілі робіт по формуванню штучного рельєфу в садах та парках можуть бути як утилітарного, так і естетичного порядку. До першого відноситься возведення шумозахисних брустверів. Моделювання рельєфу може переслідувати і чисто художні цілі, наприклад, для посилення художньої виразності ландшафту при плоскому рельєфі, для створення земляних насипів — п'єдесталу, закриття не бажаних видових перспектив, організації візуальних рамок, заглиблення партеру та формування так званого скульптурного рельєфу. Світовий досвід ландшафтного проектування представляє величезний потенціал для створення високого рівня комфорту та екологічної стійкості в міському середовищі. Завдання сучасних архітекторів та дизайнерів ландшафту складаються з адаптації ландшафтних принципів щодо споживача, та впровадження комфортних основ та розробок для створення геопластики на ділянках за різним призначенням що сприяють підтриманню та розвитку екологічно-збалансованого місцевого оточення.

Ключові слова: садово-паркове мистецтво, геопластика ландшафту, ландшафтні комплекси, художня виразність, мистецтво.

***Мельник Вячеслав Александрович**, магистрант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Современные тенденции гео-пластических форм в ландшафтной архитектуре

Целью работы является исследование и определение принципов и проблем формирования геопластических элементов учитывая мировую практику ландшафтного искусства XX - начала XXI веков. **Методология исследования** статьи заключается в применении общенаучных и специальных подходов и методов исследования обозначенной темы, позволяет исследовать теоретические и практические аспекты ландшафтного проектирования среды. Использованы аналитический, исторический метод и сравнительный метод при систематизации и обобщении теоретического материала. Во время работы с иллюстративным материалом применены методы морфологического, композиционного, художественного и комплексного анализа. **Научная новизна.** В исследовании ландшафтной архитектуры анализируется история использования геопластики ландшафта в садово-парковом искусстве, где акцентируется внимание на технологии создания геопластических форм, которые создают художественную выразительность крупных ландшафтных комплексов на базе традиций садово-паркового искусства. **Выводы.** Геопластика - одна из самых перспективных направлений в современной ландшафтний архитектуре - представляет собой по сути разновидность вертикальной планировки, которая по большому счету преследует архитектурно-художественные цели. Современная техника позволяет создать практически любой рельеф, это накладывает на архитектора особую ответственность за выбор того или иного решения в зависимости от знаний, вкуса, определенной творческой позиции. Вопрос композиции здесь тесно связаны с экологией, агротехникой и требуют серьезного научного анализа и проведения экспериментальных практических работ. Цели работ по формированию искусственного рельефа в садах и парках могут быть как утилитарного, так и эстетического порядка. К первому относится возведение шумо-защитных брустверов. Моделирование рельефа может преследовать и чисто художественные цели, например, для усиления художественной выразительности ландшафта при плоском рельефе, для создания земляных насыпей - пьедестала, закрытие нежелательных видовых перспектив, организации визуальных рамок, углубление партера и формирования так называемого скульптурного рельефа. Мировой опыт ландшафтного проектирования представляет огромный потенциал для создания высокого уровня комфорта и экологической устойчивости в городской среде. Задача современных архитекторов и дизайнеров ландшафта состоят по адаптации ландшафтных принципов по потребителя, и внедрение комфортных основ и разработок для создания геопластики на участках с разным назначением способствующих поддержанию и развитию экологически сбалансированного местного окружения.

Ключевые слова: садово-парковое искусство, геопластика ландшафта, ландшафтные комплексы, художественная выразительность, искусство.

©Мельник В. О., 2019

Melnyk Viacheslav, *Student of the Master's Degree National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Overview of modern tendencies of geo-plastic forms in the landscape architecture

The purpose of the article is to trace and determine the principles and problems of the formation of geoplastic elements, taking into account the world practice of landscape art of the XX - early XXI centuries. **Methodology** of the article consists of the application of general scientific and particular approaches and research methods for the designated topic, which allows us to study the theoretical and practical aspects of landscape designing of the environment. The analytical, historical method, and the comparative method are used in the systematization and generalization of theoretical material. While working with illustrative material, methods of morphological, compositional, artistic, and complex analysis were applied. **Scientific novelty.** The study of landscape architecture analyzes the history of the use of landscape geoplastics in landscape art, which focuses on the technology of creating geoplastic forms that build artistic expressiveness of large landscape complexes based on the traditions of landscape art. **Conclusions.** Geoplastics - one of the most promising areas in contemporary landscape architecture - is essentially a kind of vertical planning that, by and large, pursues architectural and artistic goals. Modern technology allows you to create almost any relief, it imposes on the architect a special responsibility for the choice of a particular solution, depending on the knowledge, taste, certain creative position. The composition issues here are closely related to ecology, agrotechnics and require serious scientific analysis and experimental practical work. The goals of creating relief in gardens and parks can be both utilitarian and aesthetic. The first is the construction of noise-proof breaststroke. Relief modeling can also pursue purely artistic goals, for example, to enhance the artistic expressiveness of the landscape in flat terrain, to create earth embankments - a pedestal, to close undesirable species perspectives, to organize visual frames, to deepen the ground floor, and to form so-called sculptures. The global landscape design experience has the considerable potential to create a high level of comfort and environmental sustainability in an urban environment. The tasks of modern architects and landscape designers consist of adapting landscape principles to the consumer, and introducing comfortable foundations and developments to create geoplastics in areas for various purposes that help maintain and develop an environmentally balanced local environment.

Key words*:* landscape art, landscape geoplastics, landscape complexes, artistic expressiveness, art.

Актуальність теми дослідження. Ландшафтне мистецтво в різні історичні епохи та періоди, привертає увагу дослідників, зокрема, архітекторів та дизайнерів, адже деякі–аспекти потребують вивчення з врахуванням нового наукового погляду, що ґрунтуватиметься на останніх дослідженнях. Попри велику кількість літератури, присвяченій архітектурно-планувальному рішенню, важко знайти наукову працю на тему по використанню штучного рельєфу в ландшафті. Не вистачає висвітлення загальних питань взаємодії архітектурних конструкцій впроваджених в ландшафт. Саме тому виникає потреба уважного розгляду праць присвяченій ландшафтній архітектурі та правильної розстановки акцентів дослідженого матеріалу. Виходячи з цього, проблема дослідження геопластичних елементів у ландшафті, є актуальною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Протягом XVII - початку XXI століть становлення та розвиток ландшафтного мистецтва відбувався завдяки таким особистостям, як Андре Ленотр [1, 73], Чарльз Дженкс [2, 62], Джон Саймондс [3, 58], Патрік Блан [9, 2], значний вклад у дослідження були внесені працями таких вчених як Анатолій Жирнов [5, 9], Анатолій Нефедов [6, 18], Євгеній Жердев[4, 13].

Метою роботи є дослідження та визначення принципів і проблем формотворення геопластичних елементів враховуючи світову практику ландшафтного мистецтва XX – початку XXI століть.

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи історію ландшафтного мистецтва, можна звернути увагу, що елементи штучного ландшафту використовувалися в давнину у багатьох культурах: кінець VI–V ст. до н.е. представлено земляними курганами скіфів, друїдів, монголів, кінцем IV ст. до н.е. дамбами Єгипту та водними укріпленнями на річці Ніл, середина IV ст. до н.е., гірській рельєф давньоримських та давньогрецьких амфітеатрів, XI-XII ст. земляні вали навколо поселень слов'ян, а починаючи з XVII ст. це рисові поля далекого Сходу та Азії [5, 31].

Ландшафтна архітектура була частиною творчого пошуку освічених та обдарованих людей ще в давнину. Індивідуальні впливи форми, логіки розміщення деталей, тонка гра з перспективою — всі ці прийоми використовувалися в паркових ансамблях по всьому світу.

Частіше за все основним інструментом планування була архітектура будівлі або комплексу, які будувалися з використанням елементів природи. Найважливіші позиції відводяться композиціям, що повторюються або малим архітектурним формам, які надають своєрідний ритм пейзажу та готують глядача тим самим до головного акценту в ландшафті. Так побудовані спершу приватні резиденції, храмові комплекси, а згодом громадські навчальні заклади та інші. Математична логіка та точність в їх створенні мала велике значення та свою філософію, яка у свою чергу створювала символіку та своєрідний знак місцевості.

Так один із ландшафтних архітекторів Джон Ормсбі Саймондс дає визначення рельєфу — це основа садово-паркового ландшафту, яка нерідко являє собою всі його композиційні побудови, архітектоніку, загальний характер глядацьких вражень, в значній мірі функціональну структуру територій. Форми земної поверхні диктують розміщення водойм та водотоків, організацію рослинності, вплив на мікроклімат. Рельєф набагато стабільніший компонент ландшафту, інші ландшафтні складові є його похідними. [2, 32]

Форми рельєфу вже самі по собі здатні надавати певний психоемоційний ефект. Так, помічено що понижені, замкнуті форми стимулюють стан зосередження, відчуття інтимності. Навпаки, людина піднявшись на вершину гори чи пагорбу схильна відчувати почуття душевного підйому, бадьорості,

захоплення. Тому чергування таких точок вздовж прогулянкового маршруту зумовлює емоційне сприйняття парку і повинно розглядатись як важливий композиційний фактор [3, 72].

Основа виразності багатьох історичних садів на прикладі Во Ле Віконту, Версалю та Шантилії Ле Нотра, побудована саме на грі горизонтальних площин, тонких перепадах рівня газону, доріг, водних дзеркал, низьких парапетів, котрі оживляють одноманітну поверхню землі та створюють необхідний композиційний ефект [4, 46].

Абсолютно рівної поверхні в природі не існує, уважне око завжди помітить мальовничі рівнини, топографічні подробиці — невеликі горбисті гряди, замкнуті пониження та інше. Задача полягає у тому щоби зберегти та посилити найбільш цікавіші деталі рельєфу, включити їх у композицію, розкрити їх відвідувачу парку.

В свою чергу однією з характерних рис сучасного світового паркобудування, зв'язаного з великим обсягом робіт по перетворенню відпрацьованих територій є ландшафтні рекультивації, перетворення минулих шахт, звалищ, покинутих кар'єрів, пустель та інше. [7, 23]. Біля половини парків які закладені за останні 40 років на території сучасної Європи були створенні на незручних землях які не були придатними для користування.

Широкий інтерес до цього виду паркового будівництва зв'язаний з дефіцитом вільних від забудови місць та не зайнятих під сільськогосподарські потреби природних ландшафтів поблизу великих міст, великим поширенням порушених територій, а також тими новими творчими можливостями котрі відкривають ландшафтному архітектору сучасна техніка – потужні землеробні та транспортні механізми застосовувані для гірських робіт [1, 80].

Створення парків шляхом використання порушених міських земель має свою давню історію. Доречно нагадати що в 1864-1867 роках був створений мальовничий парк Бютт-Шомон (Франція) на місці старої покинутої каменоломні з стрімчастими стінами та купами породи на її дні. В кар'єрі було влаштовано озеро з острівцем-горою 50-ти метрової висоти, на вершині якої спорудили ротонду, звідки відкривається вид на Париж. В минулих напрацюваннях та начерках були влаштовані гроти. [8, 3]

Сучасна техніка дозволяє проводити подібні роботи з незрівнянно великим розмахом, ніж це було раніше. Візьмемо до прикладу вражаюче відновлення порушених територій та перетворення їх у місця відпочинку природи та парків у м. Катовіце (Польща). Безжиттєві пейзажі, лишившись тут після відпрацювання вугільних шахт та кам'яних кар'єрів, болота, пустирі, зарості дикого чагарнику — це все, що являла собою ця велика територія в минулому. Тепер в результаті більш ніж 40-ка річних зусиль вона перетворена в квітучий зелений масив. Минулі кар'єри використані для створення цілого комплексу водойм, в тому числі озер для вітрильних суден, каналів для греблі, спортивних басейнів, пляжів. Після часткової заміни ґрунту в парку висаджені дерева різних порід, що дозволило експериментально перевірити їх придатність для рекультивації порушених земель. З кожним роком все складніше уявити собі той безжиттєвий ландшафт котрий був тут давно [1, 85].

Після досвіду поляків у створенні ландшафтних комплексів у Мюнхені в парку Олімпійського комплексу, велике звалище сміття було перетворене в штучну гірку висотою 60-т метрів, якій були додані природні абриси. Схили покривала звивиста сітка стежок, до підніжжя стікають струмки, вода сочиться між камінням, гравієм, завезеним сюди великими брилами граніту. Точково були висаджені низькорослі сосни, дуби, а на пологих схилах рози різних сортів. Для зменшення просочення води в ґрунт, дно великої штучної водойми покривають асфальтом, в який влаштовані спеціальні лунки для водних рослин.

Виразності та своєрідності парку можна досягти використовуючи особливості техногенного рельєфу: появу нових формотворень, частіше різко відрізняється від типових природних форм, складність, зріз об'ємів переважно геометричних правильних форм – конічна, секторна, і так далі. При цьому слідує використовувати зорову привабливість деяких форм, врахувати їх зміни з часом (зсув вершин та схилів, насипів або пом'якшення силуету цих форм) та можливості перетворення [5, 46].

Наприклад, французький ботанік Патрік Блан широко відомий як дизайнер вертикальних садів, або «le Mur Végétal» («овочева стіна» в перекладі з французької). Він один з родоначальників зеленої вертикальної архітектури. Блан зрозумів, що ключ до успіху лежить у використанні тільки тієї зелені, яка росте на скелях та не потребує ґрунту, а також у використанні правильних рослин в правильному місці, з огляду на достатню кількість світла, води і поживних речовин [9, 4].

А Чарльз Дженкс в своїй пракиці ландшафтного архітектора намагається інтегрувати в природу ідеї сучасної науки. Парк Кварк-Уок в Шотландії присвячений найменшої одиниці мікрокосму. Це переспектива тривимірні спіралі. Крім спіралеподібних гірок і водойм, в парку є стандартна модель універсуму: поросла мохом гірка, викладена плитами з назвами всіх відкритих до цього часу елементарних частинок. Ще один проект встановлює метафізичний зв'язок між ландшафтом і людським тілом. Це дуже стара ідея, яка зустрічається ще в найдавніших скульптурах, таких як Венера з Віллен Дорфа. Цей парк знаходиться на північ від Ньюкасла, в Нортум-берленді, перед пагорбами Чево, Чарльз Дженкс вписав в карту рельєфу жіноче тіло. [6, 101]

Його система дозволяє покривати будь-яку форму рослинністю, що відкриває нові шляхи для створення геопластичних рішень. Також геопластика допомагає уникнути руйнування ярів та ерозії грунтів. Облагородити навколишнє середовище та поліпшити екологічну ситуацію, облаштувавши вертикальні фасади.

Як видно, парки на рекультивованих територіях мають свою специфіку, пов'язану перш за все з характером минулого, частіше промислового використання цієї місцевості та визначення технічних вимог рекультивації ландшафту. Повторно формований ландшафт далеко не завжди повинен імітувати природний, так як це підвищує вартість будівництва, не завжди забезпечує оптимальне функціональне рішення, а іноді і містить в собі деяку художню невідповідність. Ці питання використання порушених форм земної поверхні тісно зв'язуються з пластичним моделюванням рельєфу

Наукова новизна. Аналізується історія використання геопластики ландшафту у садово-парковому мистецтві, де головним акцентом є технологія створення геопластичних форм, котрі будують художню виразність у створенні великих ландшафтних комплексів на базі традицій садово-паркового мистецтва.

Висновки. Геопластика – одна із самих перспективних направлень в сучасній ландшафтній архітектурі – являє собою по суті різновид вертикального планування, котра по великому рахунку переслідує архітектурно-художні цілі. Приклад створення штучного рельєфу – схилів, терас, земляних валів, амфітеатрів які відомі ще з давніх часів, але саме в наш час можливості техніки виросли настільки, що формування рельєфу використовується в масовому паркобудівництві. Сучасна техніка дозволяє створити практично будь який рельєф, це накладає на архітектора особливу відповідальність за вибір того чи іншого рішення залежно від знань, смаку, визначеної творчої позиції. Питання композиції тут тісно пов'язані з екологією, агротехнікою та потребують серйозного наукового аналізу та проведення експериментальних практичних робіт.

Цілі робіт по формуванню штучного рельєфу в садах та парках можуть бути як утилітарного, так і естетичного порядку. До першого відноситься возведення шумозахисних брустверів. Моделювання рельєфу може переслідувати і чисто художні цілі, наприклад, для посилення художньої виразності ландшафту при плоскому рельєфі, для створення земляних насипів — п'єдесталу, закриття не бажаних видових перспектив, організації візуальних рамок, заглиблення партеру та формування так званого скульптурного рельєфу.

Всю цю різноманітність прийомів пластичної обробки рельєфу можна умовно поділити на три категорії. Перша — відтворення, імітація природніх форм, друга — створення підкреслених геометричних, регулярних або абстрактних форм та третя — коли архітектор не наслідуючи природу ландшафту в той же час не прагне до навмисної регулярності, перш за все відштовхуючись від функцій об'єкту, знаходячи саме в цьому джерело композиційної виразності.

Література

1. Архитектурная композиция садов и парков; под. ред. А.П. Вергунова. Москва: Стройиздат, 1980, 74 с
2. Саймондс, Дж. Ландшафт и архітектура. Москва: Стройиздат, 1965, 122 с.
3. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма. Москва: Стройиздат, 1982, 76 с.
4. Жердев, Е.В. Метафора в дизайне. Москва: Архитектура-С, 2012, 235 с.
5. Жирнов, А.Д. Ландшафтна архітектура. Частина1. Ґенеза та розвиток форм садово-паркового мистецтва: навч. посіб. Київ: ДАКККіМ, 2002,122 с.
6. Нефедов В. А. Архитектурно-ландшафтная реконструкция как средство оптимизации городской среды : дис. докт. арх. наук : 18.00.04 – Градостроительство, планировка сельских населенных пунктов. Санкт-Петербург, 2005. 329 с.
7. Степанов А. В., Мальгин В. И., Иванова Г. И. Объемно-пространственная композиция. Москва: Архитектура-С, 2004. 256 с.
8. Геопластика в ландшафтному дизайні. URL: https://www.stroitelstvosovety.ru/geoplastika-v-landshaftnom-dizayne.
9. Патрик Блан. Квітучі сади [Електронний ресурс] : –Режим доступу: http://www.djournal.com.ua/?p=2679.

References

1. Verghunov, A.P. (Eds.). (1980). Architectural composition garden in park. Moskow: Strojyzdat [inRussia].
2. Sajmonds, Dzh. (1965). Landscape and architecture. Moskow: Strojyzdat, [in Russia].
3. Dzhenks, Ch. (1982). Postmodernism architectural speech. Moskow: Strojyzdat, [in Russia].
4. Zherdev, E.V. (2012). Metaphor in design. Moskow: Architactural-S, [in Russia].
5. Zhyrnov, A.D. (2012). Landscape architecture. Part1. Genesis and evolution form landscape gardening art: scien.comp. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].
6. Nefodov, A. V. (2005). Architectural and landscape reconstruction as a means of optimizing the urban environment: diss. doc. arch. Sciences: 18.00.04 - Urban planning, planning of rural settlements. St. Petersburg
7. Stepanov, A.V. (2004). Spatial composition. Moskow: Arkhytektura-S [in Russian].
8. Panov, A.A. Geoplastics in landscape design. Stroitelsvosovety.ru. URL: https://www.stroitelstvosovety.ru/geoplastika-v-landshaftnom-dizayne
9. Blan, P. Flowering gardens. Djournal.com.ua. URL: http://www.djournal.com.ua/?p=2679

Стаття надійшла до редакції 20.09.2019
Прийнято до публікації 22.10.2019

УДК 75.021.39 (477)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190639

Наумов Олег Геннадійович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID: 0000-0002-3668-1165

ХУДОЖНЯ ЕМАЛЬ У ХРОНОТОПІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Мета дослідження полягає у висвітленні процесу становлення та розвою наукової школи дослідження емальєрного мистецтва та його базової складової – техніки гарячої художньої емалі на тлі історичної генези українського мистецтва. **Методи**. Розкриттю мети дослідження сприяло застосування загальнонаукових принципів достовірності та всебічності у поєднанні з системним та комплексним підходами, а також використання історико-хронологічного, мистецтвознавчого, техніко-технологічного, евристичного та герменевтичного методів. Використання вказаних методів дослідження сприяло отриманню власних результатів. Аналіз наукових студій засвідчив початок наукового мистецтвознавчого дискурсу щодо місця і ролі емальєрного мистецтва у художній творчості. Складність його наукового осмислення полягає у техніці виготовлення твору мистецтва. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у постановці і розробці актуальної, малодослідженої теми генези та еволюції українського емальєрного мистецтва. Результати студіювання сутності емальєрного мистецтва можуть слугувати важливою складовою у дослідженні проблем сучасного мистецтва та розвитку мистецтвознавчої науки. **Висновки**. Емальєрне мистецтво в Україні набуло значення мистецького явища, яке має свою теоретичну основу, періодизацію, техніко-технологічну основу та своїх послідовників. Діяльність митців розвинула художнє значення та цінність творів емальєрного мистецтва у соціальному житті суспільства. У науковому осмисленні художня емаль постає як вид мистецтва та отримує термінологічне визначення – емальєрне мистецтво. Історіографія емальєрного мистецтва відображає історію розвитку техніки гарячої художньої емалі, проте недостатньо висвітлює питання технології і способів виконання емальєрних творів, їх атрибутивні властивості, експертизу та оцінку, що є свідченням становлення наукової школи мистецтвознавчого аналізу творів, виконаних у техніці гарячої емалі. Специфіка емальєрного мистецтва, як виду образотворчого мистецтва, полягає у технології втілення художніх задумів, що надає творам неповторність, новаційність, широту колірної палітри і різноманітність фактур, можливість створення об'єму.

Ключові слова: емальєрне мистецтво, художня емаль, гаряча емаль, техніка гарячої художньої емалі, образотворче мистецтво, Олександр Бородай.

Наумов Олег Геннадьевич, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Художественная эмаль в хронотопе украинского искусства

Цель исследования заключается в освещении процесса становления и развитии научной школы исследования эмальерного искусства и его базовой составляющей - техники горячей художественной эмали на фоне исторического генезиса украинского искусства. **Методология.** Раскрытию цели исследования способствовало применение общенаучных принципов достоверности и всесторонности в сочетании с системным и комплексным подходами, а также использования историко-хронологического, искусствоведческого, технико-технологического, эвристического и герменевтического методов. Использование указанных методов исследования способствовало получению собственных результатов. Анализ научных исследований показал начало научного искусствоведческого дискурса о месте и роли эмальерного искусства в художественном творчестве. Сложность его научного осмысления заключается в технике изготовления произведения искусства. **Научная новизна** исследования заключается в постановке и разработке актуальной, малоисследованной темы генезиса и эволюции украинского эмальерного искусства. Результаты изучения сущности эмальерного искусства могут служить важной составляющей в исследовании проблем современного искусства и развития искусствоведческой науки. **Выводы.** Эмальерное искусство в Украине приобрело значение художественного явления, которое имеет свою теоретическую основу, периодизацию, технико-технологическую основу и своих последователей. Деятельность художников развила художественное значение и ценность произведений эмальерного искусства в социальной жизни общества. В научном осмыслении художественная эмаль выступает как вид искусства и получает терминологическое определение - эмальерное искусство. Историография эмальерного искусства отражает историю развития техники горячей художественной эмали, однако недостаточно освещает вопросы технологии и способов выполнения произведений, их атрибутивные свойства, экспертизу и оценку, является свидетельством становления научной школы искусствоведческого анализа произведений, выполненных в технике горячей эмали. Специфика эмальерного искусства как вида изобразительного искусства, заключается в технологии воплощения художественных замыслов, что придает произведениям неповторимость, новаторство, широту цветовой палитры и разнообразие фактур, возможность создания объема.

Ключевые слова: эмальерное искусство, художественная эмаль, горячая эмаль, техника горячей художественной эмали, изобразительное искусство, Александр Бородай.

©Наумов О. Г., 2019

Naumov Oleg, *Postgraduate student, National Academy of Management culture and arts, department art examination*

Art enamel in the chronotope of ukrainian art

The purpose of the study is to highlight the process of formation and development of the scientific school for the study of enamel art and its essential component - the technique of hot artistic enamel against the background of the historical genesis of Ukrainian art. **Methodology.** The discovery of the purpose of the study was facilitated by the application of general principles of reliability and comprehensiveness in combination with systemic and complex approaches, as well as the use of historical, chronological, art, technological, heuristic, and hermeneutical methods. The use of these methods of research contributed to obtaining their results. The analysis of scientific studies testified to the beginning of scientific discourse on the place and role of the enamel art in artistic creation. The complexity of his scientific understanding lies in the technique of making a work of art. **The scientific novelty** of the obtained results is to formulate and develop a topical, little-researched theme of the genesis and evolution of Ukrainian enamel art. The results of the study of the essence of enamel art can serve as an essential component in the research of contemporary art and the development of art science. **Conclusions.** Enamel art in Ukraine has become an important artistic phenomenon, which has its theoretical basis, periodization, technical and technological basis, and its followers. The activity of the artists developed the artistic value and value of the works of the enamel art in the social life of society. In scientific understanding, artistic enamel emerges as a form of art and receives a terminological definition - enamel art. The historiography of enamel art reflects the history of the development of the technique of hot artistic enamel. Still, it does not sufficiently cover the issues of technology and ways of performing enamel works, their attributes, expertise, and evaluation, which is evidence of the formation of the scientific school of the art analysis of works made in technique. The specificity of enamel art, as a kind of fine art, lies in the technology of embodiment of artistic designs, which gives the works unique, innovative, color palette and a variety of textures, the ability to create volume.

Key words: enamel art, artistic enamel, hot enamel, the technique of hot artistic enamel, fine arts, Alexander Boroday.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво емалі відноситься до одного з давніх видів декорування предметів повсякденного вжитку, надання їм нового естетичного звучання та високого соціального статусу. Художньо переосмислений предмет побутового характеру у техніці художньої емалі набуває значення виробу мистецтва. Емаль, в залежності від розвитку стилів мистецтва виконувала або другорядну роль у загальному ансамблі декору, або ставала основним засобом передачі художнього образу у прикладному мистецтві. Трансгресивні зміни кінця ХХ століття, відкриття можливості ознайомлення з досвідом творчості зарубіжних колег, розвиток технологій та складу емалі викликали інтерес у монументалістів, живописців, графіків, скульпторів, що сприяло жанровому збагаченню емальєрного мистецтва та набуття станкового та монументального характеру вираження образності.

Аналіз наукових студій засвідчив початок наукового мистецтвознавчого дискурсу щодо місця і ролі емальєрного мистецтва у художній творчості. Складність його наукового осмислення полягає у техніці виготовлення твору мистецтва. До того ж техніка емалювання застосовується і у промисловості при виготовленні деталей машинного обладнання, що не притаманне іншим видам мистецтва.

В українській історіографії, у числі публікацій популярного характеру, з'явилися і перші наукові праці присвячені історії та розвитку емальєрного мистецтва. Слід відзначити працю Юлії Довгань, у якій вона констатує: "Творча активність та процеси, що відбуваються в цьому виді (об'єднання, виставки, розвиток освіти), входження емалі до контексту сучасного мистецтва (інсталяції, просторові композиції тощо), та тісний зв'язок сучасної емалі з архітектурою і дизайном є підставами для розвитку емальєрного мистецтва як окремої сфери світового образотворчого мистецтва в майбутньому. Активізація емальєрного мистецтва протягом останніх десятиріч в Україні, значний обсяг станкових і монументальних творів в емалі, що належать українським художникам, є засадами майбутнього успішного розвитку емалі як повноцінного станкового і монументального виду в Україні" [3]. Вона відзначає, що на початку ХХІ століття в емальєрному мистецтві в Україні відбувся процес переходу від суто декоративного призначення художньої емалі до станкових і монументальних форм. А це означає, що художня емаль виокремилася в оригінальний самостійний вид станкового і монументального мистецтва, який має свої особливості і розвивається в річищі загальнохудожнього процесу.

Емальєрне мистецтво дослідники також розглядають і у контексті її складової сучасного художнього металу. У цій царині фундаментальною працею є двотомна енциклопедія доктора мистецтвознавства, професора Р.Шмагала. На відміну від Ю.Довгань, яка розглядає емальєрне мистецтво з точки зору образотворчого мистецтва, Р.Шмагал використовує термін "емальєрство" та відносить його до сфери художнього металу структурно поєднуючи із ювелірним мистецтвом. [10]

Доповнює наукові розвідки емпіричним матеріалом з галузі ювелірного мистецтва Сергій Луць. Він досліджує особливості використання техніки художніх гарячих емалей, як однієї з виразних складових у відтворенні образу в творчості художника на прикладі діяльності Класичного ювелірного Дому

«Лобортас». [5] Дослідниця Лілія Пасічник у межах ювелірного мистецтва виділяє таке поняття як "міні-емалі", що свідчить про розвиток процесу теоретичного осмислення емальєрного мистецтва. [7] Кравченко М. Розглядає мистецтво прикрас у європейському контексті, розкриваючи їх художні особливості та персоналії. [4] Викладач та практикуючий художник-емалбєр Олександра Барбалат у своїх наукових студіях застосовує термін "техніка художньої гарячої емалі". [1]

Термінологічне розмаїття мистецтвознавчого дискурсу визначення сутності емальєрного мистецтва свідчить про розвиток наукової школи цього виду творчості. Сам термін емалювання або технологія (техніка) гарячої емалі походить із Франції та почав застосовуватися в літературі з кінця XIX століття. Технологію гарячої емалі до цього називали терміном грецького походження – фініфть (финипт), який у X ст. прийшов до Києва з Візантії разом із виробами мистецтва. Цей термін вживається і до нині, але тільки стосовно старовинних виробів. Проте відомо, що живописне емалеве виробництво у Росії ще на початку XX століття називалося фініфтяним виробництвом, а майстри називали себе фініфтниками, підкреслюючи високий статус своєї майстерності на противагу емальєрам, майстрам розпису по фарфору. Сучасні дослідники мистецтва, а також художники та майстри цей термін не вживають.

Зазначимо, що дослідники приділяють увагу пошуку витоків емальєрного мистецтва та розкривають його історію. Як відзначено у працях науковців, історія мистецтва художньої емалі сягає стародавніх давен. Аналоги емальєрних виробів були знайдені у Єгипті, Стародавній Греції, Римі. Зокрема, як зазначає Олександра Барбалат [1], у Стародавньому Єгипті (близько 2500 р. до н. е.) відомі випадки застосування емалі для імітації дорогоцінного каміння.

Подібні витвори з емалями з'являються на українських землях вже у V ст. до н.е. і належать до так званої «скіфської культури». В результаті взаємодії творчих потенціалів Скіфського царства та античних держав Північного Причорномор'я, на думку Юлії Довгань, склалося синкретичне елліно-скіфське мистецтво, його особливості проявилися, зокрема, у використанні емалі як засобу виразності орнаментальних композицій. Залишки емалі знаходимо на рослинному орнаменті скіфської Пекторалі, знайденої археологом Борисом Мозолевським.

В періодизації історичного процесу становлення та розвитку емальєрного мистецтва виділяється період так званої «київської культури» у який відбувається виготовлення творів у техніці виїмчастої емалі на землях ранньослов'янських племен. Вже на ранньому етапі формування цієї спільноти науковці відзначають поглиблення її контактів із балтськими племенами. Під впливом художніх традицій останніх слов'яни створили костюм, який вирізняли оздоби з виїмчастою емаллю. Ще одне джерело формування стилю київської культури – мистецтво Римської імперії. Найдавніші вироби із застосуванням емалі на Русі відносяться до III - V ст., що підтверджується знахідками зразків виїмчастої емалі по міді у Придніпров'ї, а також в районі річки Десна. Давньоруські перегородчасті емалі по золоту і сріблу відносяться до другої половини XI і XII ст.

Підкреслимо, що у цей період на становлення емальєрного мистецтва на теренах України мали традиції балтських племен і Римської імперії. Проте, той факт, що по всій Європі у V ст. одночасно припинилося використання емалей, пов'язане із занепадом римських скловарних майстерень, свідчить про переважний вплив саме культури і мистецтва Римської імперії.

Одне із найбільших надбань лишили по собі майстри Візантії, які блискуче оволоділи технікою перебірчастої емалі та дали суттєвий імпульс у розвитку емальєрної справи в Русі у X – XII ст.. Складність стародавнього мистецтва фініфті багато в чому була обумовлена технічними особливостями його виробництва і перш за все приготуванням самої емалевої маси, яке в Візантії було доведено до досконалості, як щодо різноманітності та чистоти кольорової палітри, так і незвичайного блиску, яскравості, міцності і довговічності.

Візантійські емалі відрізнялися дуже складним складом і винятковими художніми якостями. Візантійські літописці оповідають, що ще в другій половині VI ст. при будівництві імператором Юстініаном Софійського собору в Константинополі готувалася фініфть для його золотого вівтарного престолу. Розквіт візантійської емалі настає в X-XI ст. Твори з перегородчастої емалі досягають до цього часу своєї досконалості як за технікою виконання, так і за своїми художніми якостями. Починаючи з XII ст. емалеве мистецтво в Візантії вже йде до занепаду, а в XIII ст. набуває характеру ремісничого виробництва. З точки зору мистецтвознавства відзначимо, що у цей час втрачаються емалі кращих кольорів, поєднання фарб стає різким, технічні якості емалей, її колишня міцність зникають.

Емалі, які використовували в своїх роботах майстри Київської Русі, складалися з місцевих матеріалів. При розкопках в Києві біля Десятинної церкви були найдені залишки трьох ювелірних майстерень, в яких виявили не тільки вироби з перегородчастої емалі, але і залишки її в тиглях і горнах, де проводилася її плавка. Руська емаль відрізнялася за своїм складом від візантійської: була менш міцною і стійкою проти зовнішніх несприятливих умов. Проте, Юлія Довгань стверджує зворотнє –

"Давньоруські вироби за своїми технічними і художніми якостями не поступалися візантійським, їх кольори більш яскраві та виразні", – пише вона. [3]

З розширенням торгових зв'язків в XVII ст. майстри вже працювали на завозній емалі. Це, мабуть, було викликане тим, що приготування емалевої маси в умовах кустарного виробництва було дуже трудомістким і вимагало великих витрат часу. Майстри кращі свої рецепти тримали в таємниці від конкурентів, і кожен майстер, який займався виготовленням емалевої маси, змушений був до всього доходити шляхом власного досвіду проб і помилок, і тільки деякі емалі отримали загально визнану популярність.

У своїй роботі А.В. Флеров [8] пояснює відмову від власного виробництва емалевої маси і перехід на привізну багатьма причинами. На його думку в місцевих матеріалах могли виявитися непередбачені шкідливі домішки, які неможливо було виявити. Все робилося на око, була відсутня необхідна апаратура. Печі й горна, в яких плавили емаль, опалювалися дровами або деревним вугіллям і отримувати високу сталу температуру було досить складно, що призводило при перегріванні до вигоряння легкоплавких компонентів, а при недогріві був потрібний повторний переплав.

Загальна відсталість промислового виробництва робила емалі занадто дорогими у порівнянні із закордонними. Зниження цін на закордонні емалі викликалося, з одного боку, здешевленням чистих хімічних матеріалів, які застосовувалися іноземними фірмами, а з іншого - переходом виробництва емалі на великі підприємства, які працювали на науково-технічній основі. Вони витісняли з ринків збуту вироби дрібних кустарних плавильних майстерень з їх секретними емпіричними складами і примітивною технікою.

З плином часу у готичний період перебірчаста емаль змінюється виїмчастою, виникає техніка виїмчастої емалі. Вона прагне стати живописною у знаних ліможських гризайлевих роботах. Епоха бароко власною пишністю та помпезністю дала світові емаль рельєфну. Згодом художники здійснили інноваційний крок, явивши світові живописну емаль. Саме у техніці живописної емалі українські майстри XVII – XVIII століть створили переважну більшість власних робіт.

З розвитком промисловості, починаючи з другої половини XIX століття виробництво емалевої маси набуває постійного характеру. З'являються великі спеціалізовані майстерні, що випускають емалеві вироби, які самі плавили емалі різних кольорів хоча і не дуже високої якості. У Петербурзі головні техніки скляного заводу брати Джустініані і Леопольд Бонафёле, а потім С.П.Петухов плавили в заводській печі емалі різних кольорів високої якості. Однак випуск емалей був невеликим і основна маса як і раніше йшла з-за кордону. Кращими емалями вважалися паризькі, віденські і частково швейцарські. Число різних кольорів і відтінків у цей час сягало понад 20 тисяч. З другої половини 90-х років XIX століття В.І.Селезньов почав виготовляти емалі в майстернях при Академії Мистецтв. Також існувало і кустарне виробництво емалі майстрами художніх робіт по сріблу. Наприкінці XIX століття у емальєрному мистецтві з'являється новий напрямок – станкові твори. Найбільш яскравими та практично єдиними відомими представниками станкової емалі в Україні були львівська мисткиня Олена Кульчицька та Марія Дольницька.

Велику роль в розробці технології емалей, а також в їх виробництві зіграла діяльність державного дослідного керамічного інституту, який був створений у 1919 році. При інституті діяв спеціальний скляно-емалево-смальтовий відділ у якому працювали фахівці під керівництвом В. І. Селезньова. Вони виготовляли спеціальні сорти деяких емалей, які через складність виробництва і спеціальних умов плавки в СРСР не вироблялися і надходили з-за кордону. З кінця 80-х років XX століття кольорові емалі для робіт випускалися Дулевським порцеляновим заводом. У цей час у техніку гарячої емалі використовують поодинокі художники, що працюють у ювелірному мистецтві: С. Вольський, В. Хоменко, О. Міхальянц, О. Дудніков та ін. До «вічної» техніки звертається заслужений художник України Олександр Бородай. Саме він спільно із заслуженим художником України В'ячеславом Даниловим починав у тогочасному Дніпропетровську власні творчі розробки у царині емалі. Сплеск працездатності Олександра Бородая-емальєра припадає на 1980-ті та 2000-і рр. і безпосередньо пов'язаний із київським періодом його творчості, коли митець став лідером мистецтва гарячої емалі.

Отже, у період соцреалізму техніка нарячої художньої емалі була відомою митцям, але розвиток технологій та стильових жанрів був суто обмежений.

Розвиток декоративного мистецтва бурхливо розпочався із трансгресивними змінами у суспільстві та усуненням ідеологічних домінант у мистецтві. Це стосується й техніки гарячої художньої емалі, яка отримала визнання у митців, які працювали як у живописі, так і у монументальному мистецтві, графіці, скульптурі, що значно збагатило контекстуально та жанрово цей вид мистецтва. Зміна парадигми художньої творчості викликала розвиток нової тематики, появи нових жанрів, технік виконання художніх робіт. Значну роль у розвитку емальєрного мистецтва у цей період відіграла школа найвідомішого художника-монументаліста вітчизняної емальєрної справи О. Бородая. Його творчість вплинула на ціле покоління майстрів. Мистецтвознавці відносять до творчої школи О. Бородая цілу плеяду майстрів

емальєрного мистецтва, зокрема, Ю. Бородай, Т. Дреєва, Т. Дурдиєва, Т. Ільїна, У. Федько, А. Рябчук, С. і Т. Колечко, Л. Мисько, С. Юшков та ін.

