ISSN 2226-2180

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

NOTES ON ART CRITICISM

Випуск 30

Київ – 2016

УДК 78
ББК 85(4 Укр)
М 65

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ: Зб. наук. праць. – Вип. 30. – К. : Міленіум, 2016. – 260 с.

Збірник наукових праць «Мистецтвознавчі записки» має на меті висвітлення різноманітної історичної та теоретичної проблематики мистецтвознавства та культурології. Тематика статей пов'язана як із сучасною мистецькою практикою, так і з художньою культурою минулих епох. У статтях представлено широкий спектр мистецтвознавчої та культурологічної думки.

Видання розраховане на фахівців-дослідників, теоретиків і практиків мистецтва та культурології, викладачів, аспірантів та студентів гуманітарних навчальних закладів, а також на широкий загал усіх, хто цікавиться проблемами художньої культури.

Редколегія:

РЕДЯ В. Я. – доктор мистецтвознавства, професор (НАКККіМ) – *головний редактор;* **СТАНІСЛАВСЬКА К. І.** – доктор мистецтвознавства, професор (НАКККіМ) – *заступник головного редактора;* **ЗОСІМ О. Л.** – кандидат мистецтвознавства, доцент (НАКККіМ) – *відповідальний секретар;* **БІЛЬЧЕНКО Є. В.** – доктор культурології, доцент; **БІТАЄВ В. А.** – доктор філософських наук, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України; **ВОЛКОВ С. М.** – доктор культурології, професор; **ГЕРЧАНІВСЬКА П. Е.** – доктор культурології, професор (НАКККіМ); **ГЛИВИНСЬКИЙ В. В.** – доктор мистецтвознавства, доцент (США); **ЖУКОВА Н. А.** – доктор культурології, доцент (НАКККіМ); **ЗУБАВІНА І. Б.** – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України; **КЛАУС КАЙЛ** – доктор філософії в галузі мистецтвознавства, габілітований; **МАРТИНЮК Т. В.** – доктор мистецтвознавства, професор; **МИЛЕНЬКА Г. Д.** – доктор мистецтвознавства, професор; **МИХАЙЛОВА Р. Д.** – доктор мистецтвознавства, професор; **ПЕТРОВА І. В.** – доктор культурології, професор; **ПОГРЕБНЯК Г. П.** – кандидат мистецтвознавства, доцент (НАКККіМ); **ПУЧКОВ А. О.** – доктор мистецтвознавства, професор; **РЖЕВСЬКА М. Ю.** – доктор мистецтвознавства, професор; **РОМАНЕНКОВА Ю. В.** – доктор мистецтвознавства, професор; **ФЕДОРУК О. К.** – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України; **ЧЕКАН Ю. І.** – доктор мистецтвознавства, доцент; **ЧЕПАЛОВ О. І.** – доктор мистецтвознавства, професор; **ШАК Т. Ф.** – доктор мистецтвознавства, професор (Росія); **ШКОЛЬНА О. В.** – доктор мистецтвознавства, с.н.с. (НАКККіМ); **ШУЛЬГІНА В. Д.** – доктор мистецтвознавства, професор (НАКККіМ).

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

Збірник наукових праць "Мистецтвознавчі записки" індексується в міжнародних базах даних:
International Impact Factor Services; Google Scholar; Journals Impact Factor; BASE; InnoSpace; Scientific Indexing Services; Science Index (РІНЦ)

Друкується за рішенням Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
протокол № 5 від 29.11.2016 р.

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

Свідоцтво: КВ № 21135-10935ПР
від 08.12.2014 р.

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2016
© Видавництво "Міленіум", 2016
© Автори, 2016

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 781+781.6

Фадєєва Катерина Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

ТЕОРЕТИКО-ІГРОВІ ПРОЕКЦІЇ У СУЧАСНИХ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Метою дослідження *є аналіз сфер застосування теорії ігор у сучасному музикознавстві.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні музикознавчого, теоретико-ігрового та системно-структурного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу фортепіанну творчість О. Скрябіна, логіко-конструктивні принципи його музичного мислення, фактурно-гармонічну систему пізнього періоду творчості О. Скрябіна.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає в екстраполяції принципів теорії ігор на фортепіанну творчість О. Скрябіна пізнього періоду.* ***Висновки.*** *Непередбаченість стохастичного процесу, мінливість, неповторність, спонтанність, які притаманні грі, характеризуються певними законами – правилами гри, своєрідними «алгоритмами» складно організованого процесу. Саме це відчуття «гри», непередбаченості стихійного процесу, яке віднаходиться сприймаючою свідомістю у музиці пізнього періоду творчості О. Скрябіна, має безпосереднє підтвердження в дослідженні комбінаторних ймовірнісно-стохастичних процесів у гармонічній мові композитора.*

Ключові слова: *теорія ігор, ймовірність, комбінаторика, стохастичний принцип, алеаторика, серіальність, композиторська творчість, алеаторична композиція, звукоелементи.*

Фадеева Екатерина Владимировна*, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры общего и специализированного фортепиано Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

Теоретико-игровые проекции в современных музыковедческих исследованиях

Цель исследования *состоит в анализе сфер применения теории игр в современном музыковедении.* ***Методология исследования*** *состоит в использовании музыковедческого, теоретико-игрового, системно-структурного методов.* ***Научная новизна*** *исследования состоит в экстраполяции принципов теории игр на фортепианное творчество А. Скрябина позднего периода.* ***Выводы.*** *Непредсказуемость стохастического процесса, изменчивость, неповторяемость, спонтанность, присущая игре, характеризуются определенными закономерностями – правилами игры, своеобразными «алгоритмами» сложноорганизованного процесса. Именно это ощущение «игры», непредсказуемости стихийного процесса, обнаруживаемое воспринимаемым сознанием в музыке позднего А. Скрябина, находит прямое подтверждение в исследовании комбинаторных вероятностно-стохастических процессов в музыкальном языке композитора.*

Ключевые слова: *теория игр, вероятность, комбинаторика, стохастический принцип, алеаторика, сериальность, композиторское творчество, алеаторическая композиция, звукоэлементы.*

© Фадєєва К. В., 2016

Fadeeva Catherine, *D.Sc. in Arts, associate professor, professor of the General and Special fortepiano, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.*

The theotetical-game projection in the contemporary musicological research

Purpose of Article. *This article examines the tendencies in the contemporary musicology, using the methods of the exact sciences, in particular, the game-theoretical laws and their extrapolation to the composer's work, the thematic development of the forms of musical composition, structural and analytical study of musical works, the study of logical and constructive principles of musical thinking. The aim of the research is to analyse the applications of the game theory in contemporary musicology.* ***Methodology.*** *The methodology of the research consists of using musicological, game-theoretic, system-structural methods. The noted musicological approach allows us to analyse the piano creative work of Alexander Skryabin, logic-constructive principles of his musical thinking, texture-harmonic system of the late period of the composer's creative work. Scientific novelty.* ***The scientific novelty*** *of the research consists in extrapolating of the principles of the game theory in the piano works of Al. Skryabin's late period. Game-theoretic regularities can be traced over a long period of development of mathematics, mainly in the areas of knowledge, where the condition of uncertainty is shown. Game patterns are also detected in folk polyphony. In Ukrainian and Russian folklore, heterophonical kind of polyphony has received the greatest development, which is characterized by simultaneous combination of different variants of the same melody with vocal, instrumental or mixed performance. The main provisions of the theory of games were applied in musicology by a composer Iannis Xenakis for composing of his music. Two groups of musicians use the spontaneity in the process of perfomance, where each state determines the strategy of the game. In the work of contemporary composers the principles of a game are embodied in using of diversified methods of aleatoric technique, in applying of temporal and acoustic spaces, integration of free atonality with the elements of theatricality and improvisation with performing situational game. In a study of texture-harmonic system of Al. Skryabin's late creative period the theoretical game regularities are manifested in the projection of the level of a dialogue on the causal-effective dependence, combinatorics of sound elements, manifestation of permutation.* ***Conclusions.*** *The unpredictability of the stochastic process, variability, that is not repeated, spontaneity inherent to a game, are characterized by certain laws, the rules of the game, a sort of «algorithms» of highly organized process. It is exactly this sense of «game», the unpredictability of the natural process, that can be found by perceiving consciousness in the music of late Alexander Skryabin has the direct evidence in the study of combinatorical probabilistic and stochastic processes in the musical language of the composer.*

Keywords: *game theory, probability, stochastic principle, combinatorics, aleatory, serials, composer creativity, aleatoric composition, sound elements*

Актуальність теми дослідження зумовлена сучасними тенденціями в музикознавстві, пов'язаними з методами точних наук, зокрема теоретико-ігровими закономірностями та їх екстраполяцією на композиторську творчість, а також структурно-аналітичним дослідженням музичних творів.

Мета дослідження полягає в аналізі сфер застосування теорії ігор у сучасному музикознавстві.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи різні напрямки теорії ймовірностей у проекції задіяння їх принципів у теоретичних музикознавчих дослідженнях та у процесі створення музичної композиції, вважаємо необхідним охарактеризувати принципи теорії ігор у зв'язку із розповсюдженим застосуванням у даній теорії ймовірнісно-інформаційних понять.

Теоретико-ігрові закономірності простежуються протягом тривалого періоду розвитку математики. Зародження теорії ігор як математичної дисципліни відноситься до 1654 року, що засвідчено у документальних матеріалах листу-

вання Б. Паскаля і П. Ферма від 29 липня, які вважають початком математичної теорії ймовірностей. У подальшому теоретико-ігрові ідеї розроблялися у працях Вальдегравом (1712 р.) у віднаходженні оптимальних змішаних стратегій у грі «прохідний туз»; Д. Бернуллі (1732 р.) в аналізі «петербурзької гри»; П. Лапласом (1814 р.) у розгляді принципів оптимальності; Ж. Бертраном у теоретико-ігровому підході до гри в бакара. У 1911 році Е. Цермело здійснив опис теоретико-ігрового підходу до гри у шахи; систематичні дослідження матричних ігор проводив Е. Борель (1921 р.). Основні ідеї сучасної теорії ігор були викладені в монографії Дж. Неймана «До теорії стратегічних ігор», виданої у 1928 році. У подальшому ці ідеї розроблялися Дж. Нейманом і О. Моргенштерном та стали фундаментальними у сучасній теорії ігор [4].

Окрім різноманітних зв'язків у межах самої математики, теорія ігор має численні додатки поза нею, головним чином у тих галузях знань, де виявляються умови невизначеності.

Ігрові закономірності в музикознавстві виявляються ще у фольклорній поліфонії. Так, у дослідженні І. Хоминського «Історія гармонії та контрапункту» відзначається, що в українському та російському фольклорі найбільший розвиток отримав гетерофонний вид багатоголосся, для якого характерні симультанні сполучення різних варіантів одної мелодії при вокальному, інструментальному або змішаному виконанні. У процесі виконання присутній елемент спонтанності, що обумовлено творчими можливостями виконавців, імпровізаційністю шляхом інтеграції із засобами музичної виразності [6].

Основні положення теорії ігор, які являють для нас інтерес, були застосовані в музикознавстві в праці Я. Ксенакіса «Формалізовані напрямки музики» [7]. У третій главі «Музична стратегія» викладені принципи музичної композиції, яка створюється двома групами виконавців з використанням закономірностей теорії ігор. Зазначимо, що це спонтанний процес, де кожний стан визначає стратегію гри, яка ведеться відповідно до матриці переходу.

Інша ігрова концепція базується на комбінаторних принципах та використовується у творі «Стратегія» Я. Ксенакіса для двох оркестрів. Ігрова ситуація в даному творі виявляється у тривалості та швидкості виконання комбінаторних сполучень.

У дослідженні А. Мухи «Процес композиторської творчості» [2] запропоновано концепцію аналізу професійної композиторської творчості, яка розглядається у поєднанні з системно-структурним методом аналізу композиторської індивідуальності. Творчий процес спрямований на композиторику музичного твору, що визначається структурними елементами та динамічними етапами – від початкової до завершальної стадії. Найбільш важливою частиною творчого процесу є процес вибору відповідного варіанту, який виникає спонтанно або імпровізаційно. Гармонічне оформлення варіантів музичної форми перебуває в залежності від факторів творчого методу, стильових особливостей, системи творчих настанов. Автор використовує закономірності теорії ігор стосовно логіко-конструктивних принципів музичного мислення і концентрує увагу на раціональних моментах у творчому процесі – де взаємопов'язані суб'єктивність

(особистість) композитора, образний зміст, система уявлень з урахуванням традицій, попереднього досвіду.

У дослідженні Є. Назайкінського «Логіка музичної композиції» [3] простежуються закономірності та композиційні принципи європейської професійної інструментальної музики (на прикладі сонатно-симфонічного жанру та інструментальної мініатюри) в комплексі з особливостями музичної творчості, виконавської культури та сприйняття музичної культури ХХ століття.

Певний інтерес для нашого дослідження являє четверта глава вищенаведеної праці, де розглядаються теоретико-ігрові закономірності. Так, Є. Назайкінський визначає три основні групи функцій, характерні для композиції художнього твору – це група «комунікативних», група тектонічних («формотворчих») та група змістовно-смислових функцій. Найбільш типовими, які базуються на загальній логіці розвитку матеріалу розробки є діалогічна та монологічна логіки. Запропонований музикологом ракурс досліджує включення ігрової логіки, яка у процесі тематичного розвитку, визначається законами композиції та відтворює її в інтонаційних формах. Ігрова логіка використовує одну з наведених форм – полілог, діалог, монолог або переходить від одної до іншої. Аналіз інструментальних творів Д. Скарлатті, Й. К. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Р. Шумана, Ф. Шопена, П. Чайковського, С. Рахманінова, І. Стравінського продемонстрував, що ігрова логіка сформувалася не на стадії розробки, а в початкових розділах форми та інтегрована з логікою експонування.

Розглянемо методичний аспект у використанні теоретико-ігрових закономірностей, який запропонований у статті Л. Акопяна «Вихідні принципи формалізованого аналізу музичного тексту» [1]. Автором досліджуються парадигматичні (ряд сегментів з повторюваними структурами, які згруповуються у певну кількість парадигм) та синтаксичні (одиниця музичного тексту, наділена більш складною структурою порівняно з сегментом мотивного рівня), слабкі та сильні позиції музичного тексту, які віднаходяться у процесі складної гри.

У статті Є. Харченко «“Феномен гри” у фортепіанних мініатюрах 1990–2000-х рр. (на прикладі фортепіанних творів К. Цепколенко, С. Пілютикова, І. Щербакова)» [5] розкриваються особливості формування національної концепції постмодернізму в музичній культурі із зосередженням уваги на фортепіанній творчості. У контексті сучасних проблем глобалізації вектор творчості українських композиторів пов’язаний з неовідродженням, духовними пошуками. Творчі пошуки, як у добу класицизму, романтизму, так і авангарду, і постмодерну позначені зверненням до жанрів фортепіанної музики. Основи українського постмодернізму будуються на відродженні барокової, класицистичної, романтичної, авангардної традицій. Відбувається перекомпонування образів та форм минулого, мікшування жанрів та стилів, збільшується питома вага інтелектуальної складової у творчості.

Сучасна культурна парадигма потребує оновлення ціннісної системи координат. За визначенням Є. Харченко: «Абсурдність сучасного життя, його ілюзорність, протиприродність, хаотичність, спровокували піднесено ігровий стиль постмодерну. До такої характерної риси звертаються багато музикознавців та проводять пошуки у сфері сучасної творчості українських композиторів»

[5, 133]. Нові фортепіанні твори сучасних українських композиторів ілюструють ідею взаємодії гри та музичного мистецтва.

У контексті типологічного принципу ігровий чинник застосовує Кармелла Цепколенко, впроваджуючи лінію І. Стравінського та С. Прокоф'єва. Зразки «феномену гри» у музичному мистецтві демонструють С. Пілютиков та І. Щербаков.

У п'єсі К. Цепколенко «Вечірній пасьянс» (інша назва «Гра в карти № 2») принцип гри виявляється за посередництвом перформансу як естетичного прояву «мистецтва дії». Композитор використовує принципи гри у вигляді розкладання пасьянсу та «викидання карт» виконавцем-піаністом, що позначено у нотному тексті, образно драматургічний план утворює застосування ритмоударної педальної техніки, яка відповідає певній нотній тривалості. Гра виявляється в задіянні часового та акустичного просторів, поєднанні вільної атональності із сценічністю, театральністю. У творі «Від блюзу» Кармелли Цепколенко, як зазначає авторка статті, гра виявляється у ностальгії «за ціннісними критеріями попередніх епох» [5, 136]. Використовуючи жанр перформансу композиторка подає блюз в авангардній манері; прийоми сонористики поєднує з акордами джазового стилю; фортепіанну імпровізацію, артикульовану логікою розвитку музичної думки з перформансною ситуативною грою.

К. Цепколенко у творі «Пейзаж-соло» репрезентує гру з образно-слухацьким та виконавським асоціативним мисленням. Для відтворення картини пейзажу задіяна система «музично-виражальних ресурсів» [7; с. 137] з наданням наприкінці твору «використаної системи символів та абревіатур» [5, 137]. Колористика звукових ресурсів пов'язана з образною сферою пейзажу, а соло інтегрує поглиблену психологічність з інструментальним наповненням твору. Композиторка не обмежує образно-асоціативне мислення виконавця та надає йому можливість застосування вільної гри фантазії. Крім того, елементи гри передбачаються композиторкою при виникненні різних виконавських трактовок.

Образна сфера твору пов'язана з морським пейзажем, ігрові елементи якого виявляються драматургією двох настроїв – штилю та шторму, втілених у двочастинній побудові, темпових змінах, коливаннях динамічних відтінків, різнорегістрових звучаннях. Реалізація образно-драматургічного розвитку здійснюється К. Цепколенко з використанням «гри» імпровізаційно-хроматичної техніки для відтворення фрагментарного рухомого остинато; «звукові блоки», які сформовані у звукові пласти, створені технікою контрольованої алеаторики, також задіяно і пуантилістичну техніку.

У вищенаведеній статті Є. Харченко аналізує твір «Play the game» («Гра в гру») Сергія Пілютикова, в якому музичний простір репрезентується відповідно до ігрових принципів з використанням гри стилів, алеаторичної гри фрагментів та фактурної тканини. Авторка статті зазначає: «Тут поняття гри вживається у значенні як гри на фортепіано, так і алеаторичної техніки як гри з елементами твору» [5, 138]. Опрацювання композитором звукових елементів проводиться з використанням комбінаторних принципів. Ігрові принципи простежуються у застосуванні прийомів пуантилізму, поліфонічних розшарувань та алогічних акцентувань [5, 139].

Увага композитора концентрується на фактурних утвореннях, які збагачуються «малими секундами від різних звуків» [5, 139], одна трель інтегрується з іншою, що спричиняє ігрові знахідки зі звуковою вертикаллю. Як зазначає авторка, подальший розвиток визначають перетворення «вертикалі у горизонталь» з включенням гри «різних фактурних та ритмічних утворень формуються чотири хвилі розвитку «гри» з грою» [5, 139].

У творі «Колискова» С. Пілютикова властивості гри реалізуються за допомогою засобів музичної виразності. Композитор опрацьовує основний звуковий мотив (комплекс) як серію, здійснює ігрові варіювання інтервальними «накладаннями», їх «зчепленнями», транспонуваннями, мінливостями мажоро-мінору. Інтервальні «накладання» розширюють фактурний та звуковий діапазон. Зміни колористики звукового комплексу у кожному такті здійснюються з використанням поліфонічних прийомів, динамічного нюансування, інтеграції пуантилістичної техніки з розвитком мелодичної лінії. Ігровий чинник виявляється в алеаториці, імпровізаційності, дисонантних гармонічних нашаруваннях [5, 140].

Аналізуючи твір Ігоря Щербакова «LiebesTod. Післямова», прояв ігрового чинника Є. Харченко вбачає у завуальованій концептуальності. У першій частині назви твору зашифровано звернення до музики західноєвропейських композиторів, а саме Р. Вагнера (опера «Трістан та Ізольда»), друга частина назви пов'язана з властивостями часового простору, де сконцентровані драматичні «інтонації–символи» [5, 140]. Авторка статті зазначає, що «композиційно твір будується на лейтінтонаціях, темах-символах, які пройшли крізь віковий простір і лишаються актуальними для сучасного життя (Соната ор. 27 № 2 cis-moll та мотив Долі з Пятої симфонії Л. ван Бетховена, «відблиски» інтонацій «Мрій кохання» Ф. Ліста)» [5, 141].

У тричастинній репризній формі перша частина твору семантично пов'язана з романтичними лейтмотивами – у музичний матеріал «інкрустується» лейттема Ізольди, «тріольний ритм-основа як алюзія Сонати ор. 27 № 2 cis-moll Л. ван Бетховена, «відблиски» інтонацій «Мрій кохання» Ф. Ліста» [5, 141].

Авторська ремарка «все розмито» і «замазано» педаллю» визначає драматургію другого розділу. На думку Є. Харченко, для відтворення «звучання Вічного часу» композитор задіює педальне vibrato, tremolo зменшених септакордів для втілення сонорного ефекту, що асоціюється з часовим простором [5, 141]. У фактурному нагнітанні прорізається «мотив Долі» з П'ятої симфонії Л. ван Бетховена» [5, 141]. У третьому розділі в коду композитор включає всі попередньо задіяні «лейтінтонаційні структури і "розмиває" музичну тканину тремоло, в якому до останнього такту звучить "Мотив Долі"» [5, 141].

Ігрові закономірності у творі виявляються у філософському розумінні і осмисленні історичних подій, образи минулого інкрустуються в «текст сучасної музичної мови» [5, 141]. Тенденції музичного постмодернізму синтезують творчі відкриття попередніх епох.

У нашому дослідженні принципи теорії ігор пов'язані з комбінаторикою як структурним методом аналізу гармонічної системи О. Скрябіна. Це система великої, а не обмеженої, як у класичній музиці, кількості елементів-складових. Акордові структури різноманітні за кількістю звуків (від 3-звучних до 12-

звучних структур), в той же час, як в класичній гармонії, це в основному 3–4-звуччя – тризвуки та септакорди. Багатозвучні акордові структури (5–12-звучні) – різноманітні за взаємним розміщенням звукових елементів у гармонічній вертикалі та фактурно-конфігураційній горизонталі.

Ускладнений тип гармонічної системи О. Скрябіна спричиняє значну індивідуалізацію фактурно-гармонічних процесів, у зв'язку з чим виникає необхідність застосування комбінаторного методу аналізу стосовно творчості композитора.

Суть даного структурного методу в теорії інформації полягає в тому, що він представляє один з аспектів побудови та перетворення системи «повідомлень» у вигляді знаків або відносно нашого дослідження звуків. Закономірності комбінаторики пов'язані з конструюванням із елементів вихідної множини, похідної множини, яка називається комбінаторною конфігурацією. Такими конфігураціями є розміщення, переставлення та сполуки.

Неординарність пізньої гармонії О. Скрябіна полягає саме в тому, що кожна найкоротша за часом експонування вертикальна проекція фактурного комплексу утворює будь-який з варіантів «прометеївської» структури. Тобто, в багатозвучних акордових структурах відбувається нівелювання неакордових звуків, які складають «мікровертикалі». Також слід відзначити, що в акордових зв'язках пізньоскрябінської гармонії домінуюче значення належить голосоведенню, а не гармонічно функціональній ознаці. Тим самим її різноманітність обумовлена, насамперед, взаємодією з фактурними особливостями розвитку. Багатозвучні акордові структури можуть утворювати еквіритмічну вертикаль, завдяки інтегрованому, майже «кластерному» звучанню, і О. Скрябін часто її використовував у творах пізніх опусів (наприклад, в Прелюдіях ор. 67 № 1–2).

Наукова новизна дослідження полягає в екстраполяції принципів теорії ігор на фортепіанну творчість О. Скрябіна пізнього періоду.

Висновки. У дослідженні пізньої гармонії О. Скрябіна теоретико-ігрові закономірності виявляються саме у проектуванні діалогічного рівня на причинно-наслідкові залежності, комбінаторику звукоелементів, прояв пермутаційності. Непередбаченість стохастичного процесу, мінливість, неповторюваність, спонтанність, які притаманні грі, характеризуються певними законами – правилами гри, своєрідними «алгоритмами» складноорганізованого процесу. Саме це відчуття «гри», непередбаченості стихійного процесу, яке віднаходиться сприймаючою свідомістю у музиці пізнього періоду творчості О. Скрябіна, має безпосереднє підтвердження в дослідженні комбінаторних ймовірнісно-стохастичних процесів у гармонічній мові композитора.

Література

1. Акопян Л. О. Исходные принципы формализованного анализа музыкального текста / Л. О. Акопян // Структурный анализ текста : сб. статей АН Армянской ССР, Ин-т языка. – Ереван : Изд-во АН Армянской ССР, 1986. – Т. 2. – С. 210–220.

2. Муха А. И. Процесс композиторского творчества: проблемы и пути исследования / А. И. Муха. – К. : Муз. Україна, 1979. – 271 с.

3. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

4. Оуэн Г. Теория игр : пер. с англ. / Г. Оуэн. – М. : Наука 1971. – 276 с.

5. Харченко Є. «Феномен гри» у фортепіанних мініатюрах 1990–2000-х рр. (на прикладі фортепіанних творів К. Цепколенко, С. Пілютикова, І. Щербакова) / Є. Харченко // Наук. вісн. нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 84 : Композитор і сучасність : зб. ст. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – С. 130–142.

6. Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту / Й. Хоминський. – К. : Муз. Україна. Т. 1. – 1975. – 576 с. ; Т. 2. – 1979. – 412 с.

7. Xenakis I. Formalized music thought and mathematics in composition / Iannis Xenakis. – London. : Indiana University Press. Bloomington, 1971. – 273 p.

References

1. Akopyan, L. O. (1986). The initial principles of a formalized analysis of the musical text. Strukturnyi analiz teksta, 2, 210–220 [in Russian].

2. Muha, A. I. (1979). The process of composing art: problems and research. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Russian].

3. Nazaikinskii, E. V. (1982). The logic of musical composition. Moscow : Musyka [in Russian].

4. Ouen, G. (1971). The Game theory. Moscow : Nauka [in Russian].

5. Kharchenko. Ye. (2009). «The phenomenon of the game in piano miniatures 1990–2000's. (For example piano works by K. Tsepkolenko, S. Pilyutikov, I. Shcherbakov)». Naukovyi visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrainy imeni P.I. Chaykovskogo. Kompozytor i suchasnist, 84, 130–142 [in Ukrainian].

6. Hominsky, J. (1975, 1979). The history of harmony and counterpoint. Kyiv: Muzychna Ukraina, (Vols. 1, 2) [in Ukrainian].

7. Xenakis, I. (1971). Formalized Music thought and mathematics in composition. London : Indiana University Press. Bloomington [in English].

УДК 784.1

Батовська Олена Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, докторант,
доцент кафедри хорового диригування
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
bathelen@mail.ru

НОВІТНІ ЯКОСТІ АКАДЕМІЧНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА А CAPPELLA ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI ст.

Мета роботи. *Стаття присвячена вивченню новітніх якостей сучасного академічного хорового мистецтва a cappella.* ***Методологічну основу*** *дослідження становлять загальнонаукові та конкретнонаукові методи.* ***Наукова новизна.*** *Запропонована стаття за своєю проблематикою і змістом демонструє прагнення автора заповнити «прогалину» у наукових розвідках щодо новітніх якостей академічного хорового мистецтва a cappella.* ***Висновки.*** *Три аспекти хорового виконавства принципово змінили підхід до його традиційного*

© Батовська О. М., 2016

розуміння: оновлення новими виразними засобами співочої артикуляції, інструменталізація хорових партій і театралізація. Саме вони і визначають новітні якості сучасного академічного хорового мистецтва a cappella.

Ключові слова: *академічна хорова музика a cappella, В. Бібік, В. Мужчиль.*

***Батовская Елена Николаевна**, кандидат искусствоведения, докторант, доцент кафедры хорового дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского*

Новые качества академического хорового искусства a cappella второй половины XX – начала XXI ст.

***Цель работы.** Статья посвящена изучению новейших качеств современного академического хорового искусства a cappella. **Методологическую основу** исследования составляют общенаучные и конкретнонаучные методы. **Научная новизна.** Предлагаемая статья по своей проблематике и содержанию демонстрирует стремление автора заполнить «пробел» в научных исследованиях о новейших качествах академического хорового искусства a cappella. **Выводы.** Три аспекта хорового исполнительства принципиально изменили подход к его традиционному пониманию: обновление новыми выразительными приемами певческой артикуляции, инструментализация хоровых партий и театрализация. Именно они и определяют новые качества современного академического хорового искусства a cappella.*

Ключевые слова: *академическая хоровая музыка a cappella, В. Бибик, В. Мужчиль.*

***Batovskya Elena,** PhD in Arts, associate professor of choral conducting chair, Kharkiv National University of Arts after I. Kotlyarevskyj*

New features of academic choral singing a cappella of the second half of XX – the beginning of the XXI centuries

***Purpose of Article.** The goal of the article is the definition of new academic qualities of choral singing a cappella. **Methodology.** The theoretical basis of the study are positions that are based on scientific and technical works of such choral scientists as G. Grigorieva, I. Hulesko, G. Dmytrevskyi, O. Yegorov, V. Zhivov, V. Krasnoschekov, P. Levando Yu. Paisov, L. Parkhomenko. The author uses many others related to the specific choral performance materials. The methodological basis consists of general scientific research and special scientific methods. Scientific novelty. The article and its problematic content shows the author's desire to fill "gaps" in scientific searching on the recent academic qualities of choral singing a cappella. An illustrative example of this kind of phenomena is a series of "Choral pictures" for chorus a caprella of V. Bibik. One of the main features of this work is the relevance of the sound field. The author pays great attention to the composer and resonant timbre meanings. The note complex of the timbres-phonic techniques is used by the composer in this work: choral melodic-declamation, vocalization (by loud sounds, closed mouth) choral glissando; onomatopoeic techniques (dialect at the fair, howling wind), dissonant chorus pedal-layers. The above-mentioned features means composer's expression, manifested in choral notation of this work. A specific feature is the tight weave of the deterministic and nondeterministic notation. The composer introduces scores of comments, which 'decodes' performing a particular method. An interesting example of the manifestation of new properties choral music a cappella is a piece for mixed chorus a cappella and soloists (soprano), "Goodbye, Twentieth Century" V. Muzhchylya. This piece opens up new possibilities for performing choral performance. The structure of the score is a layer that consists of three levels: 1) simulate chorus sound instruments; 2) simulate chorus group game of drum kit; 3) singing soloist, improvisation manner which mimics the sound of a solo instrument (likely saxophone). In this work, the composer introduces symbols that have no analogues in the Ukrainian choral music. Specificity of the composer's handwriting is on the one hand, reasoning in terms of melodic figure, dynamic and dashed clarity, on the other hand, freedom of improvisation and presentation. **Conclusions.** Three aspects influenced greatly on choral performance. They fundamentally have changed the approach to its traditional understanding. They are: updated with new expressive techniques of singing*

articulation, instrumentalisation of choral parties and theatricality. They also have defined new quality modern academic choral singing a cappella.

Keywords: *academic choral music a cappella, V. Bibik, V. Muzhchil.*

Академічне хорове мистецтво a cappella другої половини XX – початку XXI ст. демонструє широке різноманіття у сфері застосування нетрадиційних прийомів тембро-фонічного звучання і його великого потенціалу виражальних можливостей.

Актуальність теми обумовлена необхідністю для сучасного виконавського музикознавства поглибити дослідницькі позиції відносно новаторських пошуків у сфері хорового звучання. У представленому матеріалі статті запропоновано осмислення творчих досягнень композиторської практики у галузі академічної хорової музики a cappella.

Мета статті – визначення новітніх якостей академічного хорового мистецтва a cappella.

Об’єкт дослідження – хорова музика a cappella (академічний напрямок).

Предмет дослідження – тембро-фонічні характеристики сучасної академічної хорової музики a cappella.

Матеріалом дослідження є хорові твори a cappella видатних композиторів України, – «Хорові картинки» В. Бібіка, «Прощавай XX століття» В. Мужчиля.

Постановка проблеми. Багатоскладовість сучасної академічної хорової творчості a cappella сприяє виникненню дослідницької зацікавленості у найрізноманітніших напрямках: історичному, жанровому, стильовому та інших. Незважаючи на наявність наукових і методичних досліджень, присвячених висвітленню проблем з теорії і історії хорового виконавства, сьогодні питання стосовно оновлення і розширення можливостей тембро-фонічної сторони хорового звучання, вивчено у недостатній мірі. Це праці: І. Батюк, Г. Григор’євої, І. Гулеско, Е. Долинської, В. Живова, І. Зубрич, В. Краснощокова, П. Левандо та інших.