З ініціативи його доньки Юлії у 2009 році відбувся перший міжнародний фестиваль емалі в Україні. У 2013 році відбувся Другий міжнародний фестиваль емалі в Україні. Цей фестиваль присвятили пам'яті Юлії Бородай, художниці у техниці емалі, засновниці цього фестивалю, яка трагічно загинула. Головною подією у науковому житті фестивалю стала конференція «Сучасні емалі» у якій взяли участь мистецтвознавці З. Чегусова, Р. Шмагал, художники-викладачі А. Агафонова з Москви та Б. Клочков з Єкатиренбурга. На конференції було презентовано альбом Ю. Бородай «Українська емаль». [2] З 2012 року утвердженням місця художньої емалі як самостійного виду декоративного мистецтва починає займатися О. Барбалат. Також з метою відродження та популяризації старовинної техніки, вона провела майстер-класи з техніки художньої гарячої емалі в Україні, Польщі та Австрії [1].

Знаковим для мистецького життя України став 2015 рік. Музеєм українського живопису у м. Дніпро відкривається майстерня гарячої художньої емалі, яка згодом, завдяки активній діяльності представників школи О. Бородая, перетворюється у повноцінний музей. Музей художньої емалі не тільки формує власну колекцію за цим напрямом, але й проводить роботу з формування нового стилю у цій царині – монументального емальєрного мистецтва. Зокрема у 2015 році в музейних залах відбувся міжнародний фестиваль художньої емалі, що став продовженням традиції фестивалів, проведених у Києві. У програмі фестивалю було передбачено проведення міжнародного емальєрного симпозіуму, організацію розгорнутої експозиції виставки, проведення круглих столів, лекцій, екскурсій, видання каталогу музею емалі та каталогу виставки. Ключовою метою Музею художньої емалі є ознайомлення його відвідувачів глядачів та городян з унікальним мистецтвом, відроджувати та розвивати його на теренах України, проведення виставок, фестивалей, семінарів, що дають змогу усвідомити емальєрство як окреме художнє явище.

В інституті мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, завдяки праці О. Бородая, створюються майстерні ювелірного та емальєрного мистецтва. Це єдині освітянські осередки ювелірного, станкового та монументального мистецтва у техніці гарячої художньої емалі державного рівня [1].

У хронотопі українського мистецтва ці фестивалі, виставки, музейні інституції, а особливо залучення до емальєрства освітніх практик, постали генераторами ідейної синергії митців та пошуком новаторських технік і прийомів художнього вираження, розширення кольорної палітри і різноманітості фактур, створення об'єму та наближення емальєрних робіт за технікою виконання до традиційних образотворчих видів, таких як живопис або графіка.

Мистецтво художньої емалі набуло нового звучання. З виникненням ринкових відносин в Україні митці для художніх робіт використовують привозні емалі. Значно розширюються сфери застосування техніки. Твори станкового мистецтва, виконані в техніці гарячої емалі, застосовуються в оформленні інтер'єрів. Емальовані поверхні використовуються в монументальних творах, зокрема у сучасному орнаментальному ковальстві, декоративно-ужитковому мистецтві, ювелірному мистецтві, дизайні, рекламно-сувенірній продукції та багатьох інших галузях.

На певному етапі художники вдалися до вирішення монументальних завдань. Як відомо, емаль – один із небагатьох видів мистецтва, який володіє унікальними властивостями. Емаль не вигоряє, не боїться різких перепадів температур, лояльна до дії вологи. Саме тому для даної техніки відкривається безмежний простір екстер'єрних втілень. Технологічні можливості дозволяють створювати емаль максимальним форматом у шістдесят сантиметрів. Для рішення інших завдань художники вдаються до створення модульних декоративних монументальних панно. Зокрема, Станіславом Юшковим було виконано у техніці емалі монументальну декоративну композицію «Зоряна ніч» (120 х 120 см.) за мотивами творчості Вінсента Ван Гога. Аліною Набокою за короткий час із розрізнених декоративно-фрагментарних елементів було створено в емалі алегоричний образ самурая та козака. Кожне із панно має розмір 220 х 145 см..

Станковий і монументальний вид емальєрного мистецтва в Україні розвиває ціла плеяда художників, а саме: В.Тимко, І.Юрков, С.Юрков, С.Вольський, С.Марчук, П.Чакір, Л.Косигін, Н.Княжковська, О.Михальянц, В.Хоменко, І.Кириченко, О.Стратійчук, М.Ніколаєв, С.Колечко, Т.Колечко, О.Бородай, Т.Турдиєва, У.Федько, Л.Мисько, Т.Дреєва, Т.Ільїна, А.Рябчук, С.Юшков, А.Моргунова, О.Єрофеєва та І.Моргунов. В ювелірному мистецтві техніку гарячої художньої емалі розвивають Б і Я. Паламарчуки, М. Столяр, О. Барбалат та ін. Науковим студіюванням ювелірного мистецтво, і у цьому контексті техніки гарячої художньої емалі, займаються С.Луць [6], Л.Пасічник [7], Р.Шмагало [9], М.Кравченко [4].

Висновок. Емальєрне мистецтво в Україні набуло значення мистецького явища, яке має свою теоретичну основу, періодизацію, техніко-технологічну основу та своїх послідовників. Діяльність митців

розвинула художнє значення та цінність творів емальєрного мистецтва у соціальному житті суспільства. У науковому осмисленні емаль постає як вид мистецтва та отримує термінологічне визначення – емальєрне мистецтво. Історіографія емальєрного мистецтва відображає історію розвитку техніки гарячої художньої емалі, проте недостатньо висвітлює питання технології і способів виконання емальєрних творів, їх атрибутивні властивості, експертизу та оцінку, що є свідченням становлення наукової школи мистецтвознавчого аналізу творів, виконаних у техніці гарячої емалі. Специфіка емальєрного мистецтва, як виду образотворчого мистецтва, полягає у технології втілення художніх задумів, що надає творам неповторність, новаційність, широту колірної палітри і різноманітність фактур, можливість створення об'єму.

Література

1. Барбалат О. Мистецтво народжене вогнем: старовинна техніка гарячої емалі на теренах сучасної України. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня. 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.* Київ: НАКККіМ, 2019. С. 121-123.

2. Бородай Ю. О. Українська емаль / Альбом-каталог. К.: Український письменник, 2013. 264 с.

3. Довгань Ю.О. Мистецтво емалі в Україні: історичний досвід та сучасний стан. *Автореферат на здоб. наук. ступ. канд. мист.* Харків: ХДАДіМ, 2009. 19 с.

4. Кравченко М. Я. Мистецтво прикрас в Україні останньої третини XX – початку XXI століття: європейський контекст, художні особливості, персоналії. *Автореферат на здоб. наук. ступ. канд. мист.*. Львів: Львівська національна академія мистецтв, 2017. 19 с.

5. Луць С. В. Художні гарячі емалі в мистецтві Класичного ювелірного Дому «Лобортас». *Мистецтвознавство'13. СКІМ.* Львів: 2013. С. 173 – 182.

6. Луць С. В. Ювелірне мистецтво України на зламі XX–XXI ст.: генезис поступу. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну.* 2019. Том 2. № 1. С. 93 – 111.

7. Пасічник Л.В. Ювелірне мистецтво України XX – початку XXI століття (історія, стилістика, персоналії). *Автореферат на здоб. наук. ступ. канд. мист*. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 2015. 23 с.

8. Техника художественной эмали, чеканки и ковки: уч. пособие / А.В.Флеров и др. М.: Высшая школа, 1986. 191 с.

9. Шмагало Р. Ювелірне мистецтво України: авторський пошук і ринок. *Образотворче мистецтво,* 2012. № 3 – 4. С. 34 – 35.

10. Шмагало Р. Художній метал України XX – початок XXI століття. Енциклопедія художнього металу. Львів: Апріорі. 2015. Т 2. С. 42.

References

1. Barbalat O. (2019). Fire-born art: ancient technique of hot enamel in the territory of modern Ukraine [Mystectvo narodzhene voghnem: starovynna tekhnika gharjachoji emali na terenakh suchasnoji Ukrajiny]. Kuljturni ta mystecjki studiji KhKhI stolittja: naukovo-praktychne partnerstvo: materialy mizhnarodnogho sympoziumu, 6 chervnja. 2019 r. M-vo kuljt. Ukrajiny; Nac. akad. ker. kadriv kuljt. i mystec. Kyjiv: NAKKKiM. C. 121-123. [in Ukraine].

2. Borodaj Ju. O. (2013). Ukrainian enamel [Ukrajinsjka emalj] / Aljbom-katalogh. K.: Ukrajinsjkyj pysjmennyk. 264 s. [in Ukraine].

3. Dovghanj Ju.O. (2009). Enamel art in Ukraine: historical experience and current state [Mystectvo emali v Ukrajini: istorychnyj dosvid ta suchasnyj stan]. Avtoreferat na zdob. nauk. stup. kand. myst. Kharkiv: KhDADiM. 19 s. [in Ukraine].

4. Kravchenko M. Ja. (2017). Decoration art in Ukraine of the last third of the XX - the beginning of the XXI century: European context, artistic features, personalities [Mystectvo prykras v Ukrajini ostannjoji tretyny XX – pochatku XXI stolittja: jevropejsjkyj kontekst, khudozhni osoblyvosti, personaliji]. Avtoreferat na zdob. nauk. stup. kand. myst.. Ljviv: Ljvivsjka nacionaljna akademija mystectv. 19 s. [in Ukraine].

5. Lucj S. V. (2013). Artistic hot enamels in the art of Lobortas Classic Jewelry House [Khudozhni gharjachi emali v mystectvi Klasychnogho juvelirnogho Domu «Lobortas»]. Mystectvoznavstvo'13. SKIM. Ljviv. S. 173 – 182. [in Ukraine].

6. Lucj S. V. (2019). Ukraine's jewelry at the turn of the 21st-21st centuries: genesis of progress [Juvelirne mystectvo Ukrajiny na zlami XX–XXI st.: ghenezys postupu]. Demiurgh: ideji, tekhnologhiji, perspektyvy dyzajnu. Tom 2. № 1. S. 93 – 111. [in Ukraine].

7. Pasichnyk L.V. (2015). Jewelry art of Ukraine of XX - beginning of XXI century (history, stylistics, personalities) [Juvelirne mystectvo Ukrajiny XX – pochatku XXI stolittja (istorija, stylistyka, personaliji)]. Avtoreferat na zdob. nauk. stup. kand. myst. Kyjiv: Instytut mystectvoznavstva, foljklorystyky ta etnologhiji imeni M. T. Ryljsjkogho NAN Ukrajiny. 23 s. [in Ukraine].

8. Technique of artistic enamel, stamping and forging: studies allowance [Tekhnyka khudozhestvennoj эmaly, chekanky y kovky: uch. posobye] (1986). / A.V.Flerov y dr. M.: Vыsshaja shkola. 191 s. [in Russia].

9. Shmaghalo R. (2012). Jewelry of Ukraine: author's search and market [Juvelirne mystectvo Ukrajiny: avtorsjkyj poshuk i rynok]. Obrazotvorche mystectvo. № 3 – 4. S. 34 – 35. [in Ukraine].

10. Shmaghalo R. (2015). The metal art of Ukraine of the XX - the beginning of the XXI century. Encyclopedia of artistic metal [Khudozhnij metal Ukrajiny XX – pochatok XXI stolittja. Encyklopedija khudozhnjogho metalu]. Ljviv: Apriori. T 2. S. 42. [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 23.10.2019
Прийнято до публікації 23.11.2019

УДК 78.03+784.3“17”
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190640

Омельченко-Агай Кухі Галина Сергіївна,
здобувач кафедри старовинної музики
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
ORCID 0000-0002-5561-9594
galina-aghaie@yandex.ua

ПЕРЕТВОРЕННЯ ЖАНРОВОГО ІНВАРІАНТУ СОЛЬНОЇ КАНТАТИ У ТВОРЧОСТІ В. А. МОЦАРТА

Мета статті полягає у спробі вперше звернути увагу на жанр сольної кантати як на самостійний та вагомий з-поміж групи кантатних жанрів, осмислити функціонування жанру в композиторів класичного стилю та зафіксувати зміни параметрів його жанрового інваріанту. **Методологія** дослідження полягає у використанні аналітичного, компаративного та історичного методів. Ці методологічні підходи дозволяють порівняти та розкрити особливості перетворення жанрового інваріанту сольної кантати за доби бароко та класичного стилю на прикладі творчості віденських класиків загалом та на творах В. А. Моцарта зокрема. **Наукова новизна** полягає у виявленні притаманних сольній кантаті жанрових параметрів доби класичного стилю та їх порівнянні із параметрами кантати доби бароко. **Висновки.** Сольна кантата доби класичного стилю відрізняється від творів указаного жанру попередньої історичної епохи. Завдяки їх порівнянню розкриваються особливі параметрир кожного із них, що дає змогу зафіксувати процес перетворення жанрового інваріанту сольної кантати.

Ключові слова: жанр, жанровий інваріант, сольна кантата, доба класичного стилю, кантати В. А. Моцарта.

Омельченко-Агай Кухи Галина Сергеевна, *соискатель кафедры старинной музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

Преобразование жанрового инварианта сольной кантаты в творчестве В. А. Моцарта

Цель статьи заключается в попытке впервые обратить внимание на жанр сольной кантаты, как на самостоятельный и весомый среди группы кантатных жанров, осмыслить его функционирование у композиторов классического стиля и зафиксировать изменения параметров его жанрового инварианта. **Методология** исследования заключается в использовании аналитического, сравнительного и исторического методов. Данные методологические подходы позволяют сравнить и раскрыть особенности преобразования жанрового инварианта сольной кантаты в эпоху барокко и классического стиля на примере творчества венских классиков в целом и на произведениях В. А. Моцарта в частности. **Научная новизна** заключается в выявлении характерных для сольной кантаты жанровых параметров классического стиля и их сравнении с параметрами кантаты эпохи барокко. **Выводы.** Сольная кантата классического стиля отличается от произведений данного жанра предыдущей исторической эпохи. Благодаря их сравнению раскрываются особые параметры каждого из них, что позволяет зафиксировать процесс преобразования жанрового инварианта сольной кантаты.

Ключевые слова: жанр, жанровый инвариант, сольная кантата, эпоха классического стиля, кантаты В. А. Моцарта.

Omelchenko-Aghaie Koohi Galyna, *postgraduate student of Early Music Department of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

The transformation of the solo cantata’s genre invariant in the works of V. A. Mozart

The purpose of the article is to try for the first time to pay attention to the genre of the solo cantata, as an independent and significant among the group of cantata genres, to comprehend its functioning among composers of the classical style and record the changes in the parameters of its genre invariant. **The methodology** is to use analytical, comparative, and historical methods. These methodological approaches allow us to compare and disclose the peculiarities of the transformation of the genre invariant of the solo cantata in the Baroque and classical style using the example of the work of Viennese classics in general and in the works of V. A. Mozart in particular. **The scientific novelty** consists in identifying the genre parameters of the classical style characteristic of the solo cantata and comparing them with the parameters of the baroque cantata. **Conclusions.** Due to the detailed study and analysis of numerous solo cantatas of the baroque and classical styles, particular parameters of the invariant were identified, which qualitatively distinguish the solo cantata from other samples of the cantata genre. Consequently, on the basis of the conducted research, the parameters of the genre invariant inherent in the baroque solo cantata were discovered in the era of classical style and the reasons for its transformations on the example of the cantatas works of the Viennese classics in general and the cantata of VA Mozart, in particular, were outlined. The solo cantata of the classical style is different

©Омельченко-Агай Кухі Г. С.

from the works of the genre of the previous historical era. Their comparison reveals the specific parameters of each of them, which allows recording the process of transformation of the genre invariant of a solo cantata.

Key words*:* genre, genre invariant, solo cantata, the era of the classical style, cantatas of W. A. Mozart.

Актуальність теми дослідження полягає у спробі вперше звернути увагу на жанр сольної кантати як на самостійний та вагомий з-поміж групи кантатних жанрів. Історія його розвитку налічує понад чотириста років. Зародження та становлення жанру відбуваються за доби бароко на території Італії та виявляються через низку парамерів інваріанту, що якісно відокремлюють сольну кантату від інших жанрів. За доби бароко сольна кантата є одним із провідних жанрів – виразників епохи. Однак, починаючи із кінця XVIII ст., вона зміщується із центральної позиції на периферію жанрового фонду, продовжуючи свій розвиток завдяки особливій гнучкості щодо нових музично-естетичних стилів та напрямків. Саме тому актуальним також є осмислення функціонування жанру у композиторів класичного стилю на прикладі творчого доробку В. А. Моцарта. Необхідно підкреслити, що робота в жанрі сольної кантати цього майстра до сьогодні не ставала в центрі музикознавчих досліджень. Важливим внеском цієї статті також є спроба виявити особливості перетворення жанрового інваріанту сольної кантати та зміни її параметрів відповідно до нових естетико-стилістичних умов.

Отже, метою розвідки є фіксування зміни параметрів та виявлення особливостей перетворення жанрового інваріанту сольної кантати за доби класичного стилю на прикладі творчості В. А. Моцарта.

Аналіз досліджень і публікацій.

Одразу варто зазначити, що сольна кантата досі не стала предметом грунтовних музикознавчих досліджень. Значна кількість вітчизняних праць, присвячених кантатним жанрам, загалом не сприяє виокремленню сольної кантати з-поміж таких жанрів як хорова кантата, велика вокально-хорова кантата, камерна кантата та ін. Тому основною теоретичною базою в цій розвідці стали матеріали довідникової літератури [14], теоретичні праці, присвячені розвитку духовної сольної кантати за доби бароко [13], а також два каталоги сольних кантат у творчості єврейських композиторів та композиторів XVIII ст. [9; 12]. Музикознавчі праці присвячені класичному стилю та історичному періоду 20-х років XVIII - 20-х років XIX століть [3; 7]. Окрему частину базових джерел складають роботи присвячені життю та творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена [1; 2; 4; 6; 10; 11].

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети були використані аналітичний, компаративний та історичний методи дослідження. Зокрема, проаналізовані сольні кантати віденських класиків. Порівняння творів барокової і класичної епох дало можливість виявити особливості перетворення жанрового інваріанту у другій половині XVIII ст. У процесі вивчення низки параметрів жанрового інваріанту спираємось на дослідження «Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст.» І. Тукової [5]. Дослідниця пропонує схему жанрового аналізу творів, що включає два основні рівні:

«Функціональний рівень:

- життєва функція (або соціально-культурна) – умови побутування конкретного жанру;
- склад виконавців.

Семантично-композиційний рівень:

- жанровий зміст;
- композиційна схема;
- засоби жанрової виразності (найбільш притаманні конкретному жанру)» [5, 6].

Виклад основного матеріалу. Спробуємо провести жанр сольної кантати доби класичного стилю крізь рівні аналізу жанрового інваріанту та виявити властиві саме йому параметри.

Функціональний рівень. Соціально-культурна функція.

На відміну від функціонування в якості барокового жанру-репрезентанта, сольна кантата у XVIII ст. зміщується із центральних позицій на периферію. Це відбувається насамперед через центральне положення опери в системі музичних жанрів XVIII – початку XIX ст. Завдяки інтенсивному розвитку оперної індустрії, що виражається як через будівництво численних оперних театрів, створення театральних труп та оркестрів, зріс попит на регулярне поповнення репертуару. Саме опера, як жанр, могла вмістити та втілити основні естетичні вподобання композиторів та публіки епохи класичного стилю – прагнення до досконалості та універсалізму, переконаність у можливості набуття ідеалу «тут і тепер» [3, 24], а також вираження у музичному творі загальнозначущих, важливих для всіх і кожного ідей [3, 27]. Публіка сприймає кожну оперну виставу як соціальну подію, де виражені найсучасніші та етично-правильні події (що є вартими до загального споглядання), схеми поведінки героїв та їх характери. Сольна кантата за своїми розмірами та складом виконавців не може вмістити в собі висловлювання узагальненого типу, тому стає репертуарним

твором аматорських зібрань, соціально-культурних спілок, написаних для спеціальної урочистої чи пам'ятної події (оказіональні) із можливою присвятою конкретній особі. Це впливає також на кількість сольних кантат написаних в період з 1730 по 1820 років. Зокрема серед доробку віденських класиків, Й. Гайдна, В. Моцарта та Л. ван Бетховена сольних кантат близько 11. Серед численних творів В. Моцарта знаходимо п'ять сольних кантат, що написані на німецький текст, переважно духовно-релігійного змісту.

Одна з ранніх кантат «Поховальна музика» («Grabmusik», KV 42) написана в 1767 р. Виконання її було приурочене до великого посту. Текст твору являє собою духовний діалог, розмову між Душею (B) та Янголом (S). Кантата стає показовою у засвоєнні юним Моцартом так званого неаполітанського стилю (проникнення в церковні жанри форм та прийомів опери, особливо в мелодиці: фанфарна мелодика з широкими інтервалами, колоратури, виразність оркестру). Пізніше, в середині 70-х років, Моцарт додав до тексту кантати заключний хор з невеликим вступним речитативом. Отже, маємо таку послідовність номерів у кантаті: Речитатив Душі (B), Арія Душі (B, D-dur), Речитатив Янгола (S), Арія Янгола (S, g-moll), речитатив Душі, Дует Янгола та Душі (Es-dur), речитатив Янгола, Хор (мішаний, C-dur) [1, I. 1., 140, 476, 485].

Кантата «До Тебе, душе всесвіту» (KV 429), створена приблизно в 1783 р., залишилась незавершеною. Аберт вказує на існування трьох редакцій кантати: для двох тенорів і басу у супроводі клавіру, для вокального тріо з фортепіано та для чотириголосного хору з супроводом струнного квартету, двох гобоїв, двох валторн і двох фаготів. [1, II. 1, 77]. Однак в коментарях К. Сакви вказано, що редакції для вокального тріо та хору були зроблені значно пізніше, вже після смерті Моцарта, його учнем М. Штадлером [1, II. 1, 448, 451, 452].

У 1785 р. була написана масонська кантата (KV 471) «Радість масона» для соло тенора, хору, у супроводі струнного квартету, двох гобоїв, двох валторн і кларнета, яка була виконана у Відні. Автором тексту став масон – брат Франц Петран.

Кантата (KV 619) «Ви, пошановувачі Творця безмежного всесвіту», липень 1791 р., на текст поета Франца Генріха Цигенхагена (1753-1806).

Остання кантата – «Невелика масонська кантата» (KV 623) для двох тенорів та басу, текст Емануеля Шиканедера (1748-1812), написана в листопаді 1791 р. до освячення нового масонського храму. Кантата складається із шести частин: початковий та заключний хори (озвучують аналогічний матеріал), двох речитативів, арії тенора та дуету для тенора та баса. До того ж кантата має додаток у вигляді ще одного хору, який в наш час є австрійським національним гімном. Однак Аберт заперечує написання цього хору Моцартом [10, 248].

Тенденція до зменшення кількості сольних кантат проглядається і в композиторів раннього класичного стилю, і в митців так званого «другого ряду». Таким чином, у період з 1730 по 1820 роки сольна кантата стає репрезентантом та учасником процесу формування нового жанру – камерної музики, у прямому розумінні слова «камерна», тобто розрахованої на невелику кількість виконавців та обмежене коло слухачів. Окрім, як вже вказувалось, репертуарного твору аматорських зібрань, соціально-культурних спілок, написаних для спеціальної урочистої чи пам'ятної події (оказіональні) із можливою присвятою конкретній особі, сольна кантата є обов'язковим педагогічним репертуаром для співаків-вокалістів та композиторів у підготовці до виконання та створення жанру опери.

Склад виконавців. Поряд із творами, що нагадують за складом барокові зразки, з'являються й інші комбінації виконавців. Зокрема, клавір може бути замінений на фортепіано, інструментальний ансамбль – збільшений до струнного квартету із додаванням духових інструментів або ж навіть оркестру. Окрім того, до деяких із сольних кантат композитори віденці додають хор. Чому ж варто зараховувати такі кантати до сольних? На це питання можливо відповісти після детального аналізу низки творів, оцінивши роль хору в композиції та загальній драматургії. Наприклад, у кантаті «Вибори капельмейстера» Й. Гайдна задіяний хор, однак він використовується лише двічі (наприкінці, № 8 та № 10), його роль коментуючого типу. Більшість номерів кантати відведена все ж таки для трьох солістів Аполлона (T), Бахуса (T) та Мінерви (S). Кожен із персонажів має сольні арії та речитативи. Між двома заключними хорами звучить дует Мінерви та Аполлона. Тому кількість сольних номерів (7 з 10) та завершальна роль хору дають підстави віднести цей твір до сольних кантат, а не до хорових творів.

Частіше за все хорова партія має функцію вступу або заключення, особливо у творах, що несуть соціальне навантаження, присвячені до визначної дати та будуть виконані у досить широкому колі слухачів культурно-просвітницького зібрання. Наприклад, масонська кантата (KV 471) В. Моцарта «Радість масона» для соло тенора, хору, у супроводі струнного квартету, двох гобоїв, двох валторн і кларнета, виконана на честь австрійського вченого І. Борна (1742–1791), члена масонської ложі. Кантата складається із різних епізодів, таких як аріозо тенора, речитатив з

акомпанементом та речитатив secco тенора, та спільним епізодом (соло тенора, хор). А також «Невелика масонська кантата» (KV 623) для двох тенорів та басу. Цикл твору складається із шести завершених номерів, з яких перший – хоровий, буде в точності повторено в останній частині кантати.

Із партитурами двох ранніх кантат Л. ван Бетховена можна ознайомитись на сайті «International Music Score Library Project». Обидва твори мають особливу внутрішню будову циклу. Зокрема цикл кантати «На смерть Йосипа II» (для баса та сопрано соло, хору та оркестру) складається із таких частин: 1) хор, 2) речитатив B, 3) арія B, 4) арія S з хором (1 розділ- соло S, 2 розділ - хор), 5) речитатив S, 6) арія S, 7) хор.

Кантата « На вступ до царювання Леопольда II» (для солістів сопрано, тенора, баса, мішаного хору та оркестру) складається із 1) речитативу S з хором, 2) арії S, 3) речитативу B, 4) речитативу T, 5) терцету, 6) заключного хору.

Організація циклу в обох кантатах Л. ван Бетховена є досить незвичною. Не заглиблюючись у детальний аналіз музичного тексту, можна сказати, що композитор переосмислює цикл, не зважаючи на традиційність оформлення та назви частин. Зокрема, це нове наповнення вже звичних форм, таких як речитатив для соло із хором у супроводі оркестру, або арія з хором у супроводі оркестру, переорієнтація тембрів всередині циклу (зміна тембру басу на тембр сопрано у першій кантаті, та почерговий вступ солістів спочатку сопрано, а надалі тенора та басу), що насамперед несуть у собі символічне навантаження, а також відображають детальну продуманість задуму композитора.

Відначимо також особливу роль оркестру, який у Бетховена заповнює простір звучання не тільки арій та хорів, але й речитативів (хоча в кантаті «На вступ до царювання Леопольда II» речитативи тенора і баса, скоріше за все, можна віднести до речитативів secco). Це, в свою чергу, дає можливість прослідкувати на вказаних творах зустріч та долання композитором двох видів кантат: барокової, із дискретністю структури, типовими видами речитативів, незначною роллю хору у задумі циклу, до кантати нового часу із прагненням наскрізного розвитку, взаємодією між хором, солістами та оркестром. Таким чином, вже у ранніх творах Бетховен підкорює своєму індивідуальному задуму структуру циклу.

Спираючись на детальне вивчення зразків кантат із хором[a], можна зробити такі висновки: хор ніколи не виконує функцію персонажа, важливі вузлові моменти розгортання подій ніколи не подаються у партії хору.

Чому це відбувається, які причини додавання хору до складу виконавців сольної кантати?

Найперша – вплив оперного жанру на більшість вокальних та інструментальних жанрів XVIII ст. Видається, що саме так твір збагачується більш урочистим характером виконання та відповідно до естетичних вподобань того часу виглядає більш завершено, оформлено.

Наступна причина – вплив творчості Й. Баха, а саме його духовних концертів, мотетів та пасіонів (які часто називають кантатами) та Г. Генделя (ораторії), де хор відіграє визначну, а, іноді й провідну роль як на композиційному, так і на драматургічному рівнях.

Остання – естетична необхідність у розширенні звукового простору, яка, у свою чергу, вплинула як на формування оркестру за доби класичного стилю, так і на включення хору до складу різних творів (у тому числі й симфонії).

Жанровий зміст. Окрім різноманітних сюжетів на основі міфів древньої Греції та Риму, з'являються кантати написані на більш абстрактний сюжет, без залучення відомих міфічних чи історичних персонажів, на тексти німецькою мовою сучасників композиторів-віденців. Зокрема, В. Моцарт писав кантати на тексти Ф. Цигенхагена, Е. Шиканедера та Ф. Петрана, а Л. ван Бетховен – на тексти Й. Гете, А. Вейсенбаха та А. Авердонка. Зауважимо також, що тексти більшості кантат В. Моцарта можна віднести до духовних, оскільки твори були приурочені до великого посту, освячення нового масонського храму або у назві твору прямо чи ж завуальовано згадується про Бога (схоже із назвами духовних концертів та мотетів Й. Баха). Інші тексти кантат можна віднести до урочисто-церемоніальних, що були присвячені на честь винахідника І. Борна та його нового методу амальгамування, коронації короля Бельгії Леопольда II та на смерть короля Німеччини Йосипа II.

Композиційна схема. Бароковий цикл сольної кантати збагачується такими частинами, як хор, іноді дует. Окрім того, з'являються твори одночастинні із внутрішнім поділом на контрастні розділи, де композиторами (Й. Гайдн, В. Моцарт) знято маркування самостійних частин арії чи речитативу та явним стає прагнення до наскрізного руху. Також зазначимо, що в сольних кантатах віденських класиків

[a] Й. Гайдн кантата «Вибори капельмейстера», В. А. Моцарт кантати «Радість масона», «Невелика масонська кантата», Л. ван Бетховен кантати «На смерть Йосипа II» та «На вступ до царювання Леопольда II».

спільним для обох видів циклу (із завершеними та означеними номерами й одночастинного) є прагнення до подолання статики та втілення принципів симфонізму – таких, як контраст, протиставлення та якісні перевтілення тем і тематичних елементів, послідовне та цілеспрямоване втілення музичної драматургії.

Розглянемо одну із найбільш нетипових кантат Моцарта детальніше. Кантата «Ви, пошановувачі Творця безмежного всесвіту» (*«Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt»*) (KV 619) для високого голосу та фортепіано (клавесину), яку можна віднести до виду сольної кантати на текст духовного змісту (*cantata spiritual*). Твір написаний в останній рік життя композитора. У порівнянні з іншими кантатами він є найменшим за обсягом композиції (170 тактів).

За кількістю частин твір нагадує зразки вокальних кантат у супроводі *basso continuo* Г. Генделя – із характерними частинами: вступ, речитатив та дві арії. Схожа схема будови кантат Генделя та Моцарта краще виявляє відмінні риси у внутрішній будові циклу. Частини циклу в кантатах Генделя були чітко відокремлені одна від одної та оформлювались як замкнений епізод (завдяки єдності гармонічного розвитку, поверненню до основної тональності твору). Як інструментальні, так і вокальні епізоди в кантатах найчастіше були написані у тричастинних формах: *da capo* або тричастинна з динамізованою репризою. Тому за структурою цикл був подібним до сюїти.

У Моцарта, завдяки насиченій гармонії, частини кантати набувають більшої єдності з явним прагненням до наскрізного руху. Цикл кантати, окрім наскрізного гармонічного розвитку (*C-dur, C-dur, a-moll, d-moll, C-dur*), поєднується і за принципом контрасту: характерів, темпів та метрів розділів:

1 розділ, *Andante maestoso,* 4/4 – вступ, речитатив;
2 розділ, *Andante,* 3/4;
3 розділ, *Allegro,* 4/4;
4 розділ, *Andante,* 6/8;
5 розділ, *Andante,* 4/4;
6 розділ, *Allegro,* 4/4.

Із шести розділів кантати, п'ять написані у вигляді невеликих аріозо.

Розділ 2, Andante (C-dur), витриманий у помірному темпі, тридольному метрі, із вокальною партією пісенного типу (рух мелодії по звукам акорду, невеликі за обсягом фрази, хвилеподібна лінія руху мелодії, стрибки на сексту, септиму із плавним заповненням). Простота гармонічного розвитку, (без інтенсивних змін гармоній) та прозора фактура, а також тридольний метр викликають асоціації з лендлером[a].

Розділ 3 складає різкий контраст до попереднього епізоду, що наступає стрімко, лише через восьму паузу. Темп змінюється на *Allegro*, розмір із тридольного переходить у 4/4. Змінюється також тональний центр на *a-moll*. Мелодична лінія вокальної партії стає більш різкою, напруженою, схвильованою: початкові ходи на кварту, однорідний ритм, запитально-відповідна структура мелодики з елементами декламаційності, широкі стрибки на октаву, елементи риторичних фігур (*catabasis, passus duriusculus, exclamatio*). Різку зміну характеру підкреслює й гармонія, пульсація якої ущільнюється, на відміну від попереднього розділу (зміна гармонії відбувається переважно по півтактах, розвиток відбувається по тональностях: *a-moll, d-moll, C-dur, a-moll, D-dur, E-dur, C-dur, a-moll*). Партія фортепіано відрізняється частою зміною фактури: спочатку (т. 78-85) це − активна мелодія правої руки, що передує вступу вокальної партії. Інтонаційна близькість мелодії в голосі та в партії фортепіано полягає в наслідуванні першої ритмічної фігури (восьма, чверть із крапкою), а також наявності широкого стрибка (у вокальній партії – кварти, т. 80, т. 84; в акомпанементі – октава, т. 78, 82, секста, т. 79, 83). Наступною зміною фактури стає використання ритмічної фігурації з другого розділу (наприклад, т. 34) ніби в оберненні (т. 86-88), акордові фігурації (т. 93-95), та повернення до початкового виду фактури.

Наступний ***розділ 4***, *Andante*, 6/8, звучить в *d-moll*. Півтора такти фортепіанного вступу у мелодії віддзеркалюють процес формування першої секстової інтонації у голосі поступовим завоюванням діапазону (т. 107-108) від $в_3$, $ч_4$, $ч_5$. Мелодія вокальної партії аріозного типу. Перша висхідна інтонація $м_6$ заповнюється поступовим низхідним рухом. У мінорному ладі з'являються «терпкі» інтонації малих та зменшених інтервалів, $м_2$, $зм_5$ (т. 110), а також $зм_3$ (т. 111). У партії фортепіано, окрім дублювання мелодичної лінії голосу, з'являється виразний підголосок (т. 109-111), в якому також ніби застигає низхідна $м_2$ (*d-cis*).

Наступний матеріал четвертого розділу (***другий період***) звучить більш напружено завдяки активізації фактури, розширенню діапазону нижнього регістру, постійній ритмічній пульсації (восьмими)

[a] В. А. Моцарт Кантата «Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt» (KV 619) для соліста у супроводі фортепіано – http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/48/IMSLP63853-PMLP99640-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_07_KV619.pdf

в партії фортепіано, а наприкінці розділу – низхідній фігурі в октавному подвоєнні, що стосовно вокальної партії вступає на другу восьму (т. 125-127). Вокальна партія другого періоду, навпаки, відрізняється від попередньої більшою ритмічною стабільністю. Тут переважає формула «четверть – восьма» (т. 122-125). Плавність мелодичної лінії порушує $зм_4$ (т. 122). Певної трансформації зазнає й інтонація висхідної сексти, яка на початку звучала ніжно, а наприкінці розділу змінилась на патетичні заклики (т. 126-127). Особливу увагу звертає на себе підголосок у партії фортепіано. Наприклад, у т. 122, поряд із $зм_4$ у голосі (по горизонталі), звучить також $зм_4$ по вертикалі (між двома лініями у партії правої руки, та між підголоском та вокальною партією). Якщо звернути окремо увагу на середній та нижній голоси у партії фортепіано, то тут знаходимо також зменшені інтервали $зм_4$ (т. 122), $зб_4$ (т. 123), $зб_4$, $зм_7$ (т. 124), $зб_9$, $зб_6$ (т. 124). Така насиченість зменшеними та збільшеними інтервалами у прохідному та допоміжному русі додає напруженості загальному звучанню епізоду. Цікаво, що інтервал висхідної сексти змінює свою характеристику із ліричного пісенного на початку розділу, до активно-наративного наприкінці розділу (т. 126-127).

5 розділ, *Andante a tempo*, помітно відрізняється від попереднього, насамперед зміною розміру на 4/4. Змінюється і фактура, тепер − це акордові вертикалі. Гармонія поступово спрощується, інтенсивність зміни акордів на початку розділу складає півтакт, пізніше − від цілого такту до двох тактів. Широкі активні висхідні інтонації у вокальній партії (кварта т. 135-136, секста т. 138-139) та рух по звуках акордів (т. 141-142, т. 144-145), а також пульсуючі акорди правої руки створюють враження урочистого промовляння, та нагадують гімнічні жанри.

6 розділ, *Allegro*, 4/4, виконує функцію ***коди***. Повернення до основної тональності *C-dur*, створює тональну арку із початковими розділами кантати. Протягом всього розділу відбувається кадансування, а прискорення, завдяки зміні темпу та пульсуючої ритмічної одиниці такту (у супроводі в попередньому розділі – восьмі, в останньому – чверті), нагадує типові для Моцарта фінали − швидкі, яскраві, неспинні.

Цікавим прийомом стає наявність ***речитативно-імпровізаційних зв'язок***. У кантаті «Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt» це насамперед ***перший речитатив*** (т. 11-26), що продовжує вступ, а також речитативи № 2 і № 3 між третім та четвертим (т. 105-106) та четвертим і п'ятим розділами (т. 128-129), що підсилюють відчуття процесуальності, безперервності висловлювання.

Досягнення ***наскрізного руху*** у творі забезпечується поступовим зменшенням тривалості епізоду (наприклад ***розділ 1*** – 26 тактів, ***розділ 6*** – 19) та відсутністю повторів у масштабах твору, тобто між розділами, хоча повторність як така трапляється у двох розділах. Зокрема, у ***розділі 2*** тричастинної форми останній розділ є тональною репризою першого, із майже точним повтором чотирьох тактів акомпанементу (т. 63-66), однак іншою мелодією та зміненим кадансом. В наступному ***розділі 3***, написаному також у простій тричастинній формі, останній розділ виконує функцію скороченої динамізованої репризи, де повністю повторені перші три такти із першого розділу (два в акомпанементі, а третій у мелодії, т. 99-101).

Висновки**.** Внаслідок детального вивчення та аналізу численних сольних кантат барокового та класичного стилів виявлено особливі параметри інваріанту, що якісно виокремлюють сольну кантату від інших зразків кантатного жанру. Порівняння двох інваріантів сольних кантат виведемо до окремої таблиці, де у першій колонці перелічені основні параметри жанрового інваріанту, у другій колонці - особливості параметрів за доби бароко, і у третій - характеристики жанру за доби класичного стилю.

Параметри жанрового інваріанту	**Бароко**	**Класичний стиль**
соціально-культурна функція	жанр-постулат нової культурної парадигми	репрезентант та учасник процесу формування нового жанру – камерної музики
склад виконавців	соліст-вокаліст (або до чотирьох солістів), інструментальний супровід	фортепіано, інструментальний ансамбль – збільшений до струнного квартету із додаванням духових інструментів, або ж навіть оркестру, іноді хор
жанровий зміст	наявність поетичного або прозового світського (та духовного) тексту, сюжетність	абстрактний сюжет, без залучення відомих міфічних чи історичних персонажів, використовуються сучасні тексти німецькою мовою
композиційна схема	циклічна композиція (складові частини: інструментальний вступ, арія, речитатив, ритурнелі)	бароковий цикл сольної кантати збагачується такими частинами як хор, іноді дует, одночастинна наскрізна композиція із внутрішнім поділом на розділи

Отже, завдяки цій розвідці було виявлено зміну параметрів жанрового інваріанту, притаманних бароковій сольній кантаті, в добу класичного стилю та окреслено причини його перетворень на прикладі кантатних творів віденських класиків в цілому та кантат В. А. Моцарта зокрема.

Література

1. Аберт Г. В. А. Моцарт / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. Москва: Музыка, 1978. 518 с.
2. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Москва: Музыка, 1977. Изд. 5. 445 с.
3. Кирилина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика Москва: Моск. гос. консерватория, 1996. 192 с.
4. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн. Москва: Музыка, 1972. 317 с.
5. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст.: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2003. 19 с.
6. Alfred Einstein. Mozart / A. Mendel and N. Broder trans. London: Oxford University Press, 1969. 545 p.
7. Bertil van Boer. Historical Dictionary of Music of the Classical Period. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2012. 664 p.
8. Fortune N., Timms, C., Boyd, M., Krummacher, Fr., Tunley, D. Cantata // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by S. Sadie. 6th ed. London: Macmillan Publishers, 1980. Vol. 3. In. P. 694–718.
9. Kenneth Jaffe. Solo Vocal Works on Jewish Themes: A Bibliography of Jewish Composers. Lanham MD: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2010. 460 p.
10. Melograni P. Wolfgang Amadeus Mozart: A Biography. Chicago: University of Chicago Press, 2006. 299 p.
11. Otto Jahn. Life of Mozart. London: Novello Ever & Co, 1882. 472 p.
12. Paul F. Rice. Solo Cantata in Eighteenth-Century Britain: A Thematic Catalog. Detroit: Harmonie Park Press, 2002. 463 p.
13. Talbot M. Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy. London: Taylor & Francis, 2009. 452 p.
14. Timms C., Fortune N., Boyd M., Krummacher Fr., Tunley D., Goodall J. R., José J. Cantata // Grove Music Online, 2001. [Retrieved from https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04748]

References

1. Abert, G. (1978). V. A. Mozart (K. Sakwa, Trans.). Moscow: Muzyka. [in Russian].
2. Alschwang, A. (1977). Ludwig van Beethoven. Sketch of life and work. Ed. 5. Moscow: Muzyka. [in Russian].
3. Kirillina, L. (1996). Classical style in music of the XVIII – early XIX centuries: Self-consciousness of the epoch and musical practice. Moscow: Mosk. gos. conservatoria. [in Russian].
4. Kremlev, Y. (1972). Joseph Haydn. Moscow: Muzyka. [in Russian].
5. Tukova, I. (2003). Functionalization of instrumental genre models of the West European baroque in Ukrainian music of the second half of the twentieth century. Extended abstract of PhD thesis. 17.00.03. Kyiv. [in Ukrainian]
6. Einstein, A. (1969). Mozart (A. Mendel and N. Broder Trans.). London: Oxford University Press.
7. Bertil van Boer. (2012). Historical Dictionary of Music of the Classical Period. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
8. Fortune, N., Timms, C., Boyd, M., Krummacher, Fr., Tunley, D. (1980). Cantata. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 6th ed., vol. 3. (ed. by S. Sadie). London: Macmillan Publishers, p. 694–718.
9. Kenneth Jaffe. (2010). Solo Vocal Works on Jewish Themes: A Bibliography of Jewish Composers. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
10. Melograni, P. (2006). Wolfgang Amadeus Mozart: A Biography (Lydia, G. Cochrane Trans.). Chicago: University of Chicago Press.
11. Otto Jahn. (1882). Life of Mozart. (P. D. Townsend, Trans). London: Novello Ever & Co.
12. Paul F. Rice. (2002). Solo Cantata in Eighteenth-Century Britain. (A Thematic Catalog). Detroit: Harmonie Park Press.
13. Talbot, M. (Eds.). (2009). Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy. (1st ed.). London: Taylor & Francis.
14. Timms, C., Fortune, N., Boyd, M., Krummacher, Fr., Tunley, D., Goodall, J. R., José, J. (2001). Cantata. Grove Music Online. Retrieved from https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04748

Стаття надійшла до редакції 26.09.2019
Прийнято до публікації 26.10.2019

УДК 792.077(477) : [17.021.2 : 17.022.1]
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190642

Соболєвська Світлана Олександрівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID 0000-0002-5361-7085
lana2930@bigmir.net

УКРАЇНСЬКИЙ АМАТОРСЬКИЙ ТЕАТР У КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ XX – XXI СТОЛІТТЯ

Мета роботи полягає в розгляді феномену аматорського театрального мистецтва та його впливу на духовне життя суспільства й світогляд людей не тільки у нинішньому культурному просторі, а й у культуротворчих та суспільних процесах XX століття, які стали підґрунтям для розвитку й становлення сучасного українського аматорського театру. **Методологія дослідження** включає в себе історичний метод для систематизації матеріалу, метод аналізу, що використовується для порівняння стану українських аматорських театрів у періоди складних суспільних перетворень і їхнього впливу на культурні процеси протягом XX та початку XXI століть, та метод синтезу для узагальнення й підбиття підсумків дослідження. **Наукова новизна** полягає в тому, що дослідження українського аматорського театру і його вплив на духовне життя та світогляд людей в контексті культуротворчого процесу в часових рамках кінця XX – початку XXI століття проводиться з урахуванням попереднього історичного досвіду й культурних традицій театрального мистецтва України. **Висновки.** Аматорський театр створює умови для єднання й зближення людей, його дослідження необхідно проводити, осягнувши історичні процеси та соціокультурне середовище, де формувалося культурне життя українців, адже театральне мистецтво України базується на багатому історичному досвіді та національних культурних традиціях. Аматорський театр має необмежені можливості всебічного розвитку творчих здібностей людини й потужну силу творення культури завдяки формуванню світогляду та вихованню людей, здатних розуміти складні суспільні процеси.

Ключові слова: аматорський театр, культурний простір, культуротворчість, соціокультурне середовище, світогляд

Соболевская Светлана Александровна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Украинский аматорский театр в культурных процессах XX – XXI столетия

Цель работы заключается в рассмотрении феномена аматорского театрального искусства и его влияния на духовную жизнь общества и мировоззрение людей не только в нынешнем культурном пространстве, но и в культурных и общественных процессах XX века, которые стали основой для развития и становления современного украинского аматорского театра. **Методология исследования** включает в себя исторический метод для систематизации материала, метод анализа, используемый для сравнения состояния украинских аматорских театров в периоды сложных общественных преобразований и их влияния на культурные процессы в течение XX и в начале XXI веков, и метод синтеза для обобщения и подведения итогов исследования. **Научная новизна** заключается в том, что исследование украинского аматорского театра и его влияния на духовную жизнь и мировоззрение людей в контексте культуротворческого процесса во временных рамках конца XX – начала XXI века проводится с учетом предыдущего исторического опыта и культурных традиций театрального искусства Украины. **Выводы.** Аматорский театр создает условия для единения и сближения людей, его исследование необходимо проводить с учетом исторических процессов и социокультурной среды, где формировалась культурная жизнь украинцев, ведь театральное искусство Украины базируется на богатом историческом опыте и национальных культурных традициях. Аматорский театр имеет неограниченные возможности всестороннего развития творческих способностей человека и мощную силу созидания культуры, благодаря формированию мировоззрения и воспитанию людей, способных понимать сложные общественные процессы.

Ключевые слова: любительский театр, культурное пространство, культуротворчество, социокультурная среда, мировоззрение.

Sobolevska Svitlana, *postgraduate of the National Academy of Culture and Arts Management*

Ukrainian amateur theater In the cultural processes of the XX - XXI century

The purpose of the article is to consider the phenomenon of amateur theatrical art and its influence on the spiritual life of society and the worldview of people not only in the present cultural environment, but also in the cultural and social processes of the 20th century, which became the basis for the development and formation of the modern Ukrainian amateur theater. **The methodology** of the research includes a historical method for systematizing the material, a method of analysis used to compare the state of Ukrainian amateur theaters during the periods of complex social transformations and their impact on cultural processes during the XX and the beginning of the XXI century, and

©Соболєвська С. О., 2019

the method of synthesis for the synthesis and summing up of the research. **Scientific novelty** is that the research of the Ukrainian amateur theater and its influence on the spiritual life and the worldview of people in the context of the cultural development process in the time frame of the end of the XX - the beginning of the XXI century are based on the historical experience and cultural traditions of Ukrainian theatrical art. **Conclusions.** The amateur theater creates conditions for unity and rapprochement of people; its research must be carried out after having grasped the historical processes and the socio-cultural environment in which the cultural life of Ukrainians was formed because the theatrical art of Ukraine is based on rich historical experience and national cultural traditions. The amateur theater has unlimited possibilities for the full development of the creative abilities of a person and the powerful force of creation of culture due to the formation of world outlook and education of people who can understand complex social processes.

Key words*:* amateur theater, cultural space, cultural creation, socio-cultural environment, worldview.

Актуальність теми дослідження. Сила впливу театру на формування культури та механізм його особливої дії на людей завжди перебували в полі уваги науковців. За словами видатного театрального діяча, режисера й драматурга В. Немировича-Данченка, можна звести прекрасну будівлю, яскраво її освітити, зібрати оркестр, художників, призначити чудового адміністратора, директора, – і все ж таки театру не буде. Можливе й таке: на площу прийдуть три актора, покладуть на землю килимок та почнуть грати – і театр вже є [11, 49-50]. Новації у театрі – в методах режисури, композиційній побудові вистави, акторській грі – так чи інакше підказуються новим у житті. Як стверджував відомий український режисер масових видовищ М. Терещенко, елементи нового в сценічному мистецтві непомітно накопичуються життям, і, зрештою, висувають перед митцем вимогу нових творчих вирішень [9, 7-17]. На відміну від кіно, де акторське виконання фіксується й залишається однаковим під час кожного перегляду фільму, в театрі (як у професійному, так і в аматорському) актор має змогу постійно працювати над роллю й удосконалювати свій образ. Отже вистава, яку побачать глядачі, завжди буде представлена по-різному. Та й українські, й зарубіжні науковці, що вивчають феномен театру, одностайно стверджують, що зв'язок між життям і театром дуже тісний, тож сценічний матеріал береться безпосередньо з життя, і без цього зв'язку немає справжнього театру [2; 10]. Через багату систему образів театральне мистецтво здатне здійснити свою культуротворчу функцію, зокрема, відтворити гуманістичні цінності, активізувати їх як для виконавців ролей, так і для глядачів у залі на глибокій емоційній основі, що спонукає особистість до самовдосконалення й самотворення, створити умови для єднання та зближення людей, розвиваючи такі якості людини, як доброта, толерантність, тактовність, справедливість, відповідальність, милосердя та інші.

Аналіз досліджень і публікацій. Необхідно зазначити, що дослідження українського аматорського театру, його вплив на становлення особистості митця в контексті культуротворчого процесу у часових рамках кінця XX – початку XXI століття не можливе без осмислення минулого, в якому формувалося соціокультурне життя українців, зароджувався театр із його особливим впливом на людину, адже театральне мистецтво України базується на багатому історичному досвіді та культурних традиціях. Науковці аналізували історичне підґрунтя зародження українського театру (І. Франко) [10], його форми та особливості функціонування у різні періоди (І. Галась, О. Кабула, В. Калашніков, О. Кисіль) [1; 3; 5; 6], а також становлення українського самодіяльного мистецтва (О. Казимиров, Г. Мартюшева) [4; 7]. Культуротворча ж функція сучасного українського аматорського театру досліджується вперше.

Мета дослідження полягає в розгляді феномену українського аматорського театру та його впливу на духовне життя суспільства й світогляд людей не тільки у нинішньому культурному просторі, а й у взаємозв'язку культуротворчих та суспільних процесів XX століття, які стали підґрунтям для розвитку й становлення сучасного українського аматорського театру.

Виклад основного матеріалу**.** Початок XX століття був складним для розвитку українського театру, адже офіційний царський уряд проводив активну політику впровадження російської мови на українській території, обмежуючи діяльність театру й піддаючи його діяльність жорсткій цензурі. На меті офіційної влади було через пригнічення художнього розвитку, велику кількість труп і проблеми із приміщеннями створити враження, що український театр подібний до ярмаркового балагану. Та й за таких несприятливих умов майстерність українських театральних колективів була на належному рівні, й, можливо, навіть вищою, ніж у російського провінційного театру [6, 107].

Аматори тієї доби гостро потребували оновлення репертуару. Вони самі створювали п'єси, здійснювали переклади з російської та інших мов, оскільки не завжди вдавалося знайти надрукований драматичний твір. Це дає змогу стверджувати, що як наприкінці XIX – початку XX століття (напередодні революційних подій в Україні), так і наприкінці XX – початку XXI століття драматургія українських аматорських театрів містила значну частину авторських або компільованих творів, що відображали бурхливі суспільні процеси у вищезазначені історичні періоди. Вагому роль у діяльності аматорських театрів початку XX століття виконували «Просвіти». Також у цей час аматорські театри формувалися в

робітничому, сільському, студентському середовищі та серед прогресивної інтелігенції. У Харкові, наприклад, були популярними Український робітничий театр, яким до 1906 року керував Г. Хоткевич та Російський аматорський театр, який очолював Г. Алексєєв, рідний брат К. Станіславського, котрий часто приїжджав до Харкова на прем'єри українських аматорів. Успіх мав і театр аматорів, який організувала М. Заньковецька в Ніжині, де вона поставила «Наймичку» та «Суєту» за творами І. Карпенка-Карого, а пізніше – «Лісову пісню» Лесі Українки. Створення в Україні театрів, як професійних, так і аматорських, сприяло виникненню нової української драматургії – у цей час п'єси для театру створювали І. Франко, Леся Українка, В. Винниченко, О. Олесь [3, 257-258].

Після революційних подій у 20 – 30-х роках ХХ століття в культурному та духовному житті українців відбувалися складні й дуже суперечливі процеси, адже у 20-ті роки культурне будівництво здійснювалося з великим розмахом під знаком відродження національної самобутності, а у 30-х роках культурні надбання українського народу почали безжально винищуватись тоталітарним режимом. Та й у таких складних умовах українська культура не завмирала, збагачуючи культурне життя світу високохудожніми творами літератури й мистецтва. Змістовні мистецькі наслідки принесли 20-ті роки ХХ століття, коли характерною рисою роботи акторів були бурхливі студійні експерименти [6; 9]. На зламі 20 – 30-х років ХХ століття велика увага приділялась не лише розвитку академічних театрів, а й аматорських колективів, заохочувалось залучення робітничої та селянської молоді до драматичних гуртків з метою її культурного розвитку. Зокрема, проводилась робота щодо створення робітничо-селянських театрів, які мали виконувати не тільки культурну, а й політичну роботу. Робота сільських театрів планувалась відповідно до проведення певних сільськогосподарських робіт – посівної кампанії, збирання врожаю тощо. Тож навіть у ті часи, коли велась активна атеїстична пропаганда, аматорський театр певним чином нагадував людям про обрядові дійства. Незважаючи на те, що період 20-х – 30-х років ХХ століття був часом обмежень творчих задумів митців з боку ідеології, аматорський театр бурхливо розвивався [1].

Однією із малих форм аматорського театру цього періоду була діяльність агітаційних бригад. Агітбригади виникли наприкінці 1917 року для роботи у військових частинах у період громадянської війни. Найбільш поширеною формою їхньої діяльності були «Усні газети», з яких на початку 20-х років ХХ століття сформувалися «Живі газети». Така форма роботи раніше існувала в європейському театрі та в перші роки радянської влади була запозичена звідти. В Україні перші театралізовані живі газети відомі з 1919 року. Сценічна інтерпретація творів В. Маяковського, Д. Бєдного, О. Безименського, П. Тичини, В. Еллана-Блакитного, В. Сосюри та інших відомих авторів, а також власні твори на місцеву тематику стають основою нового репертуару «Живих газет». У 30-х роках підвищення вимог до професійного та самодіяльного мистецтва зумовило їх реорганізацію в драматичні гуртки [4].

Після війни, починаючи з 1947 року, при клубних закладах профспілок та Комітеті у справах культурно-освітніх закладів вже працювало 3228 агіткультбригад, через 10 років їх кількість сягала 7000. На початку 60-х років ХХ століття в Україні почала вироблятися певна організаційна система заходів щодо розвитку агітаційно-художніх бригад, яка об'єднувала всесоюзні, республіканські, обласні, міські, районні фестивалі та огляди, теле- й радіоконкурси, обласні декади, марші-паради, гастролі та виїзди агітпоїздів і автоклубів на місця тощо. За статистикою на 1 січня 1988 року в Україні функціонувало 19 107 агітбригад (зокрема, 202 народні й 4 дитячі зразкові), у яких брало участь 218 136 осіб. В основі репертуару художніх агітбригад та агіттеатрів лежить специфічна драматургія – драматургія місцевого факту, місцевої події. На думку дослідників, драматургія народного агіттеатру досліджуваного періоду являла собою самостійне унікальне явище аматорського руху. Вона продукувала різноманітні стилі, види, форми, жанри програм, сценаріїв, п'єс, композицій, монтажів переважно на місцевому матеріалі. В них висвітлювались актуальні для того часу позитивні та негативні теми суспільного життя. Аматорські театральні трупи орієнтувалися на художньо-естетичні потреби певних суспільних верств, чим пояснюється переважання в репертуарі актуальних, соціально-гострих творів місцевої проблематики [5, 12-16].

На межі 80 – 90-х років ХХ століття нові тенденції, що формувалися в українському театрі, віддзеркалили орієнтацію на оновлення духовної культури українців. Перед театральним мистецтвом, як професійним, так і аматорським, постали проблеми творчої мобільності, швидкого оновлення репертуару, насичення його творами вітчизняної й світової класики, сучасною драматургією, подолання економічних труднощів тощо. Український театр на початку 1990-х років орієнтується на глядача, художні потреби якого необхідно було задовольняти новими творами, глядача, який прагне повернення до одвічних духовних цінностей і небайдужий до новацій та загального духу оновлення культури. Так, як і перетин 20 – 30-х років, межа 80 – 90-х років ХХ століття позначилася в історії театру надактивним студійним рухом, появою експериментальних і камерних театрів, що послужило основою для мобільності театрального

мистецтва. Професійні театральні колективи прагнули віднайти «свого» глядача, зорієнтованістю на «власну» аудиторію була відзначена велика кількість нових колективів, заснованих наприкінці 80-х – початку 90-х років: театр «Колесо» (1988 р., м. Київ, художній керівник І. Кліщевська), театр-салон «Сузір'я» (1988 р., м. Київ, художній керівник О. Кужельний), Київський драматичний театр «Браво» (1991 р., м. Київ, художній керівник Л. Титаренко) тощо. Тоді ж виникає й Центр сучасного мистецтва, малий експериментальний театр «Дах», який за задумом його фундатора, режисера В. Троїцького, було створено як «готель мистецтв», вільний від кон'юнктури. Бурхливе життя 90-х років, намагання переосмислити настанови буття знайшло вияв у формуванні нової площини театрального мистецтва – неформальної, неофіційної, карнавально-сміхової. Це зафіксував перший молодіжний фестиваль «Вивих-90» (режисер С. Проскурня), який відбувся 24 – 27 травня 1990 року у Львові. Його ґрунтом стали анекдоти, пародії, тобто те, що раніше не відтворювалося на професійній сцені й було специфічним «побутовим» шаром мистецтва, андеґраундом культури. Тяжіння до синтетизму різних видів мистецтв наприкінці XX – початку XXI століття відображає діяльність Центру сучасного мистецтва В. Троїцького, спрямована на єднання мистецтв і створення нової художньої цілісності на основі фольклору. Наприклад, у 2002 році ним разом із фольклорною групою «Древо» здійснено постановку фольклорної, фантасмагоричної, феєричної опери «Кам'яне коло» й виставу «В пошуках втраченого часу» разом з ансамблем автентичної української пісні «Божичі». Тенденції пошуку нової театральної мови, нових репертуарних орієнтирів і водночас спирання на вітчизняне класичне надбання характеризують стан українського театру, як аматорського, так і професійного, в кінці XX – на початку XXI століття [8].

Аматорське мистецтво залишається соціальним і культурним корелятом мистецтва професійного. Навіть за відсутності відточеної техніки професійних акторів любов до гри є особливістю аматорів, адже їхнє захоплення передається глядачеві. Відмінності та спільні риси професійного й аматорського театру наприкінці 2000-х років відзначають сучасні режисери та актори. Наприклад, на думку А. Приходька, який має режисерський досвід роботи як з аматорами Театрального центру НаУКМА, так і з професіоналами Театру імені Івана Франка, окрім технічної недосконалості, митцям властиво перевантажувати глядача особистими проблемами, адже з одного боку, аматорство грішить необов'язковістю й часто стає нішею для людей, які наповнюють гру безліччю власних комплексів, однак з іншого – воно може спонукати аматорів до пошуків життєвої правди. За словами актриси театру студії імпровізації «Чорний квадрат» А. Тунік, яка має й досвід роботи в державному театрі, якщо аматори мають можливість програти на сцені свої проблеми й перейти до творчості, то в професійному театрі актори несуть цей тягар із собоюв у постійному стресі набуваючи шкідливих для здоров'я звичок, до того ж у професійному театрі, як правило, є кістяк з 10-ти людей, які регулярно виходять на сцену, інші ж актори страждають, чекаючи свого зоряного часу уймасовках. Тож нерідко любительські майданчики стають притулком лікувального театру психодрами. Аматори не бувають байдужими до театру, адже за свою гру грошей вони не отримують, держава їх не фінансує, і єдиним стимулом для них є задоволення. З часом у аматорському театрі лишаються тільки ті, для кого цінною є саме творчість.

Директор театру-студії імпровізації «Чорний квадрат» О. Єрмалаєва зазначає, що наприкінці 2000-х років в колективі намічається тенденція ставити позитивні спектаклі, адже люди вже втомилися від жорстокості життя, такими можна вважати «Їжачки в її очах» і «Запрошення на світанок». Станом на 2011 рік знаним у творчих колах став театр-студія «З того світу» (м. Київ), який показує вистави в залі психіатричної лікарні імені Павлова. У ньому грає здорова молодь, але водночас професійний режисер С. Ененберг керує й колективом під назвою «Будьмо!», у складі якого є пацієнти лікарні. Психологічний театр створюється мовою міфології миттєвості. У Києві є ще один творчий майданчик, де використовують лікувальний вплив творчості: В. Любота керує театром-студією «Паростки», де займаються діти і підлітки, хворі на церебральний параліч, аутизм, синдром Дауна та з іншими складними патологіями, визначаючи його як театр можливостей для особливих людей. У них в репертуарі є зворушливі речі, однак, як і актори театру «Будьмо!», вони вразливі перед примхливістю аудиторії. Приділено увагу й дітям з обмеженими можливостями у Житомирі: в Житомирській загальноосвітній школі-інтернаті №1 для дітей з вадами зору діє театр-студія «Казкарик», що допомагає обдарованим дітям з обмеженими можливостями адаптуватись до навколишнього світу та розкрити їхній творчий потенціал. Аматорських колективів значно більше, ніж можна уявити, у багатьох містах та містечках України вони доповнюють, або замінюють собою державні театри там, де їх немає [7].

Наукова новизна полягає в тому, що дослідження українського аматорського театру та його вплив на духовне життя й світогляд людей в контексті культуротворчого процесу у часових рамках кінця XX – початку XXI століття проводиться з урахуванням попереднього історичного досвіду та культурних традицій театрального мистецтва України.

Висновки**.** Аматорський театр створює умови для єднання та зближення людей, його дослідження необхідно проводити, осягнувши історичні процеси й соціокультурне середовище, де формувалося культурне життя українців, адже театральне мистецтво України базується на багатому історичному досвіді та національних культурних традиціях. Аматорський театр має необмежені можливості всебічного розвитку творчих здібностей людини та потужну силу творення культури, завдяки формуванню світогляду та вихованню людей, здатних розуміти складні суспільні процеси.

Література

1. Галась І. Діяльність театральних колективів в Україні на зламі 20 – 30-х років минулого століття: за матеріалами Державного архіву друку. *Вісник Книжкової палати.* 2010. №11. С. 35-38.

2. Дейч А. Й. На заре туманной юности. Сост. Е. К. Малкина-Дейч. *По ступеням времени: Воспоминания и статьи.* Киев: Мистецтво, 1988. С. 8-77.

3. Кабула О. В. Становлення та розвиток українського театру: історико-педагогічний аспект. *Культура України: зб. наук. пр.* М-во культури України, Харк. держ. акад. культури; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків: ХДАК, 2013. Вип. 44. С. 251-259.

4. Казимиров О. А. Український аматорський театр. Київ: Мистецтво, 1965. 133 с.

5. Калашніков В. Ф. Народний агітаційний театр у Україні 70-80-х років ХХ століття : автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київський державний ун-т культури і мистецтв. Київ, 1998. 26 л.

6. Кисіль О. Г. Український театр: популярний нарис історії українського театру. Новий український театр. *Український театр: дослідження.* Київ: Мистецтво, 1968. С. 95-139.

7. Мартюшева Г. Ті, хто любить. *Український тиждень.* 2011. №35 (200).

8. Мистецтво незалежної України: Навч. посіб. За ред. Л. В. Анучина. Харків: СПДФО Ізрайлев Є. М., 2007. 84 с.

9. Терещенко М. С. Режисер і театр. Київ: Мистецтво, 1971. 158 с.

10. Франко І. Я. Про театр і драматургію. Під ред. М. Ф. Нечиталюка. Київ: Вид-во Академії наук УРСР, 1957. 240 с.

11. Хайченко Г. А. Великий волшебник театр. Москва: Изд-во «Знание», 1964. 78 с.

References

1. Halas' I. (2010). The activities of theater groups in Ukraine at the turn of the 20th and 30th years of the last century: on the materials of the State Archive of the press. Visnyk Knyzhkovoyi palaty, 11, 35-38 [In Ukrainian].

2. Deych A. Y. (1988). At the dawn of a foggy youth. E. K. Malkyna-Deych (Ed.). Po stupenyam vremeny: Vospomynanyya i stat'y, 8-77 [in Russian].

3. Kabula O. V. (2013). Formation and development of the Ukrainian theater: historical and pedagogical aspect. V. M. Sheyko (Ed.). Kul'tura Ukrayiny: zbirnyk naukovykh prats', 44, 251-259 [In Ukrainian].

4. Kazymyrov O. A. (1965). Ukrainian amateur theater. Kyyiv: Mystetstvo [In Ukrainian].

5. Kalashnikov V. F. (1998). People's campaigning theater in Ukraine 70-80s of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Kyivs'kyy derzhavnyy un-t kul'tury i mystetstv [In Ukrainian].

6. Kysil' O. H. (1968). Ukrainian Theater: a popular essay on the history of Ukrainian theater. New Ukrainian Theater. Ukrayins'kyy teatr: doslidzhennya, 95-139. Kyyiv: Mystetstvo [In Ukrainian].

7. Martyusheva H. (2011). Those who love. Ukrayins'kyy tyzhden', 35 (200). Retrieved from: http://tyzhden.ua/Culture/29363 [In Ukrainian].

8. Anuchina L. V., Burluka O. V., Nemtsova V. S., Pivovarov V. M., Savchenko G. S., Umanets' O. V. (2007). Art of Independent Ukraine: Textbook. Kharkiv: SPDFO Izraylev Ye. M. [In Ukrainian].

9. Tereshchenko M. S. (1971). Producer and theater. Kyiv: Mystetstvo [In Ukrainian].

10. Franko, I. Ya. (1957). About theatre and drama. M. F. Nechitalyuk (Ed.). Kyiv: Vid-vo Academy of Sciences of the Ukrainian SSR [In Ukrainian].

11. Khaychenko G. A. (1964). Great magician is a theater. Moscow: Znanie [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.10.2019
Прийнято до публікації 23.11.2019

УДК 78.071.1(510)Хуан Цзи(045)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190643

Чень Менмен,
аспірант Харківської державної
академії культури
ORCID 0000-0000-0436-7750

ХУАН ЦЗИ – КОМПОЗИТОР І ВЧЕНИЙ: ТВОРЧІ ЗВЕРШЕННЯ ФУНДАТОРА НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ КИТАЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НОВІТНЬОЇ ДОБИ

Мета статті – виявити масштаби творчих звершень Хуан Цзи – китайського Шуберта, композитора та вченого – у процесі формування основ національної музичної китайської культури Новітньої доби. **Методологія дослідження** базується на застосуванні методу історизму, системного аналізу, застосованого з метою встановлення сукупного значення видів науково-творчої діяльності Хуан Цзи у формуванні новітньої музичної культури Піднебесної; задіянні жанрово-стильового аналізу з метою визначення досягнень Хуан Цзи – композитора у процесі формування основ професійної музичної культури Китаю ХХ століття. **Наукова новизна** полягає у визначенні значення науково-творчої діяльності Хуан Цзи – вихователя першого композиторського покоління китайських композиторів, які залучили до власної творчості європейські традиції – у процесі формування жанрово-стильових та науково-педагогічних засад професійної музичної культури Китаю першої третини ХХ століття; жанрово-стильових відкриттів композитора у формуванні основ вокальної та інструментальної музики Піднебесної (зокрема, у сфері поліфонії), китайського трагічного та ліричного стилів у музичному мистецтві; встановленні значення спадку вченого, який заклав основи історичного та теоретичного музикознавства, музичної естетики та педагогіки Китаю. Хуан Цзи як фундатор сучасної музично-теоретичної китайської думки значну увагу приділив питанню взаємодії «чистої» («ідеальної») та програмної музики, зв'язків музики і повсякденного життя. Головне завдання музики як «великого мистецтва», за Хуан Цзи, – створення «портрету народу і суспільства». **Висновки.** Хуан Цзи – новатор і класик національного музичного мистецтва, фундатор новітньої музичної школи Китаю – заклав основи професійної музичної освіти Піднебесної, системно охопивши її напрями. Деякі твори композитора й досі мають унікальне значення в історії китайської музики: якщо жанровою настановою китайської художньої пісні є звернення до національної поезії, то Хуан Цзи заклав перспективи розвитку жанру й на основі застосування іноземної (англійської) мови.

Ключові слова: національна китайська музична культура, китайський Шуберт, фундатор професійної музичної культури Китаю, жанрово-стильова система вокально-хорового та інструментального мистецтва, китайський трагічний та ліричний стилі у музичному мистецтві, китайська «чиста» та програмна музика.

Чень Менмен, *аспирант Харьковской государственной академии культуры*

Хуан Цзы – композитор и ученый: творческие свершения основоположника национальной музыкальной китайской культуры Новейшего времени

Цель статьи – выявить масштабы творческих свершений Хуан Цзы – китайского Шуберта, композитора и ученого – в процессе формирования основ национальной музыкальной китайской культуры Новейшей эпохи. **Методология исследования** базируется на методе историзма, системного анализа, примененного с целью установления совокупного значения видов научно-творческой деятельности Хуан Цзи в формировании новейшей музыкальной культуры Поднебесной; введен жанрово-стильовой анализ с целью опрелеления достижений Хуан Цзы-композитора в процессе формирования основ профессиональной музыкальной культуры Китая ХХ века. **Научная новизна** заключается в определении значения научно-творческой деятельности Хуан Цзы – воспитателя первого композиторского поколения китайских композиторов, которые вовлекли в свое творчество европейские традиции, – в процессе формирования жанрово-стилевых и научно-педагогических основ профессиональной музыкальной культуры Китая первой трети ХХ столетия; жанрово-стилевых открытий композитора в области вокальной и инструментальной музики Поднебесной (в частности, в сфере полифонии), китайского трагического и лирического стилей в музыкальном искусстве; значения наследия ученого, который заложил основы исторического и теоретического музыковедения, музыкальной эстетики и педагогики Китая. Хуан Цзи как основоположник сосременной музыкально-теоретической китайской мысли значительное внимание уделил вопросу взаимодействия «чистой» («идеальной») и программной музыки, связям музыки и повседневной жизни. Главная задача музыки как «великого искусства», по Хуан Цзы, – срздание «портрета народа и общества». **Выводы.** Хуан Цзы – новатор и классик национального музыкального искусства, основоположник новейшей музыкальной школы Китая – заложил основы профессионального музыкального образования Поднебесной, системно охватив ее направления. Некоторые произведения композитора до сих пор имеют уникальное значение в истории китайской музыки: если жанровой основой китайской хужественнй песни является обращение к национальной поэзии, то Хуан Цзы заложил перспективы развития жанра и на основе обращения к иностранному (английскому) языку.

Ключові слова: национальная китайская музыкальная культура, китайский Шуберт, основоположник профессиональной музыкальной культуры Китая, жанрово-стилевая система вокально-хорового и инструментального искусстта, китайский трагический и лирический стили в музыкальном искусстве, китайская «чистая» и программная музыка.

©Чень Менмен, 2019

***Chen Mengmeng**, postgraduate of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture*

Huang Ji – composer and scholar: creative achievements of the founder of the chinese national music culture in the contemporary world

The purpose of the article is to reveal the degree of Huang Ji's creative achievements – the Chinese Schubert, composer, and scholar – on the make of the foundations of the Chinese national music culture in the contemporary world. **Methodology** is based on the method of historicism, system analysis, applied to define the combined value of types of research and creative activities of Huang Ji in the formation of the newest music culture of the Middle Kingdom; a genre and style analysis was introduced to identify the achievements of Huang Ji-the composer on the make of the foundations of the professional music culture of China of the twentieth century. **Scientific novelty.** An attempt is made at defining the importance of Huang Ji's research and creative activities – the educator of the first generation of Chinese composers who involved European traditions in their work – on the make of the genre and style and educational research foundations of the professional music culture of China in the first third of the twentieth century; the genre and style discoveries of the composer in the field of vocal and instrumental music of the Middle Kingdom (in particular, in the field of polyphony), Chinese tragic and lyrical styles in the art of music; the significance of the body of work of the scholar who laid the foundations of historical and theoretical musicology, music aesthetics and pedagogy of China. Huang Ji, as the founder of contemporary music and theoretical Chinese thought, focused extensively on the issue of the interaction of "pure" ("ideal") and descriptive music, the links of music, and everyday life. The main task of music as "great art," according to Huang Ji, is the creation of a "portrait of a nation and society." **Conclusions.** Huang Ji is an innovator and classic of national art of music, the founder of the newest music school in China, who has laid the foundations of the professional music education of the Middle Kingdom, systematically embracing its genres. Some works of the composer still have a unique value in the history of Chinese music: if the genre basis of a Chinese artistic song is an appeal to the national poetry, then Huang Ji has laid the prospects for the development of the genre on the basis of an appeal to a foreign (English) language.

Key words*:* Chinese national music culture, Chinese Schubert, founder of the professional music culture of China, genre and style system of vocal and choral and instrumental art, Chinese tragic and lyrical styles in the art of music, Chinese "pure" and descriptive music.

Актуальність теми дослідження. Життя Хуан Цзи (1904 – 1938) – «піонера сучасної музики», «новатора і великого фундатора національної музичної школи Китаю» [3], музичного діяча, декана Шанхайської консерваторії, педагога, вченого, першого професійного композитора, очільника *першої класичної національної традиції* музичного мистецтва – було надто коротким, але значення його творчого спадку у процесі формування новітньої музичної культури Піднебесної важко переоцінити. Його спадщина має «унікальне історичне значення в розвитку сучасної китайської музики» [3]. Хуан Цзи (Huang Zi) став першим музикантом, хто, діставши професійну освіту на Заході (навчався в Європі та США), специфікував принципи європейської композиторської творчості для музичного мистецтва Китаю першої третини XX століття, який (за Хе Лютінг [1]), упровадив до національної музичної творчості основи західної композиторської майстерності.

Мета статті – виявити масштаби творчих звершень Хуан Цзи – китайського Шуберта, композитора та вченого – у процесі формування основ національної музичної китайської культури Новітньої доби.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В основу статті покладено оригінальні праці Хуан Цзи (серед них – «Підручник » «Підручник по відродженню вивчення музики» (1933 – 1935), «Погляд з пташиного польота на історію розвитку музики на Заході», «Сучасні коментарі», «Музична насолода», «Вираз емоцій у тональностях» «Історія західної музики», «Музика стародавнього Китаю») та роботи китайських дослідників, присвячені вивченню спадку композитора-вченого (зокрема, Хе Лютінг [1], Д'єн Пехай [2], Лю Юйцін [3], Фен Вей [4], Го Ін [5]).

Виклад основного матеріалу. Хуан Цзи – фундатор вокально-хорових та інструментальних музичних жанрів європейського походження у Китаї, заклав основи їх національно-стильового перетлумачення, уведення до національного контексту, виховавши першу плеяду національних композиторів у Шанхайській консерваторії, заклав основи музичної освіти, науки та естетики Піднебесної XX століття. Досягнення Хуан Цзи в сфері музичної культури Китаю мають широкомасштабний комплескний характер. Започатковані одним з перших новаторів у сфері китайської професійної музики напрями й види музичної діяльності й досі постають як основа системи новітньої національної музичної культури. Самий тип музичної освіти на основі застосування принципів консерваторського навчання, уведений Хуан Цзи до національної культури, получив подальший розвиток у Новому Китаї.

Вивчення специфіки творчого внеску Хуан Цзи у національну музичну Китаю першої третини XX століття потребує зверення до біографічного методу.

Як зазначає знавець творчого спадку композитора Хе Лютінг, ще у дитинстві майбутній

композитор відчував тяжіння до народної музики, класичної поезії, літератури. Дитяча захопленість обумовила значеннєвість пісенної творчості у спадку майбутнього композитора, яка, за національною традицією, постає як нероздільна єдність слова і музики. З 12-річного віку, учнем Пекінської школи Цінхуа, він почав знайомитися з західним музичним мистецтвом, грав на сопілці і фортепіано, співав у хорі і вирішив (попри заборону батька) обрати кар'єру музиканта. 1921 року юний Хуан Цзи, незважаючи на те, що на той час у Китаї професія музиканта вважалася малоперспективною, написав книгу про роль музичної освіти у процесі вдосконалення суспільства, відстоюючи право на власне тяжіння до музичного мистецтва.

Хуан Цзи відноситься до першого покоління музикантів в історії Китаю, яке надавало переваги професійній освіті на Заході – у Америці та Європі – з тим, щоби привнести в духовну культуру батьківщини до сих пір невідомі знання. 1924 року Хуан Цзи виїхав до штату Огайо, де у Обердині, який називали містом музики, вивчав основи психології. Саме там, в Обердині, сформувався характер і спосіб мислення майбутнього композитора. Музична атмосфера, яка царювала в Обердині, сприяла наступному, надзвичайно відповідальному рішенню юнака: 1926 року він поступає до Берлінського університету з метою поглибленного вивчення теорії композиції. 1928 року Хуан Цзи переходить до музичного факультету Йєльського університету (консерваторії), де навчається практичним основам музичного мистецтва – оркестровці і композиції. Через рік Хуан Цзи – автор Сонати для фортепіано і Симфонії «Спогади» (як дипломної роботи) – закінчує університет з дипломом бакалавра музики. Хуан Цзи став першим професійним музикантом Китаю, який дістав спеціалізований ступінь з теоретичної і практичної композиції у Європі. Його прикладу й досі наслідують молоді музиканти Китаю, що навчаються у різних країнах Європи, спираючись на вироблений класиком національнії музики принцип роботи над музичним твором: «Засвоювати спадок минулого та іноземного» [2]. Завдяки дотримуванню змісту цього принципу, Хуан Цзи здійснив актуальну для китайського музичного мистецтва місію уведення новітніх західних жанрово-стильових тенденцій до традиційної національної творчості.

Через рік після повернення до Китаю (1930 р.), Хуан Цзи получив запрошення від ректора Шанхайської вищої музичної школи: молодий професор обіймав посаду декана до кінця своїх днів. За вісім років викладацької діяльності Хуан Цзи виховав представників першого покоління національних композиторів Китаю, які дістали професійну освіту безпосередньо у Шанхаї. Серед учнів Хуан Цзи – видатні композитори, які продовжили розвиток національної вокальної та інструментальної музики, – Чень Тяньхе, Дзян Динсянь, Хе Людін, Лю Шелін, Тан Сялін, Чжан Дін, Цянь Женькан.