Наукова новизна. Запропонована стаття за своєю проблематикою і змістом демонструє прагнення автора заповнити «прогалину» у наукових розвідках щодо новітніх якостей академічного хорового мистецтва a cappella.

Теоретичну базу дослідження становлять положення, які ґрунтуються на науково-методичних роботах з хорознавства: Г. Григор’євої, І. Гулеско, Г. Дмитревського, О. Єгорова, В. Живова, В. Краснощокова, П. Левандо Ю. Паісова, Л. Пархоменко, О. Свєшнікова і багатьох інших.

Методологічну основу дослідження становлять загальнонаукові методи (аналіз, синтез, порівняння, моделювання, систематизація, класифікація, узагальнення теоретичних даних) та конкретно-наукові (системно-структурний, функціональний та жанрово-стильовий). Використання системно-структурного і функціонального методів відігравало базову роль в осмисленні хорової творчості як функціональної системи, центральним елементом якої є хорова органіка. У розкритті стильових особливостей композиторської та виконавської творчості використано метод жанрово-стильового аналізу та один із фундаментальних для вітчизняної музикознавчої традиції – інтонаційний підхід.

Виклад основного матеріалу. Хоровий спів a cappella, як один із найрозвинутіших і архаїчних видів виконавського мистецтва, за багатовікову історію свого функціонування сформував специфічну систему власних виражальних засобів. Мова йде про природно-фізіологічні ознаки, на які вказують авторитетні хормейстри і вчені: В. Краснощоков, О. Свєшніков, П. Левандо, Л. Пархоменко, В. Живов, Г. Нечай та інші. На сучасному етапі розвитку, враховуючи різноманітні новаційні досягнення композиторської практики, саме ці ознаки є запорукою збереження і подальшого розвитку хорового жанру.

В. Краснощоков характеризував природу хорового співу такими якостями, як: вокальна сутність звучання, багатоголосся хорового ансамблю, техніка, якість і звукофарби академічного звукоутворення [6, 86]. Л. Пархоменко, серед стабільних рис хорового жанру визначає: вокальну природу, багатоголосся, фактурну організацію, вокалізацію [9, 20]. Аналогічні характеристики знаходимо в наукових розробках П. Левандо та В. Живова. Вони зазначають такі специфічні риси хорового виконавства, як зв'язок зі словом, колективний характер виконання, специфіку «інструмента» в хоровому співі, обов'язкову присутність диригента [5]; вказують на вокальну і колективну природу виконавства [7]. Аналізуючи зміст наведених висловлювань, можна помітити одну спільну рису – колективну основу хорового співу з єдністю її технічних і художніх сторін.

Ми вважаємо, що наведені характеристики академічного хорового співу a cappella, необхідно доповнити дефініцією хорова природа. Виникає питання: в чому відмінність вокальної природи від хорової? Враховуючи їхні загальні установки, такі як вокальне фразування, філірування звуку, артикуляцію слова, музично-поетичний синтаксис, емоційну виразність, слід зазначити, що вони кардинально відрізняються.

По перше, вокальна природа вирізняється рисою індивідуалізації, хоча і вимагає досягнення музичної єдності з інструментальним супроводом. Хоровий спів – це колективна діяльність, яка у свою чергу об'єднує особистісно-орієнтоване творче спілкування між співаками і керівником хору. По друге, сольний спів характеризується особливостями досягнення інтонаційного ансамблю, коли потрібно скорегувати особливості зонного (у співака) і темперованого строю (у супроводі). Сутність хорової природи найбільш яскраво проявляється в хоровому співі a cappella. За словами П. Левандо, це пов'язано з такими ключовими особливостями акапельного хорового співу, як:

а) «жива природа людського голосу – "найнатуральнішого інструменту"», який не допускає його зміни, протиприродного експериментування. Відступ від цього принципу веде до спотворення власне хорової звучності;

б) нетемперованість вокального строю безпосередньо пов'язана з проблемою інтонування (особливо в музиці a cappella). Чистота строю хору в значній мірі залежить від голосоведення, визначається ним» [7, 25].

Узагальнюючи вищевикладений матеріал, приходимо до висновку, що хорова природа – поняття, яке розкривається двома аспектами:

1) фізіологічним (зонна природа строю, тембро-фонічні особливості, специфіка хорового інтонування);

2) психологічним і комунікативним (особистісне орієнтована діяльність, яка передбачає як індивідуальну, так і колективну рефлексію).

Аналіз сучасної хорової творчості показав, що на сьогодні темброфонічна якість хорового співу a cappella активно опрацьовується композиторами. Підтвердження ми знаходимо у висловлюванні Г. Григор'євої: «Темброфонічність протягом століть сприяла збереженню сутнісної основи хорової музики, локалізуючи різкі новації у системі виразних засобів, у крутих змінах стилістичних систем і "пристосовуючи" їх до звучання хору» [1, 13]. М. Михайлов також особливим чином виділяє «тембро-фонічний елемент», а серед прийомів виражальних засобів називає специфічну музичну забарвлення і манеру вокально-хорового виконання [8, 90].

Як відомо, тембро-фонічність містить у собі дві якості – тембр і фонізм. Тембр (з фр. timbre – «дзвіночок», «мітка», «відмінний знак») – це обертонове забарвлення звуку; одна зі специфічних характеристик музичного звуку (поряд з його висотою, гучністю і тривалістю). У хоровому співі під тембром розуміють визначене забарвлення хорових партій, усього хору, співацька манера, стабільна якість звуку. Фонізм (др.-греч. φωνή «звук») – це колорит, характер звучання гармонійного інтервалу, акорду (в тому числі з неакордовими звуками) самих по себе, незалежно від їх тонально-функційного значення.

Незважаючи на те, що значення понять схожі, у них є відмінності. Вони пов'язані з тим, що тембр – це якість будь-якого звуку, а фонізм виникає при умові сполучення звуків (наприклад, при інтервальному чи акордовому розташуванні тонів, при висотно-регістровому співвідношенні). Стосовно хорового звучання, Г. Григор'єва відзначає, «фонізм – результат тембровості, якість, що визначається конкретним звучанням хорової маси, розташуванням голосів (тембрів) відносно один одного» [1, 14].

Починаючи з XX ст., тембро-фонічні якості активно використовуються композиторами і виконавцями як важливий засіб музичної виразності. Порівняно із попередніми історичними етапами розвитку музичного мистецтва, тембр підкреслюється засобами гармонії і фактури, коли композитори вводять до тканин твору всілякі кластери і гармонічні утворення. Зріст ролі тембрової сторони інтонування обумовила зміни в гармонії: «кольорово-фонічні якості співголосся стали панувати над його функціональною сутністю» [4, 15]. Тембр стає компонентом музичного цілого, за допомогою якого посилюються чи послаблюються контрасти, він – один із елементів музичної драматургії. А багатообразні якості тембру, такі як: уміння заспокоювати, стомлювати, роздратовувати, тощо, наводять на думку, що він є якісною категорією. Ця особливість дає визначений простір композиторам для виявлення творчої ініціативи. Мова йде про такі явища, як сонорика і алеаторика.

За словами Л. Дьячкової, «знахідки в галузі мікросвіту, пов'язані не тільки з подальшим розширенням звукового простору, зі знищенням кордонів "природних" і "неприродних" регістрів інструментів, введенням нових способів гри на них, […] залученням і позамузичних звуків-шумів (конкретна музика), але і, головним чином, з розкриттям і поширенням принципу сонорного поля – структурно незамкнутого, інтонаційно-недиференційованого музично-акустичного

простору. Так, пошук нового звукового феномена формує систему нових звукових уявлень» [4, 6–7]. Із підвищенням значущості фонізму, в сучасній хоровій музиці акорд отримує нові специфічні характеристики: «ступінь напруженості, інтервальну щільність, обсяг» [4, 29].

Розширення простору в мистецтві ХХ століття спричинило «вивільнення» від традиційного панування інтервалу. Сучасний твір «стає, перш за все художньою сумою (тобто відповідно оформленою структурою) наступних елементів: 1) звукове забарвлення; 2) динаміка; 3) форма звучання в часі та просторі (його тривалість і широта, щільність і консистенція, типи плям, стрічок, ліній і арабесок з різним малюнком, їхнє місце у висотному регістрі); 4) рухливість і статика (різні типи руху, рух в тривимірному просторі; 5) комбінування одночасних звукових пластів і 6) мінливість звукового образу в часі» [11, 293–294].

Вищеназвані особливості розвитку сучасної академічної хорової творчості a cappella вплинули на одну з її важливих якостей – нотацію, яка є втіленням творчих пошуків і проявів в композиторській практиці. Специфічність вимог, котрі пред'являються виконавцям «нової музики», пояснює необхідність їх теоретичного вивчення з подальшим використанням навичок інтерпретації хорових творів a cappella.

Наприкінці ХХ ст. в хорових партитурах зустрічається небувала кількість новацій у нотному записі. Сьогодні в музиці розрізняють два види «кодування»:

«а) детермінована нотація: точна фіксація композиторського задуму і, як наслідок, вимога безкомпромісної точності при виконанні. У детермінованій нотації визначаються: точні висотні співвідношення, метр, ритміка, тембр звучання, динаміка; точний склад виконавців; однозначні рекомендації виконавцям; б) недетермінована нотація: наявність і в більшості випадків превалювання фактора випадковості при реалізації тексту, записаного з різним ступенем подробиць і точності» [4, 16]. Безумовно, що названі види «кодувань» можуть поєднуватися порізному, залежно від своїх особливостей. Схожі явища ми зустрічаємо у «Хорових картинках» В. Бібіка; «Космогонії», «Чорному квадраті», «П'ятому вимірі» (три звукові есе), хоровій притчі «Щедрик» В. Мужчиля; «Зображеному ангелі» Р. Щедріна «Посвяті Марині Цвітаєвій» С. Губайдуліної та багатьох інших.

Одним з показових є цикл «Хорові картинки» для хору a cappella В. Бібіка. Провідною рисою циклу є особливе трактування звукового поля. Багато уваги композитор приділяє сонорним і тембровим засобам, внаслідок чого, музичний звук стає елементом композиції і акустичним явищем (звук, темброво-фактурні і шумові утворення). Палітра гармонійних фарб спрямована на розкриття програмного ряду колоритних картин традиційного українського побуту, повних яскравих контрастів. Звідси – глобалізація сонорно-колористичного поля і відмова від тонально-гармонійних функціональних стереотипів мислення. В. Бібік використовує сонорне і пуантилістичне викладення хорової партитури. У сонорній фактурі він вживає особливий тип тембро-гармонійного матеріалу, при якому музичні засоби виразності спрямовані на максимальне розкриття тембро-фарбового звучання в цілому. Так, наприклад, кластер, який звучить в різних регістрах і різній динаміці, може висловлювати полярні емоції, викликати контрастні асоціації.

Пуантилістичний склад являє собою розосередження (розшарування) єдиної лінії на звуки, мікромотиви, окремі звуко-крапки в різних голосах і регістрах хору, розбивку тексту на склади і літери. Як це відбувається, наприклад, у № 1, де композитор застосовує прийом повторення слова «Благослови» між хоровими партіями, варіює ступінь напруженості і інтервальну щільність (секундові дисонанси, гармонійні терцеві суголосся). Подібну техніку можна назвати «звукова магма».

Оригінально інтерпретується поетичний текст у № 2 («Ярмарок»), де простежуються риси фольклорних традицій. Найбільш характерним засобом роботи зі словом є надання тексту експресивності (із безліччю запитальних повторів і пропозицій), яке впливає і на вибір манери виконання: ритмізований говір в народному дусі, втілення інтонації крику, недомовляння слів або складів тексту. У циклі використовуються прийоми театральності. № 2 допускає використання позамузичних модусів, серед яких: залучення глядацьких ефектів (пантоміма, костюми, сценічна декламація), просторовість (розстановка і переміщення хору на сцені, у глядацькому залі). У № 1 і № 3 доречні використання світлових технічних засобів. Принцип непередбачуваної мінливості, при єдиній драматургічній лінії, є основою образно-естетичної концепції «Хорових картинок» В. Бібіка.

Відзначимо комплекс тембро-фонічних методів, які використовує композитор: хорова мелодекламація, вокалізація (на голосні звуки, закритим ротом) хорове глісандо; звуконаслідувальні прийоми (говір на ярмарку, завивання вітру), дисонансні хорові педалі-пласти (№ 1, т. 19). Вплив інших музичних жанрів, зокрема, симфонічного, проявилося у використанні інструментальних модусів хорового викладення (звукокольорові ефекти, гра тембрів, різноманітність манер звукоутворення, глісандо, артикуляція), в контрастних зіставленнях штрихів і нюансів; використанні широкої динамічної шкали. Вищевикладені особливості засобів композиторського висловлення проявилися у хоровій нотації твору. Специфічною рисою є щільне переплетення атрибутів детермінованої і недетермінованої нотації. Композитор вводить до партитури свої коментарі, у яких «розшифровує» той чи інший виконавський засіб.

Надалі твір розвивається за наступними принципами: розшарування хорових голосів від унісону до суголосся (різного за ступенем напруженості і щільності); незмінність хорової вертикалі протягом декількох часток або тактів, внутрішня модифікація; широке застосування поліфонічних засобів і мікрополіфонії, що співзвучні традиціям поліфонії епохи Відродження з її складним розгалуженим багатоголоссям. Щодо творчих пошуків В. Бібіка, доречно резюмувати словами І. Гулеско, яка вказує на наступні риси: «тенденцію до ускладнення хорового письма, орієнтацію на інструментальне трактування хорової тканини (остинатно-сонорні комплекси, природа інтонації яких чисто інструментальна)» [2, 60].

Цікавим зразком прояву нових якостей хорової музики a cappella є п’єса для змішаного хору a cappella і солістки (сопрано) «Прощавай, XX сторіччя» В. Мужчиля.

«Прощавай, XX сторіччя» написана в оригінальній манері, де хор трактується як джаз-бенд, в якому змагаються у виконавській майстерності різні види інструментів. П’єса відкриває нові виконавські можливості хорового виконавства.

За структурою партитура становить собою пласт, що складається з трьох рівнів. Музичний матеріал першого рівня (імітування хором звучання інструментів) викладається в рамках детермінованої нотації, а другий пласт, у якому імітується групою хору гра ударної установки, – недетермінованою нотацією, на що вказує домінування «обмеженої алеаторики» (В. Лютославський). Третій пласт – спів солістки, яка в імпровізаційній манері імітує звучання сольного інструменту (швидше за все саксофона). Отже, В. Мужчиль використовує засіб комбінування одночасних звукових пластів. Проявом оновлення хорової нотації є умовні позначення (голосова імітація ударної установки), які композитор вводить у партитуру.

«Прощай XX століття» репрезентує таке характерне для сучасності явище, як «музика-дія» (В. Хічкок), «перфоманс». На це вказує ряд особливостей: поєднання хорової вокалізації і різноманітних мовних ефектів («па-па», «бабу», «па-да», «вап», «бап», «пдум», «тум», «катум», «та!», «цсс!», «а-о-у», «чікі» та ін.); можливість застосування акторських прийомів (міміка, тупання ногами, клацання пальцями, плескання в долоні); впровадження в музичний твір елементів мультимедіа (світло, слайд, відео; рухи тіла, як частка виконавської дії; використання простору як сцени, так і залу).

У представленій партитурі В. Мужчиль, спираючись на принципи традиційної нотації, розробив власну систему нотного запису, яка багатогранно відображує композиційний проект. Специфічність композиторського почерку складають, з одного боку, – продуманість в плані мелодійного малюнка, динамічної і штрихової ясності, з іншого боку, – свобода та імпровізаційність викладу.

Висновки. Емансипація музичних жанрів особливим чином вплинула і якісно змінила академічне хорове мистецтво a cappella, в якому відбуваються трансформації як у природі академічної манери, так і в самих співочих канонах. Хорова композиторська творчість a cappella другої половини XX ст. характеризується пошуком нових підходів до трактування звуку, зокрема, – тембро-фонічного напрямку. Для здійснення будь-якого задуму особливого сенсу набуває звукове поле. Тут доречно навести слова М. Катунян, «звук не ототожнюється тільки з однією висотою. Крім висоти, він володіє також акустичною характеристикою. До неї входить цілий спектр якостей, таких, як: текстура, щільність, артикуляція, динаміка, протяжність, що разом становить його неповторний колорит, і що не може бути передано фіксацією його висоти. Звук став місцем пошуків і експериментів. Він «став предметом композиторської роботи» [цит. за 10, 52].

Критеріями оцінки новітніх якостей сучасного академічного хорового мистецтва a cappella є такі:

• тембро-фонічні характеристики: звукове забарвлення, просторовість звучання, співвідношення використання руху і статики, комбінування звучання пластів, несталість звукового образу.

• ступінь новаторства і специфічності: особливості співочої артикуляції (штрихова техніка, різні способи вимовляння тексту, музичний синтаксис; хорова фактура (монодія, гомофонія, поліфонія, сонорика, пуантилізм); інструменталізація хорових партій (віртуозні пасажі, широкі рухи мелодії, кластери, метроритмічні складнощі); засоби театралізації.

Освоєння музики кінця XX – початку XXI ст. прямо пов'язане з музичною нотацією. Різноманіття тлумачень є відмінною рисою сучасної нотації, а кожний новий, нетрадиційний твір є неповторним артефактом. У більшості випадків саме нотація допомагає пізнати риси авторського стилю, творчого методу і техніки письма.

Література

1. Григорьева Г. В. Русская хоровая музыка 1970-80-х годов / Г. В. Григорьева. – М. : Советский композитор, 1989. – 80 с.

2. Гулеско И. И. Хоровая литература : [учеб. пособие] / И. И. Гулеско. – Х. : ХГИК, 1991. – 88 с.

3. Дубинец Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации / Е. А. Дубинец. – К. : Гамаюн, 1999. – 313 с.

4. Дьячкова Л. С. Музыка в гармонии XX века: Учебное пособие / Л. С. Дьячкова: М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. – 296 с.

5. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. Л. Живов. – М. : Гуманит. изд. центр Владос, 2003. – 272 с.

6. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения / В. И. Краснощеков. – М. : Музыка, 1969. – 229 с.

7. Левандо П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 124 с.

8. Михайлов М. К. Стиль в музыке / М. К. Михайлов. – Л., 1981. – 264 с.

9. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса / Л. О. Пархоменко. – К. : Наукова думка, 1979. – 217 с.

10. Теория современной композиции : [учеб. пособие] / [отв. ред. В. С. Ценова]. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.

11. Федоров В. М. Инструментальные сочинения К. Пендерецкого начала 60-х годов / Проблемы музыки XX века. – Горький, 1977. – С. 292–319.

References

1. Grigoreva, G. V. (1989). Russian choral music 1970-80s. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

2. Gulesko, I. I. (1991). Choral literature: bachelor course. Kharkov: KhGIK [in Russian].

3. Dubinets, Ye. A. (1999). Signs sounds. About modern musical notation. Kiev: Gamayun [in Russian].

4. Dyachkova, L. S. (2003). Music in the harmony of the twentieth century: bachelor course. Moscow: RAM im. Gnesinykh [in Russian].

5. Zhivov, V. L. (2003). Choral performance: Theory. Methods. Practice: bachelor course. Moscow: Gumanit. izd. tsentr Vlados [in Russian].

6. Krasnoshchekov, V. I. (1969). Questions about the choral art. Moscow: Muzyka [in Russian].

7. Levando, P. P. (1984). Choral texture. Leningrad: Muzyka [in Russian].

8. Mikhaylov, M. K. (1981). Style of music. Leningrad [in Russian].

9. Parkhomenko L. O. (1979). Ukrainian choral piece Kyjiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

10. Tsenova, V. S. (Ed.). (2007). The theory of contemporary composition bachelor course. V. S. Tsenova (ed.) Moscow: Muzyka [in Russian].

11. Fedorov, V. M. (1977). Instrumental compositions K. Penderecki's early 60-ies. Problems of the twentieth century music. Gorkiy, pp. 292–319 [in Russian].

УДК 782:477+450"18"

Бацак Костянтин Юрійович,
кандидат історичних наук, доцент,
директор Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
k.batsak@kubg.edu.ua

ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРА ОДЕСИ 1844-1847 рр.: БЛИСК І ЗЛИДЕННІСТЬ АНТРЕПРИЗИ ЙОСИФА ЖУЛЬЄНА

Мета *роботи передбачає дослідження історії однієї з найбільш успішних італійських антреприз в Одеському міському театрі першої половини XIX ст. у контексті позасценічної діяльності тодішнього імпресаріо Й. Жульєна.* ***Методологія*** *цієї праці полягає у застосуванні семіотичного методу, методів мозаїчних реконструкцій та крос-дисциплінарних досліджень, які дозволяють дослідити музичний театр, як єдиний соціокультурний простір.* ***Наукова новизна.*** *На основі публікацій у зарубіжній та місцевій одеській пресі показані репертуарні новації, специфіка формування вокально-виконавського складу та фінансування трупи, здійснено аналіз виступів артистів у більшості оперних вистав упродовж трьох театральних сезонів антрепризи, розкриті способи комунікації між артистами та глядачами в театральній залі.* ***Висновки.*** *Доведено, що період антрепризи Й. Жульєна в одеській італійській опері відбулися якісні зміни у складі трупи, був суттєво оновлений репертуар, що сприяло зростанню популярності італійської опери в Одесі та визначило високу оцінку її діяльності в музично-театральних колах Італії. Водночас показано, що внаслідок ігнорування імпресаріо вирішення ключових питань матеріального забезпечення театр, сталися репутаційні втрати антрепризи.*

Ключові слова: *італійська опера Одеси, антреприза Й. Жульєна, оперний репертуар, склад італійської трупи, матеріальне забезпечення театру.*

Бацак Константин Юрьевич, *кандидат исторических наук, доцент, директор Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко*

Итальянская опера Одессы 1844-1847 гг.: блеск и нищета антрепризы Иосифа Жульена

Цель *работы состоит в исследовании истории одной из наиболее успешных итальянских антреприз в Одесском городском театре первой половины XIX века в контексте внесценической деятельности бывшего в то время импресарио И. Жульена.* ***Методология*** *данного научного труда предполагает применение семиотического метода, методов мозаических реконструкций и кросс-дисциплинарных исследований, которые позволяют исследовать музыкальный театр, как единое социокультурное пространство****. Научная новизна.*** *На основе публикаций в зарубежной и местной одесской прессе показаны репертуарные инновации, специфика формирования вокально-исполнительского состава труппы, осуществлен анализ выступлений артистов в большинстве оперных представлений на протяжении трех театральных сезонов антрепризы, раскрыты способы коммуникации между артистами и зрителями в театральном зале.* ***Выводы.*** *Доказано, что в период антрепризы И. Жульена в одесской итальянской опере произошли качественные изменения в составе труппы, был существенно обновлен репертуар, что содействовало возрастанию популярности итальянской оперы в Одессе и предопределило высокую оценку ее деятельности в музыкально-театральных кругах Италии. В то же время показано, что игнорирование импресарио решения ключевых вопросов материального обеспечения театра обусловило репутационные потери антрепризы.*

Ключевые слова*: итальянская опера Одессы, антреприза И. Жульена, оперный репертуар, состав итальянской труппы, материальное обеспечение театра.*

© Бацак К. Ю., 2016

***Kostyantyn Batsak**, PhD in History, associate professor, director of the Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University*

Odessa Italian Opera 1844-1847: Brilliance and Poverty of J. Jullien's Enterprise

***Purpose of Article**. The Purpose of the article is to investigate the history of one of the most successful Italian theatrical enterprises in Odessa city theatre of the first half of the nineteenth century which has been investigated in the context of the non-scenic activities of the former while the impresario J. Jullien. **Methodology.** Research methodology involves the use of the semiotic method, mosaic reconstructions and cross-disciplinary research that allow us to study musical theatre as a holistic social and cultural space. **Scientific novelty.** Repertoire innovations, specific form of vocal and performing composition of the troupe have been shown on the basis of publications in the foreign and local Odessa press, the analysis of artists' performances in most opera representations during three theatrical seasons of the enterprise has been implemented, methods of communication between the artists and the audience in the auditorium have been disclosed. **Conclusions.** The qualitative changes in the troupe composition is proved to happen during the period of J. Jullien's enterprise in Odessa Italian opera, also the repertoire has been significantly updated. All of that has contributed to increase the popularity of Italian opera in Odessa and has predetermined the high assessment for its activities in the musical and theatrical groups of Italy. At the same time impresario's ignoring the need of the key problems of material support of the theatre solution has been shown to result in loss of enterprise reputation.*

Keywords: *Odessa Italian opera, J. Jullien's enterprise, opera repertoire, the Italian troupe composition, theatre material support.*

Актуальність теми дослідження. Італійський оперний театр, який панував у Одесі впродовж першої половини XIX ст., за цей час пережив періоди злетів і падінь. Процвітання і занепад у діяльності театру залежали від багатьох чинників: економічних, політичних, демографічних, соціокультурних тощо. Але в центрі усіх процесів, пов'язаних із діяльністю місцевої італійської опери, знаходився антрепренер. Він, маючи в розпорядженні фінансові ресурси та управлінські повноваження, комплектував трупу співаків і музикантів, був відповідальним за підбір репертуару та якість видовищ, забезпечення умов для комфортного перебування глядачів у залі театру під час вистав і в антрактах, за сценічне обладнання, реквізит, гардероб тощо. Кожен із антрепренерів, тісно спілкуючись із місцевою та регіональною владою, та, опосередковано, з глядачем пропонував власні стратегії діяльності театру. Деякі імпресаріо у прагненні задовольнити попит одеситів на вишукану вокальну музику та, водночас, забезпечити собі матеріальні статки, запроваджували новації, котрі крок за кроком наближували одеський театр до кращих оперних сцен Італії цього періоду. Одним із таких небагатьох антрепренерів був негоціант Й. Жульєн. Його трирічна антреприза в одеському театрі стала періодом вдалих удосконалень у структурі виконавських одиниць трупи та репертуарних нововведень. Разом із тим, Жульєн-імпресаріо відзначався скупістю, виключною зосередженістю на власній вигоді, що вкрай негативно відобразилось на матеріальному забезпеченні діяльності трупи.

Зміст та особливості діяльності антрепризи Й. Жульєна в існуючих наукових працях відображені фрагментарно. Оперний репертуар в цілому та характеристика провідних співаків трупи на основі публікацій в одеській пресі подані на сторінках монографічного дослідження Н. Остроухової, присвяченого історії одеського оперного театру [18]. Окремі сюжети функціонування цієї антрепризи відображені в дослідженні Я. Кацанова з історії музичної культури

Одеси першої половини XIX ст. [8]. Багатий фактологічний матеріал, пов'язаний із творчою працею в антрепризі Й. Жульєна діячів італійської музичної культури (співаків, музикантів, композиторів-капельмейстерів), зібраний в історико-біографічній праці М. Варварцева [2].

Мета дослідження – висвітлити історію однієї з найбільш успішних італійських антреприз в одеському міському театрі першої половини XIX ст. у контексті позасценічної діяльності імпресаріо Й. Жульєна.

Попри наявні історичні та мистецтвознавчі студії, котрі торкаються питань діяльності антрепризи Й. Жульєна, за межами дослідницького інтересу досі залишаються проблеми власне діяльності антрепризи, зокрема її організаційні та музично-театральні контакти із центрами оперного мистецтва на Апеннінах. Виявлені зарубіжні та вітчизняні джерела дозволяють також відтворити цілісну картину діяльності цієї антрепризи шляхом заповнення існуючих лакун у дослідженні сценічної діяльності трупи, репертуарної політики імпрези, соціокультурних чинників у системі відносин артист–глядач. Вирішення усіх зазначених проблем становить завдання даної статті.

Виклад основного матеріалу. Історія Й. Жульєна-антрепренера взяла відлік багато раніше весни 1844 р., коли він розпочав оперні вистави в міському театрі з новою італійською трупою. Вперше Й. Жульєн взявся за виконання функцій, пов'язаних із забезпеченням театральної антрепризи, а заразом і карантинного маркітантства, ще в середині 1830-х рр., після смерті тодішнього імпресаріо Г. Ризнича, на правах його комерційного партнера і правонаступника у справах бізнесу. Досягнувши певних успіхів на театральному поприщі новий антрепренер плекав надію, що міська влада продовжить із ним співпрацю після завершення чинного контракту в березні 1838 р. Проте Новоросійський і Бессарабський генерал-губернатор М. Воронцов вирішив інакше, і театр разом із портовим маркітантством на наступні шість років перейшли до співтовариства О. Сарато-Д. Марінковича. Ймовірно на такий присуд генерал-губернатора вплинули скарги від артистів та їхніх покровителів на грубощі Й. Жульєна та його непорядність, а саме – порушення імпресаріо фінансових домовленостей із учасниками трупи [6, арк. 220, 223–225]. До того ж на момент оголошення конкурсу претендентів на театральний контракт у розпорядженні Й. Жульєна не було необхідної суми грошової застави. Отримавши негативну відповідь негоціант все ж не полишає спроб долучитися до цього контракту і 27 травня 1835 р. просить генерал-губернатора примусити нових антрепренерів взяти його третім компаньйоном. Щоб схилити М. Воронцова на свій бік, підприємець просить його зважити на складне фінансове становище власної родини, внаслідок втрати його купецькою фірмою двох торговельних суден у Чорному морі, а також звертає увагу генерал-губернатора на те, що впродовж 23-річного проживання в Одесі, на нього не було жодних нарікань з боку службовців одеського порту та капітанів торговельних суден [6, арк.142–142 зв., 145–145 зв.]. Проте М. Воронцов не став тиснути на чинних антрепренерів, котрі, зі свого боку, навідріз відмовилися від послуг Й. Жульєна. Зазнавши й на цей раз невдачі, Й. Жульєн не втрачає ініціативи й 9 грудня 1839 р. знову адресується до очільника губернії з пропозицією укласти з ним контракт на утримання міško-

го театру та здійснення торгівлі в портовому карантині після завершення чинної угоди з О. Сарато і Д. Марінковичем. У листі до генерал-губернатора він висловлює ряд пропозицій, які мали увійти до зобов'язань антрепренера-негоціанта у разі, якщо вибір буде зроблений на його користь. «Театральна» частина нових обов'язків потенційного антрепренера передбачала забезпечення одеського театру «найкращими співаками», для чого він мав відбути до Італії за рік чи кілька років до початку антрепризи, особисто відвідати тамтешні театри і дібрати там кращих виконавців для місцевої трупи; ставити на одеській сцені лише ті опери, які йдуть «на головних столичних європейських театрах»; покращити сценічну обстановку, оновивши костюми й декорації; замінити деяких музикантів оркестру висококваліфікованими «професорами музики»; доповнити оперний хор шістьма виконавицями жіночих партій, взявши за взірець змішаний склад хору у провідних європейських театрах (до того часу в одеському театрі існував лише нечисленний чоловічий хор) [6, арк. 305–306 зв., 309].

Наполегливість і заповзятливість Й. Жульєна не були марними і, врешті, забезпечили йому право впродовж 6 років, з 4-го березня 1844 р. і до 4-го березня 1850 р., розпоряджатися справами міського театру, а разом здійснювати одноосібну торгівлю в портовому карантині. Основний перелік антрепренерських зобов'язань у контракті, укладеному з Й. Жульєном 1842 р., вочевидь, мало відрізнявся від попереднього, до якого долучили подані ним раніше пропозиції щодо якісних змін у складі трупи. Негоціант, окрім монопольних прибутків від маркітантства, визначеного контрактом доходу від гастрольних виступів у місті приїжджих музичних чи драматичних труп, щомісяця отримував на забезпечення сценічної діяльності театру 1428 руб. 57 коп. [3, 19–20].

Й. Жульєн розпочав підготовку до свого першого театрального сезону задовго до його початку. Вже 29 квітня 1843 р. міланська газета «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali» повідомляла, що в Болоньї під орудою театрального агента П'єтро Джентілі здійснюється формування «подвійної» трупи для наступного сезону одеського італійського театру: «музиканти, маестро-директор, хористи, декоратори, кравці, машиністи, бутафори, суфлери» [51].

Колишня трупа майже в повному складі виїхала з Одеси (із попереднього сезону залишився лише бас-буф В. Ґраціані). В лютому 1844 р. з Одеси відбули до Мілана примадонна Ф. Леон [53] і тенор Л. Альберті, інша примадонна, Л. Верне, була ангажована конторою Чіреллі до театру м. Есте, куди вона мала прибути після короткої артистичної поїздки містами Польщі й Німеччини [54]. Поїхали за кордон і діва-сопрано Ж. Лачініо [14] і тенор П. Мантеґаццi [15], улюбленці місцевої публіки: бас А. Берлендіс та баритон Д. Маріні [12], а також майже всі учасники чоловічого й жіночого хорів [13].