Розквіт композиторської творчості Хуан Цзи охоплює 1931 – 1937 роки. За сім останніх років життя композитором були написані найбільш знані й знакові вокальні і та інструментальні твори. Саме цей період в творчості китайського Маестро постає як вершинний, кульмінаційний. Стале порівняння Хун Цзи з Францем Шубертом (друге ім'я родоначальника сучасної музичної культури Піднебесної – *«китайський Шуберт»*) обумовлено паралелями як творчого, так і біографічного характеру. Адже земне буття талановитого митця завжди має *життєтворчий вимір.* Якщо Шуберту судилося прожити 31 рік, то життя Хуан Цзи перервалося у 34 роки. Як і у Шуберта, останній 7-річний період у творчому житті Хуан Цзи набув кульмінаційного значення: саме в останні сім років китайський композитор досяг кульмінації в здійсненні завданя служіння національному мистецтву. Якщо Шуберт заклав основи австро-німецького романтизму, то Хуан Цзи (вихованець Берлінської та Йєльської музичних шкіл) став засновником китайської музичної культури XX століття. Романтична жанрово-стильова складова в її складі обумовила торжество *китайського музичного романтизму першої третини XX століття*, що зберіг своє значення й у столітті XXI. Але, поруч з романтизмом, Хуан Цзи як композитор первої третини XX століття спирався й на досвід сучасних йому «західних імпресіоністів», який, зокрема, відчутний в таких китайських художніх піснях, як «Квітка – не квітка» (1933) та «Замок Фу» (1934). Композиторській творчості Хуан Цзи властива єдність не тільки європейських романтично-імпресіоністичних впливів, але й австро-німецьких та французьких жанрово-стильових рис музичного мистецтва.

Хуан Цзи-композитор заклав основи професійної музичної творчості Китаю на основі суміщення композиційних принципів та положень західно-європейської теорії та історії музики із стильовими ознаками китайського народного музичного мистецтва. Хуан Цзи сформував основи жанрово-стильової системи китайського музичного мистецтва, яка упродовж подальших етапів доповнювалася новими жанрово-стильовими одиницями. Хуан Цзи виробив й шляхи адаптації жанрів європейського професйного мистецтва до національної музичної культури, зв'язавши їх з основами національної музичної мови, китайскими естетичними ідеалами.

Серед художніх відкриттів Хуан Цзи у галузі вокально-хорового мистецтва – китайська художня пісня, створена на основі переусвідомлення німецької романтичної Kunstliede, вокальні ансамблі (дуети, тріо, квартети), сольні пісні для дітей та юнацтва, хорові твори великої форми (перша в історії китайської музики ораторія «Одвічна ненависть», 1932 – 1033 [4]), хорові твори різних жанрів (2-х – 4-хголосні), призначені для різних виконавських складів: мішаного хору (приміром, «Національний прапор розвівається» – гімн, що набув значення класичного та став візітною карткою композитора), чоловічого («Барабан юйен») та жіночого («Канонічна пісня», «Гора в ілюзії»). Характерною ознакою хорової творчості Хуан Цзи постає опора на стильові ознаки національного оперного співу. Наприклад, приспів відомого гімну «Національний прапор розвівається», з яким пов'язане затвердження китайського класичного хорового стилю, у процесі розкриття трагічної теми (боротьби з японськими загарбниками, що охопила усю країну), базується на властивій китайській опері принцип єдності всіх видів сценічних виступів («читати, співати, робити, грати»). Оперна сценічність стає жанровою рисою національного хорового мистецтва.

Вокальна творчість Хуан Цзи в жанрі китайської художньої пісні увійшла до *скарбниці національних художніх цінностей Піднебесної XX – XXI століть*. Композитор сформував своєрідну «Liede-ситуацію» в національній культурі XX століття, заклавши жанрово-стильові ознаки китайської художньої пісні, що й досі визначають її специфіку. Перш за все, сутність жанрово-стильових ознак китайської художньої пісні полягає в органіці взаємодії властивостей Kunstliede і національної мови, тематики, емоції, стилю. До кола жанрових ознак китайської художньої пісні, закладених Хуан Цзи, слід віднести традицію гармонічної взаємодії слова і музики, єдності вокального та інструментального начал як умови народження художньої *цілісності поемного типу, музичної поезії*. Китайська художня пісня в творчості Хуан Цзи набула функції розкриття внутрішнього світу поетично налаштованого композитора, виразу його гарної літературної освіти та розвиненої музичної уяви.

Хуан Цзи започаткував традицію рівнозначного тлумачення віршів традиційних і сучасних поетів як словесної основи китайської художньої пісні в її жанрових різновидах. Серед тих поетів, на вірші яких композитор створював вокальні твори – шедеври національної класики, зокрема, Лі Бе («Китайський човен»), Су Ши («Гадатель»), Ван Джуо («Червоні губи»), Синь Чидзі («Сини Півдня на Півночі»), Бай Дзюї («Квітка – не квітка»), а також твори сучасних композиторів поетів, серед яких в творчості Хуан Цзи найпочесніше місце належить Harold H. T. Wei (1905 – 1993). Якщо звернення до віршів класичних поетів у творчості Хуан Цзи обумовлено створенням вокальних творів на «вічні теми» національного мистецтва, то базування пісень на поетичних творах початку XX століття здебільшого обумовлено творчим завданням надання відповіді на «прокляті питання» сучасності. Особливого значення в сольних та хорових творах Хуан Цзи на вірші сучаних поетів набула воєнно-патріотична тематика як вираз національного опору японським загарбникам. *Хуан Цзи є родоначальником жанру національної професійної дитячої пісні*. Ансамблеві і сольні, а cappell'ні і з супроводом фортепіано, пісні оповідають про свята і повсякденність, ігри та навчання китайських дітей. Зазвичай, прості за формою, дитячі пісні Хуан Цзи – маленькі сцени радісті та печалі – відображують досвід і мудрість поколінь. Винятком у контексті вокальній творчості Хуан Цзи постають чотири вокальних твори англійською мовою (з перекладом китайською); перший з них (одноголосний) написаний на слова William Stepenson, інші – на англійські вірші, написані композитором. Серед вокальних творів Хуан Цзи на англійські вірші (з авторським перекладом) на особливу увагу заслуговують написані в фоліфонічній манері «Vocal Fugue for S.A.T.B.» (для вокального квартету) і «Canon perpetuo a 3 Voci». До вокальних творів Хуан Цзи належать створені на власні вірші китайською у поліфонічному стилі належить хорова «Канонічна пісня». Тяжів композитор і до створення вокальних композицій на основі адаптації народної пісенної поезії (приміром, одноголосна пісня на англійський текст «Song (in folksong style)», дует китайською «Народна пісня Хуайнань»).

У вокальних творах Хуан Цзи склалися *два музичних стилі, обумовлених завданням виразу емоційного стану та художнього змісту. Китайський трагічний стиль*, призначений для висловлення героїко-патріотчного змісту; *китайський ліричний стиль,* обумовлений виразом традиційних для китайської поезії станів споглядання пейзажу, крізь спостереження якого розкриваються почуття героя.

Для *китайського трагічного стилю* у вокальній творчості Хуан Цзи характерний ораторський пафос, маршевість, пунктирна ритміка, кварто-квінтові ходи та рух звуках тризвуку та його обернення (див. пісні «Ворожі солдати», «18 вересня», «Сплячий лев», «Пісня гарячої крові», квартет «Протистояти Японії»). Прообразом китайського трагічного стилю в музиці постає героїчна

стилістика європейського музичного мистецтва XIX – початку XX століть. Поруч із вагомим значенням європейського прообразу, китайський трагічний стиль, започаткований Хуан Цзи, базується й на національних музичних ознаках. Приміром, жанровим виразом китайського трагічного стилю в пісенній творчості Хуан Цзи постає марш. Якщо пісня «Ворожі солдати» базується на жанрових ознаках європейського маршу (тактовий розмір – 4/4, фанфарні ходи по звуках мажорного тризвуку та його оберненнях, паралельний мажоро-мінор: e-moll – G-dur), то пісня «18 вересня», сама назва якої має символічне значення (дата вторгнення Японії на територію Китаю), спирається на властивості китайського воєнного маршу (дводольність, синкопи, мажорна, а потім й мінорна пентатоніка).

Китайський ліричний стиль у вокальному мистецтві Хуан Цзи вирізняють оповідальність та сповідальність, домінування хвильового типу мелодичного руху, надання фортепіанній партії функції створення психологічного підтексту. Ліричний стиль Хуан Цзи базується на безпосередній взаємодії мелодії і слова. Цей прийом вокальної лірики Хуан Цзи, оснований на підкресленні виразової сили слова мелодичною лінією, визначений Гоу Ін як «слова-копії» [5].

З творчостю Хуан Цзи пов'язано закладання основ вокальної поліфонії і гармонічного мислення в китайській музиці. Композитор тяжів до різних поліфонічних технік, запозичуючи їх із європейської музичної культури. Приміром, у хоровій двохголосній вокальный мініатюрі «Канонічна пісня» використано техніку канонічної імітації в приму; в дуеті «Народна пісня Хуайнань» спостерігаються риси фугованого розвитку. Сунь Бо – автор праці «Майстерність і стиль вокальних творів Хуан Цзи» – фокусує увагу на акордове мислення композитора, введення вертикалей нетерцової побудови, акордові послідовності, п'ятизвучні акорди.

Хуан Цзи належить честь закладення жанрово-стильових основ *національної інструментальної музики, китайського інструментального стилю.* Ним були створені перші взірці фортепіанної музики, в яких були закладені її жанрово-стильові основи, самий *звуковий образ китайського фортепіано*. Показово, що у фортепіанній творчості композитор звернувся до європейських поліфонічних жанрів і поліфонічного стилю письма, відсутніх у національних традиціях китайського мистецтва. Створені ним у поліфонічному стилі жанри (прелюдія, інвенції, двох- та трьох-голосні фуги на оригінальні теми) сприяли закладенню засад професійного фортепіанного мистецтва країни на основі європейської поліфонічної техніки. Поруч з цим, слід зазначити, що значення поліфонічних творів композитора виходить за межі суто фортепіанноїх музики: тут були закладені основи китайської поліфонічної техніки як такої, застосування яких можливо у творах, призначених для будь-яких складів та жанрів (приміром, у поліфонічній розробці в сонаті).

З ім'ям Хуан Цзи пов'язано формування основ національної симфонічної музики. Симфонічна п'єса «Ілюзія міського пейзажу», задумана як увертюра до однойменного фільму, продемонструвала вміння композитора мислити оркестрово, володіти оркестровими фарбами. «Ностальгія» (1929) – перший китайський «макросимфонічний твір» (за висловом Сюй Цянь), успадковавший європейські традиції музичної мови і романтичну стилістику. Одначе, поруч із значущістю європейських жанрово-стильових прообразів у процесі кристалізації китайського оркестрового стилю, Хуан Цзи не поступився національними традиціями. Базовані на оригінальному тематизмі, оркестрові твори Хуан Цзи стали знаковими у процесі розвитку симфонічного мислення композиторів Піднебесної.

Фортепіанні і Симфонічні твори, написані Хуан Цзи під час навчання на музичному факультеті Йєльського університету, є першими взірцями інструментальних жанрів європейського типу в історії китайської музики. Чан Сяоцзін і Хуан Цзи Лі зазначають, що співвітчизники високо оцінили Симфонічну увертюру Хуан Цзи основоположника національної китайської симфонічної музики.

Хуан Цзи – музичний вчений – заклав основи історії та теорії китайського музикознавства, музичної естетики та музичної педагогіки. Теоретик музичного мистецтва у незавершеній праці «Гармонія» поставив проблеми пристосування західних теоретичних і практичних методів композиції до китайського професіонального створення музики. Внеском до історичного музикознавства Китаю постають такі праці композитора: «Підручник по відродженню вивчення музики» (1933 – 1935), «Погляд з пташиного польота на історію розвитку музики на Заході». Праці «Історія західної музики» і «Музика стародавнього Китаю» залишилися лише у вигляді нарисів.

У працях «Сучасні коментарі», «Музична насолода», «Вираз емоцій у тональностях» Хуан Цзи у відповідності до розвитку гуманізму, моралі, художньої культури, що вирізняють першу третину XX століття в історії Піднебесної, вивчав проблеми естетики музики. Китайського естетика першої третини XX століття хвилювали питання краси музики, сутності музичного мистецтва, його жанрових типів та суспільних функцій, розподілу емоцій на види, проблеми співвідношення змісту і форми художніх творів. Хуан Цзи значну увагу приділив питанню взаємодії «чистої» музики (яку

характеризує її як «ідеальну»), і музики програмної. У наукових працях китайського знавця музика «чиста» і програмна утворюють два її види, між якими мають існувати глибинні зв'язки. Показово, що в композиторській творчості Хуан Цзи наявні ті самі зв'язки, помітні у формі втілення змісту, які характерні для його наукових праць музичного естетика. Особливе значення в контексті естетичних думок Хуан Цзи мають розгляд питань зв'язків музики і повсякденного життя. Як головне завдання музики як «великого мистецтва» Хуан Цзи, тлумачив створення портрету народу і суспільства. Згідно естетичним положенням праць першого класика китайського музичного мистецтва, музика не має безпосередніх зв'язків із природними явищами і життям людини. Хуан Цзи тлумачив мистецтво як вираз життя певної доби, підкреслюючи роль історичного фактору в процесі тлумачення краси мистецького стилю та оцінці виконавської техніки художніх творів. Перший класик професійного композиторського мистецтва Піднебесної, Хуан Цзи заклав *основи історизму в китайській музичній науці.*

Як фундатор новітнього музичного виховання у Китаї, Хуан Цзи є автором «Підручника по музиці для середньої школи», де виклав основні ідеї щодо музичного виховання у школі.

Висновки**.** Хуан Цзи – новатор і класик національного музичного мистецтва, фундатор новітньої музичної школи Китаю – заклав основи професійної музичної освіти Китаю, системно охопивши її напрями. Деякі з них заклали традицію у національній музичній культурі, інші й досі мають унікальне значення в її контексті, набувши в ній перспективне значення. Приміром, якщо жанровою настановою китайської художньої пісні є звернення до національної поезії, то Хуан Цзи заклав перспективи розвитку жанру й іноземною (англійською) мовою.

Література

1. 贺绿汀. 回忆黄自先生. 乐坛, 1983, 8:2

(Хе Лютінг. Спогади пана Хуан Цзи // Музична сцена, 1983. № 8. С. 2)

2. 14 戴鹏海. 黄自年谱. 音乐艺术1981, 2:17 19

(Д'єн Пенхай. Хуан Цзи. Хронологія // Музичне мистецтво. 1981.№ 2. С. 17)

3.、李岚清. 探索创建我国民族乐派的先驱和一代宗师——

黄自[J]. 音乐艺术：上海音乐学院学报，2008，2

(Лю Юйцін. Вивчення творчості новатора і великого фундатора національної музичної школи Китаю – Хуан Цзи // Музичне мистецтво. 2008. № 2.)

4.冯 芸. 中国第一部清唱剧及其作者——为《长恨歌》问世70周年而作. 苏州大学学报（工科版），

2002,12:59

(Фен Вей. Первая ораторія Китаю і її автор – до 70-річчя «Співу одвічного співчуття» // Музичне мистецтво, 2008. № 2.)

5. 缑瑛. 黄自艺术歌曲的美学特征[D]. 华中师范大学，2007. 5：38

(Гоу Ін. Естетичні характеристики художніх пісень Хуан Цзи // Центральний Китайський педагогічний університет, 2007. № 5.

Стаття надійшла до редакції 21.09.2019
Прийнято до публікації 23.10.2019

УДК 781.6:78.036:785.11(510)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190645

Чень Юньцзя,
аспірантка Національної музичної академії
України імені П. І. Чайковського
ORCID 0000-0002-0362-7912
chengyunjia@hotmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ПРОГРАМНОГО СИМФОНІЗМУ 1990-х РОКІВ У СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ НА ПРИКЛАДІ «П'ЯТИ СТИХІЙ» ("WU XING", "LES CINQ ÉLÉMENTS") ДЛЯ СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ ЦИГАНА ЧЕНЯ

Мета роботи. Стаття має на меті виведення системних рис програмного симфонізму, як методу художнього мислення та національних особливостей китайської симфонічної музики для європейського оркестру. **Методологія дослідження** полягає у використанні цілісного, системного, порівняльного та історичного методів музикознавчого аналізу. **Наукова новизна роботи** полягає в тому, що автор вперше впроваджує до вітчизняного наукового обігу твір, що належить до царини китайського програмного симфонізму та визначає ступінь трансформації національної традиції та новаторства музичного стилю Цигана Ченя. **Висновки.** «П'ять стихій» Цигана Ченя – це яскравий зразок китайського програмного симфонізму 1990-х років, виявами якого стають циклічність, методи розробки і поліфонічний тип розвитку у достатньо невеликому форматі, звукозображальність і характерні підходи в оркеструванні, звернення до тембрів китайських народних інструментів флейти і ерху, поемність, концертність, стильові алюзії до епохи бароко через звернення до риторичних фігур як носіїв підвищеного емоційного впливу музики на слухача, вільне використання сучасних композиторських технік і розмиття поняття «тональність» і «теорія функцій» у звичній класично-романтичній системі.

Ключові слова: програмний симфонізм; монотематизм; принцип концертності; принцип ізометричного мотету; лейтобраз-«баранчиків» хвиль на воді; репризність; риторична фігура *passus duriusculus*; кластерність.

***Чень Юньцзя**, аспирантка Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

Особенности программного симфонизма 1990-х годов в современной китайской композиторской традиции на примере «Пяти стихий» ("Wu Xing", "Les Cinq Éléments") Цигана Чэня для симфонического оркестра

Цель работы. Целью статьи является выведение системных черт программного симфонизма, как метода художественного мышления и национальных особенностей китайской симфонической музыки для европейского оркестра. **Методология исследования** заключается в использовании целостного, системного, сравнительного и исторического методов музыковедческого анализа. **Научная новизна работы** заключается в том, что автор впервые внедряет в отечественный научный оборот произведение, принадлежащее наследию китайского программного симфонизма, и определяет степень трансформации национальной традиции и новаторства музыкального стиля Цигана Чэня. **Выводы.** «Пять стихий» Цыгана Чэня – это яркий образец китайского программного симфонизма 1990-х годов, проявлениями которого становятся цикличность, методы разработки и полифонический тип развития в достаточно небольшом формате, звукоизобразительность и характерные приёмы в оркестровке, обращение к тембрам китайских народных инструментов флейты и эрху, поемность, концертность, стилевые аллюзии к эпохе барокко через обращение к риторическим фигурам как носителям повышенного эмоционального воздействия музыки на слушателя, свободное использование современных композиторских техник и размытие понятия «тональность» и «теория функций» в привычной классико-романтической системе.

Ключевые слова: программный симфонизм; монотематизм; принцип концертности; принцип изометрического мотета; лейтобраз-«барашков» волн на воде; репризность; риторическая фигура *passus duriusculus*; кластерность.

***Cheng Yunjia**, postgraduate of the National Music Academy of Ukraine by P. I. Tchaikovsky*

Particularities of program symphonic style of the 1990s in the contemporary Chinese composing tradition, case study: "Wu Xing" ("Les Cinq Éléments") for Qigang Chen's symphonic orchestra

Purpose of the article. This article has the purpose of outlining systemic features of symphonic program style as a method of artistic thinking and national particularities of Chinese symphonic music for a European orchestra. **The methodology** envisages the use of the holistic, systematic, comparative, and historical methods of musical analysis. **The scientific novelty** of research results stems from the fact that the author is the first scholar who introduced to Ukrainian scientific overview a work from the realm of Chinese program symphonic style and defined the degree of transformation of national tradition and innovativeness of Qigang Chen's music style. **Conclusions.** Qigang Chen's "Les Cinq Éléments" is a vivid example of Chinese program symphonic style of the 1990s, which manifests itself in

©Чень Юньцзя, 2019

cyclicality, conception methods and polyphonic type of development in a quite small format, audiovisual nature and characteristic approaches in orchestration, addressing the timbres of Chinese folk instruments flute and erhu, poem principle, concert principle, style allusions with the baroque era by addressing rhetoric figures as the carriers of heightened emotional effect of music on the listener, free use of modern composing techniques, and dilution of the notions of "tonality" and "theory of functions" in the regular classical romantic system.

Key words*:* symphonic program style; monothematic technique; concert principle; isometric motet principle; legitimate of wave "whitecaps"; repriseness; rhetoric figure passus duriusculus; clustering.

Актуальність теми дослідження. У межах пропонованої статті простежимо характер прояву програмного симфонізму з точки зору інноваційного підходу сучасного китайського композитора Цигана Ченя – залученням переосмислених національних елементів до стильових ознак різних епох як посмодерністичних виявів, європейських сучасних композиторських технік письма, підвищеної складності і віртуозних можливостей виконавського мистецтва за для створення відособленої ультрасучасної авторської композиції межі XX–XXI століть.

Аналіз досліджень і публікацій. Нині у китайському музикознавці спостерігаємо активний інтерес до жанрового спектру китайської академічної музики. Питанню виникнення і розвитку китайської симфонічної музики присвячено чимало робіт, але в них здебільшого немає поглибленого і спеціального вивчення цієї теми (роботи Ло Шиі [2], Лі Ланьцина [1], Лян Маочуня [3]). Проблема «програмний симфонізм у творчості сучасних китайських композиторів 1990-х років» ще не отримала належного наукового осмислення, чим пояснюється актуальність пропонованої теми.

Мета дослідження – виведення, крізь аналіз композиційно-драматургічної побудови твору, системних рис програмного симфонізму, як методу художнього мислення та, зокрема, національних особливостей китайської симфонічної музики для європейського оркестру.

Виклад основного матеріалу. У творчості «імператора китайської сучасної музики» [9], випускника Пекінської та Паризької консерваторій Цигана Ченя, представлена симфонічна, вокально-хорова, камерно-інструментальна музика програмного характеру як для класичних, так і для традиційних китайських інструментів (оркестрів), жанр концерту для інструменту соло з оркестром; електронна музика, музика до балету, музика до кінофільмів та естрадні пісні. Серед рис стилю М.–Е. Бернар відзначає приналежність до постмодернізму, що відповідає потребам сучасної музики – знаходження власного «Я» композитором у бездні історичних музичних стилів. Звернення до китайського фольклору, характерних мелодій у рамках постмодернізму отримує «сильний ностальгічний вимір» [7].

«П'ять стихій» ("Wu Xing", "Les Cinq Éléments") для симфонічного оркестру (1999) створювався на замовлення Міжнародного французького радіо. Аудіозапис прем'єри твору здійснений 21 травня 1999 року Національним симфонічним оркестром Франції, а 10 лютого 2018 року цим же колективом створений відеозапис твору на концерті Паризької філармонії. Окрім цих двох інтерпретацій (із проміжком часу в 19 років від першого виконання), згідно із авторським сайтом Цигана Ченя, «П'ять стихій» за останні неповні шість років (з 2014 по 2019 роки) було виконано 19 оркестрами світу [10].

У творі автор звертається до основного напрямку в китайській філософії – вчення «Тайцзи» («Велика Межа»), що «означає найвищий ступінь характеристики філософського осмислення буття людини і природи. <…> На старокитайській мові веньянь слово "Тайцзи" означає "центр космосу". На сучасній мові "Тайцзи" – це "Річ, яка існує в гармонійному русі"» [4, 7]. Вчення «Тайцзи» стало джерелом виникнення старокитайської філософії Лао-цзи «Дао» та основою конфуціанства. Подальший його розвиток пов'язаний із ім'ям китайських філософів Дун Чжуншу і Чжу Сі. Давньокитайський філософ Чжуан-цзи видав трактат під назвою «Чжуан-цзи», в якому розкрив міфологічну модель архетипу «Усин» («П'ять стихій») – однієї з основних категорій китайської філософії, що позначає універсальну класифікаційну схему, згідно якої всі основні параметри світобудови мають п'ятичленну структуру. «П'ять стихій» включали в себе «воду», «вогонь», «землю» («грунт»), «дерево», «метал» [там само]. Останні дві стихії вписано у світові процеси, тому людину розглядають як органічну частину Космосу. Ці елементи співпрацюють разом: деревина створює вогонь, вогонь – землю, земля – метал, метал – воду, а вода – дерево.

Сюїта, як друге авторське жанрове визначення, є втіленням грандіозної ідеї Олів'є Мессіана (викладача Цигана Ченя) про ідеальне злиття східної філософської емоції та західної музичної виразності. «П'ять стихій» представляють динамічний процес: робота стосується не традиційних фізичних речовин, а циклічних рухів, які, згідно з традиційною китайською концепцією, становлять Всесвіт. Композитор висловлює таким чином своє особисте бачення зв'язків між цими елементами, пропонує музичну інтерпретацію того, що кожен елемент символізує для нього, і викладає новий порядок викладу п'яти елементів, заснований на генеруючій функції: Вода–Дерево–Вогонь–Земля–Метал [8].

Партитурна система твору – великий симфонічний оркестр із потрійним складом дерев'яних духових інструментів, розширеною групою ударних, що поділяється композитором на 4 підгрупи (кожна з яких має свій нотоносець і виконується лише одним музикантом), арфою, фортепіано та челестою.

Перша частина «Вода» ("Shui", "L'eau") ♩ = 42 укладається композитором за хронометражним принципом (часто застосовуваним у кіномузиці) у 2 хвилини і 3 секунди, 29 тактів партитури та однотемну двочастинну форму (перша частина – 13 тактів, друга – 16). У вступних чотирьох тактах за імітаційним принципом вступають партії струнної групи, бас-кларнету і кларнету in Es, тромбону, маримби (2 і 3 групи ударних), вібрафону, там-таму, арфи і челести. Партії кларнетів, тромбону й маримби за образною і програмною асоціацією відображують «баранчики» хвиль на воді технічними засобами контрольованої алеаторики, побудованої на звуках пентатоніки розширеного *C-dur* з її інваріантами від різних тонів. Партії ксилофону, арфи і челести окремими звуками, вирішеними у октавних *martellato* на *pp* та ритмічно подрібненими довжинами. Прозорість водяної гладі підкреслюють окремі тони пентатоніки *C-dur* у струнних (C, D, g, a^1– a^2, e^3–g), виконаних флажолетами. Останній тон e^3 у альта ще й виконується висхідним *glissando* (прийом ↗ «якомога вище»–"as high as possible"). У 2 такті композитором закладений і хроматичний варіант теми *("g–a–fis–b–f–a–fis–b–gis–a–g–a–fis–g"),* який оновиться у наступному матеріалі частини.

Такти 5–13 – друга хвиля розвитку тематизму експозиції. Автор зберігає принцип діалогу діатонічними поспівками–«баранчиками» хвиль на воді у партіях маримби (2 і 3 груп), ксилофона, Glockenspiel, фортепіано і флейти *piccolo,* 2-ї флейти, 2-го кларнета, 3-го фагота квінтолями шістнадцятими і 1 тромбона децимолями шістнадцятими з флажолетами і висхідними *glissando* струнних. Однак з появою ще одного зигзагоподібного хроматичного варіанту розширеного *C-dur* у арфи *("cis–ges^1–cis–a^1–cis–h^1–cis–e^1–cis–ges^1–cis–des^2–невизначений тон", "Des–b^2")* бемольної сфери, в чому вбачаємо деяку конфліктність. У партії 1-ї флейти і 1-го кларнета додається гра з «мерехтінням» перекресленого форшлагового тону *"ais–a"* до *"h"* (що образно підкріплює образ деренчливого відбиття сонячного світла у воді) та новий технічний прийом ～～～ (*slow vibrato*). У 9–10 тактах «мерехтіння» форшлагового тону інтонаційно замінюється на *"g–a"* до *"b"* у соло 1-ї віолончелі. У тих же 9–10 тактах у партіях 1-3 кларнету і 1-3 тромбонів утворюється бемольний варіант $III^6$5 *("ges–b–des–es")* на тремоло, як противага – у валторн: діатонічні терцієво-секундові чотирьох звучні кластери на тремоло, що складаються із тонів основної тональності експозиційного розділу та у маримби (2 і 3 груп) – хроматичні терцієво-секундові чотирьох звучні кластери на тремоло з єдиним новим тоном *"es"*.

Друга частина однотемної двочастинної форми (тт. 14–29) доволі вільна та імпровізаційна, віртуозна для виконавців завдяки зверненню до сучасної техніки письма – фактурно-обмеженої алеаторіки. Зокрема, у першому періоді (тт. 15–22) в усіх партіях дерев'яних- і мідно-духових інструментів за основу беруться децимолі, 12-ти і 14-ти звучні пентатонічні групи шістнадцятими з експозиційного розділу твору, котрі тепер подрібнюються як ритмічно (64-ті), так і метрично (на секстолі, септолі, октолі, новемолі), а також поєднують у собі діатонічні і хроматичні тони. До високо-технічної складності виконання фактурно-обмеженої алеаторики додаються нові прийоми гри – трелі, широка динамічна градація, як музичне відображення програмного образу води – стихії зароджуваної морської бурі, розкачування високих хвиль. Тому ж сприяють і принципи симфонічного розвитку тематизму – концертуючі протиставлення груп оркестру: духових струнним з ударними. Якщо у перших переважно пасажна техніка із комбінаціями окремих мелодичних тонів, то у других (як першоджерелом, витоком морської хвилі) – акордова фактура, звуки якої складається із попередніх інваріантів початкової мелодії.

Другий період однотемної двочастинної форми (тт. 20–29) розпочинається з другої хвилі розвитку. Так, акордова фактура струнних у тт. 21–24 вперше за увесь твір сформувала не просто нашарування окремих звуків пентатоніки та її інваріантів, а $Д_7$ з підвищеними 1, 3 і 5 щаблями, як складову кадансового звороту, на фоні звуків якого далі розпорошено звучатиме двотактовий діатонічний епізод фактурно-обмеженої алеаторики у партіях 1-ї скрипки, альтів і віолончелей. Таке схрещення функціональної гармонії із лінеарністю створює шумовий ефект, або образ розбиття хвиль об скали. Паралельно із цим дисонантним звучанням як ще один пласт оркестрової партитури генерується діатонічний острівець фактурно-обмеженої алеаторики (тт. 24–29) у духових і челести, котрий повертає розвиток тематизму до початкових експозиційних варіантів теми.

Друга частина «Дерево» ("Mu", "Le Bois") ♩ = 60 відкривається однотактовою зв'язкою, корені якої сягають тематизму першої частини (16-тизвучного елементу 64-ми у 6 Wood-bloks, т. 25), але поліритмічно викладений у декількох варіантах у 6 Wood-bloks 2-ї (дві новемолі 64-ми) і 4-ї груп ударних (дві децимолі 64-ми) та 6 Temple-blocks 1-ї (дві децимолі 64-ми) і 3-ї груп ударних (ніби оголошуючи своїм тембральним звучанням початок «панування» нової стихії – дерева) та вміщений у періодичний

перемінний розмір 2/4+1/8. Цікаво, що Циган Чень і надалі буде звертатися до перемінного розміру впродовж частини, дзеркально зупиняючись на першому. Із попередньою частиною пов'язують і епізоди-зв'язки – висхідні пасажі арфи, фортепіано, ксилофона і маримби (трансформований лейтобраз «баранчиків» хвиль на воді).

Обсяг частини – 32 такти. За тематизмом – одночастинна наскрізна музична форма, насичена звукозображальними елементами, градаціями динамічного звучання, поліритмічних напластувань (у т. 19; т. 20–22 за принципом ізометричного мотету) та сучасною композиторською технікою. Зокрема, фактурно-обмеженою (контрольованою) алеаторикою: тт. 11–12 у всього оркестру, де у груп дерев'яних і мідних духових та ударних інструментів виписані регістр і динаміка мелодичного малюнку, діапазон звучання, то у струнних вказані лише векторна направленість гри: «грати по черзі на кожній струні»/"play alternately on eash string" та пояснення як грати «Не соромтеся зрушувати ряд між мостом краю борту» /"Feel free to shift the row between the bridge edge of the fingerboard and the l.k.". Останній прийом застосується на останніх 7 тактах частини, де композитор розділить партії скрипок і альтів на підпартії та запропонує грати на окремих струнах (струни *"a", "d"* і *"e"*).

Третя частина «Вогонь» ("Huo", "Le feu") ♩ =60, як і попередня, невелика за обсягом – 32 такти і за часом звучання – 2 хвилини 7 секунд. Також із «Деревом» частину споріднює наскрізна форма, побудована на монотематизмі та концертному діалозі окремих груп оркестру і сольних інструментальних епізодів (тт. 24–30 *bass drum*). Споріднюючим фактором є перемінний розмір.

Функцію гармонічного остову виконує група мідних духових інструментів, арфи і фортепіано. Окрім тембрального і ритмічного контрасту, музична тканина являє собою поліфонічну фактуру з поступовим розгортанням матеріалу. Протягом лінеарного розвитку виникли такі фонічні співзвуччя: *"H–des–d¹–e¹–f¹–a¹"* (тт. 5–6) – *"As–D–f–b¹–c¹–es¹–g¹"* (т. 8) – *"as¹–h¹–c–cis¹–fis¹–g²"* (т. 11) – *"h¹–cis¹–dis¹–e¹–gis¹–a¹"* – *"h¹–c¹–dis¹–fis¹–h"* (т. 16) – *"a¹–d¹–fis¹–cis²"* – *"b¹–f¹–fis¹–g¹–c²"* (т. 17) – *"a–b–es¹–fis¹–ges¹–h¹–c²"* – *"cis–des–fis–gis–h–ges¹–h¹"* (т. 18) – *"c–es–as–b–f¹"* – *"b–c–f–as–es¹–f¹"* (т. 19). У т. 20 з'являється проміжна тоніка – великий мажорний септакорд *"B–des–ges–b–f¹"*, а у т. 29–31 – його енгармонічна версія–розв'язання у розгорнений $T^{5}3$ *Fis-dur "Fis–Cis–fis–ais–cis¹–fis¹"*.

Група мідних духових, арфи і фортепіано протиставлена групі дерев'яних духових (окрім партії кларнетів, фаготів і контрафаготу у тт. 11–12, 21–24 (без контрфаготу), струнних (окрім тт. 11–12 – II альт, віолончелі) і ударних інструментів (до маримби і ксилофону додаються Suspended cymbal, tam-tam, Bass drum, виконуючи колористичну функцію – образ мерехтливих «язиків полум'я» за допомогою дрібних ритмічних груп: тріолі, квінтолі шістнадцятими, секстолі, септолі, децимолі 64-ми), хроматизації мелодичної лінії, переважно низхідного вектору руху, технічній складності для виконання. Поява висхідних і низхідних варіантів риторичної фігури *passus duriusculus* у парних звучаннях за тематизмом партій флейти і гобоя, 2-ї флейти і 2-го кларнета, 2-го гобоя (3-й варіант) (тт. 7–8) як звукопис вогню, потім розповсюджується і на інші голоси партитури, але як результат лінеарного руху голосів.

Четверта частина «Земля» ("Tu", "La terre") ♩ =46 Tranquillo найменша за обсягом (25 тактів) і оркестровою палітрою, найповільніша за темпом і стала за розміром протягом всієї композиції (4/4). Задля прозорості фактури і «легкості» звучання при філігранній складній техніці виконання, композитор прибирає зі складу партитури контрфагот, усі інструменти мідно-духової групи, розширює ударну групу – із зазвичай часто вживаними маримбами 2 і 3 груп ударних, ксилофоном, великим бас-барабаном, додає Glockenspiel (як у № 1 «Вода») і трикутник, а також доповнює групу клавішно-щипкових.

«Земля», як частина симфонічного циклу, має загальні риси із попередніми розділами сюїти: наскрізна розробкового типу музична форма, побудована на поліфонічних (імітаційність, підголосковість) і симфонічних (переінтонування, варіативність, репризність) прийомах розвитку тематизму, елементах концертності (сольні епізоди: флейти *piccolo* і 1-го альта у тт. 12–18, котрі, як відзначив у рецензії Лоуренс А. Джонсон "Chicago Classical Review" (2014), тембрально нагадують звучання китайських народних інструментів флейти і ерху [9] та стилізовані за тематизмом до фольклорної варіативності мелодії – ритмічної й інтонаційної; сольних дво- чи тритактових мотивів у 1-ї скрипки у тт. 2–3, 7–8, 16–17, у 2-ї скрипки у тт. 8 і 16–17, у *bass drum* у тт. 19–20 (соло трелями, як у фінальних тактах № 3 «Вогонь»);

– у заключних тт. 20–25, як і у останніх7 тактах № 2 «Дерево», композитор звертається до прийому гри на окремих струнах та розділення на підгрупи групи струнних інструментів: гра на струні *"a", "d", "e"*. Обираються схожі виконавські складнощі – гра флажолетами із висхідними *glissando* у діапазоні від першої до четвертої октав. Додається лише прийом гри рикошетом на кульмінаційному тоні h_4, котрий є довгоочікуваним консонансним розв'язанням диссонантного фонізму всієї частини;

– заключні 5 тактів, як і у всіх попередніх частинах, вимальовують основний гармонічний тон лише наприкінці розвитку. У «Землі», як і у «Вогні» у музичній тканині представлений гармонічний остов (замість мідних духових – струнні, арфа, фортепіано) і колористика (дерев'яні духові, ударні). Гармонія частини формується так само і у попередніх розділах – лінеарно, звідси співіснування діатоніки і хроматики (дієзності та бемольності). Лише у тт. 21–25 формується гармонічна вертикаль шляхом лінеарного поліфонічного розвитку голосів: *"B–es¹–a¹–e²–f²–e³"* (т. 21) – *"fis¹–gis¹–c²–f²–a²–h²–e³"* (т. 22) – *"h⁴"* (тт. 24–25);

– схожими є і технічні прийоми гри ударних: у ксилофона *"slow motor speed"/«Повільна швидкість двигуна»* із № 1 «Вода» (партії 1-го кларнета і фортепіано) та № 3 «Вогонь» (партія вібрафона, тт. 22–24), тремоло ударних і фортепіано у тт. 4–6, 9–10 із № 1 «Вода» та № 3 «Вогонь».

Фінальна п'ята частина «Метал» ("Jin", "Le Métal") ♪=112 найшвидша за темпом, найбільша за обсягом (53 такти) і наближена до середньої тривалості звучання частин циклу (2 хвилини). Композитор лишається вірним собі і у наявності перемінного розміру та розширенню складу оркестру за рахунок групи ударних. Інтерес до *Tubular bells (Chimes)* пояснюємо фонічним відображенням програмності – колористичним звучанням інструментів металевого походження. Як і у попередній частині, партитура «Металу» включає в себе всі можливі клавішно-щипкові інструменти й тубу.

Фінальна частина акумулює всі характерні прийоми циклу, адже є кульмінаційним підсумком: гра на струні (*"a", "e" ,"d"* (т. 4), далі у епізоді тт. 33–43, побудованому на тематизмі ізометричного епізоду (тт. 29–35, русі шістнадцятими, чергування тонів *"cis¹–dis¹"*) – струна *"g"* і *"d"*.

– тематична паралель із № 2 «Дерево»: ізометричним епізодом струнних (тт. 20–22) у викладенні флейт, кларнетів і фаготів, мідних духових тільки не у розмірі 3/8, шістнадцятими і секстово-терцієвою інтонаційною основою, а у 4/8, у поліритмічному поєднанні тріолей шістнадцятими і 64-ми з восьмими шістнадцятими нотами та м2–в2–м3 «вилянням» з поступовими виблискуваннями тонів висхідного і низхідного *passus duriusculus*.