Склад ангажованої агентом П. Джентілі трупи сезону 1844/45 рр. виглядав так: «Співаки. Примадонни Ірене Сеччі-Корсі, Аделаїда Поллані, Амалія Скалезе. Перше контральто синьйора Сбрішіа. Другі співачки: Марія Берті, Аделіна Ґульєльміні. Перші тенори: Раффаеле Віталі, Джоаккіно Рамоні. Ще один перший тенор Луїджі Фрабоні. Перші баси: Раффаеле Скалезе, Ґаетано Фіорі. Ще один перший бас Нікола Віталі. Другі партії: Раффаеле Ґалуппіні, Даніеле Казанова і Якопо Ґерлі з 10-ма чоловіками-хористами й 8-ма жінками.

Хормейстер Антоніо Фавретто» [30]. Суттєво був оновлений колектив музикантів: з-поміж головних сюжетів театрального оркестру залишився лише перший віолончеліст [41]. Радикальні перетворення в оркестрі були проведені з ініціативи нового «маестро ді капелла» Луїджі Річчі, популярного в той час оперного композитора. Завдяки зусиллям нового капельмейстера оркестр оновився більш ніж на третину, в його складі тепер працювали 38 осіб [30] під орудою Дж. Б. Буфф'є, відомого в Одесі з попередніх сезонів диригента, композитора й скрипаля. Уперше до складу одеської італійської трупи були запрошені артисти балету: п'ятеро танцівників і танцівниць [41].

Театральний сезон розпочався 11 квітня 1844 р., після прибуття більшості виконавців, прем'єрними постановками «Двох Фігаро» А. Сперанци та «Весталки» С. Меркаданте, а також уже відомою одеситам з минулого сезону оперою «Донька полку» Г. Доніцетті. Впродовж місяця ці опери почергово ставилися на одеській сцені за участю нових артистичних сил театру. Відзиви місцевих шанувальників музично-театрального мистецтва про виступи тогочасної трупи засвідчили наявність у її складі молодих обдарованих виконавців, яким, щоправда, у більшості бракувало сценічного досвіду. З-поміж них виділялася Амалія Скалезе: артистка продемонструвала добру школу, а її голос, ще недостатньо оброблений, обіцяв їй майбутню гучну славу в амплуа характерних героїнь. «У кожному її русі проглядає благородна натура, непідробні почуття», – так висловився критик про виступ артистки у партії Емілії з «Весталки» С. Меркаданте [41]. Разом із юною примадонною в цій опері взяв участь її батько, бас Р. Скалезе (Метелло Піо, верховний жрець), а також бас Ґ. Фіорі (Публіо) й тенор Д. Рамоні (Дечіо) [40].

Виступи дебютантів у «Весталці» та інших прем'єрних виставах сезону засвідчили також недогляд антрепризи у підборі виконавців: бас Ґ. Фіорі, за відсутності у нього акторських навичок, виявив на додачу серйозні прогалини у вокальній підготовці, демонстрував невміння володіти голосом; а брак досвіду тенора Д. Рамоні не дозволяв йому вповні передати акторськими засобами характер героїв, інший бас – уже згаданий Р. Скалезе, єдиний досвідчений співак з-поміж цих виконавців, навпаки, при досить вузькому діапазоні й тембральній обмеженості голосу показав знання сцени та виявив пристойні акторські навички, які дозволяли йому вільно почуватися в партіях різних за жанром опер [9]. Ще одна дебютантка – примадонна-сопрано А. Поллані – теж не обіцяла великих перспектив у цьому сезоні. Мила гра цієї артистки у комічних операх не могла в повній мірі компенсувати скромні можливості її голосу [9].

Але, як виявилось, головні сюжети трупи з'явилися на сцені пізніше. Наприкінці травня була поставлена «Лючія ді Ламмермур» з дебютантами: примадонною-сопрано І. Сеччі-Корсі в образі Лючії й тенором Р. Віталі в партії Едгардо. Описуючи свої враження від першої зустрічі з І. Сеччі-Корсі, музичний критик зазначив: «Гучний і сильний голос, причому голос великий, гнучкий і покірний волі й почуттям співачки, її стан, краса й виразність очей, – усе це поєдналося разом, щоб утворити істинну артистку, і, як артистка, вона любить своє мистецтво <…>» [9]. Вокальні чесноти співачки вдало довершувалися її акторським талантом – «усі рухи її на сцені» були наповнені почуттями [9].

Після виступу Р. Віталі фахівці відзначили його блискучу методу співу та високий артистизм. З приводу дебюту співака в «Лючії» одеський кореспондент міланської «Il Pirata» писав: «Від першої до останньої ноти Віталі був сюжетом для аплодисментів і тріумфування, а в момент прокляття шумів увесь театр. Він змушений був вийти ще раз на сцену після другого акту разом із І. Сеччі-Корсі й басом Ґ. Фіорі, так само після своєї фінальної сцени – тричі» [38].

Залучення до виступів досвідчених і обдарованих співаків, таких як І. Сеччі-Корсі й Р. Віталі, в цілому не вирішило проблему слабкого ансамблю в трупі – давалися взнаки занадто великі відмінності у кваліфікації та природних характеристиках голосів. Наприклад, Р. Скалезе у «Нормі» виявився добрим Оровезо, але, маючи слабо розвинений нижній голосовий регістр, не впорався з партією Фігаро в «Севільському цирульникові». В. Ґраціані, як Дон Бартоло, «брав» публіку жвавою грою, яка в деякій мірі компенсувала його вокальні огріхи. Бас Фіорі не зміг ані грою, ані співом замінити в партії Дона Базіліо, свого попередника А. Берлендіса [43].

Тому зрозуміло, що навіть блискучі виступи І. Сеччі-Корсі в партії Норми чи Розіни, досягнення А. Скалезе-Адальджізи, Дж. Рамоні-Альмавіви, не могли забезпечити успіх усієї трупи. У цей час кореспонденти італійських газет у своїх театральних оглядах час від часу зазначають, що опери, інсценовані в Одесі впродовж літа 1844 р., не завжди позитивно сприймалися публікою [31].

Виняток становила «Норма», яка, поставлена 9 червня, вже втретє зібрала повну залу шанувальників, котрі на тлі нестихаючих овацій засипали примадонну І. Сеччі-Корсі квітами й віршами. Також глядачі принагідно відзначили квітами й оплесками її юну партнерку А. Скалезе [11].

Незабутнім явищем культурно-мистецького життя Одеси стала прем'єра опери Д. Пачіні «Сафо», поставлена 23 липня 1844 р. в бенефісі І. Сеччі-Корсі (з нею разом виступили Р. Віталі (Фаон), Р. Скалезе (Алькандро), Ц. Сбрішіа (Клімена). Театр був ущент заповнений глядачами ще задовго до початку вистави – всі у передчутті «блискучого свята» очікували на вихід примадонни. Ось як описує очевидець прийом, який улаштували одесити своїй улюбленіці в цій опері: «…ще до появи її на цій сцені дощ віршів посипався на нас згори. При першому її виході – знову вірші. І впродовж усієї п'єси клаптики паперу, поцятковані мірними рядками, не переставали пурхати над нашими головами й над сценою. <…> Ми зібрали одинадцять різних екземплярів, із них: два вірші російські, два французькі, п'ять італійських, один грецький, один німецький. <…> Якби ми здумали представити всі ці вірші нашим читачам, то ми вимушені були б до цього номера докласти окрему брошуру» [10]. На підтвердження визначного успіху, артистка після другої дії отримала від шанувальників золотий лавровий вінок, у якому вона грала до кінця опери, а після фіналу сім разів виходила на поклон на вимогу глядачів [42]. Великий громадський резонанс після прем'єри забезпечив сталий попит у місті на цю оперу: п'ять вистав «Сафо», які відбулися одна за одною одразу після прем'єри, відзначилися незмінним аншлагом у театральній залі [48].

Незважаючи на успіх «Сафо», виступи артистів у інших операх були нестабільними. Не виправили ситуації на краще навіть заміни у складі трупи, нев-

довзі проведені антрепренером: баритон Д. Маріні, який повернувся до театру, виступив у ряді партій замість Тамбуріні, а І. Сеччі-Корсі розширила свій репертуар за рахунок лірико-комічних партій, які залишилися їй у спадок від А. Поллані, котра звільнилася з театру в розпалі сезону. Блискучий успіх Д. Маріні, у звичному для нього образі Велізарія поряд із незабутньою І. Сеччі-Корсі-Антоніною, затьмарився невдалим виступом Дж. Рамоні. А прем'єрі «Лінди ді Шамуні» Г. Доніцетті, у якій відзначилися А. Скалезе (Лінда), Ц. Сбрішія (П'єротто) й В. Ґраціані (Маркіз Буафльорі), для повного успіху не вистачило злагодженого виконання в ансамблях [17].

Трупу перестало лихоманити лише в жовтні, коли в театрі відбулася гучна прем'єра «Фаворитки» Г. Доніцетті. Газета «Одесский вестник» з цього приводу написала таке: «П[ан] Маріні в ролі короля Альфонса прекрасний і викликає гучні й одностайні оплески. Пані Сеччі-Корсі виправдовує титул улюбленици, котрий вона <…> набула у нашої публіки. П[ан] Віталі роллю Фернандо нагадав нам роль свою в «Лючії», тут він кращий, ніж в «Нормі» й «Сафо» <…>» [44].

У листопаді 1844 р. трупа блискуче виступила з довгоочікуваною, вже відомою одеситам «К'ярою ді Розенберг» Л. Річчі. Композитор-капельмейстер на догоду місцевій театральній громадськості доповнив партитуру цієї опери новим хором, який був «артистично» презентований співаками. Після завершення опери її автору та виконавцям головних партій глядачі влаштували гарячі овації [45].

Репутаційні та, як наслідок, фінансові втрати антрепризи у першій половині сезону змусили імпресаріо шукати можливості для наповнення театральної каси. Одним із таких способів стало запрошення для виступів на одеській сцені європейської зірки Джузеппіни Ронці де Беньїз, яка якраз поверталася з Москви, де завершилося її чергове артистичне турне. До програми виступів цієї співачки в Одесі ввійшли три опери: «Отелло» Дж. Россіні, «Джемма ді Верджі» й «Анна Болейн» Г. Доніцетті [4].

Дебютувала Дж. Ронці 2 грудня 1844 р., в опері «Отелло». Театр ледве вмістив усіх бажаючих почути цю прославлену артистку: «Прийшли, театр заповнений до краю, закінчилася увертюра, піднялася завіса, з'явилися хористи, перемінилася сцена і почулися шалені оплески – Дездемона вклонилася публіці, ми побачили немолоду жінку високого зросту, досить повної статури, вона почала речитатив, ми затамували подих <…>» [45] – так описує сучасник перші хвилини цієї вистави. Враження публіки від дебютного виступу Дж. Ронці були неоднозначними: голос співачки, позбавлений свіжості, сили і «тягучості», спочатку розчарував глядачів, проте згодом співачка завоювала залу переконливістю гри й школою співу, «привабливістю» звучання голосу [45]. «Дійсно Ронці не дуже молода, і це показали її голосові зв'язки», – писав після її першого одеського виступу міланський часопис «Il Pirata», – «але яка чистота й солодкість її високих нот, скільки вишуканості в її співі! Яке багатство вокалізації, яка обізнаність у драматизації, яка метода, яка душевність! Насамкінець згадайте романс останнього акту, цей гімн невимовній розпуці, й скажіть, чи можна це заспівати більш зворушливо і з більшою глибиною почуттів!» [39]. Р. Віталі-

Отелло приємно вразив слухачів бездоганністю й силою голосу. В «Отелло», як і раніше в інших операх, він виявив гнучкість співу й забезпечив «пишність звучання багатьох низьких нот»: у відомому дуеті другого акту з Дж. Ронці публіка, заворожена чудовим виконанням, верещала від захвату [24]. За свідченням кореспондента «Одесского вестника» цих двох головних виконавців глядачі постійно викликали впродовж вистави, а також не менше п'яти разів після її закінчення. Багато оплесків і викликів дісталося на долю інших артистів – Дж. Маріні (Яго), Фіорі (Ельміро) і К. Вольта (Родріго) [45]. Щоб підкреслити визначний успіх своїх артистів, італійські газети повідомляли, що Р. Віталі після виступу в «Отелло» отримав лаврову корону, чого «зазвичай не буває у цьому театрі» [25], а під час бенефісного виступу діви Ронці в «Анні Болейн» уся сцена була вкрита квітами, артистці дарували «корони, букети, поезії та цінні подарунки, серед яких були помічені: чудовий браслет, прекрасна брошка, багатий несесер-записник» [21].

Ще одним яскравим мистецьким явищем наприкінці цього театрального сезону стала прем'єра опери Л. Річчі «Відлюдниця з Астурії», котру він спеціально написав в Одесі для свого бенефісу. Сюжет цієї опери, запропонований відомим лібретистом Ф. Романі, розгортається на тлі арабського завоювання Іспанії у VIII ст. [16]. У цій виставі були задіяні кращі вокальні сили трупи: І. Сеччі-Корсі (Відлюдниця), Р. Віталі (Пеладжо), Ц. Сбрішіа (Ельвіра), Ґ. Фіорі (Гусмано), К. Вольта (Мунуца) [22, 5], зусиллями яких був забезпечений успіх опери в Одесі. Прем'єра викликала великий інтерес одеситів. Місцевий кореспондент міланської газети «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali» зазначав, що «театр був переповнений, лоджії сяяли від присутності найшановніших представників громади цього міста» [26]. Інший міланський мистецький часопис «Il Pirata» помістив детальний темпоральний аналіз взаємодії артистів і публіки впродовж цієї прем'єри: «Дія перша. Вступ [увертюра] – бурхливі оплески. Романс синьйори Сеччі-Корсі – те саме. Романс між Сеччі-Корсі й Віталі – захоплення та чотири виклики маестро і двох артистів. Фінал: бурхливі оплески і три виклики маестро <…>, Сеччі-Корсі й Віталі. Дія друга. Хор маврів, оплески з викликом маестро. Фінал, виклик маестро після largo і два виклики співаків і маестро наприкінці. Дія третя. Церковний хор, оплески. Дует між Сеччі й Сбрішіа, бурхливі оплески з двома викликами маестро, а також іще два виклики композитора. Терцет між названими співаками й Віталі, незліченні оплески Віталі й маестро за соло і чотири виклики маестро й артистів наприкінці. Дія четверта. Романс Фіорі, баса, аплодисменти. Дует між Сеччі-Корсі й Фіорі, бурхливі оплески й два виклики автора й артистів. Молитва Віталі з хором, бурхливі оплески. Фінальне рондо Сеччі, бурхливі оплески і, насамкінець, шість викликів артистів і маестро, котрому була вручена золота корона, портрети і поезії» [23].

Три прем'єрні вистави «Відлюдниці з Астурії», якими завершився театральний сезон, мали незмінний успіх у публіки: «Автор і в наступних постановках отримав усі ті овації, які лише можна забажати. Сеччі-Корсі, Сбрішіа, Віталі й Фіорі були відзначені кожен у особливий спосіб» [33].

Цією яскравою прем'єрою завершився період керівництва Л. Річчі одеською італійською оперою. На наступний сезон маестро був запрошений до Трієста. Одеський театр йому завдячив злагодженістю, «музикальністю» звучання оркестру, особливо помітними з середини сезону. Завдяки зусиллям Л. Річчі, а також повсякденній роботі хормейстера А. Фавретто по-новому зазвучали хори. Це неодноразово зауважували автори театральних рецензій. Наприклад, аналізуючи виступ нової трупи в «Нормі», кореспондент «Одесского вестника» зазначав: «Хори йдуть тепер у нас так наповнено й задовільно, як цього раніше ніколи не бувало. Примітно, що самі хористи переймаються піднесенням і надають колорит своєму співу навіть жестом» [43]. Іноді виступи хорів були кращими місцями в операх, вистави яких загалом визнавалися глядачами й критикою невдалими. Наприклад в «Колумеллі» Вінченцо Фйораванті (повна назва – «Божевільна від кохання або повернення Колумелли з навчання в Падуї») не сподобалася ні композиція, ні виконання солістів, натомість хористи не схибили: вони були «особливо удатними, коли збиралися грати симфонію» [48]. У рецензії, присвяченій успішній прем'єрі «Фаворитки» Г. Доніцетті, знову був відзначений вдалий виступ хору завдяки злагодженості виконання та артистизму його співаків: «Хори йдуть у нас чудово не лише в музичному, а й у драматичному відношенні, а виконавці їх вповні заслуговують оплесків, котрі тепер для них не рідкість», – зазначає кореспондент місцевого часопису [44].

Після від'їзду Л. Річчі капельмейстером одеської опери на новий театральний сезон став 29-річний композитор і диригент Акілле Ґраффінья. Його ангажементом опікувалася болонська театральна агенція П. Джентілі [20]. До Одеси новий капельмейстер приїхав із сім'єю. Його дружина – Луїджія Трівульці-Ґраффінья – була зарахована до складу театральної трупи як співачка-сопрано для другорядних партій. Її ім'я згадується серед учасників концерту на користь театрального оркестру, який відбувся 3 липня 1846 р. Разом із К. Ґрамалья, А. Скалезе та співаками хору вона виконала в ньому уривки з опер «Капулетті й Монтеккі» В. Белліні й «Ченерентоли» Дж. Россіні [7].

Місцеву трупу після завершення сезону залишив Ґ. Фіорі, а на його місце повернувся знаний в Одесі бас А. Берлендіс. Для Ґ. Фіорі, як молодого співака, одеські виступи, особливо співпраця з Л. Річчі, багато сприяли успіху його майбутньої виконавської кар'єри. Невдовзі після повернення до Болоньї він, за пропозицією Л. Річчі, був запрошений до Трієста в «Театро Ґранде» для виконання «написаної для нього» партії Гусмано у «Відлюдниці з Астурії» [55], а потім, через рік, виступаючи вже у складі трупи комунального театру м. Реджо, знову приїздив до Трієста для участі у виставі цієї самої опери, яка набула там популярності [50].

Упродовж 1845–1846 театрального року антреприза, поряд із відомими місцевому глядачеві операми (такими, як «Велізарій», «Лючія», «Маріно Фальєро» Г. Доніцетті, «Сафо» Дж. Пачіні, «Пуритани» В. Белліні), поставила на одеській сцені ряд нових, серед яких згадуються: «Мойсей» («Петропустельник») Дж. Россіні, «Тамплієр» («Лицар храму») О. Ніколаї, «Дон Пасквале» Г. Доніцетті, «Ломбардці у першому хрестовому поході» Дж. Верді, а також дві опери А. Граффінья: «Останні дні Сулли» й «Естер д'Енгадді»1.

Найбільшою новиною початку сезону стала опера Дж. Верді «Ломбардці», прем'єра якої відбулася 17 квітня 1845 р. Музичний оглядач, відзначаючи специфіку творчого стилю композитора, зокрема, зазначив: «…музика, сповнена такого драматизму й розмаїття в мотивах, що, незважаючи на чотири акти, чудово слухається до кінця й не дає вам знудитись <…>» [46]. Партія Арвіно, за свідченням критики, стала однією з кращих в співацькій кар'єрі Р. Віталі, а Д. Маріні в образі Пагано підтвердив невичерпність свого таланту [46]. Ця опера, поставлена вперше на теренах тогочасної Російської імперії, викликала жвавий інтерес у музичному середовищі: російський композитор О. Сєров, дізнавшись про постановку в Одесі «Ломбардців», рекомендував своїй сестрі, котра там мешкала, обов'язково відвідати цю виставу, як взірець нового стилю в оперній музиці [1, 112].

Предметом жвавого обговорення музичною критикою стали також прем'єри опер А. Ґраффінья. Спочатку, в жовтні 1845 р., були поставлені «Останні дні Сулли» («П'ять днів Сулли») за участю І. Сеччі-Корсі, Р. Віталі й Д. Маріні. Артисти зробили багато для успіху цієї опери, отримали заслужені оплески після кожної дії [27]. Проте враження від вистави було неоднозначним. Одеський кореспондент газети «Il Pirata» писав після прем'єри: «у ній є ефектні місця, хоча ефектні не означає оригінальні» [32]. Тому не дивно, що ця опера, витримавши три постановки, швидко зійшла з одеської сцени.

Ще одна, написана в Одесі, опера цього молодого композитора, «Естер д'Енгадді», була поставлена в його бенефісний вечір 9 лютого 1846 р. Учасниками прем'єри стали І. Сеччі-Корсі, Р. Віталі, А. Берлендіс та Д. Маріні [28]. Хоча ця опера більше сподобалась публіці, ніж «Останні дні Сулли», однак, двічі поставлена на сцені театру, вона була назавжди викреслена з його репертуару після від'їзду А. Ґраффінья на батьківщину.

Слідом за короткою перервою в діяльності театру, яка тривала впродовж Великого посту, італійська трупа розпочала театральний сезон 1846/47 рр. Склад її виконавців не зазнав суттєвих змін – антрепренер залишив «кістяк» солістів, продовживши з ними чинні контракти. Серед небагатьох інших залишив театр тенор Джоаккіно Рамоні, який був майже непомітним в операх попереднього сезону. Італійські газети повідомляли, що він разом із дружиною-співачкою отримав ангажемент у театрі Мальти. Вирушивши з Одеси, Д. Рамоні взяв участь у двох виставах «Норми» в італійському театрі Константинополя, де мав, за словами тамтешніх кореспондентів, «неабиякий» успіх [59]. На місце Д. Рамоні міланська агенція Дж. Б. Боноли запросила тенора Джакомо Санті [52], та, замість Ц. Сбрішіа, контральто Клементіну Ґрамалья [58]. Більш суттєві зміни в цьому сезоні торкнулися керівництва трупи: капельмейстером був знову призначений Л. Джервазі, який очолював одеську італійську оперу раніше, а місце диригента та першої скрипки оркестру посів випускник Міланської консерваторії Л. Йотті [57].

Допоки прибулі виконавці готували дебютні виступи, трупа на початку сезону, в квітні, поставила нову оперу Дж. Верді «Ернані» («Ельвіра Арагонська») з Р. Віталі в партії Ернані, Д. Маріні – Дона Карлоса, І. Сеччі-Корсі – Ель-

віри. Критика відзначила особливо гаряче сприйняття співу та гри примадонни публікою, котра їй дякувала «гучними тривалими оплесками» [1, 112].

Опера «Сафо» Дж. Пачіні, поставлена для дебюту К. Ґрамальї, не сприяла її успіху. «Грамалья (Клімена), – писав «Il Pirata», – це та артистка, яка так мало відповідає партії, котра була їй доручена: важко отримати задоволення від вигляду жінки округлої й повної, яка сильно задихається на сцені» [34]. Гра і спів баритона Р. Скалезе (Алькандро) також не зовсім пасували до його образу [29]. Натомість виконавці інших партій – І. Сеччі-Корсі (Сафо) та Р. Віталі (Фаон) – мали підтримку глядачів: на їхню адресу «звучали часті оплески, співакам не бракувало слів похвали» [34].

Перші виступи земляків-дебютантів у Одесі були предметом зацікавлення міланського музичного співтовариства, яке жваво реагувало на їхній успіх. «Наш Йотті достойно себе представив як директор оркестру і як виконавець» – писала «Il Pirata» з приводу його участі у виставі «Пуритан» В. Белліні [60]. Інший новачок трупи, співак Д. Санті, добре розпочав сезон виступом у головній теноровій партії «Роберта Деверьо» Г. Доніцетті. Італійська преса з цього приводу принагідно відзначала, що «його чудовий голос і прекрасна школа викликали симпатії місцевої публіки» [56].

Окрема увага критики в цьому сезоні була зосереджена на виступах А. Скалезе. Юна співачка, зійшовши на одеську сцену в перший рік цієї антрепризи, тепер, після трьох сезонів виступів у театрі, демонструвала чесноти справжньої примадонни. Вона «так само прекрасна і в «Пуританах», <…> і в «Маріно Фальєро», де так чудово виконує «Tra due tombe», в «Ломбардцях», де ви заслухаєтесь її «Ave, Maria», і в фіналі <…> , і прийдете в захоплення від дуету, який вона виконує з тенором. А в опері, яку так часто тепер бачимо [«Джульєтта й Ромео» Н. Ваккаї], скільки виразності й чистоти в романсі першої дії <…> !» [19] – зазначав музичний оглядач «Одесского вестника». В унісон із ним кореспондент міланського «Il Pirata» засвідчує, що в Одесі А. Скалезе розвинула «рідкісну якість звучання голосу та обізнаність у співі» [35]. «Щоб підтвердити ці відзнаки», – пише далі автор статті, – «досить сказати, що нині в Одесі завжди з блискучим успіхом ця primadonna assoluta співає в «Ломбардцях», «Пуританах», «Корсиканській нареченій», «Маріно Фальєро», «Доні Пасквале», «Лінді», «Колумеллі» тощо» [35].

Загалом, головні виконавці трупи впродовж театрального сезону 1846–1847 рр. виступили у 158-ми виставах 22-х опер, більшість із яких була відома одеському глядачеві з попередніх сезонів і належала до творчої спадщини Г. Доніцетті («Лючія ді Ламмермур», «Маріно Фальєро», «Фаворитка», «Лукреція Борджа», «Роберт Деверьо», «Лінда ді Шамуні», «Дон Пасквале»), В. Белліні («Норма», «Пуритани», «Капулеті й Монтеккі»), Дж. Пачіні («Сафо»), Дж. Россіні («Мойсей», «Севільський цирульник», «Отелло»), В. Моцарта («Дон Жуан»), В. Фйораванті («Повернення Колумелли з навчання в Падуї» та Д. Верді («Ломбардці»)1. Серед нових вистав, які після вдалої прем’єри з успіхом ставились впродовж усього сезону, були «Ельвіра Арагонська» («Ернані») Д. Верді та «Единбурзька в’язниця» Ф. Річчі, тоді як «Корсиканська наречена» Дж. Пачіні [35], «Театральні зручності й незручності» Г. Доніцетті після прова-

льних прем'єрних спроб не мали популярності у глядачів [47]. Але найбільший успіх серед новинок сезону очікував на «Роберта-Диявола» Д. Мейєрбера: цьому, на думку критиків, сприяла «красива музика» і «чудове виконання». Одеський кореспондент подав у деталях «хроніку» першої одеської прем'єри цієї опери на шпальтах часопису «Il Pirata», відтворивши найбільш захоплюючі моменти вистави й відзначивши чесноти її виконавців: «Синьйора Сеччі-Корсі (Ізабелла) виконала свою партію з правдивістю й проспівала арію й романс четвертого акту з величезною енергією, за що отримала бурхливі оплески. Синьйор Віталі (Роберт) не був настільки визначним, але йому аплодували в сициліані в першому акті. Синьйор Берлендіс (Бельтрамо) виявив надзвичайні уміння й достойно виконав цю складну партію, яка добре узгоджується з його вокальними можливостями і які йому принесли заслужені аплодисменти в дуеті третього акту з Рамбальдо в valzer infernale (з викликами на сцену), в дуеті з Аліче і в терцеті a voci sole з Робертом й Аліче, виконаному з досконалістю змісту й відтінків. Вони заслужили відзнаки й виклики також в інших місцях опери <…>. Амалія Скалезе (Аліче) отримала схвалення завдяки старанному й точному співу і була відзначена в романсі першого акту, а також в lasciar la Normandia третього акту (що їй забезпечило виклик на сцену), так само, як і в інших місцях партії. Синьйор Вольта (Рамбальдо) – достойний виконавець» [36].

1846–1847 театральний рік став останнім в антрепризі Й. Жульєна. З наступного сезону до завершення контракту, негоціант зосередився на обслуговуванні торгівлі в портовому карантині, а театральні справи передав у відання сина – Нікколо Жульєна. Цей факт зміни імпресаріо засвідчують, зокрема, повідомлення в італійській театральній пресі: міланська «Il Pirata» 16 квітня 1847 р. писала про плани на приїзд до Мілана «імпресаріо одеського театру» Н. Жульєна для формування нової трупи на сезони 1848–1850 рр. [61].

В чому ж полягали здобутки і якими були втрати італійської опери впродовж трирічного антрепренерства Й. Жульєна в одеському театрі? Звернімося для прикладу до щоденникових записів В. В. Давидова, російського поміщика, який разом із родиною перебував у Одесі впродовж двох місяців з середини червня до 14 серпня 1846 р. Мандрівник часто відвідував театр, якому присвятив у своїх записах про Одесу такі рядки: «Театр досить добрий і оригінальний: ложі розгороджені щільними стінками, відповідно утворюють окремі кімнатки, обклеєні різноманітними папірцями. Тут партером називають – і справедливо – великий загін за кріслами, де лав дуже мало, а бажаючі отримують своє задоволення в переважній більшості стоячи. <…> Задухи великої немає <…>. Оркестр невеликий, але чудовий; особливо добрі мідні інструменти. Хори вірні, але малі: чоловічих голосів дев'ять, а жіночих не рахував, до того ж їх майже не чути. Декорації й костюми не лише хористів, але й перших осіб, погані й обстановка взагалі не блискуча. Трупа складена не з відмінних, але досить пристойних співаків, зате майже рівної сили, один іншого не тисне <…>» [5, 185].

Ця атестація театру пересічним глядачем є насправді найбільш точною і лаконічною характеристикою антрепризи Й. Жульєна. Рівний і добрий склад солістів, злагодженість звучання оркестру й хору неодноразово відзначалися у театральних рецензіях цього періоду. Проте, витрачаючи визначені на утри-

мання театру суми переважно на ангажемент артистів і музикантів, антрепренер мало опікувався зовнішнім виглядом театральної зали, сцени, а також взагалі не займався оновленням реквізиту та застарілого й зношеного гардеробу. Саме на цих проблемах театру гостро наголошує ще один тогочасний глядач – неназваний італійський рецензент прем'єри «Відлюдниці з Астурії». У своїй статті, присвяченій блискучим дебютним виступам артистів у цій опері, автор принагідно відзначає: «Лише декорації були непристойні, до того ж імпреза мала б підібрати відповідні костюми й французькі обладунки періоду середніх віків замість тих, які демонстрували убогість у кожній дії опери <…>; так само вона мала спонукати синьйора Карло Баццані живописно оформити сцену з більшим мистецтвом, щоб не ганьбити театр, зробивши його сьогодні схожим на бакалійну лавку, не соромлячись старих декорацій; не зловживати прихильністю публіки, котра вже втомилася бачити сцену, схожу на найгірші театри ляльок» [37].

Наукова новизна. На основі публікацій у зарубіжній та місцевій одеській пресі, архівних документів уперше досліджена історія італійської антрепризи Й. Жульєна в одеському міському театрі у взаємозв'язку її організаційної, матеріально-технічної та сценічної діяльності, показані репертуарні новації, специфіка формування вокально-виконавського складу й фінансування трупи, здійснений аналіз виступів артистів у більшості оперних вистав упродовж трьох театральних сезонів антрепризи, розкриті способи й специфіка комунікації між артистами та глядачами в театрі.

Отже, підводячи підсумок трирічної італійської оперної антрепризи Й. Жульєна в Одесі, відзначимо зусилля імпресаріо, які він приклав для удосконалення музично-сценічної складової діяльності театру. Окрім якісних змін у трупі в період керівництва Й. Жульєна в Одесі, вперше на теренах України глядачі отримали можливість познайомитися з новітнім репертуаром тогочасної італійської опери, зокрема творами молодого Дж. Верді, який започаткував нову епоху в історії європейської оперної музики. Артисти балету, долучені Й. Жульєном до складу трупи, участю в оперних виставах та балетних дивертисментах збагатили та урізноманітнили музично-театральне життя Одеси.

Проте зосередженість Й. Жульєна на отриманні прибутків від маркітантства, його ставлення до власних зобов'язань матеріального забезпечення театру, як до чогось другорядного, що становить фінансовий тягар для його портового бізнесу, врешті, призвело до набуття одеським театром ознак провінційності (в інтер'єрі зали, оздобленні й обладнанні сцени, забезпеченні артистів відповідними костюмами та сценічним реквізитом) та, як наслідок, справедливої критики антрепренера на шпальтах місцевої та італійської преси.

Додаток

Склад італійських труп в Одесі періоду антрепризи Й. Жульєна Сезон 1844/45: примадонна-сопрано Ірена Сеччі-Корсі, примадонна-сопрано Аделаїда Поллані (до серпня 1844 р.), примадонна-сопрано-суплементо Амалія Скалезе примадонна-контральто Целінда Сбрішіа, перший тенор Джоаккіно Рамоні, перший тенор Раффаеле Віталі, перший тенор Луїджі Фрабоні, баритон Джузеппе Маріні (з вересня 1844 р.), баритон Тамбуріні, бас-буф Вінченцо

Ґраціані, бас-буф Раффаеле Скалезе, бас Ґаетано Фіорі, другий бас Нікола Віталі, секундадонни Марія Берті, Аделіна Ґульєльміні, співачка Мікк'яреллі-Марконі, другий тенор Вольта, співаки других партій Раффаеле Ґалуппіні, Даніеле Казанова і Якопо Ґерлі, хормейстер Антоніо Фавретто, перша скрипка й диригент оркестру Дж. Б. Буфф'є, маестро ді капелла Луїджі Річчі.

Сезон 1845/46: примадонна-сопрано Ірена Сеччі-Корсі, співачка-сопрано Амалія Скалезе, перший тенор Джоаккіно Рамоні, перший тенор Раффаеле Віталі, баритон Джузеппе Маріні, бас-буф Вінченцо Ґраціані, перший бас Александр Берлендіс, бас Раффаеле Скалезе, співачка-компрімарія Л. Трівульці-Ґраффінья, перша скрипка й диригент оркестру Дж. Б. Буфф'є, маестро ді капелла Акілле Граффінья.

Сезон 1846/47: примадонна-сопрано Ірена Сеччі-Корсі, співачка-сопрано Амалія Скалезе, співачка-контральто Клементіна Ґрамалья, перший тенор Раффаеле Віталі, перший тенор Помпеяні, перший тенор Джакомо Санті, бас-буф Вінченцо Ґраціані, перший бас Александр Берлендіс, бас Раффаеле Скалезе, другий тенор Вольта, перша скрипка й диригент оркестру Луїджі Йотті, капельмейстер Луїджі Джервазі.

Примітки

1 Репертуар визначений на основі публікацій в «Одесском вестнике», «Il Pirata» (Мілан), «Teatri, arti e letteratura» (Болонья).

2 Подано згідно з повідомленями в «Одесском вестнике», «Il Pirata» (Мілан), «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali» (Мілан), а також на основі інформації зі щоденника В.В. Давидова [5, с.185, 187]).

Література

1. Варварцев М. Між музикою і політикою: опери Верді в Україні (XIX ст.) / М. Варварцев // Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки. – Вип. 24: Міжвідомчий збірник наукових праць / Відп. ред. С. В. Віднянський. – К. : Ін-т історії України НАН України, 2015. – С. 109–125.

2. Варварцев М. М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.). Історико-біографічне дослідження (Словник) / М. М. Варварцев. – К. : Інститут історії України НАН України, 2000. – 324 с.

3. [Витте Н.А.] Краткая историческая записка о положении театрального дела в Одессе с начала постройки сгоревшего театра, т.е. с 1808 года / Н. А. Витте. – Одесса: Тип. А.Шульце, 1886. – 27 с.

4. Городские заметки // Одесский вестник. – 1844. – № 95 (25 ноября).

5. Давыдов Н. Из помещичьей жизни прошлого столетия / Н. Давыдов // Голос минувшего. – 1916. – №2 (февраль). – С.164–200.

6. Державний архів Одеської області. – Ф.1. – Оп. 190 за 1829 р. – Спр. 73 [Справа про переміну в Одеському карантині маркітантства сардинським підданим Карлом Ізолою. Там само про віддачу п. Ризничу в утримання маркітантства в цьому карантині та італійського одеського театру. Там само Листування щодо згорілого в карантині будинку, 1828 р.]. – 425 арк.

7. Заметки и вести // Одесский вестник. – 1846. – №55 (10 июля).

8. Кацанов Я. С. Из истории музыкальной культуры Одессы (1794-1855) / Я.С. Кацанов // Из музыкального прошлого. Сборник очерков. – М. : Гос. муз. изд-тво, 1960. – С. 393–459.

9. К. М-ч. Итальянская опера в Одессе // Одесский вестник. – 1844. – №44 (31мая).

10. Князь Шаликов. Бенефис г-жи Сеччи-Корси / Князь Шаликов // Одесский вестник. – 1844. – №60 (26 июля).

11. Маэстро Луиджи Риччи. Русские актеры. Постскриптум // Одесский вестник. – 1844. – №47 (10 июня).

12. О выезжающих за границу // Одесский вестник. – 1844. – № 12 (8 февраля).
13. О выезжающих за границу // Одесский вестник. – 1844. – № 13 (12 февраля).
14. О выезжающих за границу по второй публикации // Одесский вестник. – 1844. – № 10 (2 февраля).
15. О выезжающих за границу по второй публикации // Одесский вестник. – 1844. – № 16 (23 февраля).
16. Одесские театральные новости // Одесский вестник. – 1845. – № 14 (17 февраля).
17. Одесский театр // Одесский вестник. – 1844. – № 75 (16 сентября).
18. Остроухова Н.В. Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени. Книга первая. 1804 – 1873 / Н. В. Остроухова. – Одесса: Астропринт, 2013. – 392 с.
19. Я. П. Джульетта и Ромео / Я. П. // Одесский вестник. – 1846. – № 59. (24 июля).
20. F.R. Un po' di tutto / F.R. // Il Pirata. – 1845. – №72 (28 febbraio).
21. Giuseppina Ronzi. Odessa. Teatro Italiano // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1845. – № 18 (1 marzo).
22. La solitaria dell'Asturie melodrama in quattro parti di Felice Romani; musica del Mo. Luigi Ricci; da rappresentarsi nell'imperiale teatro d'Odessa nel carnevale dell'anno 1845. – Odessa: Stamperia d'A.Braun, [1845]. – [6], 30 p.
23. M.F. Odessa / M.F. // Il Pirata. – 1845. – № 80 (28 marzo).
24. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1845. – № 4 (11 gennaio).
25. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1845. – № 20 (8 marzo).
26. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1845. – № 26 (29 marzo).
27. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1845. – № 101 (17 dicembre).
28. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1846. – № 23 (21 marzo).
29. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1846. – №54 (8 luglio).
30. Odessa // Il Pirata. – 1843. – № 46 (8 dicembre).
31. Odessa // Il Pirata. – 1844. – № 2 (5 luglio).
32. Odessa // Il Pirata. – 1845. – № 45 (2 dicembre).
33. Odessa // Il Pirata. – 1845. – № 82 (4 aprile).
34. Odessa // Il Pirata. – 1846. – № 2 (7 luglio).
35. Odessa // Il Pirata. – 1846. – № 59 (20 gennaio).
36. Odessa // Il Pirata. – 1847. – № 56. (12 gennaio).
37. Odessa. Ancora della Saffo. Dettagli maggiori // Il Pirata. – 1846. – № 2 (7 luglio)
38. Odessa. Lucia di Lammermoor // Il Pirata. – 1844. – №102. – 21 giugno.
39. Odessa. Mad. Ronzi // Il Pirata. – 1845. – №57. – 7 gennaio.
40. Odessa. Teatro Italiano // Il Pirata. – 1844. – №95. – 28 maggio.
41. R. Краткий обзор прошедшего театрального года / R. // Одесский вестник. – 1844. – №26-27. – 1 апреля.
42. R. Кроме стихотворного дождя… / R. // Одесский вестник. – 1844. – №60. – 26 июля.
43. R. Лючия – Севильский цирюльник – Норма / R. // Одесский вестник. – 1844. – №46. – 7 июня.
44. R. Одесский театр / R. // Одесский вестник. – 1844. – №87. – 28 октября.
45. R. Одесский театр / R. // Одесский вестник. – 1844. – №99. – 9 декабря.
46. R. Одесский театр / R. // Одесский вестник. – 1845. – №38. – 12 мая.
47. R. Одесский театр. Репертуар 1846-1847 года / R. // Одесский вестник. – 1847. – №24. – 22 марта.
48. R. Одесский театр. Сафо. Колумелла. Балет / R. // Одесский вестник. – 1844. – №62. – 2 августа.
49. R. Одесский театр / R. // Одесский вестник. – 1844. – №87. – 28 октября.
50. Reggio // Il Pirata. – 1846. – №69. – 24 febbraio.
51. Scritture // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1843. – №34. – 29 aprile.
52. Scritture // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1846. – №46. – 10 giugno.
53. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1844. – №11. – 6 agosto.

54. Un po’ di tutto // Il Pirata. – 1844. – №17. – 24 agosto.
55. Un po’ di tutto // Il Pirata. – 1845. – №47. – 9 dicembre.
56. Un po’ di tutto // Il Pirata. – 1846. – №10. – 4 agosto.
57. Un po’ di tutto // Il Pirata. – 1846. – №61. – 27 gennaio.
58. Un po’ di tutto // Il Pirata. – 1846. – №80. – 3 aprile.
59. Un po’ di tutto // Il Pirata. – 1846. – №84. – 17 aprile.
60. Un po’ di tutto // Il Pirata. – 1846. – №95. – 26 maggio.
61. Un po’ di tutto // Il Pirata. – 1847. – №83. – 16 aprile.

References

1. Varvartsev, M. (2015). Between music and politics: Verdi’s operas in Ukraine (XIX c.). Mizhnarodni zv’jazky Ukrajiny: naukovi poshuky I znahidky. Kyiv: Instytut istoriji Ukrajiny NAN Ukrajiny, 24, 109–125 [in Ukrainian].

2. Varvartsev, M. M. (2000). Italians in cultural space of Ukraine (the end of XVIII – 20-es XX c.). Historic-biographical investigation (Dictionary). Kyiv: Instytut istoriji Ukrajiny NAN Ukrajiny [In Ukrainian].

3. [Vitte, N.A.].(1886). A shirt historic note about the conditions of theatrical business in Odessa since the beginning of the burnt theatre construction, i.e. from 1808. Odessa: Tip. A. Shul’tse [in Russian].

4. City notes (1844). Odesskij vestnik, 95, 25 Novembre [In Russian].

5. Davydov, N. (1916). From the landlords’ life of the past century. The voice from the Past, 2, February, 164-200 [In Russian].

6. State archive Odessa region. F.1. Op.190 za 1829 r. Spr.73. [The case of the sutlerment change in the Odessa quarantine by Sardinian Carlo Isola. There’s just about mr. Ryznych’s keeping sutlerment in the quarantine and about Odessa Italian theatre. Here also is the correspondence on the burned in quarantine house] [In Russian].

7. Notes and news. (1846). Odesskij vestnik, 55, 10 July [In Russian].

8. Katsanov, Ya. S. (1960). From the history of Odessa music culture (1794–1855). From music past. Collection of notes. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal’noe izdatel’stvo, 393–459 [In Russian].

9. K. M-ch. (1844). Italian Opera in Odessa. Odesskij vestnik, 44, 31 May [In Russian].

10. Prince Shalikov. (1844). Lady Sechchi-Korsi’s benefit. Odesskij vestnik, 60, 26 July [In Russian].

11. (1844). Maestro Luigi Richchi. Russian actors. Postscriptum. Odesskij vestnik, 47, 10 June [In Russian].

12. (1844). About travelling abroad. Odesskij vestnik, 12, 8 February [In Russian].

13. (1844). About travelling abroad. Odesskij vestnik, 13, 12 February [In Russian].

14. (1844). About travelling abroad on the second publication. Odesskij vestnik, 10, 2 February [In Russian].

15. (1844). About travelling abroad on the second publication. Odesskij vestnik, 16, 23 February [In Russian].

16. (1845). Odessa theatrical news. Odesskij vestnik, 14, 17 February [In Russian].

17. (1844). Odessa theatre. Odesskij vestnik, 75, 16 September [In Russian].

18. Ostrouhova, N.V. (2013). Odessa Opera House in historical space and time. The first book. (1804-1873). Odessa: Astroprint [In Russian].

19. Ya. P. (1846). Gulietta and Romeo. Odesskij vestnik, 59, 24 July [In Russian].

20. F.R. (1845). Un po’ di tutto. Il Pirata, 72, 28 febbraio [In Italian].

21. (1845). Giuseppina Ronzi. Odessa. Teatro Italiano. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 18, 1 marzo [In Italian].

22. (1845). La solitaria dell'Asturie melodrama in quattro parti di Felice Romani; musica del Mo. Luigi Ricci; da rappresentarsi nell'imperiale teatro d'Odessa nel carnevale dell'anno 1845. Odessa: Stamperia d'A.Braun [In Italian].
23. M.F. (1845). Odessa. Il Pirata, 80, 28 marzo [In Italian].
24. (1845). Odessa. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 4, 11 gennaio [In Italian].
25. (1845). Odessa. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 20, 8 marzo [In Italian].
26. (1845). Odessa. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 26, 29 marzo [In Italian].
27. (1845). Odessa. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 101, 17 dicembre [In Italian].
28. (1846). Odessa. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 23, 21 marzo [In Italian].
29. (1846). Odessa. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 54, 8 luglio [In Italian].
30. (1843). Odessa. Il Pirata, 46, 8 dicembre [In Italian].
31. (1844). Odessa. Il Pirata, 2, 5 luglio [In Italian].
32. (1845). Odessa. Il Pirata, 45, 2 dicembre [In Italian].
33. (1845). Odessa. Il Pirata, 82, 4 aprile [In Italian].
34. (1846). Odessa. Il Pirata, 2, 7 luglio [In Italian].
35. (1846). Odessa. Il Pirata, 59, 20 gennaio [In Italian].
36. (1847). Odessa. Il Pirata, 56, 12 gennaio [In Italian].
37. (1846). Odessa. Ancora della Saffo. Dettagli maggiori. Il Pirata, 2, 7 luglio [In Italian].
38. (1844). Odessa. Lucia di Lammermoor. Il Pirata, 102, 21 giugno [In Italian].
39. (1845). Odessa. Mad. Ronzi. Il Pirata, 57, 7 gennaio [In Italian].
40. (1844). Odessa. Teatro Italiano. Il Pirata, 95, 28 maggio [In Italian].
41. R. (1844). An overview of past theatrical year. Odesskij vestnik, 26-27, 1 April [In Russian].
42. R. (1844). Except poetic rain… . Odesskij vestnik, 60, 26 July [In Russian].
43. R. (1844). Lucia – The Barber of Seville – Norma. Odesskij vestnik, 46, 7 June [In Russian].
44. R. (1844). Odessa theatre. Odesskij vestnik, 87, 28 October [In Russian].
45. R. (1844). Odessa theatre. Odesskij vestnik, 99, 9 December [In Russian].
46. R. (1845). Odessa theatre. Odesskij vestnik, 38, 12 May [In Russian].
47. R. (1847). Odessa theatre. Repertoire on 1846-1847 year. Odesskij vestnik, 24, 22 March [In Russian].
48. R. (1844). Odessa theatre. Saffo. Columella. Ballet. Odesskij vestnik, 62, 2 August [In Russian].
49. R. (1844). Odessa theatre. Odesskij vestnik, 87, 28 October [In Russian].
50. (1846). Reggio. Il Pirata, 69, 24 febbraio [In Italian].
51. (1843). Scritture. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 34, 29 aprile [In Italian].
52. (1846). Scritture. Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali, 46, 10 giugno [In Italian].
53. (1844). Un po' di tutto. Il Pirata, 11, 6 agosto [In Italian].
54. (1844). Un po' di tutto. Il Pirata, 17, 24 agosto [In Italian].
55. (1845). Un po' di tutto. Il Pirata, 47, 9 dicembre [In Italian].
56. (1846). Un po' di tutto. Il Pirata, 10, 4 agosto [In Italian].
57. (1846). Un po' di tutto. Il Pirata, 61, 27 gennaio [In Italian].
58. (1846). Un po' di tutto. Il Pirata, 80, 3 aprile [In Italian].
59. (1846). Un po' di tutto. Il Pirata, 84, 17 aprile [In Italian].
60. (1846). Un po' di tutto. Il Pirata, 95, 26 maggio [In Italian].
61. (1847). Un po' di tutto. Il Pirata, 83, 16 aprile [In Italian].

УДК 78.021

Павлюченко Поліна Григорівна,
народна артистка України, професор кафедри
народнопісенного і хорового мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв

ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ТА СПРИЙМАННЯ МУЗИЧНОГО ОБРАЗУ У ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Мета дослідження *– проаналізувати засоби створення та сприймання музичного образу асоціація, діалог, емпатія, катарсис у вокально-виконавському мистецтві.* ***Методологія.*** *Теоретико-методологічною основою дослідження є загальнонаукові методи: історизм, систематизація, порівняння, узагальнення досліджуваної проблеми. Основу роботи складають засадничі положення сучасної естетичної науки, культурології, специфіки творчого процесу, праці з проблем інтерпретації у виконавському мистецтві.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає в тому, що ньому здійснено культурологічне обґрунтування значення засобів створення та сприймання музичного образу – асоціація, діалог, емпатія, катарсис у вокально-виконавському мистецтві.* ***Висновки.*** *Засоби створення музичного образу – асоціації, діалог, емпатія та катарсис відіграють надзвичайно велику роль у вокально-виконавському мистецтві. Завдяки емпатичним процесам стає можливою емоційна комунікація, «трансляція почуттів» від особистості до особистості. Емпатія «вбудовується» в міжособистісні стосунки, за її допомогою увага концентрується на внутрішньому світі «Іншого», люди розуміють, – з певним ступенем глибини, – думки і душевні рухи, емоційний стан інших людей, що є особливо важливим для виконавця-вокаліста. Відчуття трагічності життя, страждання є головним двигуном як створення музики, так і виконавської інтерпретації. Могутнім каталізатором, що виявляє наявність емоційно-чуттєвого фактора у людини та здатність уявлення його у формі переживання, є актом катарсичного очищення. Катарсис проявляється у тому, що уявлення, асоціації, які виникають під час виконання або сприймання твору, поступово змінюються у процесі подальшого розвитку його драматургії, стаючи більш глибоким, більш розвинутим відчуттям – відчуттям наближення до знання таємниць світобудови. Засоби створення та сприймання музичного образу – асоціація, діалог, емпатія, катарсис – допомагають осягнути складність феномену інтерпретації музичного твору, зокрема, народної пісні. Лише усвідомлюючи складну будову образу, виконавець зможе адекватно виконати та інтерпретувати зміст твору.*

Ключові слова: *музичний твір, асоціація, емпатія, катарсис, діалог.*

Павлюченко Полина Григорьевна, *народная артистка Украины, профессор кафедры народно-песенного исполнительства и хорового искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Средства создания и восприятия музыкального образа в вокально-исполнительском искусстве: к постановке проблемы

Цель работы *– проанализировать средства создания и восприятия музыкального образа – ассоциация, диалог, эмпатия, катарсис в вокально-исполнительском искусстве.* ***Методология.*** *Теоретико-методологической основой исследования являются общенаучные методы: историзм, систематизация, сравнение, обобщение исследуемой проблемы. Основу работы составляют основные положения современной эстетической науки, культурологии, специфики творческого процесса, работы по проблемам интерпретации в исполнительском*

© Павлюченко П. Г., 2016

*искусстве. **Научная новизна** исследования заключается в том, что в нем осуществлено культурологическое обоснование значения средств создания и восприятия музыкального образа – ассоциация, диалог, эмпатия, катарсис – в вокально-исполнительском искусстве. **Выводы.** Средства создания музыкального образа – ассоциация, диалог, эмпатия и катарсис играют чрезвычайно большую роль в вокально-исполнительском искусстве. Благодаря эмпатическим процессам становится возможной эмоциональная коммуникация, «трансляция чувств» от личности к личности. Эмпатия «встраивается» в межличностные отношения, с ее помощью внимание концентрируется на внутреннем мире «Другого», люди понимают, с определенной степенью глубины, мысли и душевные движения, эмоциональное состояние других людей, что особенно важно для исполнителя-вокалиста. Ощущение трагичности жизни, страдания являются главным двигателем как создание музыки, так и исполнительской интерпретации. Мощным катализатором, выявляющим наличие эмоционально-чувственного фактора у человека и способность представления его в форме переживания, является акт катарсического очищения. Катарсис проявляется в том, что представление, ассоциации, которые возникают во время исполнения или восприятия произведения, постепенно меняются в процессе дальнейшего развития его драматургии, становясь более глубоким, более развитым чувством – чувством приближения к знанию тайн мироздания. Средства создания и восприятия музыкального образа – ассоциация, диалог, эмпатия, катарсис – помогают понять сложность феномена интерпретации музыкального произведения, в частности, народной песни. Только осознавая сложное строение образа, исполнитель сможет адекватно исполнить и интерпретировать содержание произведения.*

Ключевые слова: *музыкальное произведение, ассоциация, эмпатия, катарсис, диалог.*

Pavlyuchenko Paulina, *People's Artist of Ukraine, professor of the Folk songs performing and choral arts chair,Kyiv National University Culture and Arts*

Tools of creation and perception of musical images in the vocal-performing arts: regarding problem definition

Purpose of Article. *The purpose of the article is to analyse the means of creation and perception of music image - association, dialogue, empathy and catharsis - in vocal and performing arts.* ***Methodology.*** *The theoretical and methodological basis of the study is general scientific methods: historicism, systematization, comparison, generalization. The basis of provisions of is modern Aesthetics, Cultural studies, the specifics of the creative process and the problems of interpretation in art.* ***Scientific novelty.*** *The study proved the importance of means of creation and perception of music image - association, dialogue, empathy and catharsis - in the vocal arts.* ***Conclusions.*** *The means of creating a musical image - association, dialogue, empathy and catharsis, play a great role in vocal and performing arts. Through empathic processes it becomes possible emotional communication, "broadcast feelings" to each other. Empathy is "embedded" in interpersonal relationships. The attention is focused on the inner world of the «Another». People can understand with some degree of depth of thoughts and spiritual movements, emotional state of other people, which is especially important for singer-artists. Feeling the tragedy of life, pain is the main engine as creating music and performing interpretation. A powerful catalyst that reveals the presence of emotional and sensual factor in humans, the human capacity to imagine the emotional factor in the form of experience is an act of catharsis. Catharsis means that the ideas and associations, arose during performing can gradually change in the further development of its drama. The means of creation and perception of music image - association, dialogue, empathy and catharsis help to understand the complexity of the phenomenon of interpretation of musical works, including folk songs. Only realizing complex structure of the image, artist will perform adequately and interpret the content a musical composition.*

Keywords: *music, association, empathy, catharsis, dialogue.*

Актуальність теми дослідження. Специфіка музики – відображення змісту на рівні високого узагальнення і впливу на сферу людських емоцій. Будь-яке

явище чи подія, які переживає людина, відгукується в неї низкою різноманітних емоцій – радістю, сумом, подивом, ніжністю, обуренням тощо, нюанси яких не завжди можна передати словами. Музика ж здатна виражати гаму різноманітних станів людини, викликаючи відповідний відгук реципієнта завдяки асоціаціям. Слід зазначити, що духовна діяльність людини ґрунтується на двох властивостях її психіки – на можливості репродукувати враження, які колись переживались людиною, а тепер є лише їх психічними копіями – ідеями – та на можливості репродукованої ідеї викликати за собою іншу ідею або їх низку, які, у свою чергу, викликають подальші ідеї. Безперечно, цей процес «виникнення ідей» залежить від досвіду людини, зокрема її естетичного досвіду, від її світовідчуття (згідно О. Лосєва), від уявлення. Чим багатші музичні уявлення, тим ширше сфера дії уяви, що реконструює минулий досвід та продукує нові образи. Вплив на художню творчість, й, зокрема, на музичну, робить те, що активно пережите, те, що схвилювало митця, що стало частинкою його духовного «Я». Завдання виконавця музичного твору – правильно визначити співвідношення твору з його творцем і часом, врахувати всі стильові риси в процесі роботи над твором. Підкреслю, що засоби створення музичного образу – асоціації, діалог, емпатія та катарсис відіграють надзвичайно велику роль у вокально-виконавському мистецтві.

Необхідно зауважити, що питання створення та сприймання художнього образу, зокрема і музичного, у тих чи інших аспектах розглядається в працях багатьох науковців: І. Айвазова, Л. Алексєєва, Є. Басін, О. Берегова, М. Бровко, С. Гмиріна, Н. Жукова, А. Карп’як, Л. Кияновська, О. Колесник, В. Личковах, Л. Мізіна, О. Оніщенко, О. Петрова, Ю. Петров, О. Самойленко, М. Северинова, І. Франко, Н. Швец, І. Юдкін та ін., однак проблема створення та сприймання музичного образу у вокально-виконавському мистецтві залишається недостатньо вивченою, чим і обумовлена актуальність цієї роботи.

Мета роботи – проаналізувати засоби створення та сприймання музичного образу – асоціація, діалог, емпатія, катарсис у вокально-виконавському мистецтві.

Вокальне виконавство передбачає велику попередню роботу з вокальним твором. Слід звернути увагу не тільки на музичний, а й на літературний текст, в якому не тільки фрази і слова, але й розділові знаки, наголоси і акценти, інтонаційні паузи, кульмінація – всі емоційні відтінки мови беруть участь в інтерпретації твору. Проблема творчої інтерпретації стимулює розвиток у музиканта цілої низки професійно-особистісних якостей, таких як художньо-образне мислення, володіння засобами музичної виразності, музичною ерудицією. А володіння різними технічними прийомами і досвідом виконавської діяльності дозволить музикантові глибоко і повністю розкрити твір, що інтерпретується. Надзвичайного значення у цьому процесі набувають і засоби створення музичного образу, зокрема асоціація, діалог, емпатія, катарсис. Асоціація (від лат. associatio з'єднання) – зв'язок між психічними явищами, при якій актуалізація одного з них викликає появу іншого. Асоціації широко використовуються для створення емоційних ефектів у творчості. Так, відомий український письменник, поет, філософ, громадський діяч І. Франко в роботі «З секретів поетичної

творчості», розмірковуючи про асоціації, наводить три закони Штейнталя: «1. Душа повертає легше з не привичного стану до звичайного, ніж противно. 2. Душа йде легше за ходом дійсного руху, ніж супроти сього ходу, тобто легше від початку до кінця, ніж від кінця до початку (напр., від цегли і каміння до будинку легше, ніж від будинку до цеглини). … 3. Самостійний предмет трудніше репродукує несамостійний, цілість трудніше репродукує частину, ніж противно» [5, 66]. Далі письменник додає, що «коли в нашій уяві повстане образ пожару, то мимоволі з сим образом в'яжуться й дальші образи: крик, метушня людей, голос дзвонів, гашення вогню і т. ін. Се є звичайна асоціація… Аби уявити собі, що люди серед пожару танцюють, бенкетують та співають, на се треба незвичайного напруження нашої уяви, треба праці або поетичної сугестії» [5, 66-67].

Слід зазначити, що такий прийом сугестії – «перетягування» уяви від звичного ряду асоціацій у незвичний часто можна зустріти у музиці, де під час створення музичного образу завдяки синтезу та взаємодії виразності засобів (лад, ритм, динаміка, регістр тощо) або їх протиставлення відбувається «проекція» комічного або трагічного.

Як вже зазначалось, життєві та художні асоціації тісно взаємодіють у процесі створення та сприймання музичного образу, особливість якого полягає у тому, що й перші, й другі асоціації неможливо відокремити у музичній інтонації – «резонансі відчуттів». Необхідно зазначити, що образно-емоційний зміст музичного образу, так само як і його сприйняття, пов'язане з процесом емпатії, який, за слушним зауваженням Є. Басіна, визначає уявне перенесення себе в думки та почуття іншого, іншими словами, емпатія пов'язана з діяльністю уяви в процесі створення художнього образу. Відомий психолог Л. Виготський вказував на те, що всі психологічні системи, які намагаються пояснити мистецтво, є комбінованим в тому чи іншому вигляді вченням про уяву і про почуття. Є. Басін, погоджуючись з такою позицією, додає, що з точки зору особистісного підходу вся художня психологія є «психологією, що уявляє», а поняття художньої уяви тісно пов'язане зі «співпереживанням» – емпатією [1, 11-12]. Теоретик зазначає: «Одухотворення неживого – одне з перших, базисних проявів емпатії, одна з найголовніших її функцій» [1, 93]. Дійсно, невідоме, незрозуміле стає ближчим і зрозумілішим людині, якщо воно співвідноситься з позиціями вже відомого їй, зрозумілого. В цьому випадку велику роль відіграє власний досвід – досвід людських уявлень, почуттів, осмислених дій, який виконавець переносить на навколишню дійсність, а також і на твір, який виконує. Емпатія, таким чином, так би мовити, вбудовується і в міжособистісні стосунки, за її допомогою увага концентрується на внутрішньому світі «Іншого». Іншими словами, люди розуміють, – безумовно, з певним ступенем глибини, – думки і душевні рухи, емоційний стан інших людей, що є особливо важливим для виконавця-вокаліста. Відтак, «завдяки емпатичним процесам стає можливою емоційна комунікація, "трансляція почуттів" від особистості до особистості» [1, 94]. Під час виконання пісні власний світ переживань виконавця завжди залишається з ним, але водночас, він відтворює внутрішній світ «Іншого», переживає його почуття, так би мовити, оживляючи їх своїм даром, своїм власним

виконанням. Таким чином, завдяки емпатичним процесам стає можливою емоційна комунікація, передача почуттів від виконавця до слухача.

Як зазначає Є. Басін, емпатія починається з проекції та інтроекції. «Проекція – це уявне перенесення себе в ситуацію того об'єкта, в який вживаються, це створення для свого реального Я уявної ситуації, гаданих обставин» [1, 121]. Іншими словами, проекція сприяє ідентифікації з об'єктом. Наприклад, виконавець-вокаліст втілюється у «героя / героїню», роль якого / якої виконує (ідентифікація), переносячись (проекція) в уявну ситуацію, ставлячи себе на його / її місце. Так, виконуючи родинно-побутові пісні, найбільшу частину яких становлять пісні про кохання, в яких відтворено багатогранність людського життя, розкрито світ людських переживань, основні мотиви яких – це щирість, довіра, взаємоповага, радість кохання, гіркота вимушеної розлуки, туга за коханою, зрада, виконавець, безперечно, «використовує» проекцію. Виконавець повинен не просто знати, а й відчувати та співчувати, співпереживати своїм героям.

Як відомо, головними персонажами пісень про кохання є хлопець і дівчина, а характер стосунків між ними, їхні почуття і переживання визначили зміст творів. Від імені цих героїв і складались пісні. Найповніші і найпоетичніше в піснях зображено дівчину, її щасливе та нещасливе кохання. Характерною рисою пісень про кохання є їх драматизм. Він найчастіше визначався суспільними умовами – перешкодою взяти шлюб через майнову нерівність. Причиною розлуки могли бути і підступні наклепи лихих людей – недобрих сусідів чи подружок. У піснях про кохання охоронцем морально-етичних норм поведінки молоді найчастіше виступає мати. Вона застерігає дочку від помилок, не пускає до козака-гультяя, а сина до дівчат, які вміють чарувати. Пісні про родинне життя досить різноманітні за тематикою. Найбільше уваги в них відводилось розкриттю взаємин між чоловіком і жінкою та стосункам з іншими членами родини. Важкі умови життя заміжньої жінки зумовлювались, насамперед, тим, що її видавали заміж силоміць за нелюбого, до чужої сім'ї. Батьків чоловіка здебільшого цікавило не щастя молодого подружжя, а працьовита невістка. Їй доводилось робити майже всю хатню роботу. Вона готувала їжу, прала на всю сім'ю, доглядала дітей. Потрапивши в чужу сім'ю, дівчина одразу ж відчувала всю повноту влади над нею свекрухи і свекра, мала коритися їм в усьому. Чоловікова мати не тільки примушує молоду жінку тяжко працювати, а й докоряє їй, ображає, змушує сина ні за що бити свою дружину. Син здебільшого виконує накази матері, але в деяких піснях говориться, що він виступає проти її волі, заступається за дружину, бо вона слухняна. Відтак, в родинно-побутових піснях народ оспівує головним чином родинне життя – радості й печалі, події й розчарування, взаємовідносини жінки й чоловіка, дівчини й парубка тощо [4].

Можна стверджувати, що правдиве, щире виконання народної пісні не можливе без «проекції». Водночас не можна не погодитись з Є. Басіним у тому, що виконавець повинен використовувати не тільки проекцію, а й інтроекцію – перенесення художнього Я в реальну ситуацію, на яку виконавець дивиться «очима суб'єкта-майстра» [1, 124]. Іншими словами, для виконавця доля його героя – це все ж доля «Іншого». В акті інтроекції виконавець комунікує з реальними ситуаціями, що мають умовну природу, й «Я-майстер» (виконавець) ре-

гулює процес народження художнього висловлювання в умовах реального володіння художньою мовою (інтроекція). Таким чином, під час виконання обидва процеси взаємопов'язані та невіддільні один від одного. Безперечно, велике значення мають такі властивості виконавця, як тонке емоційне відчуття музичних та поетичних образів, багатство відтворювальної та творчої уяви, адже виконавець не просто відтворює та пропонує твір «про себе», а створює варіант не тільки ідеального образу, а й матеріального втілення, і цей варіант має бути художньо значущим, відкривати нові грані художньої цінності оригіналу. А задля цього «виконавець вживається у твір, який виконує, створює художнє "Я" автора та своє художнє "Я" з яким себе ідентифікує» [2, 84]. Відтак, емпатія пов'язана з діяльністю уяви та враження для створення музичного образу. Породження ж образу – це, насамперед, розумова операція художнього уявлення, яке представляє собою психічну систему, що включає в себе процеси мислення, пам'яті та сприймання.