– у т. 23 з'являються трелі у дерев'яних духових, що тематично відсилають слухача до такого ж прийому № 1 «Вода», а у тт. 25–28 лейттема «баранчиків» хвиль на воді з тієї ж першої п'єси, вирішена автором у техніці контрольованої алеаторики у партіях маримби (2 і 3 груп) і кларнету, тепер запропонована у хроматичному варіанті-чергуванні висхідних і низхідних риторичних фігур *passus duriusculus* у імітаційному викладенні в партіях 3-го кларнету, 2-го фаготу, 1-їтруби, арфи і фортепіано, 2-ї скрипки і 1-ї віолончелі (тт. 26–28).

– «Метал», як і № 4 «Земля», має сольні звучання 1-ї скрипки (тт. 3–7, 13–14, 28–29), останнє навіть забарвлене характерним технічним прийомом висхідного *glissando*, а також партії фортепіано (тт. 11–12).

– тематична арка із № 1 «Вода» – діатонічних терцієво-секундових чотирьох звучних кластерів на тремоло у валторн і хроматичних терцієво-секундових чотирьох звучних кластерів на тремоло у маримби (2 і 3 груп) – у тт. 23–24 ч4–ч5–в2 хроматичний кластер на тремоло у ксилофона і маримби (2 і 3 групи), у тт. 26–28 тремоло в2 у ксилофона, у тт. 25–29 терцієво-секундовий чотирьох звучний кластер на тремоло у струнних прийомом *sul ponticello*, тт. 43–44 чергування терцієво-секундових чотирьох звучних хроматичних кластерів у фортепіано.

– підвищена технічна складність підкріплюється і авторськими ремарками щодо виконання, як наприклад: у партії *tam-tam* (т. 12) і *suspended cymbal* (тт. 30–31) *"rub with a piece of metal"/«натирайте шматочком металу»* (паралель із партією альта висхідним *glissando* № 1); у партіях струнних (тт. 20–25) *"tutti as mush now as possible in the shortest time possoble"/«разом як можна більше за найкоротший час»* та гра флажолетів; у партії валторни (тт. 13–14) графічно відображені чергування при грі закритих і відкритих звуків тощо.

Останні 12 тактів розпочинаються епізодом у флейт, гобоїв і кларнетів із поступовим імітаційним вступом голосів за ритмічною групою чотири 64-х залігованих із половинкою і половинкою через такт із двома вісімками, що далі підхоплюється мідним квінтетом і ударними поліфонічної фактури (з протискладаннями за принципом ритмічного контрасту, тт. 43–45) і повторами висхідних і низхідних фігур *passus duriusculus* до поки у педалі органного пункту на тоні *"c"* у контрабасів (з тт. 44–46) не опанує усі шари оркестрової партитури. Останній акорд – це фінальна фонічна крапка циклу *"C₁–C–h–b²–ais³–a³–as⁴"*, у якій як фатум, проглядається низхідна лінія *passus duriusculus*.

Висновки. Сучасний твір «П'ять стихій» Цигана Ченя акумулює в собі жанрові риси програмного симфонізму (циклічність, методи розробки і поліфонічний тип розвитку у достатньо невеликому форматі, звукозображальність і характерні підходи в оркеструванні, звернення до тембрів китайських народних інструментів флейти і ерху), поемності (монотематизм, лейтемності), концертності (концертний діалог окремих груп оркестру, сольні інструментальні епізоди), стильові алюзії до епохи бароко через звернення до риторичних фігур як носіїв підвищеного емоційного впливу музики на слухача (висхідних і низхідних

варіантів *passus duriusculus*), вільне використання сучасних композиторських технік (фактурно-обмежена алеаторика) і розмиття поняття «тональність» і «теорія функцій» у звичній класично-романтичній системі: у творі головну роль відіграють сполучення між консонантними і диссонантними, діатонічними і хроматичними мелодичними сполуками, що модифікуються у процесі розвитку в діатонічно-хроматичні кластери та їх ускладнені хроматичні варіанти, котрі наприкінці кожної частини все ж таки отримують розв'язання у тимчасовий основний тон або співзвуччя (у № 1 – розширений *C-dur*, у № 2 – кластер *"b–c–dis–g–as"*, у № 3 – розгорнений $T^{5}{}_{3}$ *Fis-dur*, № 4 –основний тон *"h"*, у № 5 – педаль основного тону *"c"* (тональною аркою до № 1) і акорд, побудований на низхідному *passus duriusculus "c–h–b–ais–a–as"*). Окремого значення набуває у творі професійна майстерність виконавця – скарбниця прийомів гри та зразок найсучаснішої музичної нотації з авторськими поясненнями правил виконання того чи іншого прийому на двох мовах: англійській і французькій.

Література

1. Ли Ланьцин. Чжунго цзаоци цзяосян иньюэ [李岚清.中国早期的交响音乐]. Ранний этап развития китайской симфонической музыки // Размышления о современной китайской музыке: сб.ст./ Сост.: Ли Ланьцин. – Пекин : Гаодэн цзяою чубаньшэ, 2008. – С. 23–32.
2. Ло Шии. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры : автореф. дис. ... на соиск. науч. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 / Ло Шии. – Москва : Российская Академия музыки имени Гнесиных, 2003. – 21 с.
3. Лян Маочунь, Сян Сяоган, Ли Янь. Чжунго иньюэ луньбянь [梁茂春，项筱刚，李岩.中国音乐论辩]. Дискуссии о китайской музыке / Лян Маочунь, Сян Сяоган, Ли Янь. – Наньчан : Байхуачжоу ищу чубаньшэ, 2007. – 438 с.
4. Хань Луцзяо. Философия «Тайцзи» как теоретическая основа развития искусства в Китае : автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : 17.00.09 / Хань Луцзяо. – Минск : Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2017. – 27 с.
5. Циган Чень. Біографія / Чень Циган. URL: http://www.chenqigang.com/biography.php (дата звернення : 29.07.2019).
6. Chen Qigang / Cdmc. Centre de documentation de la musique contemporain. URL: http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/chen-qigang-1951 (дата звернення : 29.07.2019).
7. Bernard Marie-Hélène. Les compositeurs chinois à l'heure de la mondialisation R-R-R : RésiderRésonner-Résister. Recherche dans les arts : présentation des travaux en cours – EHESS, Apr 2011, Paris, France. ffhalshs-00670728f. URL: https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00670728/document (дата звернення : 29.07.2019).
8. Utah Symphony. Thierry Fischer. Music Director // Five Elements. URL: https://utahsymphony.org/explore/2014/01/five-elements/ (дата звернення : 29.07.2019).
9. Qigang Chen. URL: http://www.chenqigang.com/yueping.php?action=list&channel_id=2 (дата звернення : 29.07.2019).
10. Qigang Chen. URL: http://www.chenqigang.com/calendar.php?channel=1 (дата звернення : 29.07.2019).

References

1. Lǐ Lánqīng. (2008). Zhongguo Zaoqi Jiaoxiang Yingue [李岚清.中国早期的交响音乐]. Early Chinese Symphonic Music. Thoughts on Contemporary Chinese Music. Beijing : Gaoden Jiao Chubanshe, 23–32 [in Chinese].
2. Lo Shii. (2003). Symphonic Genres in the Context of Chinese Musical Culture. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow : Gnesins Russian Academy of Music [in Russian].
3. Lyan Maochun, Xiang Yugang, Li Yan. Zhongguo Yinhe Lunbian [梁茂春，项筱刚，李岩.中国音乐论辩] (2007). Discussions on Chinese Music. Nánchāng : Baihuachzhou wǒ zhèngzài xúnzhǎo Chubanshe. [in Chinese].
4. Han Lujiao (2017). The philosophy of "Tai Chi" as a theoretical basis for the development of art in China. Extended abstract of candidate's thesis. Minsk: Belarusian State University of Culture and Arts [in Russian].
5. Qigang Chen. Biography. Retrieved from http://www.chenqigang.com/biography.php [in English, in Chinese].
6. Chen Qigang / Cdmc. Centre de documentation de la musique contemporain. Retrieved from http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/chen-qigang-1951 [in French].
7. Bernard Marie-Hélène (2011). Les compositeurs chinois à l'heure de la mondialisation R-R-R : RésiderRésonner-Résister. Recherche dans les arts : présentation des travaux en cours – EHESS, Paris, France. ffhalshs-00670728f. Retrieved from https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00670728/document [in French].
8. Utah Symphony (2014). Thierry Fischer. Music Director. Five Elements. Retrieved from https://utahsymphony.org/explore/2014/01/five-elements/ [in English].
9. Qigang Chen. Retrieved from http://www.chenqigang.com/yueping.php?action=list&channel_id=2 [in English, in Chinese].
10. Qigang Chen. Retrieved from http://www.chenqigang.com/calendar.php?channel=1 [in English, in Chinese].

Стаття надійшла до редакції 21.10.2019
Прийнято до публікації 21.11.2019.

УДК 338.48.6:7/8(477.8)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190646

Шевелюк Михайло Михайлович,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID: 0000-0001-6178-6455
sheweluck.mih@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СТРУКТУРНИХ КОМПОНЕНТІВ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ ЛЬВІВЩИНИ

Мета статті – з'ясувати особливості структурних компонентів розвитку культурного туризму Львівщини. **Методологія дослідження**. Для досягнення поставленої мети в роботі використано теоретичні та емпіричні методи гуманітарних досліджень, методи логічного і культурологічного аналізу. **Наукова новизна** полягає в з'ясуванні реалій та перспектив розвитку культурного туризму у Львівській області. **Висновки**. Розвиток культурного туризму Львівської області переважно ґрунтується на етно-фольклорному, історичному, зеленому видах туризму. Їх елементи присутні у більшості туристичних продуктів Львівщини (екскурсії, подорожі, відвідування історичних пам'яток і пам'ятних місць, музеїв, замків). Через включення складника історичного й культурного туризму у більшість туристичних продуктів Львівщини, його розвиток здатен зробити останні більш привабливими і слугувати ефективним рушієм зростання туристичної сфери. Водночас багатий природно-рекреаційний потенціал регіону приваблює і поціновувачів інших видів туризму (оздоровчого, спортивного тощо). Інституційною основою розвитку різних видів культурного туризму у Львівській області є динамічне соціокультурне життя міста Львова та інших населених пунктів краю. Активізація культурно-мистецьких подій національного і міжнародного (у межах регіонів країн Центральної і Східної Європи) рівнів може взаємно сприяти інтенсифікації різних видів туризму та ефективному використанню об'єктів культурної спадщини Львівської області.

Ключові слова: туризм, культурний туризм, дестинації, Львів, Львівщина.

***Шевелюк Михаил Михайлович**, аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Особенности развития структурных компонентов культурного туризма Львовщины

Цель статьи - выяснить особенности структурных компонентов развития культурного туризма Львовщины. **Методология исследования**. Для достижения поставленной цели в работе использованы теоретические и эмпирические методы гуманитарных исследований, методы логического и культурологического анализа. **Научная новизна** заключается в выяснении реалий и перспектив развития культурного туризма в Львовской области. **Выводы**. Развитие культурного туризма Львовской области преимущественно основывается на этно-фольклорном, историческом, зеленом видах туризма. Их элементы присутствуют в большинстве туристических продуктов Львовщины (экскурсии, путешествия, посещение исторических памятников и памятных мест, музеев, замков). За счет включения составляющей исторического и культурного туризма в большинство туристических продуктов Львовщины, его развитие способно сделать последние более привлекательными и служить эффективным двигателем роста туристической сферы. В то же время богатый природно-рекреационный потенциал региона привлекает и любителей других видов туризма (оздоровительного, спортивного и т.д.). Институциональной основой развития различных видов культурного туризма в Львовской области является динамическая социокультурная жизнь города Львова и других населенных пунктов края. Активизация культурных событий национального и международного (в пределах регионов стран Центральной и Восточной Европы) уровней может взаимно способствовать интенсификации различных видов туризма и эффективному использованию объектов культурного наследия Львовской области.

Ключевые слова: туризм, культурный туризм, дестинации, Львов, Львовская область.

***Sheveliuk Mykhailo**, Postgraduate student of Kyiv National University of Culture and Arts*

Peculiarities of development of the structural components of Lviv cultural tourism

The purpose of the article is to find out the peculiarities of structural components of the development of cultural tourism in the Lviv region. **Methodology.** To achieve this goal, theoretical and empirical methods of humanitarian research, methods of logical and cultural analysis were used. **The scientific novelty** is to find out the realities and prospects of cultural tourism development in the Lviv region. **Conclusions.** The development of cultural tourism in the Lviv region is predominantly based on ethnic-folk, historical, green types of tourism. Their elements are present in most tourist products of the Lviv region (excursions, trips, visits to historical monuments and monuments, museums, castles). Due to the inclusion of a component of historical and cultural tourism in most of the tourism products of the Lviv region, its development can make the latter more attractive and serve as an effective driver for the growth of the tourism sphere. At the same time, the rich natural and recreational potential of the region attracts connoisseurs of other types of tourism (wellness, sports, etc.). The institutional basis for the development of various types of cultural tourism in the Lviv region is the dynamic socio-cultural life of the city of Lviv and other settlements of

©Шевелюк М. М., 2019

the region. The revitalization of cultural and artistic events of national and international (within the regions of Central and Eastern Europe) levels can mutually contribute to the intensification of different types of tourism and the effective use of objects of the cultural heritage of the Lviv region.

Key words*:* tourism, cultural tourism, destinations, Lviv, Lviv region.

Актуальність дослідження. Львівська область посідає одне із перших місць серед регіонів України за рівнем і потенціалом розвитку туристичної індустрії. На Львівщині розташовані туристичні ресурси, які дають змогу розвивати широкий спектр різновидів туризму, створюючи привабливі для туристів локації. Туристична галузь динамічно зростає і є одним із найбільш перспективних напрямів розвитку економіки регіону, разом із тим успішна і повна реалізація туристичного потенціалу Львівщини є можливою за умов забезпечення стійкості цього розвитку, що розуміється сучасними науковцями як здатність підтримувати якість фізичних, соціальних, культурних і природних ресурсів туристичної дестинації, що забезпечує її конкурентоспроможність на ринку [18, 329]. Якість ресурсів туристичної дестинації має інституційну основу, що може забезпечуватися за умов наявності розвинених інститутів – культурних, історичних, соціальних тощо.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема структурних компонентів розвитку туризму Львівщини порушується у численних дослідженнях, зокрема працях, автори яких аналізують стан і перспективи розвитку туризму в регіоні (М. Бігус та ін.) [2] та загалом політику розвитку туристичної сфери (О. Бєлуха та ін.) [1]. Значний масив наукових розвідок присвячений аналізу цієї проблеми у контексті питань розвитку окремих видів туристичної діяльності, зокрема культурного (О. Савіцька та ін) [16], ділового (П. Романів) [15], зеленого (І. Литвин та М. Нек), [10], військово-історичного (І. Голиборода) [6], подієвого (Д. Каднічанський) [8], ностальгійного (Р. Лозинський, І. Кучинський та Ю. Дорош) [11], приміського (Т. Біла) [3], етно-фестивального (Я. Топорницька) [17] тощо. Проблему соціальних умов розвитку туристичної дестинації, поряд із економічними, розглянуто у праці Ю. Леонтієвої та О. Тимощенкової [9]. На жаль, наявність структурних компонентів розвитку туризму часто не враховується в методиках оцінювання туристичного потенціалу дестинацій [4], виробленні бізнес-стратегій просування дестинацій [5] та в картах SWOT-аналізу розвитку туристичної сфери регіону [12].

Мета статті – з'ясувати особливості структурних компонентів розвитку культурного туризму Львівщини.

Виклад основного матеріалу. Туристичний сектор Львівщини характеризується диверсифікованістю і наявністю можливостей для розвитку послуг у багатосезонному, внутрішньо- та зовнішньо-орієнтованому туризмі, також додатковим сприятливим чинником є якісна транспортна і соціальна інфраструктура регіону. Територія Львівської області характеризується помірним техногенним навантаженням – вона розташована на великому європейському вододілі басейнів Балтійського та Чорного морів, її третина представлена гірськими місцевостями із привабливими для туристів ландшафтами та наявними можливостями щодо лікування, спорту й рекреації [13, 147]. Область є місцем зосередження великої за обсягами культурної спадщини: у ній зареєстровані понад 4 тис. пам'яток історії та культури, із них більше половини розташовані у самому Львові, визнаному містом культурної спадщини ЮНЕСКО. Наразі в області діють 153 музеї різних форм власності, 10 театрів, а також функціонують понад 320 інших туристичних об'єктів й архітектурних пам'яток із високим рівнем відвідуваності та 37 природних комплексів [14]. При цьому внутрішні туристичні потоки переважають над зовнішніми: із 2000 р. спостерігається стійка тенденція до зменшення зовнішнього туризму до Львівської області, зокрема у 2000-2017 рр. кількість зовнішніх туристів зменшилася у 3,9 разів. Тенденція щодо скорочення кількості внутрішніх туристів була перервана у 2015 р., коли відбувся перерозподіл туристичних потоків у межах країни (зокрема ті українські туристи, які раніше відвідували Крим, звернули свою увагу на західні регіони нашої країни, у т.ч. Львівщину) [8]. Крім того, сприятливим чинником для залучення туристів із країн Центральної та Східної Європи є розташування регіону на перехресті транспортних й історико-культурних комунікацій, які об'єднують Україну та Польщу, Словаччину, Угорщину, Румунію.

Сукупність цих умов дає змогу розглядати й аналізувати туристичний сектор Львівщини як галузевий кластер. Його туристичний потенціал, як сукупність матеріальних і нематеріальних ресурсів, які формують інтерес до певної території і є основою для здійснення туристичної діяльності й формування туристичної пропозиції [4, 21], може бути реалізований лише за умови створення відповідних інституцій. Особливо це стосується культурного туризму, для якого певні інституції є обов'язковою умовою становлення і розвитку.

Сучасні туристичні дестинації формуються на основі мультиресурсного потенціалу шляхом виокремлення і підкреслення «глокалізації», їх регіональної ідентичності [4]. Це відбувається свідомо і всупереч об'єктивній тенденції до зростання доступності дестинацій за одночасного зменшення їх

індивідуальності, яка є наслідком ускладнення й технічного удосконалення засобів сполучення та інформаційних комунікацій [5]. У цілому, розглядаючи систему туристичної діяльності на Львівщині у контексті культурного туризму, можна стверджувати, що вона безпосередньо пов'язана з туристичним іміджем регіону, що формується за рахунок етно-фольклорного, історичного та зеленого туризму. Так, попри те, що етно-фольклорний, або фольклорний, туризм часто не представлений окремими спеціалізованими туристичними продуктам, як компонент він присутній у широкому спектрі наявних на сучасний момент туристичних продуктів (турів, екскурсій тощо). Етно-фольклорний туризм спирається на туристичний імідж Львівщини як української історичної землі, одного із носіїв української національної ідентичності, «Українського П'ємонту» (разом з Івано-Франківщиною і Тернопільщиною), місця дій сил спротиву комуністичному режиму (разом з іншими регіонами Східної Галичини й Західної України у цілому). Компонентом туристичного іміджу Львівщини також є образ Львова як культурної столиці Західної України та зберігача традицій вікової культури, пов'язаною із Габсбурзькою імперією. Щодо своєї етнокультурної специфіки Львівщина є поєднанням культур її традиційних національних громад – польської, вірменської, єврейської, німецької тощо. Це відображається у перейнятті і взаємовпливові традицій, в особливостях етнографії і фольклору. Численні на Львівщині пам'ятки, які належать до історичної спадщини етнічних громад краю, стають об'єктами ностальгійних турів, які також можна віднести до етно-фольклорного різновиду культурного туризму [11].

Важливою складовою культурного туризму є зелений туризм (синоніми – сільський туризм, агротуризм, екотуризм) [10, 82], який є поширеним у світовій практиці засобом розвитку сільських територій, а також економічної і соціальної підтримки традиційних форм життя у сільській місцевості. В Україні, у т.ч. в Львівській області, ситуація із зеленим туризмом є неоднозначною, оскільки організований зелений туризм у нашій країні поки не розвинений. Разом із тим, потенціал для розвитку зеленого туризму на Львівщині є вельми значним. Попри те, що висока питома вага територій, які використовуються у сільському господарстві, створюють дефіцит придатних для туристичного використання природних ландшафтів, мережа територій-резервацій природнього середовища на Львівщині є досить щільною. У Львівщині розташований природний заповідник «Розточчя» площею 2084,5 га, два національні природні («Яворівський», «Сколівські Бескиди») та три ландшафтні парки («Верхньодністровські Бескиди», «Надсянський», «Знесіння»), а також 37 заказників. Також до мережі природних резервацій відносяться 48 заповідних урочищ, 261 парки – пам'ятки садово-паркового мистецтва та 176 пам'яток природи, що загалом формує значні потенційні можливості для розвитку зеленого туризму [12, 125]. На Львівщині також сформовані регіональні кластери зеленого туризму – «Оберіг», «Кам'янець», «Екотур». На жаль, в області актуальним є брак сучасної культури використання гірських і лісових територій, що обумовлюється рядом складних фінансово-економічних і соціальних чинників, зокрема безробіттям населення. Перспективи для вирішення цих та інших проблемних аспектів пропонує децентралізація в Україні, яка супроводжується посиленням територіальних громад (у т.ч. підвищенням їх фінансової самостійності) й відродженням місцевої культури.

Ефективність розвитку культурного туризму безпосередньо залежить від діяльності закладів культури й мистецтва, розвитку ділових зв'язків тощо. Так, ділові зв'язки у межах культурного туризму охоплюють індустрію MICE – «Meetings, Incentives, Conferences, Exhibitions». На практиці вони включають широке коло можливих заходів у напрямах громадських контактів (візити, з'їзди), наукових подій (конференції, семінари, симпозіуми, конгреси), комерційних презентацій (виставки, ярмарки), професійних та інших контактів [15, 212]. На Львівщині організатором бізнес-подій часто виступає «Клуб ділових людей», у м. Трускавець із 2002 р. проводиться традиційний регіональний бізнес-форум [8, 178]. Крім розвитку ділових зв'язків, збільшення туристичних потоків до Львівщини стимулюється, зокрема, програмами транскордонного співробітництва у просуванні та розвитку культурного туризму. У цьому контексті знаковим для Львова був Міжнародний проект «Східноєвропейські перлини: створення та просування продуктів міського культурного туризму в транскордонному просторі», який об'єднав шість міст – Львів, Івано-Франківськ, Коломию та польські міста – Люблін, Замостя, Пшеворськ. Проект був частиною більш широкої програми транскордонного співробітництва України, Польщі та Білорусі і мав за мету просування міського культурного туризму.

Характерною особливістю культурної політики Львова є організація фестивальних заходів, які є формою відзначення традиційних свят: «Різдво у Львові», «Флюгери Львова», «Етновир», Свято кави тощо) [16, 379-380]. Протягом року у місті проходять дев'ять великих і значна кількість локальних міських і сільських свят, які мають етнографічну, історичну, екологічну спрямованість. Зокрема, це етнофестиваль «Підкамінь» (с. Підкамінь Брдівського району), екологічний «Верхобуж» (с. Верхобуж) та історичний фестиваль «Ту стань!» (с. Урич Сколівського району), фестивалі лемківської культури «До тебе лину, рідна земле» (с. Нагірне, Самбірського району), української слави «Кульчиці-фест» (с.

Кульчиці Самбірського району) [8, 176]. Ці фестивалі охоплюють усю територію області, утім в їх географічній локації можна виокремити два ареали – Львів та його околиці і Передкарпатський субрегіон [17, 94]. Загалом, за висновком Д. Каднічанського та І. Грицюка, для сучасної фестивальної культури Львівщини визначальною є орієнтація на молодого туриста, звернення до культурних традицій та етнографічної спадщини регіону, різноманітність і спеціалізація, а також патріотичне спрямування [8, 177-178]. Ряд фестивалів має виразне етно-фольклорне забарвлення, як от Міжнародний фестиваль молодих виконавців сучасної української пісні «Молода Галичина» у м. Новояворівському, де нова фестивальна традиція спирається на унікальну місцеву пісенну традицію та характерні для краю традиційні декоративно-прикладні мистецтва [17, 94].

Насамкінець варто наголосити, що культурний туризм є широко представленим у туристичних продуктах, які пропонують ознайомлення зі Львівською областю не лише як місцем унікальної міської культури, а й як територією для відпочинку в гірській місцевості (Славське, Волосянка, Тисовець, Орявчик та ін.). Важливо також вказати про вагому роль у формуванні туристичного потенціалу Львова бренду «традиційної львівської гостинності». Безсумнівно, у межах України набув поширення імідж Львівщини, який сформувався на регіональних особливостях побутової культури, зокрема культура спілкування жителів регіону розглядається як вияв традиційної ввічливості, яка створює основу для комфортного спілкування туристів. Ці ж міркування справедливі не лише щодо культурного, а й лікувально-оздоровчого туризму, оскільки цей вид туризму передбачає відносно тривале (з оздоровчими цілями) перебування туристів у курортних містах і селах Львівщини (Трускавці, Моршині, Сходниці, Немирові та ін.), що передбачає ознайомлення і з місцевою культурною спадщиною.

Висновки. Таким чином, розвиток культурного туризму Львівської області переважно ґрунтується на етно-фольклорному, історичному, зеленому видах туризму. Їх елементи присутні у більшості туристичних продуктів Львівщини (екскурсії, подорожі, відвідування історичних пам'яток і пам'ятних місць, музеїв, замків). Через включення складника історичного й культурного туризму у більшість туристичних продуктів Львівщини, його розвиток здатен зробити останні більш привабливими і слугувати ефективним рушієм зростання туристичної сфери. Водночас багатий природно-рекреаційний потенціал регіону приваблює і поціновувачів інших видів туризму (оздоровчого, спортивного тощо).

Інституційною основою розвитку різних видів культурного туризму у Львівській області є динамічне соціокультурне життя міста Львова та інших населених пунктів краю. Основа туристичної привабливості Львова та області – унікальний культурно-історичний спадок вказаного регіону, що формує його неповторну атмосферу. У цьому контексті активізація культурно-мистецьких подій національного і міжнародного (у межах регіонів країн Центральної і Східної Європи) рівнів може взаємно сприяти інтенсифікації різних видів туризму та ефективному використанню об'єктів культурної спадщини Львівської області.

Означена тема, безсумнівно, має значні перспективи для подальших досліджень, серед яких, зокрема – здійснення компаративного аналізу потенціалу розвитку культурного туризму в Львівській області та інших регіонах Західної України (зокрема в Івано-Франківській і Тернопільській областях, які спільно із Львівщиною формують історико-географічний регіон Східна Галичина).

Література

1. Бєлуха О. М., Павліш Л. В. Розвиток туристичної галузі Львівської області в контексті реалізації регіональної туристичної політики. Науковий вісник НЛТУ України. 2012. № 7. С. 38–43.

2. Бігус М. М. Аналіз сучасного стану туристичного бізнесу Львівщини у контексті глобалізаційних процесів. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Економіка і менеджмент. 2015. Вип. 14. С. 124–128.

3. Біла Т. П. Приміський туризм м. Львів. Географія та туризм. 2012. Вип. 19. С. 121–130.

4. Бойко М. Диференціація туристичного потенціалу дестинацій. Вісник Київського національного торговельно-економічного університету. 2013. № 5. С. 19–30.

5. Влащенко Н. М. Брендинг та просування туристської дестинації на основі транскордонного співробітництва. Економічний форум. 2016. № 3. С. 92–97.

6. Голиборода І. Перспективи розвитку військово-історичного туризму на Львівщині. Вісник Львівського університету. Серія : Міжнародні відносини. 2012. Вип. 29 (2). С. 45–50.

7. Головне управління статистики у Львівській області. URL: http://www.lv.ukrstat.gov.ua.

8. Каднічанський Д. А., Грицюк І. М. Стан та перспективи розвитку подієвого туризму у Львівській області. Географія та туризм. 2012. Вип. 20. С. 174–184.

9. Леонтьева Ю. Ю., Тимощенкова О. А. Региональная туристская дестинация и её социально-экономическое развитие. Бізнес Інформ. 2013. №6. С. 165–170.

10. Литвин І. В., Нек М. О. Проблеми та перспективи розвитку сільського зеленого туризму в регіоні. Регіональна економіка. 2013. № 2. С. 81–88.

11. Лозинський Р. М., Кучинська І. В., Дорош Ю. С. Географія ресурсів ностальгійного туризму Жовківського району Львівської області. Карпатський край. 2013. № 1. С. 94–101.

12. Павліш Л. В. Львівщина як перспективний регіон України для розвитку туризму та рекреації. Торгівля, комерція, підприємництво. 2013. Вип. 15. С. 124–128.

13. Паньків Н. Аналіз передумов і сучасного стану розвитку туристичної галузі Львівської області. Вісник Львівського університету. Серія : Міжнародні відносини. 2012. Вип. 29 (1). С. 146–158.

14. Рекреаційний потенціал Львівщини: Статист. збірник / Головне управління статистики у Львівській обл., Відпов. за вип. Н. І. Бонк. Львів: Головне управління статистики у Львівській області, 2012. 96 с.

15. Романів П. Діловий туризм у Львівській області проблеми та перспективи організації. Вісник Львівського університету. Серія : Міжнародні відносини. 2012. Вип. 29 (2). С. 211–219.

16. Савіцька О. П., Марущак М. В. Культурний туризм: реалії та перспективи розвитку у Львівській області. Науковий вісник НЛТУ України. 2014. Вип. 24 (1). С. 376–383.

17. Топорницька М. Я. Територіальна організація та перспективи розвитку етнофестивального туризму у Львівській області. Географія та туризм. 2012. Вип. 21. С. 89–96.

18. Goeldner C. R., Ritchie J. R. B. Ritchie. Tourism: principles, practices, philosophies. Hoboken, NJ: Wiley, 2012. 494 p.

References

1. Bielukha, O. M., Pavlish, L. V. (2012). Rozvytok turystychnoi haluzi Lvivskoi oblasti v konteksti realizatsii rehionalnoi turystychnoi polityky. *Naukovyi visnyk NLTU Ukrainy*. № 7. S. 38–43 [in Ukrainian].

2. Bihus, M. M. (2015). Analiz suchasnoho stanu turystychnoho biznesu Lvivshchyny u konteksti hlobalizatsiinykh protsesiv. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Seriia : Ekonomika i menedzhment*. Vyp. 14. S. 124–128 [in Ukrainian].

3. Bila, T. P. (2012). Prymiskyi turyzm m. Lviv. *Heohrafiia ta turyzm*. Vyp. 19. S. 121–130 [in Ukrainian].

4. Boiko, M. (2013). Dyferentsiatsiia turystychnoho potentsialu destynatsii. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho torhovelno-ekonomichnoho universytetu*. № 5. S. 19–30 [in Ukrainian].

5. Vlashchenko, N. M. (2016). Brendynh ta prosuvannia turystskoi destynatsii na osnovi transkordonnoho spivrobitnytstva. *Ekonomichnyi forum*. № 3. S. 92–97 [in Ukrainian].

6. Holyboroda, I. (2012). Perspektyvy rozvytku viiskovo-istorychnoho turyzmu na Lvivshchyni. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia : Mizhnarodni vidnosyny*. Vyp. 29 (2). S. 45–50 [in Ukrainian].

7. Holovne upravlinnia statystyky u Lvivskii oblasti. URL: http://www.lv.ukrstat.gov.ua [in Ukrainian].

8. Kadnichanskyi, D. A., Hrytsiuk, I. M. (2012). Stan ta perspektyvy rozvytku podiievoho turyzmu u Lvivskii oblasti. *Heohrafiia ta turyzm*. Vyp. 20. S. 174–184 [in Ukrainian].

9. Leonteva, Yu. Yu., Tymoshchenkova, O. A. (2013). Rehyonalnaia turystskaia destynatsyia y eë sotsyalno-эkonomycheskoe razvytye. *Biznes Inform*. №6. S. 165–170 [in Ukrainian].

10. Lytvyn, I. V., Nek, M. O. (2013). Problemy ta perspektyvy rozvytku silskoho zelenoho turyzmu v rehioni. *Rehionalna ekonomika*. № 2. S. 81–88 [in Ukrainian].

11. Lozynskyi, R. M., Kuchynska, I. V., Dorosh, Yu. S.(2013). Heohrafiia resursiv nostalhiinoho turyzmu Zhovkivskoho raionu Lvivskoi oblasti. *Karpatskyi krai*. № 1. S. 94–101 [in Ukrainian].

12. Pavlish, L. V. (2013). Lvivshchyna yak perspektyvnyi rehion Ukrainy dlia rozvytku turyzmu ta rekreatsii. *Torhivlia, komertsiia, pidpryiemnytstvo*. Vyp. 15. S. 124–128 [in Ukrainian].

13. Pankiv, N. (2012). Analiz peredumov i suchasnoho stanu rozvytku turystychnoi haluzi Lvivskoi oblasti. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia : Mizhnarodni vidnosyny*. Vyp. 29 (1). S. 146–158 [in Ukrainian].

14. Rekreatsiinyi potentsial Lvivshchyny: Statyst. zbirnyk (2012). Lviv: Holovne upravlinnia statystyky u Lvivskii oblasti [in Ukrainian].

15. Romaniv, P. (2012). Dilovyi turyzm u Lvivskii oblasti problemy ta perspektyvy orhanizatsii. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia : Mizhnarodni vidnosyny*. Vyp. 29 (2). S. 211–219 [in Ukrainian].

16. Savitska, O. P., Marushchak, M. V. (2014). Kulturnyi turyzm: realii ta perspektyvy rozvytku u Lvivskii oblasti. *Naukovyi visnyk NLTU Ukrainy*. Vyp. 24 (1). S. 376–383 [in Ukrainian].

17. Topornytska, M. Ya. (2012). Terytorialna orhanizatsiia ta perspektyvy rozvytku etnofestyvalnoho turyzmu u Lvivskii oblasti. *Heohrafiia ta turyzm*. Vyp. 21. S. 89–96 [in Ukrainian].

18. Goeldner, C. R., Ritchie, J. R. B. (2012). Ritchie. Tourism: principles, practices, philosophies. Hoboken, NJ: Wiley.

Стаття надійшла до редакції 27.10.2019
Прийнято до публікації 28.11.2019

УДК 783.65
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190647

Шкільник Богдан Стефанович,
аспірант кафедри методики музичного виховання й диригування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
bogdan.shkilnik@ukr.net
ORCID: 0000-0002-2689-3834

ДО ПИТАННЯ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ ХОРОВОЇ ОБРОБКИ ДУХОВНОЇ ПІСНІ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (90-ті рр. XIX – 40-ві рр. XX ст.)

Мета роботи полягає в тому, щоб піддати джерелознавчо-музикознавчому аналізу жанр хорової обробки духовних пісень XVII – XIX ст., який українські композитори започаткували у 90-х роках XIX ст. та активно розвивали, щонайменше, до початку 40-х років XX ст. **Методологія.** У процесі дослідження використано джерелознавчий, історичний, музично-теоретичний методи дослідження. Зазначений методологічний підхід дозволяє провести комплексний музично-джерелознавчий аналіз розвитку жанру. **Наукова новизна**. У результаті проведеної дослідницької роботи вдалося встановити, що жанр хорової обробки духовної пісні українськими композиторами тільки починає бути предметом уваги сучасних музикознавців. Завдяки проведеній джерелознавчо-бібліографічній роботі вдалося виявити десятки партитур українських композиторів із обробками духовних пісень. Встановлено також, що чимало хорових партитур опубліковано в авторських збірниках ще за час діяльності композиторів (О. Нижанківський, В. Матюк, К. Стеценко, М. Гайворонський, С. Людкевич, В. Барвінський та ін.). **Висновки.** Творчий процес над хоровими обробками українських духовних пісень за зазначений період часу можна розділити на два етапи (від поч. 90-х років XIX ст. до приблизно 1910-х років та від 1910-тих років до середини 40-х років XX ст.). Кожен із них вирізняється своєю специфікою, творчими оригінальними методами, якими послуговувалися українські композитори. Внаслідок проведеного музично-джерелознавчого та текстологічного аналізу з'ясовано, що більшість хорових обробок написано на тексти пісень почаївського «Богогласника» (1790-1791), його перевидань та редакцій у XIX ст. Чимало музично-поетичних текстів для хорового аранжування вибрано зі збірника П. Демуцького «Ліра та її мотиви» (К., 1903) та безпосередньо з пісенного фольклору.

Ключові слова: хорова партитура, духовна пісня, українські композитори, джерелознавчі студії, «Богогласник».

Шкильнык Богдан Стефанович, *аспирант кафедры методики музикального воспитания и дирижирования Дрогобичского государственного педагогического университета имени Ивана Франко*

К вопросу эволюции хоровой обработки духовной песни в творчестве украинских композиторов (90-е гг. XIX в. – 40-вые гг. XX в.)

Цель статьи состоит в том, чтобы провести источниковедческо-музыковедческий анализ жанра хоровой обработки духовных песен XVII – XIX вв., который украинские композиторы начали создавать в 90-х годах XIX в. и активно развивали до начала 40-х годов. **Методология.** В процессе исследования использованы источниковедческий, исторический, музыкально-теоретический методы исследования. Этот методологический подход позволяет провести комплексный музыкально-источниковедческий анализ жанра. **Научная новизна.** В результате проведенной исследовательской работы удалось установить, что жанр хоровой обработки духовной песни украинских композиторов только начинает быть предметом внимания современных музыковедов. Благодаря проведенной источниковедческо-библиографической работе удалось обнаружить десятки партитур украинских композиторов с обработками духовных песен. Многие хоровые партитуры опубликовано в авторских сборниках за время деятельности композиторов (О. Нижанковский, В. Матюк, К. Стеценко, М. Гайворонский, С. Людкевич, В. Барвинский и др.). **Выводы.** Творческий процесс над хоровыми обработками украинских духовных песен за обозначенный период времени можно разделить на два этапа (от нач. 90-х гг. XIX в. – примерно 1910-е гг. и от 1910-х гг. до средины 40-х гг. XX в.). Каждый из них отличается своей спецификой, творческими оригинальными методами, которыми пользовались украинские композиторы. Установлено, что большинство хоровых обработок написано на тексты песен почаевского «Богогласник» (1790–1791), его переизданий и редакций XIX в. Многие музыкально-поэтические тексты для хоровых аранжировок выбрано из сборника П. Демуцкого «Лира и ее мотивы» (К., 1903) и непосредственно с песенного фольклора.

Ключевые слова: хоровая партитура, духовная песня, украинские композиторы, источниковедческие студии, «Богогласник».

Shkil'nyk Bohdan, *Postgraduate student, Institute of Musical Art, Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko*

Evolution of Genre of Choral arrangements of Sacred Song in the creativity of Ukrainian composers (the end XIX – beginning XXI)

The Purpose of Article. The objective of the research concerns the subjection to the analysis of the genre of choral arrangements of the sacred songs of the XVII-XIXIX centuries in the interpretation of Ukrainian composers whose creativity

©Шкільник Б. С., 2019

belongs to the period from the end of the XIX to the middle of the XX century. **Methodology.** The methodology and research approaches in the process of research the following methods have been used: source study, historical and musical-theoretical. **Scientific Novelty.** As a result of the study, the author managed to clear out the fact that the genre of choral arrangements of the sacred song by Ukrainian composers has only begun to be an object of attention to modern musicologists. Due to the conducted source-study and bibliographical work the researcher was a success to discover dozens of score with arrangements of sacred songs by Ukrainian process is the fact that many of choral score were published in collections of work of various authors (O. Nyzankivs`kyi, V. Matjuk, K. Stecenko, M. Hajvorons`kyi, S. Liudkevych, V. Barvins`kyi and other). **Conclusions.** The creative process of the choral processing of Ukrainian spiritual songs for the given period can be divided into two stages (from the beginning of the 90s of the 19th century until about 1910s and from the 1910s to the mid-40s of the 20th century). Each of them is distinguished by its specifics, creative, original methods used by Ukrainian composers. As a result of the conducted musical-source-study and textual analysis, it was clarified that most choral arrangements are written on the lyrics of the Pochaiv "Bohohlasnyk" (1790 – 1791), its reprints and editions in the XIX century. Many musical and poetic texts for choral arrangements are drawn from the collection of P. Demuts'ky "Lira and her motives" (K., 1903) and directly from the folkloric songbook.

Key words*:* choral score, sacred song, Ukrainian composers, source-study, "Bohohlasnyk."

Актуальність теми дослідження. Українська духовна пісня пройшла тривалий шлях розвитку від зародження на межі XVI–XVII ст. до появи василіянської духовнопісенної творчості кін. XIX – першої половини XX ст. Але тільки наприкінці XIX ст. з'являються перші обробки духовних пісень галицьких та наддніпрянських композиторів. Їхня хорова спадщина мало вивчена, частково введена до наукового обігу, у концертну практику тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Духовні пісні в обробці українських композиторів викликають помітне наукове зацікавлення від початку XXI ст., хоча перші спроби оцінки цих партитур з'явилися ще наприкінці XIX – у першій половині XX ст. Наприклад, І. Франко в статті «Наші коляди» (1889) відгукнувся на появу збірника О. Нижанківського, в якому було опубліковано хорові обробки різдвяних пісень композитора. Вчений писав: «… вийшла з друку гарна партитура, обнімаюча 20 найпопулярніших коляд церковних, підложених під ноти на чотири голоси мужеські. Гармонізації доконав і видав п[ан] Остап Нижанківський. Користаю з нагоди сього видання і надходячих свят Рождества Христового, щоб висказати кілька уваг о наших піснях церковних взагалі, а особливо о колядах» [9, 7].

У 1938 р. з'явилося друком ще одне вартісне видання – збірник хорових обробок пісень «Богогласника» М. Гайворонського. Він був прихильно оцінений С. Людкевичем та В. Витвицьким, музикознавчо-критичні замітки яких опубліковано на сторінках львівського часопису «Діло».

У радянські часи оцінкою жанру хорової обробки духовної пісні майже ніхто не цікався. Чи не вперше це зробив відомий музикознавець М. Гордійчук у монографії про М. Лисенка, доповнивши третє перевидання невеличким додатковим текстом про духовну музику композитора. У ньому знайшлося місце для побіжної оцінки його хорової обробки барокової пісні «Пречиста Діво Мати Руського краю» та канту «Крестним древом» [1, 211].

У добу Незалежності України до хорових обробок виявили зацікавлення М. Юрченко, О. Письменна, О. Цибух-Петришин, Г. Медведик, Ю. Медведик та ін. Нещодавно з'явилася стаття М. Юрченка, який вказав на те, що «Обробки релігійних кантів є цікавим і малодослідженим жанром в історії української музики» [10, 45]. Немає сумніву і в тому, що «Хорові обробки українських релігійних кантів становлять цікаву сторінку в історії вітчизняної хорової музики»[10, 45]. На завершення короткого огляду вибраних публікацій, звернімо увагу на те, що й у статті Г. Медведик та Ю. Медведика мовиться: «Попри велику кількість різноманітних обробок, ці тексти не часто стають предметом спеціальної уваги музикознавців» [4, 233].

Мета цього дослідження полягає в тому, щоб здійснити загальний аналіз розвитку жанру хорової обробки духовної пісні у творчості українських композиторів від 90-х років XIX до 40-х років XX ст., дати оцінку вибраним партитурам.

Виклад основного матеріалу. На межі XIX–XX ст. українські композитори-романтики звернулися до духовної пісні з метою її популяризації вже не тільки у формі одноголосого, кантового (триголосого) чи народного гуртового співу (приміром, під час різноманітних хресних ходів), але й у формі спеціальної хорової обробки для виконання професійними або аматорськими колективами. Насамперед їх зацікавили духовнопісенні пісенні тексти «Богогласника» (Почаїв, 1790–1791), який нещодавно перевидано [11].

Аналізуючи збережені тексти партитур, можна дійти висновку, що розвиток жанру за понад піввіковий період пройшов два етапи. Зокрема, *ранній етап* припадає на 90-ті рр. XIX – перше десятиліття XX ст. Він знаменний тим, що упродовж творчого процесу майже одночасно було залучено композиторські сили митців Галичини та Наддніпрянщини. Першим, хто цілеспрямовано взявся за опрацювання духовних пісень у хоровому аранжуванні, був галицький композитор о. Остап Нижанківський, талановитий

послідовник лисенківських традицій у тогочасній музичній культурі та музичній фольклористиці. Його хорові обробки різдвяних пісень («Коляди Остапа Нижанківського», Львів, 1889) переважно здійснені завдяки використанню богогласникових текстів. Невдовзі й М. Лисенко, як зазначалося, створив дві обробки (вперше одну з них надруковано у 1936 р. за ред. В. Барвінського).

До збірника хорових обробок О. Нижанківського увійшло 20 партитур, в основі яких лежать тексти різдвяних пісень, опублікованих у почаївському «Богогласнику». Їх нещодавно проаналізовано О. Письменною та О. Цибух-Петришин, які констатують: «… загалом в обробках колядок О. Нижанківського домінує гармонічне колоритування народної мелодії, в якій однією з характерних особливостей можна назвати барвисті звукокомплекси, що досягаються альтерованими змінами в акордовій побудові, хроматичними ходами по неакордових альтерованих звуках, переважно прохідних та допоміжних» [6; 172–173]. У контексті дослідження історії розвитку жанру хорової обробки української духовної пісні цей збірник має важливе значення, оскільки це було перше видання, до того ж авторське, редаговане композитором.

На ранньому етапі становлення жанру до обробок духовних пісень, теж здебільшого з «Богогласника», зверталися греко-католицький священик В. Матюк, відомий регент хору Київської Духовної Академії В. Петрушевський, композитор-аматор з Холмщини (тепер – Північно-Східна Польща) О. Вітошинський, який першим з-поміж західноукраїнських композиторів-аматорів уклав дві збірки власних хорових партитур з обробок пісень «Богогласника».

Обробки духовних пісень у зазначений період композитори створювали не тільки для концертного виконання, часткового урізноманітнення літургійної практики, але й для забезпечення музично-релігійних потреб українського шкільництва. До цієї справи долучилися О. Нижанківський, В. Матюк, А. Вахнянин, а у 20-х роках – Микола Колесса та ін. композитори.

Велику роль у популяризації хорових обробок духовних пісень у ці два десятиліття відіграли хорові товариства «Боян» та хористи Київської Духовної Академії. На аматорському рівні хорові обробки духовних пісень популяризували численні церковні хори, міські та сільські колективи, серед яких особливий слід в історії залишив Охматівський народний хор під орудою відомого пропагандиста духовної пісні (псальми) Порфирія Демуцького, автора унікальної фольклористичної праці «Ліра та її мотиви» (Київ, 1903). Музично-поетичні тексти псальм цього «Лірницького Богогласник» стали цінним джерельним матеріалом для тогочасних українських композиторів Наддніпрянщини, про що пише у своїй джерелознавчій-текстологічній розвідці Ю. Медведик [3, 79–90].

Приблизно з 10-х років XX ст. розпочинається *зрілий етап* розвитку жанру, який тривав до середини століття. Він найбільш плідний. У цей час до текстів духовних пісень зверталися композитори, що переважно походили з Наддніпрянщини, Галичини, меншою мірою Волині, Слобожанщини та Закарпаття (О. Кошиць, К. Стеценко, М. Леонтович, С. Людкевич, В. Ступницький, М. Гайворонський, П. Щуровська-Росіневич, В. Барвінський та ін.).

За заначений період стабілізуються шляхи розвитку жанру обробки духовної пісні у різних сферах церковного життя, освіти та культурно-просвітницької діяльності. Наприклад, О. Кошиць популяризував духовні пісні (канти), переважно власного аранжування, у студентському хоровому колективі Київського університету ім. св. Володимира, згодом – із хоровою капелою в Україні та світі. Натомість у Галичині, на Волині та Закарпатті практика творення хорових обробок духовних пісень насамперед отримувала свою популяризацію через церковне життя, численні хорові товариства та шкільництво. Н. Калуцька, дослідниця хорової спадщини О. Кошиця, звернула увагу на те, що О. Кошиць переважно послуговувався музично-поетичними текстами, які добрив для власних хорових обробок з фольклорного середовища, використовував записи П. Демуцького. Слушний її висновок про те, що «О. Кошиць створив низку власних циклів-добірок аранжувань, де риси драматургії відкривали можливості використання їх як окремого хорового циклу» [2, 136]. Натомість С. Салій акцентував увагу на тематичній палітрі текстів духовних пісень в обробці О. Кошиця, який «… вирізняв з них канти, зауважуючи їхню оригінальність («Вижду Тя на хресті роспята», «На ріках сідоком») і псальми («Свята Варвара», «О страстях Христових», «Ангелу хранителю»). Псальми створюють враження архаїчності, в них виявлена давня епічна традиція. У псальмах досить виразно простежується модальна ладова організація та лінеарна основа, що зберігає відгомін знаменного розспіву, хоча вагомо означені й риси куплетних структур та варіаційні зв'язки між розділами» [8, 59].

Ще одним рідкісним явищем у жанрі обробки духовних пісень став цикл В. Барвінського «Пісні з Богогласника (для мішаного хору без супроводу), опублікований в «Українському видавництві» (Краків–Львів) 1944 р. Збірник присвячено Митрополитові Андрею Шептицькому. Як відомо 26 квітня 1941 р. у Львові відбувся Архиєпархиальний Собор, в «Правилах» якого йдеться про потребу залучення до церковного співу текстів «Богогласника», обробок духовних пісень українських композиторів, незалежно від їх конфесійної приналежності [7, 9].

Унікальність збірника у тому, що вперше не на аматорському рівні (як це зробив О. Вітошинський) створено цикл обробок покаянних пісень «Богогласника». Це ж відзначає й Л. Назар: «У циклі «Пісень з Богогласника» (1944 р. в.) композитор, спираючись на богогласницькі наспіви, оперує широкою шкалою засобів хорового письма: середньовічна мозаїчна техніка, мікро-фуга (викладена в перших 5 тт. пісні «Про Пилата»), принципи барокового концертуючого письма та кантового багатоголосся, поєднання різних типів поліфонії — контрастної, імітаційної, підголоскової, властиве XX ст. накладання хорових масивів, мінімалізм як прояв сакрального музичного мислення» [5, 11].

На завершення треба відзначити великий внесок у розвиток жанру хорової обробки духовної пісні о. Й. Кишакевича, автора знаменитої різдвяної пісні-колисанки «Спи, Ісусе, спи». Він же й здійснив її обробку для хору.

Висновки. Духовна пісня, зародившись на межі XVI–XVII ст. пройшла у своїй еволюції шлях від одноголосого музичного тексту до багатоголосого (кант), а на межі XIX –XX ст. – до спеціальної хорової обробки, яка поступово еволюціонувала у творчості українських композиторів та досягнула піку свого розвитку в 30-40-х рр. XX ст. Проте й сьогодні духовна пісня є об'єктом творчої уваги сучасних композиторів, які в жанрі хорової обробки, використовуючи сучасні засоби музичної виразності та стилістики, продовжують розвивати цей напрямок музичної творчості (М. Скорик, Г. Гаврилець, В. Степурко та ін.)

Література

1. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко: життя і творчість. Київ: Музична Україна, 1992. 254 с.

2. Калуцька Н. Драматургічні аспекти аранжування обрядового фольклору (Канти і псалми О. Кошиця). *Українське музикознавство.* 2000. Вип. 30. С. 129–137.

3. Медведик Ю. Лірницький «Богогласник» Порфирія Демуцького До 110-ліття виходу у світ збірника «Ліра та її мотиви». *Мистецтвознавство України.* 2013. Вип. 13. С. 79–90.

4. **.** Медведик Г., Медведик Ю. Обробка барокової духовної пісні як сфера зацікавлень українських композиторів «нової школи» української церковної музики першої третини XX століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2011. Вип. XXVII. С. 232–239.

5. Назар Л. Стильові виміри творчості Василя Барвінського: автореф. дис. канд. мистецтвознавства 17.00.03. Львів, 2007. 20 с.

6. Письменна О., Цибух-Петришин О. Коляди та щедрівки в обробках західноукраїнських композиторів XIX–XX століть. *Записки наукового товариства Шевченка*. Львів, 2009. Т. CCLVIII. С. 166–189.

7. Про церковний спів. Львів : УКУ, 2001. 10 с.

8. Салій С. Хорові обробки в творчості Олександра Кошиця. *Молодь і ринок*. 2010. № 5 (64). С. 57 – 60.

9. Франко І. Наші коляди. *Зібрання творів у 50-ти томах*. Київ: Наукова думка, 1982. С. 7 – 41.

10. Юрченко М. Хорові обробки українських релігійних кантів на початку XX ст. *Українська музика.* 2017. Ч. 2 (24). 45 – 51.

11**.** Rothe H., Medvedyk J. Bogoglasnik. Pesni blagogovejnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistliche Lieder aus Ukraine. Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. Band 1: Facsimile. Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag, 2016. 602 S.

References

1. Archimovych, L., Hordijchuk M. (1992). Mykola Lysenko: life and work. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

2. Kaluc`ka, H. (2000). Dramatic aspects of the arrangement of ceremonial folklore (kant`s and psalm`s O. Koshyts`). Ukrainian musicology. Vol. 30, 129–137 [in Ukrainian].

3. Medvedyk, J. (2013). Lirnyc's «Bohohlasnyk» P. Demuts'ky (to 110 anniversary «Lira and her motives»). History of arts of Ukraine. Vol. 13, 79 – 90 [in Ukrainian].

4. Medvedyk, H., Medvedyk, J. (2011). Arrangements of baroque Sacred song as a sphere of interest of Ukrainian composers of the «new school» of Ukrainian church music of the first third of the XX century. Topical problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture. Vol. XXVII, 232–239 [in Ukrainian].

5. Nazar, L. (2007)- Stylistic measurement of Vasyl Barvinsky`s creation: abstract. L`viv, 20 [in Ukrainian].

6. About church singing (2001). L`viv, 10 [in Ukrainian].

7. Saliy, S. (2010). Choral arrangements in creativity by Olexandr Koshyts`. Youth and the market. Vol. № 5-6, 57–60.

8. Franko, I. (1982). Our carols. Collection of works in 50 volumes. Kyiv, 7–41.

9. Pys'menna, O., Tsybukh-Petryshyn, O. (2009). Christmas carols and hymns in the arrangements by Ukrainian composers of the 19th and the first half of the 20th centuries. Memoirs of the Shevchenko Scientific Society. Vol. CCLVIII, 166–189 [in Ukrainian].

10. Yurchenko, M. (2017). Choral arrangements of Ukrainian religious kant's at the beginning of the 20th century.Ukrainian music. Vol. 2 (24), 45–51 [in Ukrainian].

11. Rothe H., Medvedyk J. (2016). Bogoglasnik. Pesni blagogovejnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistliche Lieder aus Ukraine. Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. Band 1: Facsimile. Köln-Weimar-Wien: Böhlau Verlag, 602 S. [in German, in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.09.2019 р
Прийнято до публікації 18.10.2019.

УДК 780. 616.432.082.2(510)(091)(045)
https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190649

Ян То,
аспірант Харківської державної
академії культури
ORCID 0000–0002–2292–9406

ІСТОРИЧНА ҐЕНЕЗА ТА ПЕРШИЙ ПЕРІОД ФОРМУВАННЯ КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ

Мета роботи – визначення історичної ґенези та розвитку фортепіанної сонати впродовж найпершого періоду її становлення. ***Методологія дослідження*** полягає в застосуванні історико-генетичного, історико-контекстуального, історико-аналітичного методів дослідження. **Наукова новизна** роботи обумовлена встановленням історичної ґенези китайської фортепіанної сонати упродовж 1915 – 1939 рр. Визначено низку жанрів (п'єса, прелюдія, фуга, сюїта, китайська художня пісня, китайська фортепіанна художня пісня), в яких відбилися фрагменти національного звукового образу фортепіано, що віднайде цілісне втілення в китайській фортепіанній сонаті; підкреслено значення розвитку виконавської піаністичної культури, що сприяв утворенню жанру китайської фортепіанної культури. Виявлено значення першого фортепіанно-сонатного періоду розвитку жанру національної музичної культури. Упродовж 10-річчя – з 1939 по 1949 рр. (дата народження КРН) у китайських фортепіанних сонатах, що збереглися, сформовано характерні образні світи – святковий та ліричний, апробовано внутрішньожанрові різновиди – «маленьку сонату» (її перші взірці створені Чжан Ван Є і ЛоЧжуньжунь) та програмну сонату, опрацьовано основи сонатного формотворення. **Висновки.** Китайська фортепіанна соната постає як узагальнення широкого кола інновацій у національній музичній культурі, що відбувалися впродовж 1915 – кінця 1940-х років.

***Ключові слова*:** китайська фортепіанна соната, «китайське фортепіано», китайський звуковий образ фортепіано, китайська фортепіанна художня пісня, пісня без слів.

Ян То, *аспирант Харьковской государственной академии культуры*

Исторический генезис и первый период формирования китайской фортепианной сонаты

Цель работы – определить сущность исторического генезиса и развития фортепианной сонаты на протяжении первого периода ее становления. ***Методология исследования*** основана на применении историко-генетического, историко-контекстуального, историко-аналитического методов исследования. **Научная новизна** работы обусловлена установлением исторического генезиса китайской фортепианной сонаты в течение 1915 – 1939 гг. и значения первого фортепианно-сонатного периода с 1939 по 1949 гг. (дата рождения КНР). Установлены жанры (пьєса, прелюдия, фуга, сюита, китайская художественная песня, китайская фортепианная художнеественная песня), в которых были сформированы фрагменты национального звукового образу фортепиано, что обретут целостное воплощение в китайской фортепианной сонате; подчеркнуто значение развития исполнительской пианистической культуры, способствовавшей образованию жанра китайской фортепианной сонаты. Доказано, что в китайских фортепианных сонатах первого периода развития были сформированы характерные для жанра образные миры – праздничный и лирический, апробированы внутрижанровые разновидности – «маленькая» и программная соната, отработаны основы сонатного формообразования. **Выводы.** Китайская фортепианная соната трактована как обобщение широкого круга инноваций в национальной музыкальной культуре втечение 1915 – конца 1940-х годов.

Ключевые слова*:* китайская фортепианная соната, «китайское фортепиано», китайский звуковой образ фортепиано, китайская фортепианная художественная песня, песня без слов.

Yang Tuo, *postgraduate student of the Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv*

Historical genesis and the earliest formation period of the chinese piano sonatas

The purpose of the article is to define the historical genesis and development of a piano sonata during the earliest period of its formation. **The methodology** involves applying the historical and genetic, historical, and contextual, historical, and analytical methods of research. **The scientific novelty** is conditioned by determining the historical genesis of Chinese piano sonatas during 1915–1939. The author specifies the number of genres (play, prelude, fugue, suite, Chinese art song, Chinese piano song), in which the fragments of the national sound picture of the piano were made that would find a coherent embodiment in the Chinese piano sonata. The author emphasizes the importance of the development of performing pianist culture, which contributed to the formation of the genre of Chinese piano culture. The author describes the value of the first piano and sonata period in the development of the genre of the national music culture. During the decade – from 1939 to 1949 (the date of birth of the People's Republic of China) in Chinese piano sonatas that were preserved, the characteristic metaphoric worlds were formed – festive and lyrical, intrinsic genre varieties were tried out – "little sonata" (Zhang Wang Ye and Lo Zhunrun created its first pieces) and descriptive sonata, the essentials of the sonata formation were perfected. **Conclusions.** The Chinese Piano Sonata has a well-developed historical genesis within the national musical culture. The genesis of the Chinese Piano Sonata concerns

©Ян То, 2019

genres whose formation preceded its emergence. Among them are piano miniatures (march, polyphonic genres - prelude, fugue), suite (one of which is written in the genre of Tokai), Chinese art song, Chinese piano art song. During the pre-sonata phase, such "worlds" as lyrical and festive, characteristic of the Chinese Piano Sonata, were formed, which would continue to be of significant importance in the development of the genre that is the subject of study in this work. During the years 1915 - 1939, fragments of the castle image of the piano were composed, which in the Chinese Piano Sonata would find its holistic embodiment. In addition to composer creativity, the birth of the genre of Chinese piano sonata is due to the development of the pianistic performing culture. The value of the first piano-sonata period of genre development in Chinese musical culture is hard to overestimate. During the 10th anniversary of the birth of the People's Republic of China in 1949, the five surviving Chinese Piano Sonatas formed the genre of its own. This is the so-called "little sonata" (Zhang Wang Ye and Lo Zhunzhun created its first designs), which has continued to evolve throughout the 90-year history of the genre. Summarizing the processes of formation of sound of "Chinese piano" as a prerequisite for the first period of development of the national Chinese sonata, it should be noted that the genre under study appears as a generalization of a wide range of innovations in Chinese musical culture, which took place during the early 1940s - late 1940s

Key words*:* Chinese piano sonata, "Chinese piano," Chinese piano sound picture, Chinese piano art song, a song without words.

Актуальність теми дослідження. Історія розвитку китайської фортепіанної сонати обумовлена політичними, загальнокультурними й суто мистецькими подіями розвитку країни. У вивченні китайської фортепіанної сонати в музичній науці Піднебесної значне місце належить *історичному підходу*, що сприяє розробці періодизації історії жанру та систематизації його жанрових різновидів. Однак у китайському музикознавстві й досі не існує послідовного дослідження щодо вивчення найпершого періоду в історії розвитку жанру фортепіанної сонати. Пов'язаний із десятиліттям (з 1939-го до 1948-го року), що безпосередньо передує утворенню у 1949 року КНР, цей період має історико-художнє значення для формування китайської фортепіанної сонати. У цей 10-річний період виникли п'ять перших китайських фортепіанних сонат, з якими пов'язане народження національного різновиду жанру. Оскільки китайські дослідники розпочинають вивчення історії китайської фортепіанної сонати з утворення КНР, поза межами їхньої уваги залишалися взірці жанру, що були написані до цієї дати. Історія розвитку жанру скорочується на десятиліття, а кількість періодів його розвитку зменшується. Невизначеним залишається й питання щодо історичного генезису китайської фортепіанної сонати, сутність якого полягає не тільки у констатації значення європейського прообразу, але й у розгляді жанрових прообразів та художніх процесів, що обумовили його перетворення на стійкий жанр у музичній культурі Китаю. Отже, актуальними завданнями музикознавства постають вивчення специфіки історичного генезису китайської фортепіанної сонати; дослідження найранішого етапу розвитку китайської фортепіанної сонати з метою формування об'єктивного підходу до усвідомлення розвитку жанру з історичних позицій. Мету дослідження обумовлює визначення історичного генезису та розвитку фортепіанної сонати упродовж найпершого періоду її становлення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Відомості щодо розвитку фортепіанної сонати упродовж десятиліття 1939 – 1948 містяться переважно в довідниках і мають фактологічний характер. Будь-які наукові праці, які б містили спроби аналітичного освоєння відповідних взірців, відсутні. Отже, на теперішній час у Китаї не існує спеціального дослідження, в якому б послідовно й систематично було опрацьовано інформацію, пов'язану з генезисом і розкриттям специфіки жанру китайської фортепіанної сонати впродовж першого 10-ліття її існування.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фортепіанна соната в контексті національного мистецтва постає як один із *зовнішніх музичних жанрів* за своїм походженням (як, скажімо, китайська художня пісня, поліфонічні жанри, взірці симфонічної та оперної музики європейського походження). Прийшовши до Китаю ззовні національної культури (з західно-європейської музики), пройшовши стадію «націоналізації» (насичення ознаками національної ментальності, стилістики, мелодичного мислення), китайська фортепіанна соната поступово набула ознак *національного жанру*.

Процес перетворення фортепіанної сонати з жанру, що прийшов до китайської культури ззовні, на жанр іманентно їй властивий, був достатньо розгорнутим і багатовимірним. Йому передують десятиліття передісторії, жанрово-стильового генезису, коли низка взаємообумовлених історико-художніх процесів та жанрів європейського походження сприяли набуттю фортепіанною сонатою статусу національного.

Передісторією розвитку китайської фортепіанної сонати виступає «китайська фортепіанна освіта» [4]. Китайські церковні школи (першою з них була Шанхайська школа для дівчат «Санта-Марія», відкрита 1903 року) стали першими закладами, де навчалися грі на фортепіано на основі західної музичної культури. Поступове формування «базової моделі шкільної музичної освіти» [там само], поширеної на всю країну, привело до професіоналізації фортепіанної освіти як основи музично-педагогічної діяльності. Першим наслідком цього процесу стало відкриття Музичної академії Сиску,

Пекінської педагогічної школи, заснованої 1912 року. Тепер уже не лише священники, але й китайські музиканти, що повернулися на батьківщину після навчання за кордоном, а також іноземні вчителі навчали дітей грі на інструменті. Серед перших учителів гри на фортепіано, які сприяли розвитку китайської піаністичної освіти – італійці Маріо Пачі (1878 – 1946) та учень Ф. Ліста Джованні Сгамбаті (1841 – 1914). На початку 1920 рр. класи фортепіано відкривалися в багатьох «нормальних школах» (наприклад, у Пекінській жіночій нормальної школі музичні класи були створені 1922 року), а до структури університетів запроваджувалися музичні факультети та інститути (Музичний інститут Пекінського університету було засновано 1924 року). Національну консерваторію була відкрито у Шанхаї 1927 року; у липні 1929 року її було перетворено на Національну музичну академію, директором якої став Сяо Юмея. Саме тоді розпочалася «… історія підготовки професіональних піаністів Китаю на засадах західного фортепіанного мистецтва.

Ознакою генетичного процесу формування китайської фортепіанної сонати постає розвиток національної піаністичної культури. З другої половини 1910-х – по кінець 1930-х років було сформовано професійне національне фортепіанне виконавство. Коли Сяо Юмей залучив до викладання учня Анни Єсипової Бориса Захарова (1888 – 1943) та польского піаніста Леопольда Годовського (1870-1983), настала нова епоха в історії національного фортепіанного мистецтва. Саме тоді розпочалось формування традиції китайського фортепіанного виконавства, представниками якого стали учні Б. Захарова Лі Цуйвей, Дін Шанде, Чжан Ивей, Йі Кайдзі, Фань Цзісень, У Леці.

Фортепіанне виконавство поступово перетворювалося із запозиченого, позакитайського на національний вид мистецтва. Наприклад, Хуан Цзи, що навчався фортепіанного виконавства поза межами Китаю, долучився до виховання першого покоління піаністів, що зростало вже на національній основі. До перших композиторів-піаністів, що здобули професійну освіту в Китаї, належать, зокрема, Хе Лютинг (1903 – 1999) і Лю Шу Ан (1905 – 1999).

Від 1910-х років до 1948 року, коли, завдяки зусиллям китайських музикантів, що набули професійної освіти в Європі та США (підкреслимо в цьому зв'язку роль Хуан Цзи), відкривалися національні музичні навчальні заклади різного рангу, було пройдено шлях щодо надання фортепіано, як музичному інструменту, що символізував виключно західну художню культуру, функції втілення національного звукового символу світу (народження звукового образу «китайського фортепіано»). Його формуванню сприяв розвиток низки жанрів, різною мірою пов'язаних із фортепіано.

Як і в Європі, виникнення китайської фортепіанної сонати значною мірою обумовлено розвитком національної фортепіанної мініатюри.

Історичний генезис китайської фортепіанної сонати, перш за все, слід пов'язати з попередніми національними тембровими аналогами в інших жанрах. Найранішим історичним взірцем китайської музики для фортепіано є «March of Peace» – мініатюра, створена Чжао Ю Жен 1915 року. Саме до цього твору йде генезис не тільки китайської фортепіанної сонати, але й багатьох інших жанрів національної фортепіанної музики. Восьмитактовий марш у «китайському стилі» вирізняє контрастування фрагментів, базованих на ознаках ангемітонності (пентатоніки – як мажорної, так і мінорної; як у мелодичному, так і в гармонічному видах), і таких, яким властиві елементи хроматизації. Формування початкового й завершального фрагментів на пентатонічних основах надає ангеметоніці «первинного» значення у «китайському марші».

«Китайський марш миру» Чжао Ю Жен – перший фортепіанний твір в історії національної фортепіанної культури в жанрі мініатюри – постає як один із тих інструментальних жанрів, що властивий як європейській, так і китайській музичній цивілізації. Підкреслимо, що впровадження жанрових ознак маршу до сфери сонатного тематизму надалі постає як характерна ознака китайської фортепіанної сонати.

Значну роль у формуванні цілісного звукообразу «китайського фортепіано», відтвореного в жанрі сонати, відіграли сольні фортепіанні твори різних жанрів, що виникли впродовж 1930-х років. Вони безпосередньо передували появі першої національної китайської сонати 1939 року.

Насамперед відзначимо поліфонічні твори Хуан Цзи, написані композитором-піаністом у першій половині 1930-х років за європейськими прелюдійними та фугованими взірцями. Здобувши освіту в Німеччині і США, Хуан Цзи надав перші взірці поліфонічного тлумачення «китайського фортепіано». Завдяки досвіду Хуан Цзи до китайської фортепіанної сонати ввійшли поліфонічні розділи, зокрема, до розробки, створеної (як і в багатьох європейських взірцях) за поліфонічним принципом розвитку тематизму.

Засвоєння жанрових ознак фортепіанної сюїти як циклічного жанру в передсонатний період розвитку китайської музичної культури значною мірою сприяло формуванню китайської фортепіанної сонати. Сюїта в китайській музичній культурі постає як той циклічний жанр, що безпосередньо вплинув

на появу перших національних фортепіанних сонат. Чотири століття поспіль у Китаї спостерігалася художня ситуація, значною мірою подібна до тієї, що характеризувала народження сонати «з духу сюїти» в Європі XVII століття. Серед китайських фортепіанних сюїт, що передували появі першої національної сонати для фортепіано, значне місце належить чотирьохчастинному зразку жанру, написаному Лю Шу Ан 1936 року. Лю Шу Ан (випускник Шанхайської консерваторії, вчителем якого був Хуан Цзи) створив фортепіанну сюїту програмного типу: кожна її частина має програмну назву (1 ч. «Перше вечірнє свято», II ч. – «Лялька, що танцює», III ч. – «Дивитися зверху вдалечінь», IV ч.). У китайській сюїті було сформовано передумови деяких внутрішньожанрових різновидів китайської фортепіанної сонати. Серед таких, по-перше, програмна соната і, по-друге, «маленька соната». Актуальні для перших періодів розвитку китайської фортепіанної сонати її програмний і «малий» різновиди зберегли своє значення і на початку XXI століття.

У сюїті Лю Шу Ан було закладено й один з характерних образних станів, що набув розвитку в китайській фортепіанній музиці впродовж усіх періодів її розвитку. Це *образ свята,* що в контексті китайської фортепіанної сонати має значення стабільної змістової характеристики.

У китайському сюїтному циклі, що на кшталт класичного європейського прообразу також має чотири частини, своєрідно відтворено характерний темповий контраст: дві перші частини написані у швидких темпах (I ч. – Allegro; II ч. – Allegro vivace), третю частину тлумачено як повільний центр (Andante cantabile), четверта пов'язана із поверненням швидкого темпу (Allegretto con brio). Зазначимо, що наявність темпового контрасту у китайській сюїті не означає точного наслідування темпових ознак європейського прообразу. Якщо класичні взірці європейської сюїти формуються на основі парного зіставлення повільних і швидких частин із поступовим нарощуванням темпового контрасту, то Лю Шу Ан базує сюїтний цикл на іншій темповій закономірності. Нарощуючи швидкість темпу від I до II частини, композитор надає лише одну повільну частину (замість двох у класичній сюїті), повертаючись до чергової градації швидкого темпу в останній частині. Водночас у відповідності до європейського класичного прообразу повільний центр сюїтного циклу композитор пов'язує саме з III частиною. Внаслідок розміщення повільного центру в III частині в китайській сонаті зберігається властивий європейському прообразу темповий контраст між III (повільною) і IV (швидкою) частинами. Загалом темпова невідповідність китайської сонати європейській моделі фокусується лише між I і II частинами, організованими за принципом «швидко і ще швидше».

Якщо європейська класична сюїта базується на контрасті старовинних танців, то в сюїті китайській танець як такий представлений лише в єдиній (II) частині, що має програмну назву «Лялька, що танцює». Однак акцент на жанрових моделях властивий й іншим частинам сюїтного циклу, що також вказує на зв'язки з європейським прообразом. Наприклад, I частина написана в жанрі токати, що сприяє розкриттю функції фортепіано як «ударного» інструмента; III – має ознаки ліричної пісні для фортепіано, IV – вогняного танцю.

Враховуючи значущість вокальної культури Китаю, в генетичному процесі формування національної китайської сонати слід виокремити жанр китайської художньої пісні, що походить від німецької Kunstliede [Юань, Цао Хе]. Китайська художня пісня до появи національної фортепіанної сонати пройшла два етапи розвитку – 1920 роки (представлена, зокрема, у творчості Цін Чжу, Чжао Юань Женя) і 1930 роки (мистецтво Хуан Цзи, Чень Тянь Хе). У ній фортепіанна партія розкривала психологічний підтекст образного світу ліричного героя, досягала високої виразності й технічної складності. Від китайської художньої пісні фортепіанна соната успадкувала такі характерні жанрово-стильові риси, як виразність вокальної за своєю природою мелодії та ліричний тип вислову, притаманний повільним частинам сонатного циклу.

На формування звукообразу китайського фортепіано, що багатогранно відобразився у фортепіанній сонаті, вплинув жанр китайської фортепіанної художньої пісні (китайської художньої пісні для фортепіано). У ній утілились ознаки цілої низки жанрів європейського походження, що згодом набули значення національних у системі китайської музичної культури. До жанрових прообразів китайської фортепіанної художньої пісні слід віднести китайську художню пісню як таку (сформовану під впливом німецької Kunstliede), а також такі жанри європейської музичної культури, як мендельсонівський винахід – «пісня без слів», від початку призначена для виконання на фортепіано, а також фортепіанна обробка народної пісні. Зразки жанру китайської фортепіанної художньої пісні, що передували народженню фортепіанної сонати в музичній культурі Китаю, створені Лао Чжи Чен і Хе Лютинг. Китайська фортепіанна художня пісня «Дитячі веселощі» Лао Чжи Чен, створена 1932 року, написана в складній двохчастинній формі (1 ч. – Moderato, 2 ч. – Allegretto). Властива китайській фортепіанній пісні поліепізодна структура сприяє розкриттю її програмного задуму, втілення якого потребувало постійної зміни тематичного матеріалу. Особливістю музичної драматургії фортепіанної

пісні постає принцип чергування фрагментів скерцозного та ліричного характеру, що відображає мінливий характер дитячих ігор.

Китайські фортепіанні художні пісні Хе Лютинга, написані 1934 року («Колискова») і 1935 р. («Вечірнє свято»), відтворюють два найхарактерніші смислообрази китайської фортепіанної сонати – ліричний і святковий. Народжений 1903 року, Хе Лютинг являє собою те перше покоління національних композиторів, яке здобувало професійну музичну освіту в Китаї (Шанхайська консерваторія) під керівництвом Хуан Цзи. Трьохчастинна «Колискова» – визнаний шедевр національного фортепіанного мистецтва – цілком основана на мелосі вокального походження, що лише зрідка виходить за межі мажорної пентатоніки. У китайській фортепіанній художній пісні «Вечірнє свято» відтворено властивий майбутній сонаті для фортепіано святковий образний світ.

На відміну від мендельсонівських «пісень без слів», китайська художня фортепіанна пісня масштабніша, має концертний характер, містить ознаки віртуозності.

Композитори «до-сонатного» періоду в історії китайської фортепіанної культури провіщали майбутні шляхи розвитку жанру сонати в контексті національної культури. Виникненню перших взірців фортепіанної сонати упродовж 1939 – 1949 років сприяв процес формування звукообразу китайського фортепіано в таких жанрах, як фортепіанна мініатюра, поліфонічні п'єси (прелюдії, фуги), сюїта як взірець циклічного жанру, китайська художня пісня, китайська фортепіанна художня пісня.

Значення перших зразків фортепіанної сонати, що виникли в китайській музичній культурі упродовж першого історичного періоду її розвитку – упродовж десятиліття від 1939 до 1949 року, важко переоцінити. Адже саме тоді розпочався той величний шлях розвитку національного жанру, що нині нараховує 90 років. У сонатах першого періоду розвитку відбувся необхідний процес суміщення формотворчих і жанрових ознак європейської сонати й вираження національної ментальності.

Протягом першого 10-літнього періоду розвитку китайської фортепіанної сонати було написано п'ять зразків жанру. Автором найпершої китайської фортепіанної сонати, створеної 1939 року, став Ма Сі Цон. Наступного року (1940) Чжан Вен Є написав другу сонату в історії розвитку жанру (ор. 31). То була перша «Маленька фортепіанна соната» в історії розвитку жанру. Друга фортепіанна соната Чжан Вен Є, на жаль, не збереглася: втрата ранніх зразків жанру – загальна проблема розвитку китайської фортепіанної культури першої половини XX століття. Третя фортепіанна соната Чжан Вен Є (збережена) була створена 1945 року. 1946 року до написання китайської фортепіанної сонати (в E-dur) долучився Дін Шан Де, який і в наступні періоди розвитку жанру звертався до нього. 1947 року Ло Чжуньжунь написав І фортепіанну сонату, що стала останнім твором, що репрезентує І період у розвитку жанру. Композитор звернувся до найпоширенішого в майбутньому різновиду жанру, а саме «маленької сонати», який уперше створив Ма Сі Цон.

У трьохчастинній «маленькій сонаті» Ло Чжуньчжунь відтворений класичний для європейської жанрової традиції принцип чергування темпів Швидко – Повільно – Швидко (І ч. – Allegro scherzando, ІІ ч. – Andantino, ІІІ ч. – Presto) за умов мінімізації контрасту поміж швидкими і центральною помірною частинами. Показовою є відтворення в 1 частині, в якій домінують скерцозні образи, мініатюрної сонатної форми з домінуванням експозиційності над розробковістю (розробка базована на розвитку теми головної партії) та достатньо виразно представленою сонатною двотемністю. ІІ частину вирізняє образний контраст між споглядальністю І-ого і ІІІ-ього розділів, що оточують драматичний центральний епізод із «хвильовим» розвитком інтонаційного матеріалу. Мініатюрною сонатною формою постає і ІІІ частина «маленької сонати». Її своєрідними ознаками щодо тематизму та формотворення постає застосування прийому «la melodia marcato» у викладі теми головної партії, побудова розробки на розвиткові та подрібненні теми побічної партії, уведення до репризи фрагментів, основаних на контрапунктичному розвитку обох тем, що чергуються з проведеннями теми головної партії.

Висновки. Китайська фортепіанна соната має достатньо розвинутий історичний генезис у межах національної музичної культури. Генезису китайської фортепіанної сонати стосуються жанри, формування яких передувало її виникненню. Серед них – фортепіанні мініатюри (марш, поліфонічні жанри – прелюдія, фуга), сюїта (одна з частин якої написана в жанрі токати); китайська художня пісня; китайська фортепіанна художня пісня. Упродовж «до-сонатного» етапу сформувалися такі властиві китайській фортепіанній сонаті образні «світи», як ліричний і святковий, що будуть мати подалі значення основних у розвитку жанру, що постає предметом дослідження в цій роботі. Протягом 1915 – 1939 років було складено фрагменти того замкового образу фортепіано, що в китайській фортепіанній сонаті віднайде своє цілісне втілення.