Задля реалізації впливу на реципієнта виконавець повинен пропустити втілений у творі зміст крізь емоційний механізм власної психіки. Як вже зазначалось, під час виконання створюється художнє «Я» автора, але крізь призму особистісного розуміння та відношення виконавця до конкретного твору, які складаються під час вивчення доби, історичних обставин, в яких жив автор. Як слушно зазначає Є. Басін, проекція та інтроекція необхідні для того, щоб не тільки емоції, але й такі психічні явища як увага, спонукання, співпереживання, визначилися як компоненти нової психічної системи – художнього «Я». Слід також наголосити на тому, що під час виконання того чи іншого твору мистецтва, виконавець реалізує здатність до пізнання: він порівнює художній образ з першообразом. За слушною думкою Н. Жукової, переживаючи страх і співчуття, виконавець у своєму емоційному та психологічному розвитку проходить декілька етапів: перший – це коли відбувається проекція ситуації, яку сприймає людина на її саму, другий – подолання цієї дистанції та спроба співвіднесення себе з образом, третій – ототожнення себе з образом і відкриття у ньому праобразу як основи їх зв'язку, що збагатився внутрішнім «Я» людини. При цьому, на мій погляд, відчуття трагічності життя, страждання є головним двигуном як створення музики, так і виконавської інтерпретації. У зв'язку з цим, не можна обійти увагою акт катарсичного очищення – «могутній каталізатор, який виявляє наявність емоційно-чуттєвого фактора у людини та здатність враження його у формі переживання» [2, 86]. Тут не можна не згадати працю Г. Е. Лессінга «Лаокоон», у який філософ наголошує на тому, що там, де немає страху за себе та за інших, там і не може бути місяця співчуттю. Зауважимо, що на відміну від теоретиків класицизму, котрі вважали, що почуття жаху та співчуття здатні переживати лише герої трагедії, Г. Е. Лессінг убачав сутність трагічного очищення в тому, що реципієнт відносить до себе те, що зазнають герої трагічного дійства, у контексті цієї роботи – герої народної пісні. Катарсис проявляється у тому, що уявлення, асоціації, які виникають під час виконання або сприймання твору, поступово змінюються у процесі подальшого розвитку його драматургії, стаючи більш глибоким, більш розвинутим відчуттям – відчуттям наближення до знання таємниць світобудови.

Безперечно, «етичне» та «естетичне» є складовими катарсису, адже суттєвий акт – це, насамперед, соціальний акт, який розуміється не тільки як акт емоційного сприймання, але й як відтворення цілісного стану людини. Це і своєрідний пізнавальний процес – специфічний спосіб освоєння світу, пошук можливостей для орієнтації в соціальному середовищі. Поєднання та взаємозв'язок етичного та естетичного почуття здійснюється через дихотомію добра та зла, які «присутні» в народній пісні. Слід також додати, що народна пісня, як утім і мистецтво взагалі, несе в собі надзвичайний заряд позитивної оптимістичної, життєствердждуючої енергії. Її образи та настрої – це те багатство, яким вона не тільки наснажується у реальному житті, а й відтворює.

Отже, підсумовуючи, зауважимо, що розглянуті засоби створення та сприймання музичного образу – асоціація, діалог, емпатія, катарсис допомагають осягнути складність феномену інтерпретації музичного твору, зокрема, народної пісні. Лише усвідомлюючи складну будову образу, виконавець зможе адекватно виконати та інтерпретувати зміст твору.

Література

1. Басин Е. Я., Крутоус В. П. Философская эстетика и психология искусства / Евгений Яковлевич Басин, Виктор Петрович Крутоус М. : Гардарики, 2007 – 287 с.

2. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. … канд. філос. наук : 09.00.08 / Наталія Анатоліївна Жукова – К., 2003 – 191 с.

3. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Готхольд Эфраим Лессинг [общ. ред., вступ. ст. и прим. Г. М. Фридлендера] – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957 – 519 с.

4. Процес виникнення фольклору. Родинно-побутові пісні // Електронний ресурс – Режим доступу : http://rozrobki.at.ua/publ/9_klas/ukrajinska_literatura/proces_viniknennja _folkloru_ rodinno_pobutovi_pisni/39-1-0-1175

5. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Зібрання творів: у 50 т. – К. : Наукова думка, 1981 – Т. 31 – С. 45-119.

References

1. Basin, E. J. & Krutous, V. P (2007). Philosophical Aesthetics and psychology of art. Moscow: Gardariki. [in Russian].

2. Zhukova, N. A. (2003). Interpretation as part of musical creativity: aesthetic aspect. Kyiv: Kyiv National Taras Shevchenko University [in Ukrainian].

3. Lessing, G. E. (1957). Laocoon, Or The Limits of Poetry and Painting. Laocoon; Or The Limits of Poetry and Painting. G. M. Freedlander (Ed.). Moscow [in Russian].

4. The process the emergence of folklore. Family and household songs (2001). Retrieved from: http://rozrobki.at.ua/publ/9_klas/ukrajinska_literatura/proces_ viniknennja_folkloru_rodinno _pobutovi_pisni/39-1-0-1175 [in Ukrainian].

5. Franko, I. (1981). Among secrets of poetic creation. Selected works: in 50 Vol. Vol. 31. (pp. 45 – 119). Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].

УДК 781.2

П'ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
i_pyatnizkaya@mail.ru

ДЕЯКІ АСПЕКТИ СЕМАНТИЧНОГО АНАЛІЗУ МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ

Мета *роботи проаналізувати інтонаційно-лексичний пласт музичного твору з позицій його унікальної сутності та як складного знаково-символічного простору, що характеризується семантичною багатоплановістю.* ***Методологія*** *дослідження передбачає застосування семантичного аналізу, що дозволить перейти від розуміння окремих елементів музичної мови до смислових концептів музичного тексту.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає у виявлені конотативних структур, при застосуванні семантичного аналізу, що дозволять осягнути смислові відтінки твору.* ***Висновки.*** *На основі аналізу концертної п'єси українського композитора Володимира Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді» було виявлено відкритість структурних елементів музичного мовлення, що здатні накопичувати нові смисли та набувати значення елементів іншої художньої системи. Застосування семантичного аналізу дозволило виявити глибинні структури музичного тексту, осягнути його ціннісні виміри, проаналізувати динамічний процес його означення.*

Ключові слова: *семіотичний метод, семантичний рівень аналізу, конотативна структура, музичний знак.*

Пятницкая-Позднякова Ирина Станислововна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского*

Некоторые аспекты семантического анализа музыкального текста

Цель *работы проанализировать интонационно-лексический слой музыкального произведения с позиций его уникальной сущности и как сложного знаково-символического пространства, которое характеризуется семантической многослойностью.* ***Методология*** *заключается в применении семантического анализа, что позволит перейти от понимания отдельных элементов музыкального языка до смысловых концептов музыкального текста.* ***Новизна*** *исследования исследования заключается в поиске коннотативных структур при применении семантического анализа, что позволит понять его смысловые пласты.* ***Выводы.*** *На основе анализа концертной пьесы украинского композитора Владимира Птушкина «Вспоминая Великого Вивальди» выявлено открытость структурных элементов музыкального текста, способного накапливать новые смыслы и принимать значения элементов другой художественной системы. Применение семантического анализа позволило выявить глубинные структуры музыкального текста, понять его ценностные пласты, проанализировать динамический процесс его означивания.*

Ключевые слова: *семиотический метод, семантический уровень анализа, коннотативная структура, музыкальный знак.*

P'yatniskaya-Pozdnyakova Irina*, PhD in Arts, Associate Professor, Doctoral student of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Some aspects of the semantic analysis of the musical text

Purpose of Article. *The purpose of the work is to analyze intonational lexical layer of a musical composition not in terms of its unique essence, but as a complex of sign-symbolic space,*

© П'ятницька-Позднякова І. С., 2016

which is characterized by semantic layering. ***Methodology.*** *The methodology of the article is the using of semantic analysis in the context of which discovered connotative semantic structures that allow us to understand its semantic layers.* ***Scientific novelty.*** *Scientific novelty consists in the application of semantic analysis that will allow us to move from understanding of the individual elements of the musical language to the semantic concepts of musical text.* ***Conclusions****. Based on the analysis of the concert piece «Remembering the Great Vivaldi» by Vladimir Ptushkin, a Ukrainian composer, it was found that the openness of the structural elements of musical speech is able to accumulate new meanings and acquire the meaning of the other elements of the art system. The use of the semantic aspect of the analysis allowed us to reveal the deep structure of the musical text, to understand its value measurements and to perform dynamic process of its determination.*

Keywords: *semiotic method, semantic level of analysis, connotative structure, music sign.*

Постановка проблеми у загальному вигляді. Музичні практики композиторів сучасності характеризуються наявністю жанрового й стильового синтезу, що формує новий погляд на звуковий матеріал та сприяє появі оригінальних за задумом і змістовних за семантикою музичних рефлексій, де стилістичні межі розмиваються, а музичні моделі минулого отримують нове прочитання. У такому контексті семантичний рівень аналізу дозволить розкрити глибинні структури музичного тексту, осягнути його ціннісні виміри, проаналізувати динамічний процес його становлення. Такий ракурс дозволить здійснити поступовий перехід від аналізу окремих елементів музичної мови до смислових концептів музичного тексту, в якому семантичний аналіз сприятиме глибокому усвідомленню драматургії цілого.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми. Семіотичний напрям дослідження музичних текстів має достатньо широкий спектр та представлений працями різного спрямування. Теоретичні підвалини аналізу музичної мови ґрунтовно висвітлено у працях вітчизняних музикознавців, зокрема Н. Герасимової-Персидської [3], О. Зінькевич [4], О. Козаренка, С. Шипа [15], А. Чекана [13] та багатьох інших. Теорія музичного змісту, в контексті якої аналізується семантичний рівень музичного тексту, представлена у працях Г. Орлова [9], Ю. Кон [5], В. Медушевського [7], М. Арановського [1], Л. Акопяна, В. Холопової [16], Л. Шаймухаметової [14], А. Денисова, І. Стогній [12], Е. Тарасті [22], Ж.-Ж. Натьє [21], К. Агаву [17], Д. Кука [19] та багатьох інших; де здійснено відхід від вербалізації музичного змісту до аналізу іманентних музичних структур. Зокрема, дослідження семантичного рівня аналізу музичного тексту представлено у праці Ж.-Ж. Натьє «Music and Discourse» [21], в якій дослідник узагальнює різні підходи аналізу таких вчених, як Д. Кук, П. Шефер, М. Дюфренн, Х. Мерсман та наголошує, що вони по-різному трактують семантичний рівень музичного тексту, як пов'язуючи його екстрамузичною семантикою, так і співвідносячи з іманентними якостями музики. В основі свого аналізу вчений апелює до методів музичної семіології, відповідно до яких, музичний текст аналізується з урахуванням синтаксичного, семантичного та прагматичного рівнів, що дозволяє осягнути його цілісність, зрозуміти процеси, які відіграють важливу роль у побудові драматургії цілого.

Складовою семіотичного методу є розкриття багатошарової структури семантики музичного тексту, де важливу роль відіграють денотативний та конота-

тивний смислові рівні. Денотативний рівень існує у понятійно-смисловому значенні, у той час як конотативний – у контекстуальному, пов'язаному із внутрішніми, глибинними проявами, що реалізуються в контексті сприйняття музики. У музикознавстві саме конотативний рівень семіозису є найбільш дискусійним, оскільки саме конотат знака знаходиться поза структурою самого музичного твору, але є важливим у розумінні смислу, хоча й досить складно піддається виокремленню.

Загалом, конотативний рівень притаманний не тільки музичним, а й усім художнім текстам, що заключають у собі, крім явних, і додаткові смисли. Конотації, як глибинні структури, дозволяють розкривати «поліваріантність смислів» (у термінології О. Зінькевич) [4] музичного твору, як за допомогою іманентних засобів музичного вираження (тембральних характеристик музичного твору, інтонаційних шарів тощо), так і екстрамузичних, що апелюють до сфери образності. Конотації, як складові семантичного модусу значення, входять до структури знака та функціонують у контексті музичного висловлювання, набуваючи історико-стильових, жанрових та особистісних значень.

Оскільки конотативний рівень у музичному тексті залежить від контексту, то він мислиться як похідний, але відображає реально існуючі характеристики. Конотативні структури можуть утворюватися на різних рівнях (граматичному, лексичному, структурному тощо) та, крім власних, актуалізувати додаткові значення, асоціативно пов'язані з різними образами та почуттями. У контексті музичного мовлення конотати відіграють роль своєрідного смислового континууму, уточнюючи денотативні характеристики.

Метою даної статті є аналіз музичного тексту з позицій його унікальної сутності та як результату творчого перегуку з іншими музичними стилями, що передбачає відкритість структурних елементів сучасного музичного мовлення, здатного накопичувати нові смисли та набувати значення елементів іншої художньої системи. В такому контексті музичний текст прочитується, як складний знаково-символічний простір, а семантичний рівень аналізу дозволяє виявити конотативні структури, осягнути його різні смислові відтінки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Матеріалом для аналізу обрано концертну п'єсу сучасного українського композитора Володимира Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді», що являє собою результат осягнення прийомів музичної виразності жанрових і структурних елементів бароко та їх включення до сучасного стильового контексту. Музичне мистецтво сучасності моделям бароко пропонує цілком несподівані ракурси інтерпретації, інспіруючи появу яскравих музичних творів, породжених прагненням своєрідного метадіалогу із віддаленими епохами. Перекидаючи місток між цими епохами, композитори сучасності прагнуть вирішувати проблему стильових діалогів. Рефлексії минулого знаходять своє втілення у «неостилях», що орієнтуються на цілісну барокову модель із віддзеркаленням її лексичної семантики, яка у своєму конфліктному розвитку, прагне поєднати в єдине ціле різні тенденції.

Для сучасних музичних практик характерним є органічне поєднання різних фрагментів культурних текстів у стильову поліфонію, що є проявом постмодерної естетики з її гротескно-іронічною інтерпретацією, тенденцією до

побудови метатекстів із різних культур. Концертна п'єса Володимира Птушкіна «Згадуючи Великого Вівальді» була присвячена відкриттю XX Міжнародного фестивалю класичної музики «Харківські асамблеї», який відбувся 2013 року та присвячений Антоніо Вівальді. Рівень осмислення барокового звукового середовища є напрочуд глибоким, а музична тканина твору насичена яскравою інтонаційною лексикою. У п'єсі немає прямого цитування, навпаки, композитор створює власні, оригінальні теми, прагнучи інтонаційно відчути стиль, поринаючи у світ експресивної барокової естетики. Композитор використовує характерні прийоми мелодичного розгортання, різні види фігурацій з елементами при¬хованої поліфонії, низхідними секундовими мотивами з їх інверсією та кластерними зіставленнями, фігураційними мотивами в діапазоні квінти у поєднанні із синкопованим ритмом. Звернення до риторичних прийомів, характерних для барокової естетики, складають особливу цінність, адже це дає поштовх до нового прочитання.

Безпосереднє експонування музичної тези сконцентровано у низхідних секундових інтонаціях з їх дзеркальним оберненням, що ніби відкривають завісу та вводять у світ яскравих образів, навіюючи асоціації з колоритними акордами палітри полотен Мікеланджело да Караваджо, якими митець малює об'ємність фактури. У структурі експозиції розвиток основного інтонаційно-тематичного матеріалу спирається на образну спрямованість барокових інтонацій, використовуючи типові риторичні фігури, подальше проведення яких відбувається із застосуванням імітаційно-поліфонічних прийомів, а сам матеріал піддається тональним змінам і структурно оновлюється. Прагнучи дотримуватися стилістичних особливостей бароко, композитор вибудовує музичний матеріал за принципом розгортання, інкрустуючи матеріал експозиції у власний інтонаційний вимір у вигляді метро-ритмічних мікроструктур. Такий принцип побудови матеріалу, де основна музична теза змінюється різноплановим інтонаційним матеріалом, є відгомоном сюжетних образів «карнавальних масок», що розгортаються у контрастному проведенні одночасово.

Своєрідні алюзії до одного з символів карнавалу прочитуються на рівні драматургії концертної п'єси, де інтонаційний матеріал асоціюється саме з маскою, під якою криється яскравий, динамічний образ. Завдяки цьому принципу зрозумілим стають інкрустації композитором в інтонаційний матеріал, здавалося б, зовсім не характерних для бароко мотивів. Принцип карнавалізації1 характеризується роззосередженістю у часопросторі, розмиванням меж святковості, що інкрустуються в континуум повсякденності різних форм сучасної культури, дозволяючи відчути особливу «тон-атмосферу» (в термінології Ю. Чекана) [13] святкової буденності та сприяючи її оновленню, що є не просто ілюстрацією звукообразів на основі сталих метро-ритмічних формул, а своєрідним відчуттям тогочасного музичного континууму крізь призму особистісного сприйняття.

Принцип карнавалізації в концертній п'єсі Володимира Птушкіна відграє роль конотативної структури, своєрідного механізму зв'язку з минулим. Саме завдяки принципу карнавалізації стає можливим поєднання протилежних начал, своєрідний діалог культур, який мислиться композитором не як однорідне поєднання, а як пульсуючий симбіоз різних смислів, що свідчить про глибоке

вживання в музичний континуум епохи та вносить особистісне його розуміння із притаманним композитору яскравим гумором та емоційним захопленням. Це знаходить свій прояв на рівні принципів розвитку музичного матеріалу, де пластичний компонент реалізується завдяки різним видам рухів (специфіка метроритму), а видовищний – завдяки тональному колориту[2] як віддзеркаленню кольорової палітри карнавальних масок. Такі засоби позбавлені прямої сюжетності, але завдяки їм відбувається контрапунктичний діалог різних музичних мов як на рівні автокомунікації (міжособистісне спілкування), так і на рівні міжкультурної комунікації, пов'язаної із трансляцією соціокультурного досвіду. В такому контексті принцип карнавалізації є універсальним механізмом взаємопроникнення різних культурних парадигм, механізмом цілісного втілення святкового дійства, способом реалізації емоційно-образного світу в музичному тексті.

Якщо для барокових форм характерна сюїтність із її контрастністю у послідовності, то в даному концертному творі інтонаційна та метро-ритмічна контрастність представлена в одночасовості, що є оригінальним смисловим стрижнем, який не руйнує, а поєднує у смисловий континуум різний тематичний матеріал. Загалом, для барокових концертів характерним було протиставлення відносно стійкої головної теми з варіативними інтермедіями, що підкреслювалося тембро-динамічними ефектами, контрастом між tutti та solo. В даному концерті наявне контрастне звучання основного інтонаційно-тематичного матеріалу з інтермедійним, що дається композитором в одночасовості. Основний музичний тезис є сюжетним ядром і водночас потенціалом для подальшого розвитку образу, своєрідним «другим планом».

Друге проведення музичної теми, що є ремінісценцією на теми А. Вівальді, досить органічно вплітається в оригінальний інтонаційний матеріал, в основі якого є кластерна інтонація, яку виконує скрипкова група. Повторне проведення теми, що звучить у партії віолончелі, підхоплюється дерев'яними духовими: спочатку кларнетом, а потім фаготом, й органічно вплітається у секвенційний розвиток музичного матеріалу. Низхідні та висхідні яскраві квінтові інтонації з їх призивною лексикою та синкопованим метро-ритмом сміливо руйнують традиційну метро-ритмічну квадратність. Яскраву та динамічну інтонацію змінює ляментозна низхідна інтонація, що своєю лексикою апелює до барокових «інтонацій зітхання». Для концертної п'єси характерним є мотивна нестабільність, що також відображає характер концертів А. Вівальді, в яких наявний різний ступінь скорочення під час проведення теми.

Важливу роль відіграє тембровий колорит, що є своєрідною конотаційною структурою, оскільки розкриває важливість цього колористичного засобу. Нагадаємо, що розвиток барокового оркестру відбувався насамперед за тембровими ознаками, що у подальшому призвело до індивідуалізації тематизму, виокремлення тембру, як важливого чинника у формуванні драматургії цілого. Саме завдяки тембру музичний простір, який раніше мислився, як єдність двох вимірів – горизонталі (мелодичний) та вертикалі (гармонійний); набув свого третього виміру – глибини, об'єму. Різнокольорова темброва палітра, включення різнотембрових музичних інструментів у склад оркестру надало звучанню оркестру ефекту «тривимірності».

Задля створення ілюзії тембрового колориту і досягнення об'ємності звучання у практику інструментального виконавства бароко було введено різні прийоми артикуляції. Саме барокові концерти були тією лабораторією артикуляційних прийомів, що склали абетку інструментального виконавства XVII ст. та сприяли появі насиченої тембровими, динамічними, артикуляційними особливостями звукової стихії. В. Птушкін досить вдало використав можливості тембрового колориту, що може бути прочитаний, як конотативна структура. Основне інтонаційне зерно, забарвлене флейтовим тембром та посилене звучанням унісону кларнетів, можна порівняти зі живописною технікою сфумато. В музичній тканині концертного твору наявні секвенціювання та ритмічні ускладнення, зміна розміру, повторюваність основних мелодичних фігур, що стають важливою драматургічною складовою. Відзначимо вагому роль дерев'яних духових, що не тільки підсилюють звучання у найбільш напружених кульмінаційних моментах, але й відіграють роль самостійної інтонаційної лінії. Так, для партії валторн характерними є кластерні співзвуччя у поєднанні зі синкопованим ритмом. Яскрава музична палітра твору є свідомим відродженням професійних барокових традицій в якісно нових формах.

Для музичних творів бароко характерна символічна мова, структурні елементи якої були запозичені з музичного театру. Граматичні моделі організації музичної тканини характерні для оркестрової та камерної музики бароко, із типовим для того часу розділенням оркестру на групи (вертикальне розташування у тексті) та tuti–solo (горизонтальна сходинка). Дозволимо собі провести паралелі з архітектонікою барокових споруд, із їхньою тенденцією до диференціації між нижніми та верхніми сходинками, що є частинами єдиного цілого та утворюють гармонію форми. На фоні дуетів дерев'яних духових (Fl+Ob) та (Cl+Fag) розгортається секвенційний розвиток музичного зерна, що проводить струнна група [цифра 2]. Наявні у концертній п'єсі й партії «solo divisi», хоча у дещо редукованому вигляді. Різнорегістрові повтори мотиву (сопранова флейта та гобой) напрочуд яскраво утворюють так званий ефект «луни».

Є сенс звернути увагу і на своєрідні музичні знаки бароко, функцію яких виконує регістр, що було вдало використано у творі В. Птушкіна, як прийом, де одна музична фраза повторюється в різних регістрах, що розгортається у діалозі між різними інструментами з їх особливими тембральними забарвленнями.

Квінтові тріольні інтонації повертають у святкову та життєстверджуючу атмосферу свята, що знаменує перехід до розробки концертної п'єси, де основне мелодичне зерно звучить у виконанні мідних духових, яких увиразнює дует гобоя із кларнетом. Дивовижний ансамбль різних регістрів (Ob+Cl та Fl+Fag) звучить на фоні супроводу струнної групи, метро-ритмічний малюнок якого характерний для барокової скрипкової музики. Зростає роль струнних інструментів, як у сольних фрагментах, так і у «змаганнях» оркестрових груп, що є характерним прийомом concerto grosso.

Наявність таких граматичних моделей та розуміння їх знакової функції свідчить про зв'язок музичного тексту з оркестровою бароковою музикою, з її багатою артикуляцією, сюжетно-образною основою, але при цьому не позбавляє сам твір оригінального авторського задуму, презентуючи індивідуальний

почерк композитора. Риси бароко конкретизуються у творі В. Птушкіна через найбільш узагальнені жанрові і стильові ознаки, а використання барокових прийомів поєднується із сучасною гармонічною вертикаллю, що є новаторським вирішенням.

Для естетики бароко характерні контрасти, які нерідко зводилися до рівня антитез, що в музиці мало прояв у співставленні forte–piano, ефекту «луни» тощо. Антитеза протиставлення трагічного із гедоністичним не тільки набула концептуальності, а й збагатила досвід розуміння внутрішнього світу особистості, що знайшло свій прояв у характеристиці оркестрового складу струнної та духової груп оркестру. Однією з основних барокових ознак є характерне використання оркестрового складу струнної та духової груп. Струнний ансамбль у творі В. Птушкіна також досить активний, а всі його складові практично рівноправні та беруть однакову участь у тематичній розробці, імітаційних діалогах. Партія мідних духових вирішена, як гра ритмічними малюнками, несподіваними синкопами, акцентами, що контрастує із остинато струнних, які відіграють роль активного супроводу, багатого на тематичні алюзії. Моторика основного музичного матеріалу пов'язана з активним бароковим тематизмом, імпульсивним потоком звучання, притаманним концертно-віртуозному стилю епохи.

У розробці п'єси використано елементи барокового письма, зокрема прямі й обернені імітації, які у повторному проведенні, трансформуються та звучать в усіх партіях струнного оркестру. Своєрідною ремінісценцією основного інтонаційного зерна стала реприза, в якій тріолі мідних духових підсилюють її активність, де тематичний матеріал базується на секундових низхідних хроматичних інтонаціях. Асоціації з бароковими «хроматичними лабіринтами» з альтерованих сходинок на натуральні, зв'язок із необароковою стилістикою, реалізуються у п'єсі на рівні форми. Віртуозні перегуки різних груп інструментів змушують згадати аналогічні партії в concerto grossi А. Вівальді, завдяки чому виникають яскраві інтонаційно-лексичні пласти. Знахідкою є застосування хроматичного квартету валторн (in F) із їх яскравими тембральними кольорами у поєднанні із синкопованим метроритмом. Композитор свідомо використовує темброву забарвленість, що свідчить про його відчуття барокових гармоній та прагнення їх відтворити за допомогою фактурних прийомів.

Початок коди знаменує проведення основного музичного матеріалу струнною групою у дещо збільшеному плані за рахунок вдвічі збільшених тривалостей, що роблять його більш фактурним, об'ємним, а оркестрове tutti поступово приводить до майже феєричного закінчення. Синкопований метроритм мідних духових із їх фанфарними інтонаціями створює активну, контрапунктну основу, а мелодична лінія тяжіє до збільшених та зменшених інтервалів, одночасного звучання тону, як у натуральному, так і альтерованому вигляді, де гармонійні каданси поєднують ознаки тонального мислення з модальністю.

Висновки. Концертна п'єса Володимира Птушкіна є своєрідною інтерпретацією «концертного стилю», де яскраво реалізовано семантику музично-риторичних фігур, що свідчить про виняткову відкритість творчої рефлексії композитора. Для п'єси характерними є яскравий інтонаційний простір з контрастами темпоритмів, фактури, ефектна риторика, енергійна моторика музичної

тканини, що дозволили передати радісний настрій від зустрічі з музичним світом бароко. У цьому діалозі індивідуального бачення з узагальненим напрочуд яскраво та рельєфно підкреслено бароковий темперамент з його динамікою, контрастами та життєстверджуючим характером.

Палітра музичного твору В. Птушкіна дає простір для широкого діапазону трактувань уніфікованих мелодичних зворотів, ритмо-інтонаційних формул та поліфонічних прийомів. Такі яскраві та сміливі поєднання переконливо репрезентують колористичні гармонії, пластичний контрапункт, виразну мелодійність, синкопований метроритм оригінального композиторського почерку. Трансформуючи або фрагментарно вводячи їх у сучасний контекст, композитор прагне оновлення традицій, звертаючись до одного з яскравих знаків епохи – жанру concerto grosso, що спричинив виникнення необарокової течії. Яскравою характеристикою концертної п'єси є тембральні характеристики, де тембр набуває форми своєрідної конотативної структури, що дозволяє відкривати горизонти для переосмислення музичних знаків, при цьому рівень та умови їх використання варіюються від окремих вкраплень до цілеспрямованого конструювання музичного цілого засобами барокової музичної естетики.

Примітки

1 Семіотична концепція «карнавалізації» була викладена М. Бахтіним у праці «Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя і Ренесансу» (1965).

2 Тональний план концертної п'єси є нестабільним, адже тональності змінюються майже в кожній цифрі п'єси, що відбувається завдяки затриманням альтерованих ступенів та хроматизмам, що надає додаткового емоційно-експресивного рівня музичному висловлюванню. В цілому, тональний план концертної п'єси апелює до традиційної барочної форми концерту.

Література

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – С. 90–125

2. Гаспаров Б. М. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики / Б. М. Гаспаров // Ученые записки Тартуского государственного университета: вып. 411. Труды по знаковым системам: Т. 8. – Тарту, 1977. –С. 120–137.

3. Герасимова-Персидская Н. О. Музыка. Время. Пространство // Н. О. Герасимова-Персидская – К. : Дух і літера, 2012. – 408 с.

4. Зинькевич Е. С. Игры на окраине тысячелетья (о постмодернистской ипостаси украинской музыки) // Е. С. Зинькевич // Культура. Наука. Творчество. Выпуск 2. Минск. 2008. Режим доступа: http://composersukraine.org/index.php?id=2525

5. Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» / Ю. Кон // От Люлли до наших дней. – М. : Музыка, 1967. – С. 93–105

6. Мальцев С. М. Семантика музыкального знака : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / С. М. Мальцев. – Л., 1980. – 23 с.

7. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976 – 254 с.

8. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.

9. Орлов Г. А. Семантика музыки / Г. А. Орлов // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 2. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 434–479.

10. Раппопорт С. Х. Семиотика и язык искусства / С. Х. Раппопорт // Музыкальное искусство и наука. – Вып. 2. – М., 1973. – С. 17–58.

11. Степанов Ю. С. В мире семиотики / Ю. С. Степанов // Семиотика. – М. : Радуга, 1983. – С. 5–36.

12. Стогний И. С. Смысловая многомерность музыкального произведения / И. С. Стогний // Музыковедение. – 2012. – №10. – С 2–9.

13. Чекан Ю. И. Інтонационная практика: сущность и структура / Ю. И. Чекан // Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи. Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, К. : 2009 – Вип. 80 – С. 128–145.

14. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Л. Н. Шаймухаметова. – М., 1994.

15. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / С. В. Шип. – К., 2002. – 42 с.

16. Холопова В. Н. Икон. Индекс. Символ / В. Н. Холопова // Музыкальная Академия. – 1997. – № 4. – С. 159–162.

17. Agawu, Kofi. Music as discourse: semiotic adventures in romantic music / New York: Oxford University Press, 2009. – 366 p.

18. Coker, Wilson. Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics. New York, 1972 – 256 p.

19. Cooke, Derick. The Language of Music. – London: Oxford University Press, 1959. – 289 p.

20. Lidov, David. Elements of Semiotics. – New York., 1999 – 184 p. – Режим доступу:https: //books.google.com.tr/books?id=1KXKi2tCOzcC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false

21. Nattiez, Jean-Jacques. Music and discourse: toward a semiology of music / Jean- Jacques Nattiez; trans. Carolyn Abbate. – Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1990. – 272 p.

22. Tarasti, Eero. Signs of music: A guide to music semiotics. – Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2002. – Режим доступу: https://books.google.co.uk/books/about/Signs_of_Music. html?hl=ru&id=kgr1xjHP2UsC

23. John, Deely. On «Semiotics» as Naming the Doctrine of Signs. Semiotica 158–1/4 (2006) – Режим доступу: http://www.academia.edu/10077994/_On_Semiotics_as_ Naming_the_ Doctrine_of_Signs_

References

1. Aranovskiy, M. (1974). Thinking, language, semantics. Musical thinking problems. Moscow: Composer [in Russian].

2. Gasparov, B. (1977). Some problems of descriptive musical semantics. Works on Sign Systems, Tartu, Scientific notes of Tartu State University, 8, 121–138 [in Russian].

3. Gerasimova-Persidskaya, N. (2012). Music. Time. Space. Kyiv: Dukh i Litera. [in Ukrainian].

4. Zinkevych, E. (2008). Games on the outskirts of the Millennium (postmodern incarnation of Ukrainian music). Culture. The science. Creation, 2. Minsk. Retrieved from http://composersukraine.org/index.php?id=2525 [in Ukrainian].

5. Con, Y. (1967). On the question of the concept of "musical language". From Lully to our days. Moscow: Music. pp. 93–105. [in Russian].

6. Maltsev, S. (1980). The semantics of the musical sign. Extended abstract of candidat's thesis. Leningrad [in Russian].