Крім композиторської творчості, народження жанру китайської фортепіанної сонати обумовлено й розвитком виконавської піаністичної культури. Значення першого фортепіанно-сонатного періоду розвитку жанру в китайській музичній культури важко переоцінити. Упродовж 10-річчя, до народження

КНР 1949 року, в тих п'яти китайських фортепіанних сонатах, що збереглися, було сформовано властивий цьому жанру різновид. Це так звана «маленька соната» (її перші зразки створені Чжан Ван Є і Ло Чжуньжунь), що продовжувала розвиватися протягом усієї 90-річної історії жанру.

Підсумовуючи розглянуті процеси формування звукообразу «китайського фортепіано» як передумови першого періоду розвитку національної китайської сонати, слід зазначити: жанр, що вивчається, постає як узагальнення широкого кола інновацій у китайській музичній культурі, що відбувалися упродовж початку 1920-х – кінця 1940-х років.

Література

1. У Хун Юань. Китайська художня пісня: історія і теорія жанру : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 24 с.

2. Чень Менмен. Чень Менмен. Релігійно-філософська концепція пісні Хуан Цзи «Закони неба». *Культура України.* Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 59. С. 101–110.

3. Чень Менмен. Специфіка взаємодії змісту і форми у вокальній мініатюрі Хуан Цзи на вірші Лью Сиан «Йдучи снігом». *Культура України.* Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 61. С. 233–241.

4.王安潮．中国早期钢琴教育的史学研究 [J] ．皖西学院学报，2009，(1) ：148. (4. Ван Анчао. Історичне дослідження ранньої китайської фортепіанної освіти [J]. Журнал Західного університету Аньхой, 2009, (1): 148.)

5.卞萌．中国钢琴文化之形成与发展 [M] ．华乐出版社，1996．26－27，41，82－85. (5 Мо Бянь. Становление и развитие китайской фортепианной культуры [M]. Издательство Хуале, 1996.26-27, 41, 82-85.)

References

1. U Khun Yuan. Kytaiska khudozhnia pisnia: istoriia i teoriia zhanru : avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 «Muz. mystetstvo» / Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2016. p. 24. [in Ukrainian].

2. Chen Menmen. Chen Menmen. Relihiino-filosofska kontseptsiia pisni Khuan Tszy «Zakony neba». Kultura Ukrainy. Seriia: Mystetstvoznavstvo : zb. nauk. pr. / Kharkiv. derzh. akad. kultury. Kharkiv, 2018. Vyp. 59. pp. 101–110. [in Ukrainian].

3. Chen Menmen. Spetsyfika vzaiemodii zmistu i formy u vokalnii miniatiuri Khuan Tszy na virshi Liu Syan «Iduchy snihom». Kultura Ukrainy. Seriia: Mystetstvoznavstvo : zb. nauk. pr. / Kharkiv. derzh. akad. kultury. Kharkiv, 2018. Vyp. 61. pp. 233–241. [in Ukrainian].

4. 王安潮．中国早期钢琴教育的史学研究 [J] ．皖西学院学报，2009，(1) ：148. [in Chinese]. (4. Van Anchao. Istorychne doslidzhennia rannoi kytaiskoi fortepiannoi osvity [J]. Zhurnal Zakhidnoho universytetu Ankhoi, 2009, (1): 148. [in Chinese].

5. 卞萌．中国钢琴文化之形成与发展 [M] ．华乐出版社，1996．26－27，41，82－85. (5 Mo Bian. Stanovlenye y razvytye kytaiskoi fortepyannoi kulturы [M]. Yzdatelstvo Khuale, 1996.26-27, 41, 82-85.)

Стаття надійшла до редакції 30.10.2019 р
Прийнято до публікації 29.11.2019.

ВІДГУКИ. РЕЦЕНЗІЇ. ПОВІДОМЛЕННЯ

Станиславская Екатерина Игоревна,
доктор искусствоведения, профессор, профессор
кафедры музыкального воспитания
Киевский национальный университет театра, кино и
телевидения имени И. К. Карпенко-Карого
ORCID: 0000-0002-9026-6085
ekaterinaiii@ukr.net

«KULAKOVIUS» АНДРЕЯ ПУЧКОВА: КИЕВСКИЙ ПРОФЕССОР О КИЕВСКОМ ПРОФЕССОРЕ

Станіславська Катерина
«Kulakovius» Андрія Пучкова: київський професор про київського професора

Stanislavska Kateryna
«Kulakovius» by Andrey Puchkov: Kiev professor about Kiev professor

Рецензия на книгу
Пучков А. Kulakovius: Киевский профессор римской словесности в стружках времени (Эпопея). Нью-Йорк: Алмаз, 2019. 1136 с.: 480 ил.

Увидела свет новая книга украинского культуролога, историка, искусствоведа Андрея Пучкова, более тысячи страниц которой посвящены Юлиану Кулаковскому (1855–1919) — профессору киевского университета последней четверти XIX — начала XX вв. Если вынести за скобки хронотопические условности, Пучков повествует о коллеге — учёном, историке, педагоге.

Почему Кулаковский?

«Писать о человеке, который неприятен, неинтересно, не хочется. Писать о том, кого любишь, сложно, оттого что в твоём письме много тебя. О том, кто симпатичен интуитивно, симпатия к кому рождает теорему, пока ещё нечёткую, но обаятельную, побуждает долготрудно искать и выстраивать, что нашёл, чтобы всё-таки написать в конце: это и требовалось. А потом ждать, что кто-то согласится» (с. 526).

На чём же базируется интуитивная симпатия? Прежде всего, конечно, на схожести. Позволяя себе утверждать, что достаточно хорошо знаю автора, приведу цитаты о Кулаковском, которые в равной степени можно отнести и к Пучкову.

«Эти слова, произнесённые в январе 1887-го, можно зачесть либо девизом, либо эпиграфом к педагогическому и научному творчеству Кулаковского, главной ценностью которых оставались *учёная акрибия, уверенность пера и честность размышлений*» (с. 135).

«Менялись научные пристрастия Кулаковского, менялось настроение, служебное положение, были переезды с квартиры на квартиру, случилась женитьба, родились сыновья, — но призвание — учёное призвание, мимоходом упомянутое в частном письме, — оставалось неизменным, и терзало его как всякого, кто причастен письму, изредка преподнося рюмочку удовольствия. Наверно, кроме умственной работы, нет у жизни иного, осмысливающего её (хотя бы для формы) содержания» (с. 185).

«Он знал, чего хочет, и повседневная реализация желаний была подлинным оправданием действительности.

Он домысливал и осекался, толковал и психовал, зачёркивал и переставлял, верил и сомневался, портил бумагу страницу за страницей; одёргиваясь, откидывался в кресле, поглядывал на снующую в заоконном ветре ветку липы и — мурлычно довольствовался написанным» (с. 868).

«Кулаковский, по-видимому, был историком не вполне: филология (как любовь к слову) у него всё-таки была на первом плане, и к историческому факту он подбирается с филологической стороны, сквозь слово, а не сквозь событие. <…> По тому, сколь внимательно вчитывался он в Иордана или Малалу, можно заключить, что сначала он получал филологическое удовольствие от текста, затем — удовольствие историческое» (с. 871).

©Станиславская Е. И., 2019

«История неуютна, и Кулаковский вместе с другими пытался согреть её напоминанием: это всё-таки наша, земная история» (с. 878).

«Всё-таки была у него нормальная страсть к убеждённому осознанию личностной исключительности» (с. 64).

«Трудно жить рядом с многоэтажными людьми. Зато интересно чертовски» (с. 67).

«К тому времени, к тому возрасту он наверняка понял, что если хочется вести счастливую жизнь, нужно привязываться к цели, а не к людям или вещам. С людьми стоит порой общаться, вещами стоит пользоваться. Лишь прочее — цель» (с. 930).

«…до самой смерти сбег*а*л к письменному столу, уединяясь от домашних и недомашних, чтобы работать, и его письменная выработка возрастает» (с. 53).

Что первично в этих сентенциях: с себя писал? себя узнал? Вероятно, и то, и другое.

Комментируя (анти)биографичность эпопеи, автор пишет: «В общем, жанр есть жанр, и незачем выкаблучиваться, считая, что твой рассказ о Кулаковском в чём-то лучше, чем рассказы других о других. Считай, что он просто твой сосед, правда, не совсем обычный» (с. 18).

Позволю себе утверждать, что для Пучкова Кулаковский — не просто сосед. Это альтер-эго, это Я-другой; это и «я был бы как он, живи тогда», и «он был бы как я, живи сейчас». Но при этом писательский эгоизм Пучкова (необходимое, в общем, качество) не перетягивает на себя внимание, не перевешивает формообразующий и смыслообразующий центризм Кулаковского — именно он в эпицентре, именно такой фокус создал ему автор. «Во главе угла этих публикаций расположился прежде всего человек, а не деятель» (с. 239), — эти строки о заметках Кулаковского и Вл. Соловьёва в равной степени характеризуют настоящую книгу.

В начале повествования автор говорит, что ссылок на литературу и иные источники в тексте не будет. Разумный читатель понимает: это не потому, что не на что сослаться, — как раз наоборот. Трудно представить, каким был (назову его так) «подготовительный архив» бумаг и документов — базис написания книжки. Общение с Пучковым в последние годы работы над книжкой и его комментарии по этому вопросу рисовали в моем воображении ящики распечаток, коробки рукописей, стопки предварительных зарисовок, тысячи записок-заметок-цидулок — и всё это заполняло рабочие столы (да-да, именно так, во множественном числе), подпирало подоконники, укладывалось на пол, выносилось на балкон, пришпиливалось ко всем возможным поверхностям на уровне глаз. Меняя и наполняя «чужой жизнью» своё обиталище, Пучков создавал, обустраивал «дом Кулаковского» в своей книге — именно так воспринимается мною финальный результат. Этот «кирпич» в тысячу с лишним страниц — большой, уютный, подробный дом. Не летопись, не мемуары, не длинный некролог «знаете, каким он парнем был» — дом, где живой человек и живое окружение. На мой взгляд, такое восприятие книги свидетельствует о высшем мастерстве писателя-историка-биографиста.

Автор проводит забавные параллели, интересные сравнения между историческими эпохами и персонажами: чем жил и дышал Кулаковский, с одной стороны, в современном ему Киеве, с другой — в римско-ромейской древности. Пучков не только сравнивает, но и убедительно показывает и доказывает, как эти два жизненных хронотопа — бытийное и сотворённое в буквах — влияли друг на друга. «…а тогда — время было такое. Важно понять, какое» (с. 208). Именно время, его дух переданы в книжке полнейшим образом. Герой-персонаж, творивший собой и своими трудами это время, и время, влиявшее на героя и его труды, — обе эти взаимосвязанные координаты соотносятся в книжке очень органично.

Что может помочь историку-культурологу ощутить дух (и стружки!) времени наилучшим образом? — Архивный документ.

«“Машина времени” это я — читатель архивных дел: приближаю то, что отдаляется, и участвую в игре исторической реконструкции, как досужие интеллигенты, восхищённые Наполеоном, восстанавливают in situ бородинские события. Это реставрационное искусство, которое опирается более на чутьё и способности, нежели правила и законы» (с. 534).

Как передать этот дух читателю? — Авторски проинтерпретировав документ.

«Что такое источник в отношении событий древнего мира? Это всё равно пересказ условным современником некоторого события, точность которого условна. Важна убедительность в его передаче и встройке в нужный современному автору контекст» (с. 608).

Пучков говорит: «Разве можно творческому человеку перед смертью *всё* закончить? Каждый раз, подметаясь после венков, натыкаешься на недоконченное» (с. 17). Похожая ситуация была у него с написанием этой книги. Книга «заканчивалась» много раз, «хоронилась» для автора, пред-рождаясь для читателя, но каждый раз, «подметаясь после венков», Пучков обнаруживал то новый документ, то архивную рукопись, то важную эпистолу, то всплывшую вдруг фотографию, то давно искомое уточнение существенного факта.

Автор несколько раз в тексте вспоминает и цитирует горинскую «Поминальную молитву» (любимую пьесу и любимый спектакль с Богданом Ступкой в главной роли). А в другой, ранней

пьесе молодого Г. Горина «Маленькие комедии большого дома» герой одной из новелл произносит фразу: «Жизнь даётся человеку один раз, а не удаётся — сплошь и рядом». Пучкову отрадно осознавать, что жизнь Кулаковского удалась, и ему искренне хочется об этом рассказать. И показать: в книге почти полтысячи фотографий, многие из которых уникальны, впервые опубликованы.

Автор рассказывает — а мы читаем и верим. Тысячестраничный фолиант читается на удивление легко и увлекательно. «Дом Кулаковского» для читателя обустроен добротно и комфортно: в книге пять больших глав (пять периодов жизни персонажа), каждая из которых разделена на множество мелких подглавок, интригующих читателя своими названиями и побуждающих пуститься в занимательный квест по страницам книги. Бытие профессора университета, учёного теоретика и практика, добропорядочного семьянина представлено во всей своей полноте: как он дошёл до жизни такой, как он с ней справлялся — погружаясь, убегая, переключаясь, кляня и радуясь, и, наконец, что оставил после себя. Знакомясь с деталями (анти)биографии и научного наследия Кулаковского, читатель окунётся в широкий контекст эпохи, ощутит дух имперского Киева, пройдётся коридорами тогдашнего университета, станет невольным (или вольным) свидетелем личных эпистолярных историй.

Автор делает в книге несколько отступлений (лирических и не очень), давая и себе, и читателю возможность сойти с магистральной линии повествования и обратить более пристальный взгляд на какой-то эпизод или персону. Широта макро-контекста основного повествования тут меняется на глубину погружения в микро-контекст отношений, события или документа.

Несмотря на то, что соседями и лучшими друзьями Кулаковского были «книги и университет», Пучкову персонаж интересен и в коммуникации (чаще вынужденной, но порой и желанной) с людьми — разными, разно-прекрасными и разно-безобразными. Со страниц книги перед нами возникают и дополняются общением с Кулаковским портреты Владимира Соловьёва, Афанасия Фета, Иннокентия Анненского, Тимофея Флоринского, Дмитрия Беляева, Владимира Иконникова, Николая Дашкевича, Василия Латышева, Василия Модестова, Михаила Ростовцева, Фёдора Успенского и других.

Красной нитью сквозь всё повествование проходит семейная линия Юлиана Кулаковского — отношения с супругой Любовью Николаевной и сыновьями Сергеем и Арсением. В книге намечена линия научного пути старшего сына Сергея, который, с одной стороны, пошел по стопам отца, с другой — выбрал собственный путь, достойно продолжив династию Кулаковских. Подпитывая интерес читателя, автор оставляет пространство для манёвров будущим исследователям (а может, и себе).

«Чтоб было интересно читателю, нужно, чтоб было интересно писателю, — этот принцип непререкаем» (с. 1104). В этом случае сработало, однозначно.

Текст книги пересыпан латинскими цитатами, чаще с переводом, иногда — без. Короткую, афористическую («крылатую») латынь, по мнению автора, следует знать всем.

Пучков активно использует давно введённые им в собственный оборот слова, например, «пиша» или «итд», а также украинизмы и жаргонизмы, создающие иногда пикантный, иногда юмористический, но всегда свежий колорит. А ещё у него есть нюансы авторской интонационно-эмоциональной пунктуации: он жертвует некоторыми правилами письменности ради жизненного дыхания письма.

Иногда Пучков язвителен или саркастичен, но чаще — ироничен. У него сложился свой фирменный юмор, порой заливисто смеющийся, порой хитровато ёрничающий, но всегда меткий и органичный. В книге достаточно фрагментов, фразочек, «гвоздиков», которые непременно вызовут вашу улыбку, например: «хорошая собака по национальности “бульдог”» (с. 29), «студенты роптали нервическим ропотом» (с. 59), «стакан преимущественно мужской инструмент бытия» (с. 451).

Но ещё больше в книге афоризмов, многие из которых точно выйдут из границ «мира Кулаковского» в «широкий мир». Позволю себе привести их тут достаточно много, чтобы показать, как ёмко в афоризмах Пучкова умещается смысл, как оптимально сосуществуют в них форма и содержание.

«Всякая биография это эстетизация ушедшего» (с. 16).

«У искусства нет прошлого» (с. 52).

«Государство, в котором солдатская служба выглядит наказанием лишь за то, что родился мужчиной, — недолговечно» (с. 59).

«Некролог нужно заслужить» (с. 72).

«В юности всегда боишься не успеть, пришпоривая пегаса, в зрелости удивляешься, отчего пегас тогда не сбросил седока» (с. 79).

«Власть не меняет человека — она подчёркивает истинную его природу» (с. 106, сноска).

«Наука только отчасти зиждется на вере — *вере учёного в свои силы*» (с. 163).

«Какая разница, от чего ты помер: смерть причину найдёт» (с. 199).

«Книга это всегда большая вещь» (с. 201).

«Однажды утратив одиночество, творческий человек постоянно ищет его, и найдя, порой чувствует себя подобным Богу» (с. 227).

«В молодости, стоя в возрастной шеренге, ты должен видеть грудь четвёртого человека. В зрелые годы главное уметь взглядывать со стороны на себя» (с. 231).

«В цирке классической филологии, как вообще в жизни, у каждого льва своя тумба» (с. 410).

«Бросаться умственным нагишом в пачкотню повседневности» (с. 504).

«Чем более *рассудочно* сформулирована та или иная идея, тем больше *безрассудства* проявляется при попытке "внедрить" её в жизнь» (с. 627).

«Что делать с этими "рыгалиями": не обращать внимания, принимать как должное — внешнюю форму сходства при внутреннем отличии от других» (с. 673–674): это он о званиях и орденах.

«Перемены неуправляемы. Но порой их можно опережать» (с. 706).

«Статика, тем более добрая, претит; динамика, особенно злобная, привлекает. Увы, иначе в истории не получалось. Она не бывает комфортной, зато бывает разной» (с. 810).

«Именно в *неточной мелочности* заключена интрига исторического письма» (с. 834).

«Шарниру всегда сложно, особенно если не знаешь, в каком именно механизме шаришь» (с. 856).

«Потому что писаной истории вообще нет дела до людей. Ей есть дело до событий, к сожалению, с людьми связанных» (с. 870).

«Верить можно только в невидимое. Обо всём остальном стоит знать» (с. 870).

«Мне неведомо более греховное желание, нежели занятие наукой: оно питается отчаяньем — во времени, в собственных силах и власти над собой» (с. 918).

«Запах власти хуже пения сирен — аллергия мгновенна» (с. 1070).

«Состарившийся восклицательный знак становится вопросительным» (с. 1092).

«В истории, как в браке, важна интонация. Её задаёт мужчина: историк, не фантаст. История — за историком, как женщина — замужем, *за* мужем: не только дышит ему в спину, но прикрывает тылы» (с. 1103).

Наряду с афористичной точностью отдельных фраз книга порадует читателя воистину поэтическими фрагментами. Приведу лишь один пример: «Кулаковский вместе с удивлёнными художниками созерцал лишённый гранитных набережных, ампирной строгости, отточенного совершенства, разомкнутый, хаотичный, громоздящийся вверх по горкам и сползающий вниз к оврагам, постоянно пребывающий в движении окаштаненный, затополённый, слегка брусчатчатый Киев» (с. 190). А фрагмент описания флоры и фауны кавказской Красной Поляны (с. 928–929) — тонкий, нежный, изящный — вызывает трогательный восторг.

Почему же автор называет книгу антибиографией?

Это не биография — это реконструкция жизни во всей её полноте. Пучкову это удалось не только благодаря кропотливости архивной работы (но и её, безусловно, никто не отменял). Автор смог в буквальном («в буквах») смысле стать Кулаковским — думать, как он, переживать, как он, дружить, критиковать, ссориться и мириться, заниматься наукой и педагогикой. Преодолев весь этот массив информаций и эмоций («преодолев» — потому что было сопротивление, ещё какое!), автор прожил его своей жизнью — и тут совсем не буквально, а что ни на есть реально — каждым днём работы над книгой.

Когда автор рассказывал мне о своём замысле этой книги, как и какой он её видит, я, выслушав его идеи, тогда сказала, что эта *история* будет не так *history*, как *story*, — Пучков согласился. По факту же книга объединила в себе и *history*, и *story*, став жизненной историей одного человека в контексте исторической жизни человечества.

«Кулаковиус» — седьмая книжка Пучкова, к которой я имею редакторское отношение. Чем хороша седьмая книжка? Тем, что до неё были уже шесть, которые с каждой последующей всё больше и больше погружали в авторский стиль, углубляя понимание сложных отношений «автора и слова».

«Если ты здравомыслящий современник, должен учуять масштаб человека, который на твоих глазах сам творит будущее, и постараться соотнести с ним свой собственный: отойти тихонечко в сторону, наблюдать, запоминать, отсвечивать» (с. 267). Это Пучков говорит о Кулаковском в связи с Вл. Соловьёвым. При этом, подозреваю, частично подразумевает себя относительно Кулаковского, и неважно, что Пучков и Кулаковский не современники: автор «учуял масштаб» персонажа и своей книгой со-творяет его (и своё) будущее. А я применю эти слова к себе в отношении автора: счастлива «наблюдать, запоминать, отсвечивать», благодарна, что иногда позволял быть ближе, чем «в стороне», и не всегда «тихонечко».

«Моя» седьмая книжка — у автора двадцать седьмая, и ещё более хороша она тем, что после неё будет двадцать восьмая.

«Если Кулаковский и прожил невредимо до сегодняшнего дня, значит, у него завидное будущее. У него есть потенциал развиться от персоны в "Википедии" до подлинного исторического персонажа, имя которого будет чаще звучать, чем умалчиваться. У него убедительный срок годности, как у хорошо устроенной, добротно смастерённой вещи» (с. 1092). Представленная книга Андрея Пучкова — значительный шаг на этом пути. И причина, и следствие, и сама жизнь.

Пучков Андрей Александрович,
заслуженный деятель искусств Украины,
доктор искусствоведения, профессор
Национальная академия изобразительного
искусства и архитектуры,
профессор кафедры теории и истории искусства
ORCID :0000-0002-0635-6361
dr.a.puchkov@ukr.net

ОБРАЗЦОВАЯ УПАКОВКА КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ
Архитектор Иосиф Каракис на мелованной бумаге

Пучков Андрій
Зразкова упаковка культурної пам'яті: Архітектор Йосиф Каракіс на крейдованому папері

Puchkov Andrii
Exemplary Packaging of Cultural Memory: Architect Joseph Karakis on Coated Paper

Рецензия на книгу
Юнаков Олег. **Архитектор Иосиф Каракис: Жизнь, творчество и судьба. Нью-Йорк: Алмаз, 2016. 544 с.: ил. ISBN 978-1-68082-000-3**

Три причины знать эту книгу. Американский киевлянин Олег Юнаков подарил труд о прадеде в день знакомства — в ноябре 2016 года, на Русановке, «в тени Гоголя».

Долго я вокруг неё ходил: тяжёлая, горизонтальная, а оттого едва ли удобная — нужен порожний стол, чтобы листать, — изобильная калейдоскопом цветных картинок и непривычно рассыпанными букетами букв разных кеглей, курсивов и расцветки. Вроде понимал, что, мол, «как же иначе»: большинство чертежей горизонтальны, вот автор и выбрал такой формат. Но можно чертёж предъявить и на развороте, а некоторые из них могут удовольствоваться и полосной «марочкой».

Лишь тоненький шнурок закладки смущённо, заискивающе-стыдливо приглашал прикоснуться к страницам этого полиграфического монструозуса.

Во-первых, всё решил персонаж.

Тому, кто приноровлен к архивному поиску, здесь точно не устоять: книга полна документов, впервые опубликованных. Какие архивные папки публикуются полностью, без пропусков и купюр, скопом, «способом фототипического воспроизведения»? Все эти почеркушки, грамоты, письма, автографы итд? К тому же, — с ненавязчивым, выверено точным и полным комментарием составителя, который *безусловно* владеет материалом и — главное — любит его, пиететно относится к каждой цидулке с подписью-печатью. Это качество не благоприобретённое — это из семейного корневища.

Во-вторых, провокационную мысль озвучил в личной беседе один очень чтимый мною архитектор, автор знаковых киевских объектов.

Носятся все с этим Каракисом — а что в нём особенного? Хороший рукопашный ремесленник, без особой фантазии, но, правда, и без претензий на оригинальность. Никто не спорит — профессионал, но кричать о нём на всех углах едва ли стоит. «Если каждому из нас ставить памятник, площадей не хватит и стен для мемориальных досок», — отрезал.

Зависти в интонации говорившего не было, а то б не поверил. Но мысль удивила: никто ведь и не кричит, и памятники *пока* не ставят. Хорошо помнил, как в 2002-м вместе с Ирмой Каракис, Дмитрием Бражником и Александром Червинским трудился над каталогом к столетию Каракиса [1] и как тогда открывал для себя творчество незаурядного человека, как изменялся в сознании масштаб впечатлений о его личности.

Почти сказочная Фархадская ГЭС, невероятный проект Крещатика в трёх уровнях (подземный, наземный и надземная эстакада), блистательный футуристический проект жилой застройки Батыевой горы (уступообразные дома, террасные, с квартирами в двух уровнях, с террасами-переходами), удивительные «Вавилонские башни» на Троещине. Серия прорывов, свёртывающих резьбу на профессиональном восприятии, эдакая «Неоконченная симфония» Шуберта. Киевские постройки, до оскомины знакомые, однажды привлёкши внимание, вдруг стали понятными, остальное — открывалось. Бумажная архитектура? Да нет: отходы архитектурного производства. В каждой творческой профессии такого добра довольно,

©Пучков А. А., 2019

однако у киевских архитекторов не встречал. У них всяко лыко в строку, *даром* бумагу не изводят. И ещё сознание того, что Каракису не пришлось перестраивать, как архитекторам дореволюционной закалки, творческое сознание: он выпестован уже в 1920-е, строил себя вместе с временем, и такая каждодневная новостройка позволяла ему отражать время с точностью, с какой это может делать только архитектор. Его не понуждали отказываться от прошлого опыта, поскольку у него не было прошлого опыта. Он не строил кирпичные двухэтажки под «Скобяные товары Расклюева». У Каракиса с каждым проектом и постройкой накапливался настоящий, теперешний опыт. И лживости в этом опыте не было.

В-третьих, практикующие архитекторы, чтобы остаться в истории, завели в последние десятилетия привычку заказывать о себе тяжёлые весом архитектуроведческие монографии. Издательство «А+С» приготовляет эти книги до чрезвычайности талантливо. Это льстит самолюбию, поскольку здания порой безымянны и всегда безмолвны, а книга, даже если её не читают, стоит на полке и тихим «голосом Левитана» оповещает о персонаже. В истории просто затеряться, даже если что-то сделал, потому нужно с ней договариваться. С книгой о себе и архитектор не пропадёт, покуда библиотечный стеллаж крепок на стене.

Очень талантливые архитекторы это понимали по-своему: Френк Ллойд Райт, откладывая толстый эскизный карандаш, брался за тонкое пёрышко и умничал. Или лекции читал. И Ле Корбюзье выкаблучивался, вбрасывая в строку курсив: «*Я уверен, что тот, кто не ощущает в себе благодати, не имеет права становиться архитектором*. И, следовательно, я бы делал первые шаги подготовки к этому призванию *на почве пропорции*, к чему либо есть предрасположенность, либо нет» [2]. То есть, они умели дерзко делать и письмо, и архитектурную форму: они мыслили, не только возя запонками по ватману. Но трудились в ином, привольно каверзном социальном пространстве, не нашему затхлому чета.

Понятно, что Каракис бы пожал плечами, узнав, что о нём готовится книга. Даже если её пишет правнук. Не в скромности дело — скромность Каракиса несомненна, — он наверняка понимал собственный масштаб, сомасштабность месту и эпохе. Он понимал, что если быть равным своему времени, можно надеяться, что твои произведения хоть сколько-нибудь продержаться в истории. Книгу о себе Каракис не заказывал — он её заслужил.

Счастье осознанных ограничений. Когда человеческий род «строил наиболее замечательно?», — спрашивает Райт, который и строил замечательно, и мыслил. «Когда ограничения были наибольшими и когда, вследствие этого, для того, чтобы строить, требовались наибольшие усилия воображения. Ограничения явно всегда были лучшими друзьями архитектуры». Райт добавил: «ограничения сами по себе даже теперь представляются лучшими друзьями художника во всех видах искусства» [3]. Ограничения, а не тётя Муза или вдохновение, на отсутствие которого уныло кивают прокрастинаторы, — бесперебойный двигатель творчества. Без ограничений расплываешься в деле, будто коровья лепёшка на стерне.

Творческому человеку порой трудно выставить ограничения изнутри: соблазны возможностей властны, как с ними не борись. Потому требуются ограничения внешние, то, что отвлекает и тем самым закаляет. Архитектору нужен противный заказчик — то ли конкретные Якир (с Уборевичем), представлявшие государство, то ли какой-нибудь «Эммануил Гедеонович», которого представляют его подручные. «Люди эмоционального склада нуждаются в некотором руководстве», особенно если ты архитектор, особенно если ты советский архитектор, особенно если ты советский архитектор сталинского времени.

С одной стороны, практически неограниченные технические возможности (на уровне кустарном, конечно), подпитанные неограниченным финансированием и почти даровым трудовым ресурсом, с другой, — творческая воля талантливого зодчего, взятая во внешние рамки.

Никакие «заслуженные» с «народными» тебе, еврею, не светят, зато в отместку за отсутствие регалий и «неудобную» национальность, так и быть, в уважении таланта, позволят сделать столько, сколько иному не снилось.

Власть знала: возьмётся Каракис — всякий раз получится профессионально сделанная вещь; без лишнего перебора колонн и капителей, удобно и надёжно. По-райтовски органично, в эконом-варианте, правда, с мягким отстаиванием собственного мнения.

Процентное соотношение между придуманным и построенным у Каракиса точно перевешивается в сторону построенного: в конце рецензируемой книги есть замечательно подробные перечни. Впрочем, всё, что построено, подвергалось «редакции»: искажению или упрощению. А какой редактор в те времена пропускал рукопись без двухслойной правки, какой цензор не свирепствовал, вымарывая абзацы?

Иван Леонидов, выдумщик и авангардист, сподобился увидеть воплощённой лишь какую-то свою лестницу в ялтинском санатории. Константин Мельников, певец формальной диагонали («я почувствовал в диагонали чудо»), лишь в нэповские 1920-е счастливо реализовался как практик, затем стал писать «сонные сонаты» и оправдываться *сочинением* «Архитектуры моей жизни». Не без надрыва и горечи: «я богат и счастливее своих коллег. Ни у кого из них нет и не будет такого блестящего десятилетия (с 1922 по 1931 год) беспрерывных и бесчисленных откровений своего времени» [4]. Как же, держи карман шире, а киевский Каракис? Не одним десятилетием — несколькими исчисляются откровения его. Но в одном

Мельников афористично, до омерзения прав: «Никакой талант архитектора не спасает от гибели лучшие его произведения, если нет ему СЧАСТЬЯ» [5].

Каракису было счастье, трудное: антисемитско-советское по форме, вынужденно-снисходительное со стороны заказчика (терпели за талант) и уважительно-восторженное по реакции современников, а нынче — и потомков.

Когда его из КиевЗНИИЭПа в 1979-м отправили на пенсию, не хотел он — тихий, чистый и светлый человек — думать, что это от зависти коллег: слишком много было Каракиса, один только Каракис на всю Украину, — не подведёт, выпендриваться не станет. Как же остальные, амбициозные, за счёт кого же им утверждаться? Он же поверяет бумаге: «мне 77 лет. Не по своей воле я стал пенсионером. Я здоровый, крепкий, могу быстро и долго ходить по 6–8 часов <…> Я могу чертить, рисовать, красить, работать без очков… Пенсионер — я живой труп, лишённый права заниматься своим делом. Почему?» (стр. 388–389). Неужели и вправду не понимал, почему от него отделались?

А наивное письмо 1952 года властям в связи с инспирированным Г. Головко увольнением из КИСИ за космополитизм, когда не на что было жить (стр. 276–277)?

Каракис, в течение жизни трудно создав внутренние ограничения и вынужденно- безропотно приняв внешние, после 1960-х раздвинул их границы так, что свободное их расположение начинало мешать лёгким самоограничениям коллег. Он верил в высший смысл. Потому и — книга, в которой ограничения эти прочерчены уверенно и грамотно. Она написана Олегом Юнаковым, при всём моём скепсисе, образцово.

Неодолимая портретность. Может, оттого, что ещё Талейран, восхитительный французский лис, полагал, что хорошая библиотека оказывает поддержку при всяком расположении духа, то ли оттого, что книжки об архитекторах издаются приличные, — не столь дань информативности (зачем тогда Google?), сколь эстетике, — архитектурная биография вещь большей частью занимательная. Если архитектору в жизни повезло строить — читателю забавно разглядывать. Порой до зрачковой щекотки.

В книге Юнакова все фотографии, даже реальных объектов, таковы, что произведения, на них изображённые, становятся частью утопической архитектуры и проходят по её нестрогому ведомству. Каракис не любил, когда его здания «не отбрасывают тень» (стр. 273), то есть остаются в проектах, но ведь архитекторское счастье стабильно в большом времени и переменчиво в малом. Вся утопическая архитектура вылупилась при избытке таланта из отсутствия реальных заказов. Отсюда не в последнюю очередь Мор, Кампанелла, Говард, особенно Яков Чернихов; отсюда социалистические идеи, когда все здания и люди равны между собой. Люди мрут, здания рушатся, но о будущем архитектору думать нужно. Отсюда перерасход декораций Гонзаго и пересортица офортов Пиранези. Зато читателю — приволье: рассматривает невиданное. В книге о Каракисе невиданного достаточно, ведь аккуратный автор захотел вставить в неё всё, что мог, забыв о наставлении Козьмы Пруткова (и Ивана Плюща).

Так, как рассказано визией о гостинце Каракиса в Луганске (узорчатое венецианское палаццо), её не увидеть, стоя в вестибюле; чертежи и рисунки Фархадстроя заменяют всю электроэнергию, которую эта станция вырабатывает, и всю мифологию о Фархаде и Ширин, которой гордится изящная узбекская словесность.

Книга Юнакова — даже если б не портреты и документы Каракиса, тщательно собранные, — это портрет дела, не человека. Наверно, Нестор так писал летопись. Здесь летопись в изобилии картинок и воспоминаниях современников, за которой, по мнению автора, должны последовать оценки потомков.

Впрочем, усталый взгляд, давление, духота в помещении — всё отпечатывается на чертеже. Живой человек как бы молча прилагается к тому, что натворил, когда ему плохо.

Но адресат работы Юнакова очевиден: можно, выключу в коридоре свет и прогуляюсь? А вы здесь один на один с моей продукцией посидите, подумайте, порассматривайте.

«Этого мишку можно трогать руками», — гласила табличка в киевском музее природоведения. А вот хижину из костей мамонта — нельзя. В книге Юнакова можно трогать всё, материал в ней так устроен, что просто нельзя не потрогать. Это тактильное любопытство как самоцель — тихое, беззлобное, успокоительное, поскольку человеку соразмерно.

Загнать на страницу архитектурного журнала небоскрёб или на страницу ботанического баобаб — значит, буквально «унизить», уменьшить их, наказать масштабом, вернуть из «варёного» в «сырое», погрозить пальцем: ужо тебе. И Леви-Стросс ловко запахнёт кашне. Показать в печати произведения Каракиса — будто выйти за кефиром: улица знакома, люди в очереди те же, у кассирши бэйджик привычно набекрень. Не испытываешь семантического неудобства, не хочется поправить галстук и подтянуть сползший носок. Всё по-домашнему, по-киевски.

Художественное начало произведений Каракиса в его незаметности, свойскости, и в книге — очевидно. Пока не приглядишься, не увидишь, — приглядываясь, понимаешь, что можно бы этого и не делать: естественность дорогого стоит.

Разве я знал, что десять лет ходил в (ненавистную) школу работы Каракиса? А вот ведь она, на картинке. Ну, не точно моя — по тому же проекту. Однако неясные воспоминания безнадёжного заики о школьном троллинге модели начала 1980-х почему-то не связываются с архитектурной формой здания:

Каракис сделал удобно; если бы мог, — и людей поместил бы в свои пространства достойных, нормальных, с которыми можно жить долго; взял бы на работу вместо комплексующих лузеров вменяемых учителей. В его власти была материальная организация процесса, а не человеческие качества участников. Организация — безупречна. Участники, увы, всюду одинаковы, а в каждую лающую на тебя псину камень не швырнёшь.

Художественное начало как всецелое. По замечанию Лидии Гинзбург, вопрос о художественном начале становится для историка острее на таких участках истории, как история искусств или история литературы, — там независимо от метода самый предмет исследования является эстетическим фактом.

В случае с книгой Юнакова эстетическим фактом становится Каракис в целостности его бытового (документы, чертежи, рисунки, жизненный стиль, семья) и бытийного — дело — смысловыражения. Это его личная «всеобщая история архитектуры» в одном томе. Самая книга приходит как-то потом, — и то, когда ощущаешь её физический вес. Даже немногие опечатки с описками кажутся мелочью, будто пыль на скоции.

Вот ведь как получается: мало кто из творческих людей осознаёт, зачем он здесь, и просто пытается делать то, чего не делать не может; а Каракису повезло — он сразу знал, зачем появился, зачем движется в семантической устойчивости архитектурных приёмов работы над собой и своим делом. Твёрдо знал, за психосоматической вежливостью такой скрывая внутренний стержень, что диву даёшься: насколько точно понимал окружающее и как в нём себя вести. Изменялся вместе с обстоятельствами, вслед за Черчиллем разумно полагая это лучшей формой быть последовательным. Луис Салливен разъяснял Райту, что значит «гнилой интеллигент»: человек, образованный выше своих возможностей. Каракис точно соотнёсся с собой, так, что может быть в профессии архитектора назначен *эталоном человеческой нормы*.

А правнук взял и показал: поэтапно, каждым документом и документиком, со всеми зачёркиваниями и «не получившимся», разровнял ветхие чертежи по складочкам, выровнял по тону в Photoshop’е, добавил здравый комментирующий текст, сосредоточив его преимущественно на фактаже, — другие разрыхлят. Олег поступил верно: взял указку и стал экскурсоводом. Экскурсовод не дятел, экскурсовод это соловей-разбойник: не знаешь, в каком месте свиснет. Юнаков собрал звук в точку.

На стр. 412 есть фотография гипсового профиля Каракиса — бюст работы киевского архитектора Владимира Куцевича средины 1980-х. Совершенно медальный профиль: знаменитый абрис Альберти и луврские бюсты Шарля Персье и Пьера Леонара Фонтена становятся рядышком. Пора писать письмо на монетный двор и выдумывать полосатчатость муара. Норма не должна быть идеалом, норма просто должна быть.

Имя и дело Каракиса теперь, с книгой Юнакова, таковы, что он, не имевший внятных почестей (кожаное пальто от Якира — почесть?), служит олицетворением архитектуры Киева в её самом существенном существе.

Формальности. Когда книга вышла, остаётся только хвалить, но всё же разбавлю сахар-медович каплей кислых щей.

Практически треть (если не больше) текстового объёма это краткие википедные справки об упоминаемых персонажах, едва ли необходимые в наше блого-гаджетовое время: почти все из упоминаемых опытному читателю известны, а на неопытного Юнаков не рассчитывает; его книга — не учебник. Создаётся впечатление, будто автор давал эти справки для себя, — о тех, кого не знал, и полагал, что не знает читатель, и читателю срочно нужно прийти на помощь. Хорошо, что в конце нет словаря архитектурных терминов, которым грешат многие архитектурные издания, но Олег всё равно на стр. 394 не выдерживает и объясняет, что такое пергола. Портреты Якира (стр. 89) и Палладио (стр. 102) кажутся принципиально избыточными.