7. Medushevsky, V. (1976). On the laws and means of artistic influence of music Moscow: Music [in Russian].

8. Nazaikinskiy, (1988). E. Sound music world. Moscow: Music [in Russian].

9. Orlov, G. (1973). Semantics music. Problems of Musical Science, 2, Moscow: Soviet composer, pp. 434–479 [in Russian].

10. Rapoport, S. (1973). Semiotics and language arts. Musical art and science, 2, Moscow: Music, pp. 17–58 [in Russian].

11. Stepanov, S. (1983). In the world of semiotics. Semiotics. Moscow: Raduga, [in Russian].

12. Stogniy, I. (2012). Semantic multidimensionality of the musical work. Moscow: Musicology, 10, 2–9. [in Russian].

13. Chekan, Y. (2009). Intonational Practice: essence and structure. Science about Modern music: the problem and the prospect. Naukovi messenge Tchaikovsky National Music Academy. (Vol.80), (pp. 128-145). Kyiv: [in Ukrainian].

14. Shaimukhametova, L. (1994). Migrant intonation formula and the semantic context of the theme song: Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

15. Ship, S. (2002). Symbolic function and organization of musical language broadcasting. Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

16. Kholopova, V. (1997). Icon. Index. Symbol. Academy of Music 4, 159-162. Moscow [in Russian].

17. Agawu, Kofi. (2009). Music as discourse: semiotic adventures in romantic music. New York: Oxford University Press [in English].

18. Coker, Wilson. (1972). Music and Meaning: A Theoretical Introduction to. New York: Musical Aesthetics [in English].

19. Cooke, Derick. (1959). The Language of Music. London: Oxford University Press [in English].

20. Lidov, David. (1999). Elements of Semiotics. New York: Retrieved from https://books.google.com.tr/books?id=1KXKi2tCOzcC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false [in English].

21. Nattiez, Jean-Jacques. (1990). Music and discourse: toward a semiology of music. New Jersey: Princeton University Press [in English].

22. Tarasti, Eero. (2002). Signs of music: A guide to music semiotics. Berlin. - New York: Mouton de Gruyter. Retrieved from https://books.google.co.uk/books/about/Signs_of_Music.html?hl=ru&id=kgr1xjHP2UsC [in English].

23. John, Deely. (2006). On «Semiotics» as Naming the Doctrine of Signs. Semiotica, 158–1/4. Retrieved from http://www.academia.edu/10077994/_On_Semiotics_as_Naming_the_Doctrine_of_Signs_[in English].

УДК [785.6:78.087.68]:78.03(477)«19»

Романюк Ірина Анатоліївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
yarka_lviv@ukr.net

«САД БОЖЕСТВЕННИХ ПІСЕНЬ» І. КАРАБИЦЯ: УКРАЇНСЬКА КАРТИНА СВІТУ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета *дослідження полягає в обґрунтуванні концепції визначного твору в музичній культурі України останньої третини ХХ століття – концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру Івана Карабиця «Сад божественних пісень» як увиразнення національної української картини світу. Вибір твору обумовлено обраною науковою стратегією дослідження знакового явища останньої третини ХХ століття – перехідної доби, такої багатовимірної з позиції історичної відстані.* ***Методологія*** *дослідження ґрунтується на структурно-функціональному та музично-семіотичному наукових методах.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає в аналізі винятkового в історичному контексті пануючої естетики соцреалізму хорового концерту І. Карабиця як музичного артефакту, що містить глибинні ознаки національної ментальності. У науковій розвідці розробляється авторська методика*

© Романюк І. А., 2016

аналізу картини світу, що надає алгоритм наукового опису явищ музичної культури з точки зору національної самосвідомості та культури. Здійснений аналіз увиразнює музичний логос твору в аспекті національної української картини світу і свідчить про вражаючу музичну інтуїцію митця, що долає усталеність тогочасних світоглядних і ціннісних орієнтирів суспільства. ***Висновки.*** *Художня концепція хорового концерту І. Карабиця «Сад божественних пісень» наслідує етос поетики творів Г. Сковороди. Прицільний аналіз філософсько-онтологічного рівня картини світу твору покликаний наголосити на закладеній у ньому етичній домінанті, яка з об'єктивних причин, враховуючи історичний час написання, не була розкритою у музикознавчих дослідженнях. Запропонований алгоритм аналізу відкриває перспективу для подальшої розробки проблематики, пов'язаної з пізнанням національної культури як цілісної української картини світу.*

Ключові слова: *українська картина світу, філософське вчення Г. Сковороди.*

Романюк Ирина Анатольевна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского*

«Сад божественных песен» И. Карабица: украинская картина мира последней трети XX века

Цель исследования *заключается в обосновании концепции выдающегося произведения в музыкальной культуре Украины последней трети XX века – концерта для хора, солистов и симфонического оркестра Ивана Карабица «Сад божественных песен» как репрезентанта национальной украинской картины мира. Выбор произведения обусловлен избранной научной стратегией исследования знакового явления последней трети XX века – переходного периода, столь многомерного с позиции исторический дистанции.* ***Методология исследования*** *основана на структурно-функциональном и музыкально-семиотическом научных методах.* ***Научная новизна*** *исследования заключается в анализе хорового концерта И. Карабица, который представляется исключительным в историческом контексте господствующей эстетики соцреализма, как музыкального артефакта, который содержит глубинные признаки национальной ментальности. В научном исследовании разрабатывается авторская методика анализа картины мира, которая предлагает алгоритм научного описания явлений музыкальной культуры под углом зрения национального самосознания культуры. Осуществленный анализ раскрывает музыкальный логос произведения в аспекте национальной украинской картины мира и свидетельствует о поражающей музыкальной интуиции композитора, которая преодолевает мировоззренческие и ценностные ориентиры общества исследуемого периода.* ***Выводы.*** *Художественная концепция хорового концерта И. Карабица «Сад божественных песен» следует этосу поэтики произведений Г. Сковороды. Детальный анализ философско-онтологического уровня картины мира произведения призван подчеркнуть заложенную в нем этическую доминанту, которая по объективным причинам, ввиду исторического времени написания, нивелировалась в музыковедческих исследованиях. Предложенный алгоритм анализа открывает перспективу для последующей разработки проблематики, связанной с познанием национальной культуры как целостностной украинской картины мира.*

Ключевые слова: *украинская картина мира, философское учение Г. Сковороды.*

Romanyuk Iryna, *PhD in Arts, associate professor of the Interpretology and music analysis, Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts*

«Garden of divine songs» by I. Karabits: the ukrainian world view in the last third of XX century

Purpose of Article. *The purpose of research is to prove the concept of the signal musical composition in musical culture of Ukraine of the last third of XX century – Ivan Karabits's concerto for chorus, soloists and symphony orchestra «Garden of Divine Songs» («Sad bozhestvennykh pesnei») as a representation of the national Ukrainian world view. The choice of its musical*

composition is predefined aspiration of research – the sign phenomenon, which contains transitional period's features from position of historical distance. ***Methodology.*** *The research methodology is based on structurally-functional and musically-semiotics methods of analysis.* ***Scientific novelty.*** *The scientific novelty of the research is the analysis of musical composition, which became unique in the historical context of Socialist Realism Aesthetics' prevailing in Ukrainian musical culture as creation, which contained the deep-root signs of national mentality. The author offers a scientific description algorithm for phenomena in musical culture from the standpoint of the culture's national self-identification. The analysis of the composition represents its musical logos in aspect of the national Ukrainian world view and testifies an unique composer's musical intuition, which overcomes stability of society's ideological and valued guidelines last third of XX century.* ***Conclusions.*** *The artistic conception of the choral Concerto «Garden of Divine Songs» by I. Karabits represents the morality of Skovoroda's works. The analysis of the world view's philosophical-ontological level accented spiritual-ethical grounding in this musical composition, which couldn't be acknowledged in musicology researches of the last third of XX century. The offered algorithm for the study of artefacts of the national musical culture provides prospects for the further study of the issue, related to the cognition of the national culture as the Ukrainian world view.*

Keywords: *world view, Ukrainian world view, G. Skovoroda's philosophical conception.*

Актуальність теми дослідження. Період останньої третини ХХ століття в музичній культурі Україні означений відродженням духовної традиції, пошуками втрачених цінностей та відновленням національних мистецьких пріоритетів. На тлі доби «інтелектуального дисидентства» (О. Козаренко) [1, 218] з-поміж багатьох творів вирізняється яскравий та масштабний за розмахом втіленого авторського задуму Концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божественних пісень» (1971) Івана Карабиця, написаний до 250-річчя від дня народження Г. Сковороди і присвячений пам'яті знакової і найбільш знаної постаті в історії української філософії. Хоровий концерт І. Карабиця постає винятковим в історичному контексті пануючої заангажованої естетики соцреалізму як такий, що містить глибинні ознаки національної ментальності. В основі твору – однойменний цикл духовних поезій Г. Сковороди, який є втіленням найбільш характерних рис українського бароко, з одного боку, і квінтесенцією філософського вчення самого Г. Сковороди, – з іншого. Звернемо увагу, що у клавірі хорового концерту І. Карабиця, що вийшов друком у 1977 році, відсутня назва «Сад божественних пісень», за що тоді довго боровся композитор (про це відомо нині зі спогадів М. Копиці, дружини композитора). За влучним визначенням сучасного дослідника творчої спадщини Г. Сковороди Л. Ушкалова, поезії «Саду божественних пісень» «пройняті ревним релігійним почуттям і в певному сенсі є <…> „покрайніми записами" на берегах Біблії» [4, 10]. Перевтілення людини зовнішньої в людину внутрішню складає сенс духовного сходження, що є одним із центральних символів християнської герменевтики. Ця тема знаходить своє відображення у самобутньому філософському вченні Г. Сковороди, зосередженому довкола духовно-етичної проблематики буття людини. Очевидно, що у мистецтві за часів радянської доби спадкоємність духовно-етичної традиції була нереалізованою, у кращому випадку цей пласт культури нівелювався. Тому особливо цінним постає обраний хоровий концерт І. Карабиця, художня концепція якого наслідує етос поетики творів Г. Сковоро-

ди. І якщо музична наука того часу не могла оперувати відповідними підходами для осмислення релігійно-філософської спрямованості твору І. Карабиця, то нині, з історичної відстані у майже півстоліття, при його дослідженні неможливо оминути богословський дискурс і, зокрема, християнську антропологію.

Мета дослідження полягає в обґрунтуванні концепції хорового концерту І. Карабиця «Сад божественних пісень» як увиразнення національної української картини світу останньої третини XX століття.

Виклад основного матеріалу. На сьогодні у музичній науці поняття «картина світу», яке походить із царини філософії, набуває певного поширення, функціонуючи на різних рівнях наукового пізнання (від метафори до наукової категорії). Серед небагатьох досліджень розробці «картини світу» як сучасної парадигми музикознавства присвячено працю І. Сніткової [5]. Науковий статус категорії «картина світу» як когнітивного інструменту аналізу музичних творів на прикладах національної музичної культури обґрунтовується в дослідженнях І. Романюк [2–3]. Картина світу певного музичного твору є системою когнітивних звукообразних структур, спрямованих на розуміння ціннісної семантики досліджуваного об’єкту музичної культури [2, 7].

Спробуємо віднайти семантичні знаки національної визначеності картини світу твору на рівні музичної мови. Хоровий концерт «Сад божественних пісень» І. Карабиця складається з 6 частин, які вибудовують контрастно-складену композицію.

Експозиція І частини містить три теми, котрі представляють засадничі образні сфери музичної драматургії твору. Перша образна сфера – показ внутрішньої людини, що оспівує красу оточуючої природи (solo тенора «Ах поля, поля зелены!»). Це – ідеальний образ подорожнього, який уособлює постать самого філософа-Сковороди і втілює, з одного боку, безтурботного пілігрима-самітника, споглядача природи, а з іншого, наділений символічним значенням, це мандрівник з бурхливим життям з його мінливістю та зовнішньою оманливістю на шляху до самопізнання. Друга образна сфера – образ природи, експонований на початку твору solo флейти як втілення об’єктивної гармонії. З точки зору жанрової семантики, дана тема є узагальненим виявом пасторальності, що викликає прямі звукозображальні асоціації із сопілкою мандрівника-Сковороди. Третя образна сфера – показ людського багатоликого довколишнього світу, носієм якого є хор. Усі три теми, подані одна за одною attacca, утворюють замкнену композиційну цілісність.

Розвиток основної цілеспрямованої теми І ч. «Всякому городу нрав і права» дуету тенора і басу «проростає» в tutti хору на оркестровій педалі, вибудованого парним дублюванням партіями хору двох мелодичних ліній тенори – сопрано; баси – альти). Завершення частини контрастує за принципом динамічного протиставлення (forte – piano) і фактурного вирішення, апелюючи до стилістики барокового партесного концерту (стретне проведення теми). Функція основної теми І ч. – показ людини внутрішньої («А мне одна только в свете дума / Как бы умерти мне не без ума»).

Пафос звернення композитора до цитованих фрагментів пісень Г. Сковороди у ІІ частині полягає у зображенні глибокої духовної драми людини, яка у

пошуку свого призначення у хвилях мирської суєти шукає єдино можливий шлях до самопізнання. Оркестровий вступ уводить в атмосферу неспокою, на фоні якого вступає solo тенора «Челнок мой бури вихр шатает», що уособлює людину, яка на своєму хиткому човні без дороговказу керманича (без Бога), з жахом невідворотно потопає у безодні житейського моря. Серединний розвиваючий розділ розпочинається новою хвилею зростаючого напруження – вступом хору як носія загальнолюдського. Досягнута кульмінаційна вершина знаменує скорочену репризу, збагачену хоровим розспівом. Лемент людини, що гине в безодні житейських хвиль, не залишається одиноким – їй вторує хор. Так, особистісна трагедія є лише відображенням загальнолюдської драми. Поступово спадає граничне напруження: інструментальний епізод слугує переходом до «тихої» коди.

Кода II частини – один з найбільш ліричних і гармонійних розділів концерту. Ще більш витонченою вона видається після передуючого їй розвитку. На фоні оркестрового тремоло, котре створює відчуття заповненого простору, мовби вибудовується духовна вертикаль (між землею і небом, верхнім та нижнім). Тема, що звучить на pp жіночим складом хору із почерговим вплітанням чоловічих голосів, сповнена світлої печалі. Жанровим прототипом коди є бароковий партесний концерт. Стан, змальований у коді – печаль людини за вічним. У завершенні solo віолончелі звучить як безсловесне запитання про найголовніше.

Образ безодні, змальований у II частині, у герменевтиці Г. Сковороди є символом невичерпних і нічим необмежених бажань людини, що врешті породжує нудьгу і печаль – печаль за Істиною. І відповідь про найголовніше, що прагне дізнатись людина – про смисл життя – полягає у тому, що безодня духу може бути заповнена тільки глибиною безконечної Божественної Любові («Бездна бездну призывавет», Пс. 41:8).

Основна ідея III частини хорового концерту І. Карабиця, що є свого роду узагальненням попереднього розвитку музичної драматургії твору, – оспівування людиною природи як блага, здатного наділити внутрішнім спокоєм. Художня цілісність III ч. побудована на основі другої та третьої образної сфер. Розпочинається темою у solo баса, побудованого на узагальнених народнопісенних інтонаціях із значною долею імпровізаційного начала (вільна ритміка). Його змінює стримане двоголосся басів і тенорів псалмодичного викладу. Включення жіночих голосів вивершує повнозвучність злагодженого звучання хору. Ідилія єднання людини з природою («О дуброва! О зелена!») із завершальним акордовим C-dur'ним тризвуччям є утвердженням другої образної сфери. Інструментальне доповнення засноване на показі природи через багату тембральну палітру дерев'яних духових інструментів: гобоя, флейти, кларнета, фагота (Pastorale). Наступний розгорнутий розділ, що є показом відмови людини від «цінностей» зовнішнього світу, подано за принципом протиставлення образної і жанрово-стилістичної площин. У музично-стилістичному відношенні він споріднений із серединним розділом II частини тією ж пронизаністю хорової фактури секундовими інтонаціями (по вертикалі і горизонталі), наростаючими оркестровими репліками. Стрімкий розвиток приводить до кульмінаційного акцентованого лозунгу: «Не хочу городов, не хочу чинов».

Висновком розвитку стає кульмінація частини «О дуброва! О зелена!» (смислова арка з початком частини), яка завершується інструментальним награванням на фоні «просвітленого» тризвуччя D-dur у партії хору.

Оркестрове завершення-перехід до наступної, IV частини нагадує про зовнішній світ (пронизливі трубні інтонації) і свідчить про початок нового етапу розгортання музичної драматургії циклу.

Стан занурення людини у внутрішній світ втілений у IV частині. Так, внутрішню людину репрезентує solo альта «Распростри вдаль взор твой». Його інструментальне обрамлення «проростає» із solo віолончелі II ч. (на рівні образного стану). Вперше оркестрова партія покликана змалювати образну сферу внутрішньої людини (трансформація функції оркестру). Низхідний хроматичний рух як основа неспішної імітаційно представленої теми у струнної групи оркестру є виявом барокової музично-риторичної фігури passus duriusculus із закріпленою за нею семантикою страждання і скорботи. Стан інтроспекції переривають трубні інтонації (як і в кінці III ч.) – знак третьої образної сфери. Подальший хоровий епізод, перемежований оркестровими акцентованими репліками мідної групи, є соборним ствердженням думки початково особистісного промовляння (в solo альта).

Вільно-речитативне solo баса є визначальним на рівні всієї частини як рубіжне в розвитку музичної драматургії цілого (виголошення ключового питання «На коих вещах основал ты дом?»). Наступний tutti'йний епізод змальовує образ смерті – загальний образний стрій misterioso в оркестровій партії (химерні оркестрові гліссандування і стакатність, пронизливі інтонації мідної групи, «стукаючі» тембри челести та фортепіано тощо) на фоні «вируючих» юбіляцій (імітаційних розспівів) хору відтворюють образ жаху.

Кульмінацією звучить настанова хору «Кто ж на ея плюет острую сталь? / Тот, чія совесть, как чистый хрусталь». Завершення означене поверненням образного строю інтроспекції людини, втіленого в інструментальному епізоді, що тематично «проростає» з початку частини і набуває значного розвитку. Завершальне solo альта «Распростри вдаль взор твой» з вторуванням хору, як відгомону, довершують замкненість композиції. Після усіх перипетій розвитку і змалювання образу невблаганної смерті, воно усвідомлюється як результат духовного утвердження людини на «камені» Істини (тобто, за Г. Сковородою, – у Бозі).

У побудові циклу хорового концерту «Сад божественний пісень» V частина наділена завершальною функцією. Її перший розділ втілює ідею perpetuum mobile як образ даремного марнування людиною часу. У другому, контрастному, розділі «розбурханості» perpetuum mobile протиставлено чітку розміреність. Остинатна тема solo баса «Лутче час честно жить» є, водночас, простою і довершеною, побудованою виключно на поступенному русі в діапазоні терції з невибагливим ритмічним малюнком. У такій чіткості і простоті закладено її оригінальність і силу. Шестиразово повторюючись, вона з кожним проведенням ускладнюється гармонічно та ущільнюється фактурно. Після кульмінації звучить solo флейти, як на початку твору, що апелює до другої образної сфери з її втіленням краси і незмінної гармонійності природи. Заключне solo тенора «Щастіє, где живеш?» остаточно утверджує вихідний образний стрій миру і гармонії.

Епілог циклу – VI частина. У крайніх розділах стрункої тричастинної форми тема звучить сопрано (як ангельський спів) на фоні хору a cappella. Змальовано досягнення людиною омріяного миру – «духовної пристані». Основні концепти вербального тексту підтверджують остаточне утвердження віднайденої гармонії. Слідуючи герменевтиці символіки філософа, «радуга» вважається знаком заповіту поміж Богом та його творінням [4, 305], «веселіе сердечное» апелює до символа серця як ототожнення з внутрішньою людиною в кордоцентричній філософії Г. Сковороди; «сердечная голубочка» є алегорією Ноєвої голубки, «ве́дро» сам Г. Сковорода визначає як символ небесної ясності і сяйва [4, 39]; «мир». Завершується твір дзвонами і флейтовим награшем як символом harmonia præstabilita.

Наукова новизна дослідження полягає в апробації методики аналізу картини світу на прикладах національної української музичної культури. Здійснений аналіз хорового концерту «Сад божественних пісень» І. Карабиця увиразнює музичний логос твору в аспекті національної української картини світу і свідчить про вражаючу музичну інтуїцію митця, що долає усталеність тогочасних світоглядних і ціннісних орієнтирів суспільства.

Висновки. Із позиції моделювання картини світу у співвіднесенні її рівнів можна окреслити наступні узагальнення щодо досліджуваного твору:

1. Філософсько-онтологічний рівень. Три образні сфери музичної драматургії хорового концерту І. Карабиця є відповідними втіленню філософського вчення Г. Сковороди про поділ сущого на три світи (макрокосм, мікрокосм та символічний світ Біблії) та двонатурність сущого у його видимій (тлінній) і невидимій (вічній) іпостасях. За Г. Сковородою, макрокосм є всесвіт, увесь зовнішній видимий світ та Бог як materia aeterna. Мікрокосм – це людина як віддзеркалення зовнішнього світу, яка теж існує у двох сутностях: зовнішня людина (видима натура) та внутрішня (невидима натура). І, нарешті, Біблія є світом символів, за допомогою якої можна збагнути невидиму натуру.

Оскільки, за Г. Сковородою, в кожній людині є дві сутності – тілесна і духовна, справжнє щастя, що приносить мир і втіху, закладено у внутрішній людині, яка розкривається унаслідок напруженої духовної боротьби через самопізнання (через Богопізнання).

Дозволимо припустити (зважаючи на історичний час написання хорового концерту), що світ Біблії у «Саду божественних пісень» І. Карабиця свідомо підміняється світом пасторальних образів як втілення об’єктивної краси. Таким чином, три світи Г. Сковороди та ідея про двонатурність сущого співпадають із основними образними сферами цілісної драматургії твору.

Головним персонажем твору є внутрішня людина – образ подорожнього, який втілено на початку і в кінці твору. Ним постає сам Г. Сковорода. Це мандрівник-самітник, який на тлі вселенського театру крокує шляхом спасіння (таким філософ наприкінці життя змалював сам себе під іменем Варсава у містерії «Брань Архистратига Михаїла»).

Покаяльний характер втілено у ІІ частині твору через цитування 29-ої пісні «Саду божественних пісень» Г. Сковороди, яка, на думку дослідників, заснована на алегоричному тлумаченні Євангельської оповіді про втихомирення Христом бурі на Тиверіадському озері [4, 12]. Людина, що потопає в житейсь-

кому бурхливому морі покладає всі свої надії на Пе́тру: «камінь» – самого Христа. Цей наріжний камінь повинен стати засадничим у самопізнанні людини як «образ блаженства <…> где человек <…> от волненій мірских упокоевается» (за визначенням Г. Сковороди [4, 38]), що знайде своє втілення у IV частині хорового концерту І. Карабиця.

Мотиви уникнення печалі, руйнівної для людського духу, хвороби і страху, що супроводжують людину у житейському морі змінюються прагненням до весняної радості, любові до людей та душевного миру, джерелом якого є пізнання одвічних цінностей. Підтвердженням такої сюжетної драматургії твору служать основні символи епілогу твору (VI ч.).

Такий багатоаспектний аналіз філософсько-онтологічного рівня картини світу цього твору покликаний наголосити на закладеній у ньому етичній домінанті, яка з об'єктивних причин не могла бути визнаною і нівелювалась у тогочасних музикознавчих розвідках, присвячених цьому твору.

2. Художньо-методологічний рівень. Аналіз твору виявив розвиток музичної драматургії за законами симфонічного мислення (initio – I ч.; motus – II–V чч; terminus – VI ч.). Розвиток драматургії симфонічного типу в хоровому концерті І. Карабиця відповідає сюжетній драматургії творів Г. Сковороди. Для неї визначальною є вольова дієвість людини у пошуку Істини, а не пасивне споглядання довколишньої дійсності.

3. Музично-структурний рівень. Здійснений аналіз семантичних одиниць розкриває музичний текст хорового концерту І. Карабиця в аспекті національної української картини світу і свідчить про органічний взаємозв'язок трьох рівнів картини світу цього твору. Прикметно, що музична мова унікального твору І. Карабиця набуває значення узагальнення картини світу (як вдала спроба одного з перших зразків українського музичного постмодернізму на підставі формування яскраво означеної національної метамови).

За доби бароко витвору мистецтва належало бути свого роду ієрогліфом – символом того, що слід розшифрувати та збагнути. У хоровому концерті «Сад божественних пісень», який сьогодні переживає своє відродження, І. Карабиць постає як наслідувач барокової традиції, що ще більш помітним видається з історичної дистанції.

Перспективи подальших розвідок. Категорія «картина світу», наділена системоутворювальною функцією, набуває значення дослідницького методу, звідси – постає як наукова модель пізнання. У такому значенні вона здатна генерувати всі прояви національного мислення (не лише на рівні твору, але й культури в цілому).

Література

1. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів, 2000. – 286 с.

2. Романюк І. А. Картина світу в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / І. А. Романюк. – Харків, 2009. – 17 с.

3. Романюк І. А. Музичний трактат О. Щетинського за текстами Г. Сковороди : українська картина світу XXI століття / І. А. Романюк // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : збірка наук. праць. – Харків : ХДАДМ, 2016. – № 2 / 2016. – С. 85–89.

4. Сковорода Г. Вибрані твори / Г. Сковорода; упорядк. та передм. Л.Ушкалова; примітки й коментарі Л. Ушкалова та С. Вакуленка. – Х. : Прапор, 2007. – 384 с.

5. Сниткова И. Картина мира, запечатленная в музыкальной культуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) / И. Сниткова // Музыка в контексте духовной культуры : сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1992. – Вып. 120. – С. 8–31.

References

1. Kozarenko, O. (2000). Phenomenon of Ukrainian national musical language. Lviv [in Ukrainian].

2. Romanyuk, I. A. (2009). «World-view» in the system of music analysis categories (on examples of the Ukrainian musical culture). Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

3. Romanyuk, I. A. (2016). Musical treatise by O. Shchetynsky after the texts by G. Skovoroda: the Ukrainian world view in XXI century. Traditions and innovations in the higher architectural-artistic education. Kharkiv: KhDADM, 2/2016, 85–89 [in Ukrainian].

4. Skovoroda, H. (2007). Selected works. Kharkiv: Prapor [in Ukrainian].

5. Snitkova, I (1992). World view, imprinted in a musical culture (about the conceptually-structural paradigms of modern music). Music in the context of spiritual culture. Moscow, 120, 8–31 [in Russian].УДК 78.03

УДК 781.2

Стронько Борислав Юрійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії,
теорії виконавства та музичної педагогіки
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
stronkob@gmail.com

ЕСТЕТИЧНИЙ РЕЗОНАНС

Метою *роботи є дослідження природи естетичного впливу твору мистецтва.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні методів аналізу музичного тексту, темпорального аналізу на основі філософії буття пізнього М. Гайдеггера, психологічної інтроспекції для розгляду взаємопідсилення складових у контексті твору як цілого.* ***Наукова новизна*** *статті полягає у розгляді художнього об'єкта як системи резонансу подій, виявленні резонансів у різних аспектах: просторовому, часовому, комунікаційному; у введенні поняття «іррезонанс».* ***Висновки.*** *В результаті дослідження встановлено, що продуктивність поняття «естетичний резонанс» полягає у його дієвості у різних, практично всіх вимірах музичного твору: часовому та фактурно-просторовому, акустично-об'єктивному, психологічно-суб'єктивному, семантичному, соціальному і т.д. Естетичний резонанс як характеристика музичного мислення оперує різними градаціями подібності та контрасту, аж до іррезонансу як «відторгнення» попередніх або одночасних подій. Але й контрасти у контексті твору слугують для винесення явища естетичного резонансу на рівень більшого часового масштабу та охоплення ширшого спектру музичних складових, на рівень складного синтезу.*

Ключові слова*: естетичний резонанс, частковий естетичний резонанс, іррезонанс, подія.*

© Стронько Б. Ю., 2016

Стронько Борислав Юрьевич, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории, теории исполнительства и музыкальной педагогики Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского*

Эстетический резонанс

Целью *работы является исследование природы эстетического воздействия произведения искусства.* ***Методология*** *исследования заключается в применении методов анализа музыкального текста, темпорального анализа на основе философии бытия позднего М. Хайдеггера, психологической интроспекции для рассмотрения взаимоусиления составляющих в контексте произведения как целого.* ***Научная новизна*** *статьи заключается в рассмотрении художественного объекта как системы резонанса событий, выявлении резонансов в разных аспектах: пространственном, временном, коммуникационном; во введении понятия «иррезонанс».* ***Выводы.*** *В результате исследования установлено, что продуктивность понятия «эстетический резонанс» заключается в его действенности в разных, практически всех измерениях музыкального произведения: временно́м и фактурно-пространственном, акустически объективном, психологически субъективном, семантическом, социальном и т.д. Эстетический резонанс как характеристика музыкального мышления оперирует различными градациями сходства и контраста, до иррезонанса как «отторжения» предыдущих или одновременных событий. Но и контрасты в контексте произведения служат для вынесения явления эстетического резонанса на уровень большого временного масштаба и охвата более широкого простора музыкальных составляющих, на уровень сложного синтеза.*

Ключевые слова: *эстетический резонанс, частичный эстетический резонанс, иррезонанс, событие.*

Borislav Stronko*, PhD in Arts; senior lecturer, associate professor of the History, theory and performing music Pedagogic chair, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.*

The aesthetic resonance

Purpose of Article. *The goal of the article is to study the nature of the aesthetic impact of a work of art.* ***Methodology.*** *The methodology of the study is to apply the methods of analysis of the musical text, temporal analysis on the basis of the philosophy of existence by late M. Heidegger, psychological introspection, for consideration in the context of mutual reinforcement components of the artwork as integrity.* ***Scientific novelty.*** *The scientific novelty of the article is to review the events of the piece of art as a resonance system, identifying resonances in different aspects: spatial, temporal, communications; the introduction of the concept of «irresonance».*

Conclusions. The productiveness of the term "aesthetic resonance" is caused by its presence across almost all dimensions of a musical work: time and texture-"spatial", objectively acoustic and subjectively psychological, semantic, social, etc.; a system of aesthetic resonance in music is flexible – from straight responses among events to partial and even opposite. The flexibility of this system creates new distant wideness of aesthetic resonance principle.

Keywords: *aesthetic response, partial aesthetic resonance, irresonance, event.*

Актуальність теми дослідження. З огляду на розмаїття художніх стилів, жанрів, технік, музикознавчих підходів стає дедалі загальнішою потреба в універсальному підході, здатному знаходити ґрунтовні фактори естетичного впливу у різних системах музичного мислення. Оскільки будь-яке художнє ціле складається з частин, а художня якість визначається вдалим співвідношення елементів твору, як у контексті цілого, так і у контексті буття людини, соціуму, то вважаємо доцільним скористатись поняттям резонансу як взаємного підсилення частин певної єдності. Актуальною щодо сьогодення є можливість пов’язати даний підхід із різними сферами, що мають відношення до музики – від акустики до психології сприйняття та онтології мистецтва включно.

Метою дослідження є визначення конкретних проявів явища естетичного резонансу у музиці, його різновидів та впливів на реципієнта.

Виклад основного матеріалу. Природа впливу художнього твору (зокрема, музичного) на людину завжди була однією з таємниць мистецтва, осягненню яких присвячуються зусилля багатьох дослідників. Як би ретельно не вивчались структура музичного твору, ідея твору як цілого та його значення у контексті стилів, запитів суспільства – щось істотне залишається поза вивченням. Бо й складна системність організації елементів цілого, і емоційна насиченість, і відповідність твору тенденціям епохи ще не гарантують його високих художніх якостей. Навіть відповідність творів духовним запитам людини не знімає питання про специфічний характер цих запитів щодо мистецтва (порівняно з філософією та релігією). Особливо складно узагальнювати естетичні засади мистецтва у наш час, коли існує багато творчих напрямків, технік, критеріїв оцінювання творів. Тим актуальнішою є потреба у універсальному підході до зазначеної проблеми. Звичайно, у обсязі статті можна лише започаткувати новий підхід.

На наш погляд, природу художньої якості твору стисло та перспективно розкриває вислів М. Бонфельда про «закон естетичного резонансу: тільки тоді твір мистецтва виявляється таким, що відбувся, якщо його ціле і всі елементи, з яких він складається, взаємно впливають один на одного, взаємно збуджуються, викликаючи неодноразове підсилення естетичного «звучання» кожного з них і всіх разом1» [1, 61–62], придатне для різних видів мистецтв, включно із музикою, до різних стилів, епох, технік, естетик. Адже в будь-якому випадку там, де є справді художній твір, присутнє особливе відчуття цілого як вдалої єдності складових.

Дане формулювання Бонфельда, на жаль, не знайшло подальшого розкриття у його роботі «Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Монография», адже вона присвячена іншим, семантичним проблемам. Тому тут не розкрито, як саме елементи взаємно впливають та взаємно підсилюються у контексті цілого, які прийоми криються за метафорою «взаємне підсилення».

На музичному матеріалі це розкрити досить зручно, адже акустичний за походженням термін «резонанс» має відношення до звучань. За первісним сенсом, латинське «resonans» означає «той, що дає відлуння» [6, 552]. Отже, естетичний резонанс – це принципова відсутність ізольованості або взаємної відчуженості елементів – вони перекликаються, додаючи свій вплив до впливу інших. Резонанс також присутній у музичному мистецтві й у суто акустичному сенсі. Отже, для музики визначення естетичного резонансу має й буквальний, й продуктивно-метафоричний виміри2.

При цьому носіями естетичного резонансу в музиці є не тільки окремі звуки, але й події як різні за обсягом складові музичного твору – від окремих звуків до розгорнутих побудов великих частин твору включно. У музикознавчій літературі є багато визначень музичної події. Проте це поняття в принципі не може мати єдиного для всіх осіб визначення [3, 114], адже належить до сфери суб'єктивної свободи слухання. Те, що є подією для одного слухача, для іншого залишиться непомітним або незначущим; отже, різні люди фактично сприйма-

ють різну музику, навіть слухаючи цілком однакову звукову послідовність. Певну солідарність у оцінюванні творів обумовлюють такі важливі фактори як спільність слухацького досвіду та знаходження у межах єдиної музичної, естетичної традиції. За аналогією з акустичним резонансом, що ґрунтується на спорідненості коливань за частотою, визначимо естетичний резонанс в музиці як взаємне підсилення подій, спорідненість між якими наявна або очікується. Взаємний резонанс подій створює ефект їхньої невипадковості, активізує присутність кожної з них у свідомості слухача.

При цьому виникає питання правомірності аналогії між фізичним резонансом та естетичним. У першому випадку наявне фізичне середовище, що передає енергію коливання об'єкта А об'єкту Б та навпаки. Взаємне підсилення коливань також має суто матеріальний вияв [2, 43].

До деякої міри це наявне й у естетичному резонансі – там, де він співпадає з акустичним злиттям звуків: з унісоном, октавою, квінтою та ін. Складніше виглядає резонанс між музичними подіями, що не є одночасними. Тут час виступає як передавальне, контактне середовище, як поле їх співприсутності. Таке визначення видається скоріше метафоричним й таким, що відображає лише роботу пам'яті слухача. Пам'ять, однак, фіксує реальну послідовність звучань, реальну тотожність чи подібність акустичних феноменів та структур, семантичних складових, що їм відповідають. Час, якій у музиці відчувається й як особливий «простір» [5, 269], сам по собі й розділяє події відстанню, й створює умови їхньої взаємодії, бо реальний час – це не тривалість абстрактного відліку, а термін існування взаємодіючих систем.

Водночас, резонанс у часопросторі створює єдність на відстані; одиничне стверджується у родовому як одна з проекцій останнього. Локальне переходить у статус наскрізного. Наприклад, окрема тоніка з певного такту у контексті її подальших появлень у творі надалі сприймається як тоніка даної тональності. Крім того, вона має й статус тоніки взагалі, як явища у всіх тональностях. Поодинокі події завдяки естетичному резонансу набувають чину сталих об'єктів, що безперервно тривають або повертаються через деякий час. Отже, естетичний резонанс сприяє цілісності твору, виділяє опорні компоненти. Система естетичних резонансів між подіями долає їх плинність; впорядкованість долає потенційний безлад вражень.

На цьому рівні поняття естетичного резонансу викликає аналогії з відомими музикознавчими категоріями, що відображають стабілізуючі складові плину музики: «тотожність» у Б. Асаф'єва, «функціональність» у А. Мілки, «стабільні компоненти музичної мови» у М. Бонфельда та ін.

Проте, поняття естетичного резонансу виходить за межі суто конструктивного елемента чи опори для сприйняття. Воно належить до мистецького надзавдання, що його виконує твір. Це не тільки засіб, це – мета: поєднати елементи цілого так, щоб навіть традиційно відомі, широко вживані складові отримали інтенсивне «нове життя» у художньому контексті. Так, фанфарні закличні звороти по звуках мажорного тризвуку, що до початку XX ст. стали «загальним місцем» академічної музики, у балеті І. Стравінського «Петрушка» потрапили у контекст політонального дублювання й отримали нове, свіже, різко відчужене звучання. У

традиційному контексті прийом був би сприйнятий як недоречна випадковість, помилка у виконанні в унісон, якби не багаторазове «підтвердження» цього мотиву у партитурі, «резонування» з оркестрово-фактурним, ладогармонічним, драматургічним, тематичним, сюжетним контекстом балету (див., напр., споріднений «мотив відчаю Петрушки»). Так само лейтмотив Нотунґа – меча Вьользунгів з «Персня нібелунгів» Р. Вагнера – знаходить значне «резонансне підкріплення» від інших мотивів, що спираються на тризвук безпосередньо або як на інтонаційний остов (мотиви рогу Зиґфріда, валькірій, русалок, Вальгалли).

Проте, система естетичних резонансів є більш складною та гнучкою, ніж ряд тотожностей чи сталих компонентів музичної мови. Адже взаємно підсилюються не тільки цілком подібні події, але й частково подібні: ті, що є похідними від певного інваріанту, як, наприклад, ланки секвенції, трансформації серії, варіанти та варіації певного матеріалу. Естетичне підсилення несе даному елементові не тільки подібний матеріал, але й комплементарний у межах певного комплексного образу, теми з контрастних елементів та ін. (але й в цьому випадку внутрішня логіка музики потребує закріплення такого сполучення контрастних складових через повтор у часі). Прикладами можуть бути головні партії, що складаються із контрастних елементів, у сонатних формах віденських класиків. Нарешті, є й прийом, що зовні протилежний прийому естетичного резонансу – його можна назвати естетичним іррезонансом, тобто, взаємною «неузгодженістю» подій, аж до відторгнення. Маються на увазі такі ситуації, як контрасти та несподіванки у розгортанні музичної думки, включно з несподіваними дисонансами (якщо останні різко порушують загальний для даного твору рівень складності вертикалі, адже норми «милозвуччя» є різними щодо певних стилів та задумів).

Багато архаїчних жанрів музики, таких, як наспіви Сама-Веди, українські щедрівки та колядки і т.п., відзначаються повторюваністю. Вона має магічно-владний або гіпнотичний ефект. Одначе сфера звукових засобів, яку охоплює така безпосередньо «резонансна» музика, обмежена поспівками. Більш складна, розвинена мелодика, що з давніх часів збереглася як у нотних записах давньогрецької та середньовічної музики, так і в усних традиціях різних народів, показує опору на лади. Поспівки знаменного розспіву або григоріанського хоралу, як правило, не повторюють безпосередньо попередніх. Естетичний резонанс виникає на відстані – як між тотожними/подібними поспівками, так і між ступенями ладу. Остання обставина особливо важлива. Тут взаємне підсилення звуків – ступенів ладу – є фактором цілісності3. Адже тут виникає не просто ряд подібностей, а система, у якій, попри плинність та мінливість змін звуків, зберігається сам набір звуків, організований та централізований. Ці звуки знаходяться у акустичній спорідненості [2, 16]4; повернення до ступенів ладу, особливо до опорних, у мелодії, створює ефект цілого, що зберігається у часі, що постійно стверджується. Не випадково античні греки називали лад словом «гармонія», що згодом набуло іншого сенсу. Бо і взаємний резонанс тонів класичного акорду у вертикальному зрізі, і взаємний резонанс звуків ладу у горизонтальному, часовому зрізі, виконують спільну естетичну функцію. Накопичення звуків у пам’яті, як і у густій хмарі відлунь середньовічних соборів, дещо розмиває різницю між «гармонією горизонталі» та «гармонією вертикалі». У бутті людини важлива

«кумулятивна діагональ» – накопичення вражень у часі, що перетворюється у їх впорядкування у просторових формах – умовно чи реально просторових (літописи, щоденники, звіти, диктанти, аудіо та відеозаписи).

Вихід явища естетичного резонансу на опосередкований рівень, на більш віддалені дистанції мав ще один наслідок: дія резонансу відтепер доповнюється іррезонансом та частковим резонансом. Перше з цих понять (точніше, поняття «темпоральний іррезонанс») було введено нами для позначення неузгодженості подій у часі [7, 194]. У контексті даної статті це поняття розширено. Естетичним іррезонансом назвемо часове та/або просторове зіставлення елементів, що є неспорідненими, неузгодженими, не зливаються у один образ. Якщо прикладами естетичного резонансу «по вертикалі» є унісон, октава, інші консонанси, включаючи акорди; прикладами резонансу «по горизонталі» є повторення, у т.ч. видозмінене, повернення до певних елементів після певного проміжку часу; то прикладами іррезонансу, відповідно, є дисонанси (з урахуванням стилістичних норм «милозвуччя»), різкі порушення нормального перебігу подій, інерції. Між протилежними полюсами – естетичним резонансом та іррезонансом – знаходяться часткові резонанси, заповнюючи всі проміжні градації.

Отже, система взаємного підсилення частин художнього твору ускладнилась, та, ніби, стала від того послабленою. Насправді останній епітет не є вірним. Адже сила впливу – це, як правило, здатність долати перешкоди: спротив, інерцію, відстань. Дисонанс підкреслює милозвучність консонансу, нестійкість – ствердження стійкості, несподіваність та хаотичність – впорядкованість. Естетичний резонанс, відповідно, може бути не тільки даністю, але й здобутком у підсумку розгортання художньої думки.

Здатність автора твору привести до взаємної узгодженості багатоманітний спектр засобів, ідей, що зіставляються опосередковано та не прямолінійно – це ознака високорозвиненого художнього мислення, здатності до синтезу вищого порядку. Але це й фактор ризику: автору може не вдатись такий складний синтез. Іншим носієм ризику є слухач. Високорозвинене сприйняття здатне охопити пам’яттю та логікою мислення досить віддалені елементи, опосередковані зв’язки. Мало розвинене сприйняття вимушене обмежитися найбільш безпосередніми та очевидними зіставленнями частин цілого. У сучасній музичній культурі виник величезний розрив між творами, де резонантність є вкрай прямолінійною, зате очевидною для масового слухача (поп-музика) і між композиціями, у яких лише обмаль слухачів відчуває переконливу естетичну єдність. Показово, що з напрямків сучасної академічної музики найбільш доступним для непідготовленого слухача став мінімалізм, у якому відкритість зв’язків між подіями та їх багаторазове «підтвердження» переважають.

Отже, безпосередній резонанс між музичними подіями – це засіб гарантованої сили впливу, але якість естетичного впливу забезпечується виходом принципу естетичного резонансу на багато проявів та рівнів. Відповідно, ускладнення твору частковими резонансами та іррезонансами надає можливість для створення більш масштабних у часі (і сенсовому просторі) естетичних резонансів.

Якщо твір складається виключно з однорідних елементів (А1 = А2 = А3 = А4...), то підсилюється дія лише однієї музичної ідеї, що лежить у основі цих

складових (див. «Щедрик-ведрик»). По-друге, нема якісної різниці між резонансом сусідніх та несусідніх елементів. Таким чином, пряма повторність, репетивність приречена на один вимір ствердження художньої ідеї. Сприйняття не отримує якісно нової інформації та втрачає пильність, якщо остинатність не загіпнотизувала слухача. Непрямий повтор – варіантність – не тільки різноманітніший, але й естетично продуктивніший, бо у разі творчого успіху охоплює резонансом ширше коло музичних ідей. Ще більшою мірою це відноситься до зміни контрастуючих елементів, якщо авторові вдалося створити з різного єдине. Цьому сприяє багатовимірність музичного мислення. Наприклад, складний ладогармонічний план, колізії мелодичного розвитку у прелюдії es-moll з І тому ДТК Й. С. Баха синтезуються у цілісність через ритмічно остинатний супровід, пунктирну ритміку більшості мелодичних фраз, спорідненість між ними. Іншим прикладом є Варіації ор. 30 А. Веберна: попри зовнішню примхливість ритму, фактури, тембрових змін у іншому вимірі панує однорідність інтерваліки у серії та її видозмін (мала терція, вписана у велику) – отже, й акустично, й естетично цей ніби броунівський рух співзвуччя є резонансним.

Нотний приклад 1. А. Веберн, Варіації ор. 30, серія

Музика, особливо починаючи від Бетховена, ставить проблему поєднання наскрізного характеру естетичного резонансу з мобільністю музичної думки, активним її розвитком, різноманітністю у великому багатотемному творі – сонаті, симфонії, кантаті, опері та ін. В межах статті це висвітлити неможливо. Можна лише вказати на такі відомі фактори наскрізного зв'язку, як мотивна, інтонаційна єдність; арковість у поверненні певних темпів, тембрових, фактурних і т. п. образних характеристик на відстані; наскрізний характер не тільки певного музичного матеріалу, але й тенденції розгортання (як, наприклад, прогресуючого упорядкування тематизму та фактури у фіналі 3-ї симфонії Я. Сібеліуса); сумірність часових масштабів зіставлених елементів; націленість слухача на взаємодоповнення контрастуючих складових як особливу вимогу до цілого. У останньому випадку все одно зберігається відчуття, чи пасує даному сонатному Allegro дане Adagio, тобто, чи просвічує через зовнішню несхожість глибинна єдність.

Слід також розширити поняття естетичного резонансу за межі твору, адже твір може, як вступити у резонанс із життєвим та музичним досвідом слухача його смаками, так і не вступити. Навіть на фізіологічному рівні музика може «резонувати» з пульсом слухача, ритмом його дихання. Ця обставина робить дещо відносною оцінку художньої вартості творів, але внутрішня «естетична спроможність» твору врешті здатна долати інерцію сприйняття та оцінки. Так, наприклад, було з творчим доробком Й. С. Баха, А. Брукнера. Адже музичний твір не тільки залежить від сприйняття слухача, але й здатен до деякої міри це сприйняття переформатувати, викликаючи у нього новий естетичний запит

(див. історію першої, невдалої прем'єри «Весни священної» І. Ф. Стравінського та наступні виконання, що переконали публіку).

Висновки та перспективи подальшого дослідження даної теми:

1) естетичний резонанс як взаємне підсилення складових твору та їхнє взаємне підсилення з цілим є важливим фактором художнього впливу на аудиторію;

2) продуктивність поняття «естетичний резонанс» полягає у його присутності у різних, практично всіх вимірах музичного твору: часовому та фактурно-«просторовому», акустично-об'єктивному, психологічно-суб'єктивному, семантичному, соціальному і т.д.;

3) хоча головним та найбільш очевидним носієм естетичного резонансу в музиці є подібність між подіями, прямолінійність такого принципу уникається у розвинутих формах музичного мислення. Натомість, воно оперує різними градаціями подібності та контрасту, аж до іррезонансу як «відторгнення» попередніх або одночасних подій. Але й контрасти у контексті твору слугують для винесення явища естетичного резонансу на рівень більшого часового масштабу та охоплення ширшого обширу музичних складових, на рівень складного синтезу;

4) подальший розгляд проблеми естетичного резонансу може бути спрямований на аналіз музичних творів з позицій алгоритмів художнього впливу; на свідому націленість роботи композитора на силу та високу естетичну якість впливу його твору на аудиторію.

Примітки

1 Переклад наш [Б.С.]. В оригіналі: «закон эстетического резонанса: только тогда произведение искусства оказывается состоявшимся, если его целое и все элементы, из которых оно состоит, взаимовлияют друг на друга, взаимовозбуждаются, вызывая неоднократное усиление эстетического «звучания» каждого из них и всех вместе».

2 Метафоричність терміну не має його знецінювати, адже навіть у такій природничій науці, як фізика, є терміни, що утворилися з метафор – «сила», «робота», навіть «дивність» як характеристика елементарних частинок.

3 Зазначимо, що у традиційній для Європи ладовій системі співвідношення між визначними ступенями – T-S-D або I-III-V, принцип октавності – співпадають з акустично «резонантною» інтервалікою.

4 Ця спорідненість особливо відчувається у ладах, ступені яких можна розташувати по чистих квінтах – як у безпівтоновій пентатоніці, натурально-діатонічних ладах. Загострені тяжіння, що є у ладах із збільшеними секундами або у хроматизованих ладах, спираються на продуктивний конфлікт між майже співпадінням звуків за висотою та їхньою неспорідненістю за обертоновим чи квінтовим рядом. Цьому відповідає більш почуттєвий, «спраглий» характер музики.

Література

1. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Монография – М., 1991. – 124 с.

2. Гринченко В. Т. Основы акустики: учебн. пос. / В. Т. Гринченко, И. В. Вовк, В. Т. Маципура – К. : Наукова думка, 2007. – 640 с.

3. Морєва Є. О. Музична подія у семіотичному контексті / Є. О. Морєва // Текст музичного твору: практика та теорія: Зб. ст., Вип. 7. – К., 2011. – С. 113–121.

4. Орлов Г. А. Древо музыки. – Вашингтон-СПб. : Frager & Co, Советский композитор, 1992. – 408 с.

5. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. ст. / ред. Б. Ф. Егоров, В. С. Мейлах, М. А. Сапаров. — Л. : Наука, 1974. – 299 с.

6. Словарь иностранных слов / Ред. Л. С. Шаумяна, И. В. Лехина, С. М. Локшиной и др. – М. : Советская энциклопедия, 1964. – 764 с.

7. Стронько Б. Ю. Статус бытийного времени в музыке: Дис... канд. исскуствоведения: 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. – К., 2002. – 266 с.

References

1. Bonfeld, M. Sh. (1991). Music: Language. Speech. Thinking. Experience of system research of musical art. Monograph. Moscow [in Russian].

2. Grinchenko, V.T., Vovk, I.V., Matsipura, V.T. (2007). Fundamentals of acoustics: a tutorial. Kiev: Naukova Dumka [in Russian].

3. Moreva, E.O. (2011). The musical event in the context of the semiotic. Musical composotion: Practice and Theory. Kyiv, Vol. 7 [in Ukrainian].

4. Orlov, G.A. (1992). Tree of music. Washington; St. Petersburg: Frager & Co, Soviet composer [in Russian].

5. Egorov, B.F., Meilakh, V.S., Saparova, M.A. (Eds.) (1974). Rhythm, space & time in literature and arts. Leningrad: Science [in Russian].

6. Shaumyan, L.S., Lehyna I.V., Lokshynoy S.M. et al. (Eds.) (1964). Foreign words dictionary. Moscow: Sovetskaya Encyclopedia [in Russian].

7. Stronko, B.Yu. (2002). Ontological time's status in music. Candidate's thesis. Kyiv, NMAU [in Russian].

УДК 78.03

Чупріна Наталія Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Неждановоі
natalya.chuprina.76@mail.ru

ФЕНОМЕН БІДЕРМАЄРА У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ XIX СТОРІЧЧЯ

Мета роботи. *Стаття присвячена розгляду бідермаєра як феномена європейської культури, що був породжений епохою Реставрації. Еволюційні та типологічні ознаки бідермаєра у всій різноманітності його національних моделей (німецької, польської, російської, італійської, французької) проектуються на фортепіанну музику XIX сторіччя та її виконавські традиції. Основними* ***методами дослідження*** *обрано: джерелознавчий метод, інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва з опорою на герменевтичний метод, а також позиції стильово-компаративного методу, що використаний для виявлення спільного й відмінного в історичній еволюції бідермаєра та його аналогів в культурній практиці різних національних шкіл Європи; теоретичний метод, що використовується для визначення основних концептуальних і структурно-семантичних особливостей розглянутого матеріалу.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в обґрунтуванні теоретичної ідеї наявності у різних національних школах, зокрема у фортепіанному мистецтві, стильових ознак бідермаєра, а також їх взаємодії*

© Чупріна Н. М., 2016

з романтизмом. У контексті визначеної проблематики аналізуються твори, які в вітчизняному музикознавстві поки що не стали предметом дослідження, хоча їх художня та практично-дидактична значущість не викликає сумнівів (М. Клементі, Дж. Фільд, Дж. Россіні, И. Падеревський, М. Шимановська, З. Носковський, В. Ребіков та ін.). ***Висновки.*** *Аналіз генезису бідермаєра і особливостей його побутування у фортепінно-виконавській традиції Європи дозволяє виявити наступну хронологію: предбідермаєр, що співіснував з раннім романтизмом (1760–1810) і був представлений творчістю М. Клементі та Дж. Фільда; виділений його класичний період (1815–1848), в якому лідирує німецька культурна ідея, а також суттєвим є внесок Польщі, Росії, Італії, Франції; постбідермаєр, ознаки якого знайдені у творах К. Дебюсі, В. Ребікова та ін.*

Ключові слова: *бідермаєр, предбідермаєр, постбідермаєр, романтизм, Реставрація.*

Чуприна Наталия Николаевна, *кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

Феномен бидермайера в фортепианной музыке XIX века

Цель работы. *Статья посвящена рассмотрению бидермайера как феномена европейской культуры, порожденного эпохой Реставрации. Эволюционные и типологические качества бидермайера во всем разнообразии его национальных моделей (немецкой, польской, русской, итальянской, французской) проецируются на фортепианную музыку XIX века и ее исполнительские традиции. В основе* ***методологии*** *исследования учтены: источниковедческий метод, интонационный подход школы Б. Асафьева с опорой на герменевтический метод, а также позиции стилево-компаративного метода, использованного для выявления общего и отличного в исторической эволюции бидермайера и его аналогов в культурной практике различных национальных школ Европы; теоретический метод, используемый для определения основных концептуальных и структурно-семантических особенностей рассматриваемого материала.* ***Научная новизна*** *работы состоит в обосновании теоретической идеи наличия в различных национальных школах, в частности, в фортепианном искусстве, стилевых качеств бидермайера, а также их взаимодействие с романтизмом. В контексте обозначенной проблематики анализируются произведения, которые в отечественном музыкознании не стали пока предметом исследования, хотя их художественная и практическо-дидактическая значимость не вызывает сомнений (М. Клементи, Дж. Фильд, Дж. Россини, И. Падеревский, М. Шимановская, З. Носковский, В. Ребиков и др.).* ***Выводы.*** *Анализ генезиса бидермайера и особенностей его реализации в фортепиано-исполнительской традиции Европы позволяет выявить следующую хронологию: предбидермайер, сосуществующий с ранним романтизмом (1760–1810) и представленный в Великобритании творчеством М. Клементи и Дж. Фильда; выделен его классический период (1815–1848), в котором лидирует немецкая культурная идея, а также существенным является вклад Польши, России, Италии, Франции; постбидермайер, признаки которого найдены в сочинениях К. Дебюсси, В. Ребикова и др.*

Ключевые слова: *бидермайер, предбидермайер, постбидермайер, романтизм, Реставрация.*

Chupryna Natalia, *PhD in Arts, lecturer of the general and specialized Piano chair, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.*

Phenomenon Biedermeier in piano music in the XIX century

Purpose of Article. *The article considers the Biedermeier as a phenomenon of European culture, generated by the Restoration era. Evolution and typological quality Biedermeier around the diversity of its national models (German, Polish, Russian, Italian, French) are projected onto the piano music of the XIX century and its performance traditions.* ***Methodology****. The methodology of the study addressed: source study method intonation approach B. Asafiev school building on the hermeneutic method, and position-stylistic comparative method used to determine the total and perfect in the historical evolution of the Biedermeier and its analogues in the cultural practices of*

various national schools in Europe; theoretical method used to determine the basic conceptual and structural and semantic features of the material. ***Scientific novelty.*** *The scientific novelty of this work is to establish a theoretical idea of having different national schools, particularly in the art of piano, Biedermeier style qualities, as well as their interaction with romanticism. In the context of the designated issues the author analyzed works, which in the domestic musicology has not yet become a subject of study, although their artistic and practical and didactic significance is not in doubt (M. Clementi, J. Fild, J. Rossini, J. Paderewski, M. Shimanovskaya, W. Noskowski, V. Rebikov and others).* ***Conclusions.*** *An analysis of the genesis of Biedermeier and the peculiarities of its existence in a piano-performing traditions of Europe reveals the following chronology: pre-Biedermeier, coexisting with early romanticism (1760–1810) and presented in England, creativity M. Clementi and J. Fild; highlighted its classic period (1815–1848), in which the leading German cultural idea, as well as significant is the contribution of Poland, Russia, Italy, France; postbiedermeier, signs of which are found in the works of Debussy, V. Rebikov and others.*

Keywords*: Biedermeier, prebiedermeier, postbiedermeier, Romanticism, Restoration.*

Актуальность темы исследования. Идея бидермайера сформировалась в начале XIX в., вобрав в себя наиболее характерные особенности мировоззрения эпохи Реставрации, обобщенные в свое время Ф. П. Федоровым: «Эра великой метафизики, великой устремленности в сверхреальное, в инобытие, если не завершена, то переживает свое последнее время. Европа устремлена к истории, к повседневности, к утилитарным ценностям, к наслаждению малым миром, семьей, домом; великие потрясения конца XVIII – начала XIX века рождают тоску по миру, по идиллии; титаны, герои – Фаусты, Манфреды, Наполеоны, одержимые тоской по прекрасному Крейслеры – уходят в прошлое; функцию демиургов обретают Иваны Петровичи Белкины; Гете подводит итоги метафизической эпохе во второй части “Фауста”, но создает идиллический мир Филемона и Бавкиды…» [2, 165].

Отметим также, что, охватывая в своих классических проявлениях обозначенную эпоху, типология бидермайера одновременно вновь обрела актуальный смысл в 2000-е годы в аспекте категорического «сгущения» символистских установок до неосимволизма на рубеже тысячелетий [8], поскольку именно ранний романтизм и бидермайер осознаются в современной литературе в качестве главного источника названных стилевых образований [5, 36]. Немецкий источник эстетики бидермайера очевиден, хотя изначально прослеживается также его реактивность на раннехристианский культурный пласт, в том числе и на русскую православную традицию [9, 147–149]. Принятие концепции бидермайера как искусства Реставрации указывает на наднациональные измерения его принципов, что и подчеркивается в современных разработках этой проблематики [10; 11; 12]. Соответственно, актуальность темы представленной статьи обусловлена современным осознанием ценностей «пронарративного» (в терминологии С. Лысюк [7]) пласта искусства «малых форм», нагруженных смысловой плотностью музыкальных сообщений идеально-надбытийного порядка. Последнее определено возрождением религиозного миропонимания как сосуществующего с научно-философским взглядом на мир и с мифотворческими потенциями мыслительно-поведенческих акций (Р. Барт, Г. Гадамер, В. Мартынов и др.). Очевидна также преобразующая традицию органологическая активность в строительстве электрофортепиано, в которых механика звукоизвлечения нарочито совмещает пока-

затели рояля-фортепиано и клавирно-органные выразительные возможности этого инструмента. Тем самым с фортепианной оркестральности снимается ореол единственно возможного преломления выразительного потенциала данного инструмента, воскрешая колорит «легких» фортепиано эпохи Реставрации и идеализированной «домашности» их тембрового качества. Предмет данной статьи ориентирован не только на осмысление межнационального смысла бидермайера как Реставрационного искусства, но и на рассмотрение проекций данного феномена на фортепианную музыку XIX ст.

Целью представленной статьи является исследование стилевых признаков бидермайера, выделенных в русле европейского романтизма (на материале фортепианного творчества М. Клементи, Дж. Россини, Дж. Фильда, М. Шимановской, И. Педеревского, З. Носковского, В. Ребикова и др., а также апробация идеи пролонгации бидермайеровско-романтических признаков в современном полинациональном культурном пространстве Европы.

Научная новизна исследования заключается в том, что в контексте обозначенной проблематики анализируются произведения названных авторов, которые в отечественном музыкознании пока не стали предметом научных изысканий, хотя их художественная и практико-дидактическая значимость не вызывает сомнений

Изложение основного материала. Признание бидермайера как самостоятельного историко-стилевого проявления сообщило возможность соотнесения представления о последнем в «гомологенной», по О. Шпенглеру [13], уподобленности иным культурным «организмам» с известной «схемой», формулируемой как «зарождение – развитие – изживание». Последняя из указанных трех фаз – «изживание» – не содержит фатальной уподобленности завершающей фазе физического существования человеческой персоналии: идеальный принцип культурного бытия создает «пост-свечение» стилево-творческому открытию, инерция которого в той или иной форме создает неуничтожимый континуум в последующем развертывании искусства и культуры в целом. Применительно к бидермайеру просматривается гомологическая уподобленность этапов его становления как генезиса, реализации-выхода и завершающего «валентного» продвижения в состав иных качеств. Сказанное определяется тем фактом, что пора классики любого направления в искусстве определяется интенсивностью и концентрацией его проявления и, соответственно, меньшей степенью обнаружения его специфики в «неклассические» этапы пред- и пост- структурно-смысловых образований.

Бидермайер, как указывалось выше, являет собой детище Реставрации, ее ярко выраженным, по фону сосредоточения на умилительности, наследующим чувствительный стиль и рококо, тонусом, в значительной мере также преломляющим духовный экстаз раннехристианского Вероисповедания, подчиненного Благому Ожиданию в абстрагировании от всех искусов прозаической бытийности. Немецкий генезис данного направления в литературе принят в качестве его базисной характеристики, что определяется самим термином-названием. Сущность немецкого вклада на время проявления классики бидермайера и «пост-стилевого» обнаружения последнего определяется емкостью, например, творчества Р. Вагнера, позднеромантическая палитра которого, согласно немецким исс-

ледованиям, содержала и постбидермайеровские показатели. Однако вызревание данного стилевого качества сопряжено не только с немецким миром, равно как и та фаза, которую обозначаем как «пост-свечение» данного стиля-направления.

Различение пред- и постбидермайеровских стилевых пластов, одновременно с выдвижением классики бидермайера в первой половине XIX ст., имеет прямые аналогии с романтизмом, в котором также можно выделить пред- и постромантические стилевые показатели, помимо развитой художественной «телесности» разноликого, многосоставного, разнонационального и, одновременно, единого в музыкально-художественной субъективности выражения романтизма. Столь же органично в современных исследованиях выделяют пред- и пост-символизм [5, 28–42], заявляя при этом временно и территориально локализованную классику этого направления во французском искусстве конца XIX – начала XX ст.

Историческое сопутствование бидермайера романтизму составляет поддержку указанного процессуального рассмотрения, равно как и национальные его проявления, поскольку другие направления гораздо жестче оказываются закрепленными за порождающими их национальными художественными структурами (классицизм, импрессионизм – Франция, экспрессионизм – немецкий мир и т. д.). Национальное проявление романтизма во многом обусловлено его субъективной природой, что не так однозначно обнаруживается в бидермайере, тяготеющем к определенному нонперсонализму. И все же проведенное исследование, результаты которого обобщены в рамках данной статьи, свидетельствует о достаточно гибком обнаружении бидермайера в национальных условиях, причем, с тенденцией противостояния собственно немецкого – и ненемецких форм данного направления.

В роли своеобразного водораздела в данном процессе различения, с одной стороны, оказывается социальный фактор (бюргерский дух – немецкий бидермайер, дворянско-салонный – в ненемецком культурно-историческом ареале). С другой – органологический: фортепиано как «заменитель оркестра» и его аналог составляет один из аспектов немецкой национальной идеи, тогда как в других странах такого рода выразительная установка отодвигалась щипково-чембальным преломлением фортепианной игры, что, в конечном счете, определялось религиозными предпочтениями в искусстве: в первом случае показательна театрализованность немецко-протестантского образа мира, в то время как умилительно-восторженный тонус представительства национального сознания в приверженности Вселенской церкви создает принципиально иные смысловые расклады.

Анализ показал, что генезис бидермайера на «эмбриональном» этапе своего развития обнаруживается уже во второй половине XVIII в. на уровне перекрестья стилевых качеств рококо и сентиментализма, породивших специфику итальянского клавирного/фортепианного искусства, принципиально не принимавшего формировавшуюся уже в тот период немецкую «фортепианную оркестральность». Сказанное очевидно в творчестве М. Клементи, исторически оказавшегося воспитателем такого «классика бидермайера», как Дж. Фильд. Одновременно, сосредоточенная в фортепианном наследии М. Клементи, итальянская специфика пианизма, чуждая «немецкой симфоничности», через столетие обрела новое звучание у К. Дебюсси, ставившего в вину произведениям Л. Бетховена их оркестра-

льность. Глубинность позиции М. Клементи в завещании клавирного обнаружения фортепианного стиля сравнима с выступлением предсимволизма У. Блэйка в параллель к М. Клементи с 1780-х на 1790 гг. Подобная временная параллель предбидермайера и пред-символизма знаменательна: ведь именно в искусстве символизма узнаваемы отчетливые проявления бидермайеровских заветов, в том числе в глубинном интересе к изысканной простоте артистического салона.