При высоком техническом качестве печати воспроизведение многих изображений негодно (винен репрограф?): битые пикселы режут зрачок, норовя сбить позитив визуальных впечатлений. Происходит это равномерно по всей книге (стр. 63, 69, 74 итд). Когда пиксельный дрип сопровождает репродукции каракисовских скетчей, опечаливаешься не на шутку.

Более прочего мешают рамочки — пусть тоненькие и блёклые — вокруг примечаний и картинок: Каракис и так выставил их внутри себя, стоит ли поддакивать ему на протяжении полутысячи страниц? А заполнение каждого квадратного сантиметра полосы набора (даже в именном указателе) изображением полагаю не данью разумной экономии полиграфической площади, но детским желанием показать всё-всё, что осталось: ну, как же, Каракис не напрасно сохранял все эти аккуратные бумажки.

Прочая мелочёвка: стр. 284 — на шарже вместо Алексея Щусева изображён Лев Руднев; стр. 370 — техника открытки не гравюра, а литография; стр. 411 — в подписи Юрий Бородкин перепутан с Сергеем Нивиным; стр. 509 — «неизвестный в галстуке» это Владлен Семёнов (1940–2018), тогдашний главный архитектор Харькова; к репродукциям полос еврейского календаря 2002 года на стр. 450–452 следовало бы добавить имя их автора: Пинхас (Павел) Фишель, замечательный книжный график, руку которого ни с чьей не спутать.

Немного пафоса. «Deus conservat omnia», Бог сохраняет всё. Стоит добавить: всё, что достойно хранения: «Deus conservat omnia, quae est repono dignus» (простите мою латынь). Если делал дело — пусть

маленькое — искренне, останешься, и будет тебе писаная потомком книга памятником. Если нет, если только пёкся, чтобы остаться, — прахом пойдёт дело твоё и утопнет в Лете. Скажете, пафосно? Ничуть.

Каракис очень киевский архитектор, лучший среди тех, кто умудрялся здесь построить. Ведь сколько зданий, сколько необычных работ Николаева, Городецкого с Брадтманом, Алёшина, Вербицкого, Заболотного и Добровольского, а Каракис всё равно своей архитектуркой эдак тихонько по бульварчику высвистывает: узнаваем.

Конечно, и Городецкого не перепутаешь, поскольку шармёр, охотник, артист. Каракиса не спутать с кем-то трудно по иной причине: диковинным чутьём чувствовал городскую среду, создавая её — не так, чтоб очень деликатно, но без наглости, без выкриков, и всякий раз с эдакой космополитической финтифлюшкой, которую трудно описать, но можно почувствовать. Чтобы точно знать, за что его уволили из КИСИ в 1952-м, выписал из Малого энциклопедического словаря Брокгауза–Ефрона (1909) определение: «Неправильно понимается космополитизм как противоположность патриотизму. Космополитизм не исключает любви к родине, стране и родному народу, и даёт лишь высшее мерило для оценки, что истинное благо заключается в соответствии человеческим интересам» (репродукция на стр. 282). Если горожанину, глядя на здание, удаётся почувствовать равновесие «Киев — Европа», значит, это Каракис. Если сразу в нос eau de Cologne, значит прокиевский «Castel Beranger» Ледоховского или болотно-африканские гаудизмы Городецкого (который о Гауди, конечно, не знал). Нигде в мире нет такого Каракиса. Только у нас.

Вестимо, за границу он не выезжал (хотя попытки были, уже в 1970-е), но выдумал себе — чтобы не стыдно перед потомками — свою собственную европейскость, как Габриадзе с Данелией — галактику Кин-дза-дза. И не ошибся в попадании: делал в Киеве Европу на удивление точно.

Да, было Каракису в жизни счастье, кроме обязательных несчастий: много и хорошо строил; строил нерядовые объекты, за которые не стыдно; не пропал в сталинской живодёрне; не погиб во время войны; дожил до старости; более четверти века пожил на пенсии; воспитал учеников; посмертно сподобился хорошей книги о себе, а потому и — памяти потомков.

Итак, энциклопедия «Иосиф Каракис» состоялась — со всей возможной полнотой, в достаточно хорошем иллюстративном и фактологическом качестве. Теперь дело не столько за вторым изданием, «исправленным и дополненным», сколько за аналитической монографией об архитекторе, материал для которой систематизирован, упакован. Этот второй шаг необходим, чтобы творческий профиль Каракиса был прочерчен в истории архитектуры и истории культуры во всей мерой научной ответственности, которую заслужил его профессиональный талант и зодческая удачливость.

Литература

1. Архитектор Иосиф Каракис: Судьба и творчество (Альбом-каталог к столетию со дня рождения) / Под ред. С. Бабушкина, Д. Бражника, Ирмы Каракис. Киев: Символ-Т, 2002. 102 с.

2. *Ле Корбюзье.* Когда соборы были белыми: Путешествие в край нерешительных людей / Пер. с фр. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 340.

3. *Райт Франк Л.* Будущее архитектуры / Пер. с англ. А. Ф. Гольдштейна. Москва: ГИЛСА, 1960. С. 51.

4. *Мельников К. С.* Архитектура моей жизни (1967) // Константин Степанович Мельников: Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / Сост. А. А. Стригалёв и И. В. Коккинаки. Москва: Искусство, 1985. С. 85.

5. Надпись на скетче: *Хан-Магомедов С. О.* Константин Мельников. Москва: Стройиздат, 1990. С. 255.

***Подписи к иллюстрациям*:**

Karakis_Yunakov_obl_2016 — Обложка книги Олега Юнакова «Архитектор Иосиф Каракис», Нью-Йорк, 2016

Karakis_V_Kutsevich — *Владимир Куцевич.* Архитектор Иосиф Каракис, 1980-е, гипс, фото

Puchkov_Karakis_1932_1934 — *Иосиф Каракис, Павел Савич.* Ресторан «Динамо» на Петровской аллее в Киеве, 1932–1934 гг., проект, перспектива

Puchkov_Karakis_1933_1940 — *Иосиф Каракис.* Застройка жилого квартала по улице Январского восстания, 3–3Б в Киеве, 1933–1940 гг., фрагмент фасада центрального здания

Puchkov_Karakis_1935_1937 — *Иосиф Каракис.* Жилой дом Киевского военного округа по улице 25-го Октября (ныне Институтская), 15–17 в Киеве, 1935–1937 гг., общий вид

Puchkov_Karakis_1937_1939 — *Иосиф Каракис.* Художественная школа (ныне Национальный музей истории Украины) на Старокиевской горе, 1937–1039 гг., фрагмент главного фасада, современное фото

Puchkov_Karakis_1942_1943 — *Иосиф Каракис.* Предварительные разработки к проекту восстановления и реконструкции Крещатика в Киеве, 1942–1943 гг., перспектива.

Puchkov_Karakis_1962 — *Иосиф Каракис, Наталья Савченко и др.* Типовая общеобразовательная школа на 960 учеников, 1962, общий вид.

УДК 687.016:005.8] :159.9(049.32)

Горбань Юрій Іванович,
кандидат культурології, доцент
кафедри інформаційних технологій,
директор наукової бібліотеки
Київського національного університету
культури і мистецтв
y.i.gorban@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5837-4409

ПРОЕКТНА ДІЯЛЬНІСТЬ В ІНДУСТРІЇ МОДИ – НОВА ПАРАДИГМА ДЛЯ МАЙБУТНІХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Горбань Юрий Иванович
Проектная деятельность в индустрии моды - новая парадигма для будущих исследований

Gorban Yuriy
Design activity in the fashion industry - a new paradigm for future research

Проектна діяльність в індустрії моди: організаційні та психологічні аспекти: навч. посіб. / О. В. Костюченко, Л. П. Дихнич. – Київ : Ліра-К, 2017. – 316 с.

Мода як складний соціокультурний феномен сьогодні присутня в соціокультурному просторі, з'являючись не лише в журналах мод, газетах, телешоу, сайтах про моду та сайтах, які займаються виробництвом споживчих товарів, а й в моді на художні твори, політичні ідеї, а також форми дозвілля, в тому числі відпочинку та розваг, присутня навіть в галузі праці, у вигляді «модних» професій, способів організації трудової діяльності.

У рецензованому навчальному посібнику «Проектна діяльність в індустрії моди: організаційні та психологічні аспекти» подано систематизоване уявлення про психологічні явища, які реалізуються в системі управління фешн-проектами, відносини між суб'єктами проектної діяльності в індустрії краси та моди. Наведено технічні поняття та терміни, схарактеризовано комплекс організаційних, технологічних, методологічних і психологічних інструментів оптимізації fashion-проектної діяльності, що є необхідним компонентом компетентності керівника в ефективному управлінні проектами та максимальному використанню людських ресурсів у проектній діяльності.

Навчальний посібник складається з передмови, шести розділів, післямови та списку використаної та рекомендованої літератури.

Перший розділ «Основи управління проектами» містить сім підрозділів (проект і специфіка проектної діяльності, сутність управління проектом, фази життєвого циклу проекту, складові ефективності проекту, організаційні форми управління проектами, контроль і регулювання проектної діяльності, управління змінами й якістю проекту). Для кращого розуміння та засвоєння матеріалу надано визначення поняттям проектування, проектна діяльність, управління проектом та ін., також в розділі є таблиці (двоетапна модель життєвого циклу проекту, порівняння метричної та проектної структури управління). Автори зазначають, що проектування є формою вироблення і прийняття рішення, важливим елементом циклу управління, що забезпечує реалізацію інших його функцій; виразом прогностичної функції управління. Визначено, що керівники кожного рівня повинні одержувати тільки ту інформацію і такого ступеня деталізації, що необхідні й достатні для формування регулюючих впливів і прийняття рішень про закріплені за ними частини проекту.

У другому розділі «Теоретичні та методологічні основи психології проектної діяльності в індустрії краси та моді» є три підрозділи (основні поняття психології проектної діяльності, психологічні особливості проектного менеджменту і лінійного управління, фешн-проект як об'єкт індустрії краси та моди). Визначено, що проект у сфері індустрії краси та моди – це комплекс взаємопов'язаних цілеспрямованих, послідовно орієнтованих у часі, фешн-заходів зі створення різного роду фешн-продукту на основі модних тенденцій, в умовах обмеженості ресурсів (фінансових, трудових і матеріальних) і заданості термінів їх початку і завершення; психологія проектної діяльності – дисципліна, що вивчає закони і закономірності взаємодії членів команди проекту в рамках проектної діяльності. Окреслено та схарактеризовано учасників проекту (ініціатор, замовник, інвестор, керівник проекту та ін.); компонентів системи суб'єктів впливу керівництва (ціннісний досвід, досвід рефлексії, досвід звичної активізації, операціональний досвід, досвід співпраці); умови для успішної реалізації проекту; механізм реалізації проектної технології. З розвитком індустрії моди, вплив модних тенденцій на процес споживання модних продуктів, поведінка всіх категорій споживачів, а також на різні аспекти діяльності суб'єктів індустрії моди відносно тих й інших невпинно зростає. Підсумовано, що сфера української індустрії моди доволі динамічно розвивається, але мода як індустрія залишається поки що на дуже ранньому етапі розвитку.

Беззаперечний інтерес викликає третій розділ «Психологія управління як основа успішної проектної діяльності», що складається з семи підрозділів (загальні засади психології управління, психологічні проблеми у проектній діяльності, психологічна структура управлінської діяльності проектами, управлінські рішення: сутність, класифікація, умови та процес прийняття, когнітивні основи регулювання управлінської діяльності, творчі аспекти проектної діяльності, афективні детермінанти управління проектною діяльністю). Розглянуто предмет, структуру, головне завдання, функції психології управління. Визначено, що управління фешн-проектами – це мистецтво планування, координації, контролю, тобто керування людськими та матеріальними ресурсами протягом життєвого циклу фешн-проекту. Перераховано та схарактеризовано 20 когнітивних помилок, що створюють реальність, змінюючи сприймання дійсності, преференції, поведінку людини. Зазначено, що компонентами психологічної структури управлінської діяльності є: мета – мотив – завдання – дії (делегування) – контроль – результат – рефлексія; а прийняття управлінських рішень є визначальним процесом управлінської діяльності, оскільки формує напрямки діяльності організації та її окремих працівників. Подано класифікацію, умови та процес прийняття управлінських рішень. Проаналізовано роботи українських та закордонних психологів щодо творчого мислення (Г. Костюк, В. Моляко, Дж. Гілфорд); психотехнологій когнітивного рівня розвитку (Г. Алдер, Р. Бендлер і Дж. Гріндер, В. Розін) та ін. Авторами визначено, що професійна самореалізація, життєва успішність кожної людини безпосередньо пов'язані з її творчим та адаптивним потенціалом. Також зазначено, що емоційно-комунікативна культура в системі управління проектною діяльністю має складну структуру і включає мотиваційний, когнітивний і поведінковий компоненти.

Четвертий розділ «Особистісні чинники включення фахівця індустрії моди у проектну діяльність» має три підрозділи (індивідуально-психологічні властивості суб'єктів управлінської діяльності, Індивідуальний стиль діяльності, потребнісно-мотиваційна підсистема особистості учасника проектної діяльності). Розділ присвячений поняттю «людський чинник», важливість якого зумовлена особистісною роллю людини та її можливостей у процесі управління різними об'єктами проектної діяльності. Для кращого сприйняття та підвищення інформативності, частину матеріалу подано у вигляді таблиць (характеристики типів темпераменту, вольові якості, що створюють передумови для успішної діяльності, особливості діяльності людей з МДУ і МУН, умови успішної діяльності людей з домінуванням МДУ та МУН, особливості діяльності людей). Цінним є матеріал про визначальні ознаки індивідуального стилю діяльності. Визначено, що професійна самореалізація є надзвичайно важливою на шляху професійного становлення особистості як управлінця, так і кожного учасника проектної діяльності, оскільки саме професійна діяльність є основним критерієм, що дає людині можливість з'ясувати, вдалося її життя чи ні.

У п'ятому розділі «Соціально-психологічні аспекти управління проектами» є сім підрозділів (професійно важливі якості керівника, інструментарій компетентності керівника проекту, бренд як основа презентації фешн-продуктів проектної діяльності та її учасників, соціально-психологічний потенціал лідерства та керівництва, психологія індивідуального стилю лідерства та керівництва, зовнішні поведінкові прояви індивідуально-психологічних властивостей суб'єктів управлінської діяльності фешн-проектами, основи успішності учасників проектної діяльності). Зазначено, що роль морально-психологічного клімату в життєдіяльності особистості й колективу важко переоцінити. Він є одним з найбільш істотних елементів у загальній системі умов існування й благополуччя людини, у першу чергу – морального, його працездатності, продуктивності праці. В розділі представлено дві таблиці (зв'язок формальної та змістовної складової стилю керівництва, характеристика станів). Визначено, що

специфічними інтегральними чинниками й якостями особистості керівника є адаптаційна мобільність, емоційне лідерство, здатність до інтеграції соціальних функцій (ролей), контактність, внутрішня свобода, психічна стійкість, активна позиція, стратегічний тип мислення. Схарактеризовано особливості стилю управлінської діяльності, які сприяють досягненню успіху. Підсумовано, що швидкоплинність соціального прогресу, динамічні зміни суспільства в усіх сферах, зокрема індустрії моди, зумовлюють необхідність професійної реалізації особистості, що передбачає такі основні етапи: професійне самовизначення, професійне становлення в обраній сфері діяльності, фахове зростання і розвиток компетенцій.

Останній, шостий розділ «Психологічні основи ефективного спілкування та взаємодії у проектній команді» містить сім підрозділів (визначення комунікативної компетентності учасників фешн-проект-діяльності, комунікативні засоби та техніки ефективного управлінського спілкування в ході проектної діяльності, соціально-перцептивні чинники ефективного спілкування і взаємодії, психотехнології впливу: сутність та особливості взаємодії в управлінській діяльності фешн-проектами, психологічні аспекти управління проектною командою, управління заінтересованими сторонами, особливості створення, функціонування й управління проектною командою). Викликає зацікавлення тема формування модних орієнтирів під впливом засобів масової інформації, оскільки однією з основних потреб сучасної людини є потреба в інформації. Автори звертають увагу на те, що фешн-проекти є засобом не тільки демонстрації соціального статусу, але й спілкування між людьми, форма масової комунікації, як міжгрупової так і внутрішньогрупової. Наголошено, що соціально-психологічна компетентність учасника проектної діяльності полягає у здатності: усвідомлювати як власні уміння, мотиви, можливості, особливості поведінки та впливу на ефективність спілкування, взаємодії у фешн-проектній діяльності, так і кожного її учасника, замовника і партнера; адекватно сприймати ситуації, що складаються в процесі проектної діяльності, відносин; прогнозувати міжособистісні ситуації на основі психологічних знань та вміння застосовувати конструктивні комунікативні прийоми.

Очевидно, що навчальний посібник – дуже своєчасна наукова робота, яка спирається на глибокі теоретичні аспекти, конкретно-соціологічний аналіз та узагальнення вітчизняних й закордонних досліджень з проектної діяльності в індустрії моди.

Науковий рівень змістовної частини рецензованого посібника Костюченко О. В та Дихнич Л. П. високий та відповідає сучасним вимогам досліджень в галузі організаційних та психологічних особливостей реалізації фешн-проектної діяльності. Методичний рівень навчального посібника також відповідає сучасним вимогам викладання, він адаптований до студентів та чинним вимогам освітніх закладів.

Навчальний посібник укладений відповідно до вимог написання навчальної літератури для вищих навчальних закладів. Зміст посібника зорієнтований на профільну підготовку менеджерів індустрії моди, а питання що розглядаються у ньому тісно пов’язані з теоретичними і практичними проблемами фінансового, інноваційного та інвестиційного менеджменту. Видання призначене студентам усіх форм навчання вищих навчальних закладів, керівникам підприємств і фахівцям, які займаються підготовкою та реалізацією проектів, зокрема в індустрії краси та моди.

Рецензований навчальний посібник «Проектна діяльність в індустрії моди: організаційні та психологічні аспекти», безперечно, заслуговує високої оцінки і займе достойне місце серед досліджень у галузі управління проектами. Написаний доступною мовою, він знайде свого читача не лише в особі фахівців які займаються підготовкою та реалізацією проектів, а й усіх, хто цікавиться менеджментом підприємств індустрії моди, стратегічним плануванням, маркетингом, управлінням персоналом.

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

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 8302:2015 "Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання"; ДСТУ 3582:2013 "Бібліографічний опис. Скорочення слів і словосполучень українською мовою. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей відповідно до Наказу МОН України від 15 січня 2018 року № 32 "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, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 204, 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. Статті друкуються у співавторстві не більше двох авторів.

6. 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.

7. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

8. 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.

Вимоги до оформлення статей

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) обсягом **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами).** 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, ключові слова.** Анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, обсягом **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

"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:

Цугорка О. П.

Закарпатська школа живопису: основні етапи становлення

Мета роботи – на основі врахування мистецьких завдань та суспільно-історичних чинників визначити основні етапи становлення та розвитку Закарпатської школи живопису. **Методологія** дослідження грунтується на застосуванні історичного, культурологічного, мистецтвознавчого та біографічного підходів, що дало змогу проаналізувати основні творчі засади провідних закарпатських художників, їх роль у формуванні окремого художнього напряму, а також з‘ясувати їх внесок у розвиток традицій образотворчого мистецтва України з урахуванням сучасних тенденцій. Така міждисциплінарна методологія водночас дала змогу виявити основні хронологічні та ціннісно-смислові константи становлення Закарпатської школи живопису. **Наукова новизна** полягає у концептуалізації уявлень про основні ціннісно-смислові чинники і віхи становлення Закарпатської школи живопису, що значно розширює уявлення про традиції та актуальність її здобутків для сучасного мистецтва, особливо в руслі посилення інтересу до класичного живопису. **Висновки.** Закарпатська школа живопису – це окремішній напрям українського класичного живопису, що водночас співвідноситься з найвідомішими світовими мистецькими трендами. Не останню роль у цьому відіграли неоднозначні культурно-історичні та ідеолого-політичні реалії, в умовах яких відбувалося становлення та розвиток школи, зокрема формування мистецьких констант талановитих українських художників на західноєвропейських традиціях.

Ключові слова: Закарпатська школа живопису, А. Ерделі, Й. Бакшай, Публічна школа малювання, Товариство діячів образотворчих мистецтв Підкарпатської Русі, Ужгородське художньо-промислове училище, Закарпатський художній інститут, Закарпатська академія мистецтв.

6. Вимоги до основного тексту. Текст статті повинен містити:

– "постановку 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. Вищезазначені структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження**. **Аналіз досліджень і публікацій**. **Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 8302:2015 "Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання". 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 цитованості або базову монографію в даній галузі.

Скорочення оформлюються відповідно ДСТУ 3582:2013 "Бібліографічний опис. Скорочення слів і словосполучень українською мовою. Загальні вимоги та правила";

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, на- веденому 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:
http://www.bibme.org/citation-guide/apa/book

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), (включно з анотаціями, таб- лицями, графіками та списком використаних джерел). Відгук або рецензія – до 3 сторінок.

2. Текст статті виконується у форматі Microsoft Word. **Параметри сторінки – формат А4; орієнтація** – книжкова; **поля —** по **2 см**; **шрифт** — Times New Roman; **кегль –** 14; **міжрядковий інтервал** –1,5; **абзацний відступ** – 1,25 см. Текст повинен бути вирівняний по ширині аркуша. Під- писи до рисунків і таблиць набирати шрифтом Times New Roman 12.

Рисунки і таблиці розміщуються в тексті статті з вирівнюванням по центру сторінки, без обтікання текстом та не виходячи за поле набору. Рисунки і таблиці необхідно подавати в статті без- посередньо після тексту, де вони згадані вперше. На кожну формулу, таблицю, рисунок, графік у тексті мають бути обов'язкові посилання.

3. Посилання оформлюються так: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].

4. Лапки: "..."; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: "–...‖".

5. Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83×105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*

6. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

7. 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

Вєдєнєєв Д. В.	Політика радянської держави із знищення православних храмів в Україні: механізм та духовно-культурні наслідки (1920-ті – 1965 рр.)…..	3
Буцикіна Є. О.	До питання щодо культурних вимірів дизайн-практик та їхнього теоретичного обґрунтування…….....	11
Дичковський С. І.	Інкорпорація віртуальних практик в систему віртуального туризму……..	16
Лисенко Л. В.	Штучні мови у фокусі лінгвокультурологічного дослідження……	25
Рудніцька О.О.	Соціокультурна інтеграція ромів в українську культуру XXI століття (на прикладі творчості Ігоря Крикунова та Петра Чорного)……	30

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Бардік М. А.	Образи українських політичних діячів у живописі Успенського собору Києво-Печерської лаври XVIII−XXI століть…….....	34
Брайченко Т.Ф.	Поетика академічних і естрадних пісень у сучасних українських авторів…….	39
Вовкун В. В.	Фолк-опера «Коли цвіте папороть» Є. Станковича: історія та режисерські рефлексії ……	44
Каблова Т. Б., Цимбал К. О., Цимбал С.В.	Проект «Sax Kolo» специфіка втілення та існування в контексті джазової культури…….	49
Міщенко І. І.	Творчість художника як відбиття соціально-політичної ситуації в Україні…	53
Підгорбунський М. А.	Первинні градації виконання богослужбових текстів: псалмодіювання і розспівне читання……...	58
Tatarnikova A.	Intonational-semantic aspects of the implementation of the images of glorification-praise in the german protestant musical and historical tradition [Інтонаційно-семантичні аспекти відтворення образів хваління-славослів'я у німецькій протестантській музично-історичній традиції]…	63
Шевченко Л. М.	Стильові особливості ансамблевої музики К.Сен-Санса у грі піаністів Одеси…….	70
Білаш О. С.	Балет «Марна пересторога» в історії українського балетного театру…….	75
Базела Д. Д.	Діяльність клубів спортивного бального танцю в Україні: сучасний стан і перспективи розвитку……...	80
Вакуленко О. М.	Специфіка хореографічних постановок «A Puro Tango Company»…….	86
Глуханич О. М.	Розвиток вокальної школи у контексті становлення професійної музичної освіти на Закарпатті…….	91
Іванова Л. О.	П'єси для голосу й фортепіано В.Власова у виявленні типологій мистецтва поставангарду…….	96

Кеба М. Є.	Естетична виразність спортивного бального танцю……	102
Косінова О. М.	Корпоративна культура як вагомий чинник професійної підготовки телеведучих……..	107
Леонтієва С. Л.	Вокальне мистецтво та репертуар у сучасному культурологічному просторі епохи……..	112
Поліщук А. В., Сабрі С. С.	Інструментальні конкурси в сучасному мистецькому дискурсі……..	116
Рукомойніков О. В.	Концерт для альт-саксофона з оркестром Es dur О. Глазунова: взірець світової класики в концертному репертуарі саксофоніста……..	121
Сорока М. В.	Сценічний синтез мистецтмодерну……	126
Фоменко Н. В.	Афект в теорії та виконавській практиці «Stylus phantasticus» (на прикладі «Хроматичної фантазії» Й. С. Баха)…….	130
Чабаненко Н. А.	Неофольклоризм як стильовий напрям в композиторській творчості ХХ ст….	137
Юдов М. О., Раденко Ю. В.,	Проблеми індивідуального підходу в системі підготовки режисерів драматичного театру в умовах заочної форми навчання у ВНЗ……..	142
Ялоза А. Г.	Моцартіанські стильові виміри великої сонати для гітари і фортепіано Н. Паганіні…….	148

СТУДІЇ МОЛОДИХ ВЧЕНИХ

Айгістова А. А.	Гармонізація культури як механізм її саморозвитку: синергетичний підхід…….	154
Беда О. М.	Андеграунд в українській музиці неакадемічної традиції…….	161
Бекіров У. Р.	Огляд наукової літератури з проблем становлення професійної кримськотатарської музики……..	166
Дульська О. В.	До питання культурологічної спадщини інтелектуальної духовності в теоретичних дослідженнях……	171
Кацевич О. В.	Вплив кольору на формування інтер'єрного простору……..	176
Лук'яненко К. А.	Балетне мистецтво в умовах соціокультурних трансформацій періоду хрущовської «відлиги»……..	182
Мельник В. О.	Сучасні тенденції гео-пластичних форм у ландшафтній архітектурі……..	188
Наумов О. Г.	Художня емаль у хронотопі українського мистецтва……	192
Омельченко-Агай Кухі Г. С.	Перетворення жанрового інваріанту сольної кантати у творчості В. А. Моцарта….	198
Соболєвська С. О.	Український аматорський театр у культурних процесах ХХ – ХХІ століття….	205
Чень Менмен	Хуан Цзи – композитор і вчений: творчі звершення фундатора національної музичної китайської культури новітньої доби…….	210

Чень Юньцзя Особливості програмного симфонізму 1990-х років у сучасній китайській композиторській традиції на прикладі «П'яти Стихій» ("Wu Xing", "Les Cinq Éléments") для симфонічного оркестру Цигана Ченя……..... 216

Шевелюк М. М. Особливості розвитку структурних компонентів культурного туризму Львівщини……... 222

Шкільник Б. С. До питання еволюції жанру хорової обробки духовної пісні в творчості українських композиторів (90-ті рр. XIX – 40-ві рр. XX ст.)……. 227

Ян То Історичний генезис та перший період формування китайської фортепіанної сонати……... 231

ВІДГУКИ. РЕЦЕНЗІЇ. ПОВІДОМЛЕННЯ

Станиславская Е. И. «Kulakovius» Андрея Пучкова: киевский профессор о киевском профессоре [«Kulakovius» Андрія Пучкова: київський професор про київського професора].. 237

Пучков А. А. Образцовая упаковка культурной памяти. Архитектор Иосиф Каракис на мелованной бумаге [Зразкова упаковка культурної пам'яті: Архітектор Йосиф Каракіс на крейдованому папері]…… 241

Горбань Ю. І. Проектна діяльність в індустрії моди – нова парадигма для майбутніх досліджень…….. 246

С О Д Е Р Ж А Н И Е

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Веденеев Д. В. Политика советского государства по уничтожению православных храмов в Украине: механизм и духовно-культурные последствия (1920-е – 1965 гг.).. 3

Буцыкина Е. А. К вопросу об культурных измерениях дизайн-практик и их теоретическом обосновании…… 11

Дычковский С.И. Инкорпорация визуальных практик в систему виртуального туризма…… 16

Лысенко Л. В. Искусственные языки в фокусе лингвокультурологический исследования……. 25

Рудницкая А. А. Социокультурная интеграция ромов в украинскую культуру XXI века. (на примере творчества Игоря Крикунова и Петра Черного)…….. 30

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Бардик М. А. Образы украинских политических деятелей в живописи Успенского собора Киево-Печерской лавры XVIII−XXI веков……. 34

Брайченко Т. Ф. Поэтика академических и эстрадных песен у современных украинских авторов……. 39

Вовкун В. В. Фолк-опера «Когда цветет папоротник» Е. Станковича: история и режиссерские рефлексии……... 44

Каблова Т. Б., ***Цымбал Е. А.,*** ***Цымбал С. В.*** Проект «Саксофон Коло»: специфика вхождения в контекст джазовой культуры…….. 49

Мищенко И. И. Творчество художника как отражение социально-политической ситуации в Украине…… 53

Подгорбунский Н.А. Первичные градации исполнения богослужебных текстов: псалмодирование и распевное чтение…….. 58

Татарникова А. А. Интонационно-семантические аспекты претворения образов хваления-славословия в немецкой протестантской музыкально-исторической традиции... 63

Шевченко Л. М. Традиции ансамблевой музыки К.Сен-Санса в игре пианистов Одессы…. 70

Белаш О. С. Балет “Тщетная предосторожность” в истории украинского балетного театра... 75

Базэла Д. Д. Деятельность клубов спортивного бального танца в Украине: современное состояние и перспективы развития…… 80

Вакуленко О. М. Специфика хореографическихпостановок «A Puro Tango Company»…….. 86

Глуханич О. М. Развитие вокальной школы в контексте становления профессионального музыкального образования на Закарпатье…….. 91

Іванова Л. А. Пьесы для голоса и фортепиано В. Власова в выявлении типологий искусства поставангарда…… 96

Кеба М. Е. Эстетическая выразительность спортивного бального танцю……. 102

Косинова Е. Н. Корпоративная культура как важный источник професиональной подготовки телеведущих……. 107

Леонтиева С. Л. Вокальное искусство и репертуар в современном культурном пространстве эпохи…… 112

Полищук А. В., Сабри С. С. Инструментальные конкурсы в современном дискурсе…….. 116

Рукомойников А.В. Концерт для альт-саксофона и струнного оркестра Es dur Александра Глазунова: образец всемирной классики в концертном репертуаре саксофониста…….. 121

Сорока М. В. Сценический синтез искусств модерна…… 126

Фоменко Н. В. Аффект в теории и исполнительской практике «Stylus Phantasticus» (на примере «Хроматической фантазии» Й. С. Баха)…… 130

Чабаненко Н. А. Неофольклоризм как стилевое направление в композиторском творчестве XX в... 137

Юдов Н. А., Раденко Ю. В. Проблемы индивидуального подхода в системе подготовки режиссеров драматического театра в условиях заочной формы обучения в ВУЗах…… 142

Ялоза А. Г. Моцартианские стилевые измерения большой сонаты для гитары и фортепиано Н.Паганини…… 148

СТУДИИ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

Айгистова А. А. Гармонизация культуры как механизм ее саморазвития: синергетический подход…… 154

Беда О. М. Андеграунд в украинской музыке неакадемической традиции……. 161

Бекиров У. Р. Обзор научной литературы по проблемам становления профессиональной крымскотатарской музыки…….. 166

Дульская О. В. К вопросу культурологического наследия интеллектуальной духовности в теоретических исследованиях…….. 171

Кацевич О. В. Влияние цвета на формирование интерьерного пространства…….. 176

Лукьяненко Е. А. Балетное искусство в условиях социокультурных трансформаций периода хрущевской «оттепели»……. 182

Мельник В. А. Современные тенденции гео-пластических форм в ландшафтной архитектуре... 188

Наумов О. Г. Художественная эмаль в хронотопе украинского искусства……. 192

Омельченко-Агай Кухи Г. С. Преобразование жанрового инварианта сольной кантаты в творчестве В. А. Моцарта……. 198

Соболевская С. А. Украинский аматорский театр в культурных процессах XX – XXI столетия… 205

Чень Менмен Хуан Цзы – композитор и ученый: творческие свершения основоположника национальной музыкальной китайской культуры Новейшего времени….. 210

Чень Юньцзя Особенности программного симфонизма 1990-х годов в современной китайской композиторской традиции на примере «Пяти стихий» (“Wu Xing”, “Les Cinq Éléments”) Цигана Чэня для симфонического оркестра… 216

Шевелюк М. М. Особенности развития структурных компонентов культурного туризма Львовщины…….. 222

Шкильнык Б. С. К вопросу эволюции хоровой обработки духовной песни в творчестве украинских композиторов (90-е гг. XIX в. – 40-вые гг. XX в.)……. 227

Ян То Исторический генезис и первый период формирования китайской фортепианной сонаты…… 231

ОТЗЫВЫ. РЕЦЕНЗИИ. СООБЩЕНИЯ

Станиславская Е.И. «Kulakovius» Андрея Пучкова: киевский профессор о киевском профессоре……... 237

Пучков А. А. Образцовая упаковка культурной памяти. Архитектор Иосиф Каракис на мелованной бумаге…….. 241

Горбань Ю. И. Проектная деятельность в индустрии моды - новая парадигма для будущих исследований…….. 246

C O N T E N T S

CULTUROLOGY

Viedienieiev D. The Soviet state Policy aimed to Destruction of the Orthodox Churches in Ukraine: Mechanism and spiritual-cultural Consequences (1920 – 1965 years)…. 3

Butsykina Y. On the issue of cultural dimensions of design practices and their theoretical justification…… 11

Dychkovsky St. Incorporation of visual practices into a virtual tourism system…… 16

Lysenko L. Artificial language in the focus of linguistic and cultural study…… 25

Rudnitska O. Sociocultural integration of the Roma into Ukrainian culture of the XXI century (based on the work of Igor Krikunov and Petro Chornuy)……. 30

ART CRITICISM

Bardik M. Images of Ukrainian Politicians in the Kyiv-Pechersk Lavra's Dormition Cathedral Paintings in the XVIII−XXI Centuries…… 34

Braichenko T. Poetics of academic and pop songs by contemporary Ukrainian authors……. 39

Vovkun V. E. Stankovych's Folk-Opera «When the Fern Blooms»: history and director's reflections …… 44

Kablova T., Tsymbal K., Tsymbal S. Sax Kolo project: specifics and understanding of the context of jazz culture……. 49

Mishchenko I. The creativity of the artist as a reflection socio-political situation in Ukraine…….. 53

Pidhorbunskyi M. Primary gradations of the performance of liturgical texts: psalmoding and chanting…… 58

Tatarnikova A. Intonational-semantic aspects of the implementation of the images of glorification-praise in the German protestant musical and historical tradition.. 63

Shevchenko Lilia The Traditions of Ensemble music of C.Saint-Saëns in the play of Pianists of Odesa…….. 70

Bilash O. Ballet «La Fille mal gardée» in history of Ukrainian ballet theatre…….. 75

Bazela D. Activities of dancesport clubs in Ukraine: their current state and development prospects…… 80

Vakulenko O. The specifics of the choreographic performances of "A Puro Tango Company"…… 86

Glukhanich O. The development of vocal school in the context of becoming professional music education in Transcarpathia……... 91

Ivanova L. Plays for voice and pianoforte V.Vlasov in discovery of typology to art of post avant-garde…… 96

Keba M. Aesthetic expressiveness of sports ballroom dance…….. 102

Kosinova O.	Aesthetic Education as Actual Training Direction of Arts High School Students…….	107
Leontieva S.	Vocal art and repertoire in the contemporary cultural space of the era……	112
Polishchuk A., ***Sabri S.***	Instrumental competitions in contemporary artistic discourse……	116
Rukomoynikov A.	Alexander Glazunov's Concert for alto-saxophone with the string orchestra (in Es dur): standard of the world classics in the concert repertoire of saxophone player……...	121
Soroka M.	Stage synthesis of Art Nouveau……..	126
Fomenko N.	The Affect of «Stylus Phantasticus» Theory in Performing practice (based on the example of J. S. Bach's "Chromatic Fantasy")…….	130
Chabanenko N.	Neo-folklorism as a style direction in composer's creative work Twentieth century…….	137
Yudov M., ***Radenko Yu.***	Problems of the individual approach in the preparation system of directors of drama theater at the part-time education in the University……..	142
Yaloza A.	Mozart style measurements in the large sonata for guitar and piano of .Paganini……..	148

YOUNG SCIENTISTS STUDIES

Aygistova A.	Harmonization of culture as a mechanism of the self-development: synergetic approach……..	154
Beda O.	Underground in Ukrainian music of non-academic tradition……...	161
Bekirov U.	Review of Sources with Problem of Professional Crimean-Tatar Music……	166
Dulska O.	Aspects of cultural heritages' question of intellectual spirituality in theoretical terms...	171
Katsevych O.	The influence of color on the formation of interior space……	176
Lukyanenko E.	Ballet art in the conditions of socio-cultural transformations of the Khrushchev "thaw"……...	182
Melnyk V.	Overview of modern tendencies of geo-plastic forms in the landscape architecture....	188
Naumov O.	Art enamel in the chronotope of ukrainian art…….	192
Omelchenko-Aghaie Koohi G.	The transformation of the solo cantata's genre invariant in the works of V. A. Mozart……..	198
Sobolevska S.	Ukrainian amateur theater In the cultural processes of the XX - XXI century…….	205
Chen Mengmeng	Huang Ji – composer and scholar: creative achievements of the founder of the chinese national music culture in the contemporary world……	210
Cheng Yunjia,	Particularities of program symphonic style of the 1990s in the contemporary Chinese composing tradition, case study: "Wu Xing" ("Les Cinq Éléments") for Qigang Chen's symphonic orchestra…….	216

Sheveliuk M. Peculiarities of development of the structural components of Lviv cultural tourism ……. 222

Shkil'nyk B. Evolution of Genre of Choral arrangements of Sacred Song in the creativity of Ukrainian composers (the end XIX – beginning XXI)…….. 227

Yang Tuo Historical genesis and the earliest formation period of the chinese piano sonatas……. 231

REPORTS. REVIEWS. MESSAGES

Stanislavska K. «Kulakovius» by Andrey Puchkov: Kiev professor about Kiev professor……... 237

Puchkov A. Exemplary Packaging of Cultural Memory: Architect Joseph Karakis on Coated Paper……. 241

Gorban Yu. Design activity in the fashion industry - a new paradigm for future research…….. 246

Наукове видання

№ 2, 2019

Редактор ***Л. В. Таран***
Редагування англомовних анотацій і транслітерації ***Л. В. Андерсон*** ***А. В. Петренко***

Комп'ютерна верстка ***А. С. Терещенко***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім.204
e-mail: nauka@nakkkim.edu.ua

Підписано до друку 16.12.2019. Формат 60x84 $^{1}/_{8}$. Папір офсетний №1. Друк офсетний.
Облік.-вид. арк. 30,34. Наклад 300 прим.

Надруковано:
Товариство з обмеженою відповідальністю
"ІДЕЯ ПРИНТ"
01004, м. Київ, вул. Пушкінська, 41
тел. (044) 393 43 94
e-mail: info@ideaprint.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 5301 від 02.03.2017 р.