Полнота обнаружения бидермайера в тридцатилетие 1810-х – 1830-х гг. под эгидой идей Реставрации дополняется стилевым «всплеском» «неорококо», в котором песенная и фортепианная миниатюры наполнились связью с «галантной» (в этимологическом смысле – фиксирующем проявление милосердия) арией, тогда как «легкий» фортепианный тонус выражения обнаружился в «бриллиантовом» стиле, в «жемчужной» технике пальцевой беглости, в изобилии развивавшей риторику запечатления аффекта радости и славления.

Классика бидермайера, запечатлевшая во всей полноте идеи Реставрации как идиллического Примирения разнонаправленных стремлений и благого Ожидания возрождения гармонии меж и внутригосударственных отношений через гармоничность семейного союза в его широком понимании, тяготела к двум выразительным овеществлениям: к песенно-романсовой вокальности и к фортепианной технике «легкой» пальцевой игры, соотносимой с конструкцией «легких фортепиано». Дж. Фильд, англо-ирландское существо дарования которого, генетически породненное с французским ареалом, а также с прославянским устремлением культурных корней представляемой им нации, совокупно определило разнонациональное продвижение принципов его искусства помимо немецко-германской школы.

Общим признаком славянского качества, представленного в данном случае польской и русской школами, и французского бидермайера, запечатленным творчеством М. Шимановской, олицетворявшей польскую, но отчасти и русскую школы, а также Дж. Фильдом, равно репрезентирующим английскую, французскую и русскую традиции, является акцентирование салонной составляющей. Такого рода жанрово-смысловой крен обусловлен историко-социальными реалиями европейской культуры первой половины XIX в., обозначившими значимость вклада аристократических кругов в строительство искусства Реставрации, в отличие от немецкого, бюргерского по преимуществу социального статуса его участников, бидермайера.

Что касается специфики польского вклада, то в нем наиболее существенной оказывается значимость народно-национального элемента, (очевидного в широком апеллировании к типологии мазурки и полонеза), в то время как французский бидермайер был настроен на кельтский провинциализм в сюжетно-программном преломлении. В русском бидермайере, наряду с существенным вниманием к национальной специфике, имеет место сосредоточение на нарочитом европеизме и «московском провинциализме» выражения в одновременности. Отметим, что последнее качество составляет также особенность и русского живописного бидермайера, представленного в творчестве В. А. Тропинина.

В ряду выделенных национальных разновидностей рассматриваемого феномена выделяем также своеобразие итальянского бидермайера, заложенного

предбидермайеровской деятельностью М. Клементи и реализованного бидермайеровской позицией Дж. Россини, фортепианная салонная музыка которого отмечена четкой отмежеванностью от бетховенской – постбетховенской немецкой фортепианной оркестральности. Тем самым Дж. Россини продемонстрировал характерную для Рисорджименто отграниченность итальянского образа музыкальной мысли от немецкого симфонизма. Данная идея сохраняла свою действенность вплоть до «позднего» Дж. Верди, то есть до 1870-х годов, когда вновь обнаруживается тенденция взаимного «прорастания» немецкой и итальянской музыкальной картины мира. На новом этапе взаимодействие обозначенных национальных музыкальных идей обнаруживается в деятельности Ф. Бузони, Э. Вольфа-Феррари [1, 836-837], а затем в деятельности представителей модерна-авангарда XX века.

Обозначенная национальная разделенность бидермайеровского наследия четко обнаруживается и в постбидермайеровском художественном пространстве, в котором народно-национальная «знаковость» непосредственно сопряжена с огромным опытом национально-фольклористского утверждения в композиторском творчестве, а также с интенсивностью проявления просимволистских качеств. Во французском постбидермайеровском искусстве, ярко запечатленном в сочинениях К. Дебюсси, доминирует ярко выраженный импрессионизм-символизм, дополненный связью с салонностью артистического типа, тогда как музыкальное «народничество» здесь представлено в малых формах детской музыки.

В польском постбидермайеровском пласте, репрезентированном в данном случае З. Носковским и И. Падеревским, народно-национальный компонент чрезвычайно выделен и, одновременно, противопоставлен романтическому шопенизму в своей направленности на фольклорные стимулы южнопольского искусства. В русской постбидермайеровской волне, запечатленной в фортепианном наследии В. Ребикова, представлявшего Московскую школу, а также, в связи с продолжительным периодом работы в Одессе, вошедшего и в музыку Украины, при демонстративном импрессионистском и отчасти символистском крене, заметен упор на романтическую шопенистскую составляющую, что явно соединяет позицию В. Ребикова со стилистическими предпочтениями его поколения, представленного именами А. Лядова, А. Скрябина, С. Рахманинова и др. Причем последняя (шопенизм) обнаруживается как по линии композиции, так и в собственно фортепианно-исполнительской интерпретации.

Если в предбидермайеровском искусстве базовую роль, как ссылка на Высокое в малых формах, играли показатели барокко-классицизма и рококо, то в классике бидермайера отсутствует непосредственная ссылка на рококо, но сохраняется его «дух» – как сопричастность физической облегченности звучания и как воспроизведение тех или иных форм христианско-религиозного пения через клавирные «фиоритуры», соотносимые с византийской фигуративностью в мелизматике рококо и риторической пассажной выявленностью в фортепианных ноктюрнах Дж. Фильда.

В данной статье специально не акцентируются проявления немецкого бидермайера в разграничении его пред-, пост-этапов и классического выражения, поскольку такого рода исследования [14, 9, 10 и др.] достаточно ясно обозначили соответствующие периоды бытия данного направления.

Сказанное позволяет определить основные этапы становления, расцвета бидермайера в фортепианной музыке и его последующего существования в контексте европейской культуры рубежа XIX-XX ст.: предбидермайер (1760–1810) с концентрацией в Британии и творчеством ее репрезентантов (М. Клементи – Дж. Фильд) и в сосуществовании с ранним романтизмом; классический период бидермайера (1815–1848) с лидерством в нем немецкой культурной идеи при одновременном существенном вкладе славянских стран (Польши, России), а также Италии и Франции; постбидермайер (1850–1870) сопутствующий предсимволизму прерафаэлитов и Ш. Бодлера, а также органично «вливающийся» в символистскую «простоту» салонной культуры.

Принятие указанной хронологии проявления бидермайеровской эстетики в европейском искусстве второй половины XVIII–XIX ст. позволяет оценить художественную «полифонию» стилей-направлений названного «романтического» века, в котором экспансивная эстетика барокко-классицизма-романтизма-реализма/веризма составила только одну из главных линий художественно-стилевого «многогласия» Европы. В роли второй линии выступила совокупность рококо-сентиментализм-бидермайер-символизм/импрессионизм, которая демонстрировала созерцательно-идеализированный ракурс мировосприятия, дополняя выдержанным эстетизмом своих художественных позиций художественно-драматический аспект творчества в русле первого из названных рядов преемственности стилей. Особую страницу в этих освоениях рациональных взаимодействий в проявлении бидермайера занимает украинское проявление, составляя специальную и оригинально разрабатываемую рядом авторов тему [6, 3].

Волею исторических обстоятельств неосимволизм начала XXI ст. возродил к жизни представления о кротком «свете тихом» бидермайеровской культуры, в котором преломились надежды на гармонию мира и государства – через гармонизацию единичных душ ревнителей эстетики / этики данного направления. «Это закрытая в себе музыка – не для концертов, а для того, чтобы под нее жить повседневно в одиночестве. Она – как сама повседневная жизнь, но не с поверхности, на которой ты по большей части вынужден пребывать по сотне причин, а исходит из-под этой поверхности, оттуда, куда лишь время от времени заглянешь в минуту успокоения, обнаруживая истинное течение жизни внутри себя…» [4]. Возможно, подобный подход в понимании идеи бидермайера и его искусства, в том числе и музыкального, окажется существенным в возрождении ценностей планетарного человеческого единства и государственных устоев – силами индивидуально-личностных усилий граждан и творцов Украины и территориально-исторически ближних к ней стран и народов, поскольку технологически-аналитические свершения и духовно-социальные преобразования в человеческом сообществе являются производными от указанной генеральной идеи Великого – через малое.

Выводы. Бидермайер как художественное явление утвердился в искусствознании во второй половине минувшего столетия, когда пост-авангард с присущим ему неосимволизмом, открыл счет произведениям «без имен и шедевров» (Д. Сарабьянов). Анализ генезиса бидермайера, а также его «классики», спроецированной на фортепианную музыку XIX – начало XX ст., позволяет выявить

следующую хронологию бытия данного стиля: предбидермайер, сосуществующий с ранним романтизмом (1760–1810) и представленный в Англии-Британии творчеством М. Клементи и Дж. Фильда; выделен его классический период (1815–1848), в котором лидирует немецкая культурная идея, а также существенным является вклад Польши, России, Италии, Франции; постбидермайер, признаки которого найдены в сочинениях К. Дебюсси, В. Ребикова и др.

Література

1. Вольф-Феррари Э. // Музыкальная энциклопедия: в шести томах / Гл. ред. Ю. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 836–837.

2. Дайхин Т. Л. Бидермайер – прорыв сквозь пространство и время / Т. Л. Дайхин // Уральский филологический вестник. Сер. Русская классика: Динамика художественных систем. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2014. – № 3. – С. 165–173.

3. Жмуркевич З. С. Галицький музичний бідермаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій львова XIX ст.) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / З. С. Жмуркевич. – Л. : Львів. нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка, 2007. – 19 с.

4. Из письма друга [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://asheludyakov.com/ru – Назва з екрана.

5. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер. с фр. – М. : Республика, 1999. – 412 с.

6. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики / О. Козаренко // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової / [Головний редактор О. В. Сокол]. – О. : Друкарський дім, 2009. – Вип. 10. – С. 152–157.

7. Лисюк С. Р. Наративний підхід в характеристиці стильових та стилістичних властивостей фортепіанного виконавства : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / С. Р. Лисюк. – О. : Одес. нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової, 2011. – 20 с.

8. Маркова Е. Н. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века / Е. Н. Маркова // Холопова В., Канарис Л., Маркова Е., Таранец С. Неоевропоцентризм: Музыкальная культура на рубеже тысячелетий. – О. : Астропринт, 2006. – Книга 1. – С. 76–115.

9. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури / О. Муравська. – О. : Друкарський дім, 2010. – Вип. 1. – 214 с.

10. Олейнікова Ю. В. Бідермайєр та його прояви у вокальній музиці XIX-XX століть: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ю. В. Олейнікова. – О. : Одес. нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової, 2010. – 16 с.

11. Сарабьянов Д. Бидермайер. Стиль без имен и шедевров / Д. Сарабьянов // Пинакотека. – 1998. – № 4. – С. 4–11.

12. Сарабьянов Д. В. Художники круга Венецианова и немецкий бидермайер / Д. В. Сарабьянов // Русская живопись XIX века среди европейских школ. – М.: Советский художник, 1980. – С. 72–92.

13. Шпенглер Освальд. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : viket.ru/enc/Шпенглер – Назва з екрана.

14. Heussler H. Das Biedermeier in der Musik / H. Heussler // Die Musikforschung. XII Jahrgang. – Kassel, Basel : Barenreiter Verlag, 1959. – Z. 422–431.

References

1. Vol'f-Ferrari, E. (1973). Muzykal'naya entsiklopediya, 1, 836–837 [in Russian].

2. Daykhin, T. L. (2014). Biedermeier – break through time and space. Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Ser. Russkaya klassika: Dinamika khudozhestvennykh sistem, 3, 165–173 [in Russian].

3. Zhmurkevich, Z. S. (2007). Galician music Biedermeier (based on piano works of printed music collections of Lviv XIX c.). Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: Lviv National Music Academy named Lysenko [in Ukrainian].

4. From the other letters (2016). Retrived from http://asheludyakov.com/ru [in Russian].

5. Kassu, Z. H. (1999). Encyclopedia of symbolism: painting, drawing and sculpture. Literature. Music. Moscow : Respublika [in Russian].

6. Kozarenko, O. (2009). Biedermeier style model as relevant Ukrainian music. Muzychne mystetstvo i kultura. Naukovyy visnyk ODMA imeni A. V. Nezhdanovoyi, 10, 152–157 [in Ukrainian].

7. Lysyuk, S. R. (2011). Narrative approach in characteristic style and stylistic features piano performance. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa : National Music Academy named A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].

8. Markova, Ye. N. (2006). Neo neosimvolizm Eurocentrism and the beginning of the XXI century. Neo Yevropotsentrizm: Muzykal'naya kul'tura na rubezhe tysyacheletiy, 1, 76–115 [in Ukrainian].

9. Muravska, O. (2010). Essays on the history of foreign music culture. Odessa : Drukarskyy dim [in Ukrainian].

10. Oleynikova, O. V. (2010). Biedermeier and its manifestation in vocal music XIX-XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa : National Music Academy named A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].

11. Sarab'yanov, D. (1998). Biedermeier. Style without names and masterpieces. Pinakoteka, 4, 4–11 [in Russian].

12. Sarab'yanov, D. (1980). Artists range Venetsianov and German Biedermeier. Russkaya zhivopis' XIX veka sredi yevropeyskikh shkol. Moscow : Sovetskiy khudozhnik [in Russian].

13. Shpengler, O. (2016). Retrived from viket.ru/enc/Шпенглер [in Russian].

14. Heussler, H. (1959). Das Biedermeier in der Musik. Die Musikforschung. XII Jahrgang. Kassel, Basel : Barenreiter Verlag [in Germany].

УДК 78.03

Гедзь Олена Петрівна,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
вчитель предметів естетичного циклу ліцею № 144 ім. Г. Ващенка, м. Київ
mystetstvo-tvorchist@ukr.net

ВНЕСОК «ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ» У РОЗБУДОВУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета. *В статті аналізується вплив чеської музичної школи на становлення професіоналізму плеяди українських композиторів кінця XIX–XX століття, формування інтересу до інструментальної музики. Характеризується розвиток музичної культури у східноєвропейському регіоні, збагачення європейської музичної культури творчістю українських композиторів празького періоду.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні логіко-аналітичного, дедуктивного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити й піддати аналізу*

© Гедзь О. П., 2016

перехід від загальних тенденцій у творчості композиторів «Празької школи» до конкретних рис у творчості кожного з метою зробити логічний висновок щодо процесів взаємовпливів в українському музичному мистецтві. ***Наукова новизна*** *визначається вивченням процесів формування музичної культури України у контексті полівимірності. А також розглядом аспектів, які підкреслюють взаємозбагачення європейської та української музичної культури завдяки представникам чеської школи українського походження, вихованим на передових західноєвропейських музичних традиціях.* ***Висновки.*** *Осмислення і звернення до одного з особливих явищ в історії української культури, тісно пов'язаного із західноукраїнським регіоном: «Празької школи» українських композиторів.*

Ключові слова: *українська музична культура, «Празька композиторська школа», професійна композиторська діяльність, традиції національної характерності.*

Гедзь Елена Петровна*, соискатель Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, учитель предметов эстетического цикла лицея № 144 им. Г. Ващенк, г. Киев*

Вклад «Пражской школы» в развитие музыкального искусства Украины конца XIX – начала XX века

Цель работы*. В статье анализируется влияние чешской музыкальной школы на становление профессионализма плеяды украинских композиторов конца XIX –XX века, формирование интереса к инструментальной музыке. Характеризуется развитие музыкальной культуры в восточноевропейском регионе, обогащение европейской музыкальной культуры творчеством украинских композиторов пражского периода.* ***Методология исследования*** *заключается в применении логико-аналитического, дедуктивного методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу переход от общих тенденций в творчестве композиторов «пражской школы» к конкретным особенностям в творчестве каждого с целью сделать логический вывод о процессах взаимовлияния в украинском музыкальном искусстве.* ***Научная новизна*** *определяется изучением процессов формирования музыкальной культуры Украины в контексте ее многомерности, а также рассмотрением аспектов, которые подчеркивают взаимообогащение европейской и украинской музыкальной культуры благодаря представителям чешской школы украинского происхождения, воспитанным на передовых западноевропейских музыкальных традициях.* ***Выводы.*** *Осмысление и обращение к одному из особых явлений в истории украинской культуры, тесно связаны с западноукраинским регионом: «Пражской школой» украинских композиторов.*

Ключевые слова: *украинская музыкальная культура, пражская композиторская школа, профессиональная композиторская деятельность, традиции национальной характерности.*

Gedz Olena*, teacher of a subjects of an aesthetic cycle G. Vaschenko lyceum № 144, Kyiv*

The achievements of the ukrainian musical culture on the path to its national revival in the late 19th and early 20th centuries

Purpose of Article. *The article analyses the influence of the Czech musical school on the professional establishment of the galaxy of Ukrainian composers of the late 19th - the early 20th century, and formation of the interest in instrumental music. It describes the development of the musical culture in the East European region, enrichment of the European musical culture with the oeuvre of Ukrainian composers of the Prague period.* ***Methodology.*** *The methodology of the research is based on using of logical - analytical, deductive methods. This methodological approach allows to reveal and to analyse the transition from the general trends in the work of the composers of the «Prague School» to the specific characteristics in the works of each composer in order to make an inference about the mutual influence processes in the Ukrainian musical art.* ***Scientific novelty.*** *Scientific innovation is determined by the study of the formation processes of Ukraine musical culture in the context of its versatility. As well as the consideration of aspects that emphasize the mutual enrichment of European and Ukrainian musical culture thanks to the representatives of the Czech school of Ukrainian descent, brought up at the forefront of Western European musical traditions.* ***Conclusions.*** *That is why we refer to one of the specific phenomena in the cultural history of Ukraine, which is closely connected with the West Ukrainian region: «Prague school» of Ukrainian composers.*

Keywords: *Ukrainian musical culture, Prague composer school, professional composer activities, national distinctness traditions.*

Актуальність дослідження. Серед інших періодів розвитку українського музичного мистецтва, період кінця XIX – початку XX століття становить значний дослідницький інтерес з огляду на формування регіональних мистецьких шкіл, що набуло своїх довершених форм під впливом європейських здобутків у Галичині, яка входила до складу Австро-Угорської імперії. Цей український регіон із його мистецьким потенціалом в подальшому суттєво вплинув на розвиток європейських тенденцій у музичному мистецтві України в цілому. Напрями розвитку музичного мистецтва у той час були представлені творами таких митців, як Р. Сімович, В. Барвінський, М. Колесса, С. Туркевич-Лісовська, Н. Ніжанківський. Актуальність дослідження полягає у поглибленні розгляду творчих здобутків представників західноукраїнських композиторів періоду XIX – початку XX століття, основних напрямів їх творчості та осмисленні вміння цих митців поєднувати у творчій діяльності національний стиль з європейськими тенденціями, надаючи українському музичному простору того часу ознак полівимірності.

Анеаліз досліджень і публікацій. Творчі здобутки галичан аналізують в дисертаціях та інших наукових роботах такі дослідники, як Л. Кияновська, Н. Костюк, О. Мартиненко, М. Черепанін, Р. Стельмащук. Серед інших дослідників варто відзначити роботи таких вчених, як Й. Волинський, Ю. Булка, М. Загайкевич, Л. Мазепа, С. Павлишин, М. Білинська, Л. Ханик, Т.Старух.

Проблемами біографічних відомостей окремих композиторів займалися Л. Ахримович і Я. Якубяк, які висвітлили життєвий шлях та творчі здобутки західноукраїнських музичних митців у контексті розвитку і змін мистецьких інституцій і установ дослідницького періоду. Дана проблематика висвітлена також у роботах Т. Беднаржової, С. Волкової, В. Дребота, Б. Зєлінського, Г. Макаренка, В. Павленко, Й. Пракс, С. Пультера, І. Сташевської, В. Щепакіна, яким вдалося узагальнити теорію і практику формування музичних творів, що застосовувалася галицькими композиторами кінця XIX – початку XX століття.

Метою статті є спроба окреслити основні функції «мистецької школи» на прикладі творчості галицьких композиторів першої половини XX ст., які навчались у Празькій консерваторії. Підсумувати основні засади школи і розкрити їх особливості на прикладі «Празької школи» львівських композиторів, які значною мірою вплинули на формування полівимірного українського музичного мистецтва на зламі століть.

Виклад основного матеріалу. Дослідження етапів і мистецьких доробків представників українських музичних шкіл необхідно розглядати у єдиному контексті із здобутками європейських тенденцій розвитку мистецтва досліджуваного періоду, що набуло найбільшого вираження у Галичині, де існувала необхідна основа і підґрунтя для цього: наявність музично-мистецьких інститутцій та зосередження митців, котрі сформувалися в умовах творчих здобутків європейських осередків мистецтва. На підтвердження цьому слід зазначити, що В. М. Щепакін виділив важливий вплив чеської музичної школи, констатуючи, що її представники «сприяли становленню й розвитку української професійної музичної освіти

і виконавства та входженню України наприкінці XIX – початку XX ст. до загальноєвропейського культурного процесу з власним вагомим творчим надбанням» [7, 1]. У цьому контексті доцільно звернутись до одного з особливих явищ в історії української культури, тісно пов`язаного з західноукраїнським регіоном: «Празької школи» українських композиторів [6, 13].

У цей період Чехія сконцентрувала значний музикознавчий потенціал у вигляді інституційного забезпечення підготовки музичних кадрів. Основним центром підготовки музичних кадрів став Празький університет, який об'єднав у собі провідний науково-педагогічний потенціал. Зокрема, серед відомих митців, що здійснювали викладацьку діяльність, слід відзначити таких діячів, як: Я. Зеленка, Б. Черногорський, Й. Мислівечек, брати Бенда, котрі сконструювали основне концептуальне бачення симфонізму у Європі того часу, а також заклали сучасного тому періоду європейського стилю камерного виконавства музичних творів. Особливим напрямом, який став виконавським авангардом, слід відзначити інструментальне виконавство. Здобутки «Празької школи» навіть справили суттєвий вплив на віденську класику, сприяючи розвитку таких титанів мистецтва, як Ф. Шуберт (вплинув В. Ружичка), Ф. Шопен (вплинув В. Живний), а також Ф. Ліст, М. Лисенко та інші засновники окремих композиторських шкіл у подальшому [3, 82].

Також важливе значення на розвиток мистецтва композиторів справили універсальні таланти, що проявлялося у функціональному універсалізмі окремих композиторів, які поєднували у своїй мистецькій діяльності роль і композитора і диригента і виконавця і теоретика та педагога. Серед таких діячів були представники чеської школи, котрі проводили свою мистецько-педагогічну діяльність на українських землях в основному на базі відомих гімназій і ліцеїв, монастирських шкіл та інших мистецьких осередків, де опановувався спів та інші вокальні ролі [3, 83]. Серед інших східноєвропейських центрів розвитку музичного та виконавського мистецтва, Чехія зайняла провідне місце. Зокрема, у Празі функціонували різноманітні начально-мистецькі установи: музична консерваторія, земський театр, у яких діяли філармонійний ансамбль та ансамбль камерно-інструментального виконання музичних творів. У цей час Прага стає повноцінним центром музичного життя Європи, зважаючи на те, що Празька консерваторія, котра була заснована у 1811 році, стала центром підготовки кадрів музичного мистецтва у центральній Європі. Необхідно зазначити, що дана тенденція розвитку музичного мистецтва розвинулася завдяки піднесенню національної самоідентифікації після так званої «Весни народів» 1849 року, коли національні традиції почали займати важливе місце в усіх сферах життя суспільства. У цей час празькі митці активно реалізовували синтетичні концепції, побудовані на синтезі слов'янських традицій у музиці і виконанні із традиціями, що мали загальноєвропейський характер [3, 1]. Розвиток викладання інструментальної гри базувався на здобутках «Празької школи», проте у подальшому чеські педагоги почали формувати авторські методики, побудовані на синтетичному поєднанні методик західноєвропейських центрів музичного мистецтва, накладаючи їх на фольклорні основи музичної спадщини, додаючи таким чином чуттєвості музичним творам, що відображала чеські ментальні

світоглядні основи мистецької інтерпритації національної пам'яті [7, 7]. У стінах Празької консерваторії формувалися відомі виконавські школи, зокрема такі, як: скрипкова (започаткована Я. Стамищем), віолончельна (засновником якої був Ф. Хогекбардт), контрабасова (засновники – В. та Й. Сладеки). Більшість західноукраїнських композиторів навчалася у класі композиції А. Дворжака, В. Новака та Й. Сука [7, 9]. Представники чеських шкіл, такі видатні композитори, як Л. Яначек, В. Новак, Й. Ферстер, Й. Сук, О. Недбал, здійснювали свою мистецьку діяльність у більшості жанрів музичного мистецтва, зокрема у таких, як: симфонічний, камерно-інструментальний, вокально-хоровий, концертний тощо. Характерними особливостями їх творчості можна відзначити глибину творчої індивідуальності, але у той же час, загальноприйняті на той час особливості організації музичного матеріалу, застосування принципів звуковедення не обійшли мистецтво і празьких діячів [2, 34]. Стефанія Павлишин визначила вплив «Празької школи» на творчість українських композиторів, таких як: В. Барвінський, Н. Ніжанківський, М. Колесса, З. Лисько, Р. Симович, С. Туркевич-Лукіянович, Б. П'юрко, Є. Цегельський та інші. С. Павлишин визначала їх, як представників так званої «Львівської празької школи» [4, 15]. На рубежі XIX і початку XX століть Україна відзначена помітними зрушеннями в галузі музичної освіти, зумовленими демократизацією, що було зумовлено зростанням суспільного попиту і, відповідно, кадрового забезпечення музичної сфери. Серед інших ініціатив вирішення даної проблеми, була озвучена пропозиція відомого композитора М. Вербицького, котрий запропонував за зразком празького досвіду створити відповідний навчальний заклад у Галичині [2, 328]. Це пояснювалося підвищенням кваліфікаційних вимог і прагненням до самовдосконалення молодого покоління митців. «Здобуття вищого рівня професіоналізму, аніж це могли запропонувати львівські освітні заклади різних щаблів, приводить до інтенсивнішого проникнення вихідців з Галичини українського походження як у сфері композиторської, так і виконавської (в першу чергу вокальної, але також і інструментальної) діяльності у найвизначніші європейські центри» [4, 187]. Тож на перехресті західноєвропейських культур у Празі повстала ціла плеяда українських митців, творчість яких мала великий резонанс у чеських мистецьких колах. Українські митці часто ставали гордістю не тільки свого, а й чеського народу [5, 7]. Політична ситуація в країні складалась дуже сприятливо для наших співвітчизників, передусім, через позитивне ставлення до них Президента Томаша Масарика, давнього приятеля Олександра Колесси. Тому короткий час розквіту «української Праги» дав свої плоди, передусім, у науці та мистецтві. Загальноприйнятим у цей час стало навчання за кордоном галицьких музикантів, що стало популярним у кінці XIX століття [4, 103]. У цей час бурхливо розвивається діяльність української діаспори саме у Празі, яка стає осередком концентрації українських музичних митців. Особливо цей процес активізувався після Першої світової війни, коли еміграція українських політичних і культурних діячів набула масового характеру, налічуючи до 22 тисяч представників. У цей період представники інтелігенції Києва, Львова, Харкова стали основним ядром української інтелігенції у Чехо-Словаччині міжвоєнного періоду [5, 5]. У середовищі композиторів Західної України визначаються ті,

що закінчили свою музичну освіту у професора Вітезслава Новака – авторитетного композитора нової генерації, педагога, організатора музичного життя не лише у Празі, але й у багатьох європейських країнах. Всі його вихованці стали майстрами-інструменталістами, які були позбавлені старого дилетантизму, озброєні професійною освітою та спільно направляли увесь свій творчий потенціал на модернізацію тогочасного класичного інструменталу. Серед таких митців слід відзначити: Н. Нижанківського, З. Лиська, М. Колессу, Р. Сімовича, С. Туркевич-Лісовську, яка стала першою жінкою-композитором, вихідцем з України. Окрім названих, слід відзначити розробки таких вчених, як Ф. Стешко, В. Барвінський, Ф. Якименко та ін. Власне, саме Празька консерваторія стала для них, за висловом В. Барвінського, «справжньою школою професійної майстерності європейського зразка» [1,15].

Серед інших українських музикознавців, котрі займалися творчістю у Празі, виділявся музикознавчий талант Федора Стешка, який захоплювався західноєвропейською музичною традицією, вивчав відповідну музикознавчу літературу, фундаментальні твори європейських мислителів. Але окрім європейської наукової спадщини, даний дослідник приділив серйозну увагу глибині української музичної традиції, досліджуючи джерела та науковий доробок вчених. Музикознавець Ф. Стешко є одним з фундаторів наукового аналізу українського історичного музикознавства. Серед інших здобутків вченого і митця слід назвати залучення до європейського музикознавчого обігу українських музичних творів, джерел історії українського музикознавства, що стало репрезентацією українських мистецьких традицій на тлі класики європейського мистецтва, що було оцінене європейськими митцями і вченими, особливо чеськими і дає підстави вважати Ф. Стешка провідним фахівцем у цій галузі [2, 35]. Цей процес забезпечив мистецькознавчу дифузію між українськими і чеськими дослідниками-фахівцями, коли сформувався взаємообмін інформацією та популяризація у східноєвропейському масштабі здобутків українського музикознавства. Також він характеризувався прагненням українських вчених-композиторів висвітлити особливості української музикознавчої традиції, що відображалося у публікаціях таких авторів, як З. Лисько, Н. Нижанківський, В. Барвінський, Ф. Якименко, С.Туркевич-Лісовська, серед яких були і вчені-виконавці музичних творів, зокрема Н. Дяченко-Гордаш, В. Ємець, М. Рощахівський [2, 36]. Як наголошував С. Людкевич, у творах українських композиторів, які стали представниками «Празької школи», відчувалися риси національних особливостей, сповнених яскравими фольклорними акцентами. У творчих акцентах В. Барвінського спостерігаються характерні інтонаційні ефекти та кадансові звороти, що були властиві народним пісням, синтезованим у різних жанрах, що також позначилося і на тематичному матеріалі. У музичних творах даного автора вагоме місце належить також варіативності, що відображене у фактурі багатьох п’єс, у яких автор застосовує запозичені окремі прийоми фольклорного інструменталу, а також жанру групового співу: «Пісня» з «Української сюїти» для фортепіано, «Лірник» із секстету, фінал фортепіанного тріо. У основу таких циклів, як варіації для фортепіано, покладено фольклорний матеріал у вигляді оригінальних народних пісень, зокрема варіації для фортепіано: «Про Купер’яна» і для віолончелі з фортепіано: «Ой пила, пила та Лимериха на меду»[2,

38]. Відзначається суттєва закономірність: всі митці «Празької школи» істотно різняться між собою за індивідуальним стилем, тематикою, вибором жанрів, але існує низка спільних ознак, на підставі яких можна говорити про своєрідну «Празьку школу» західноукраїнських музикантів. Мистецьку діяльність цих композиторів об'єднало гасло – «професіоналізм», адже весь майже столітній попередній етап розвитку української культури на західних землях творили переважно аматори. На тлі високо розвиненої професійної музичної культури сусідніх націй талановитим представникам українського народу нелегко було опановувати ті системи виражальних засобів, жанри й форми, які вимагали тривалої спеціальної підготовки [4, 103]. Митці молодшого покоління, передусім, прагнули поглибленого музичного знання. Ця провідна мета зумовила спільні для них закономірності, як в естетичній площині (вибір тематики, жанрів, ставлення до національного первня), так і в композиторській техніці (трактуванні гармонії, фактури, тембру) [4, 104]. Композитори «Празької школи» мали, насамперед, інтерес до інструментальної (оркестрової і камерної) музики, яка знаходиться поза впливом вокальних жанрів, а здобуває самостійне, або основне місце серед творчих напрямів діяльності зазначених митців. Західноукраїнські композитори засвідчили власний авангардизм і перспективність, що виразилося у наданні пріоритету інструментальним жанрам і підкреслило їх винятковий професіоналізм у рамках розвитку української музики на зламі століть. Це стало особливо показовим у європейському музичному мистецтві, оскільки попередні генерації (починаючи від Перемишльської школи) зосереджувались здебільшого на хоровій та камерно-вокальній музиці, якої вимагав репертуар аматорських колективів. Виняток становив З. Лисько, який більше опрацьовував поширену в національній традиції хорову і вокальну музики, та надавав більшої ваги науковій діяльності, збиранню та опрацюванню фольклору. У творах українських представників «Празької школи» яскраво виражено синтез ритмоінтонацій карпатського фольклору з інноваційним потенціалом європейських мистецьких здобутків рубежу століть. Але у випадку Р. Сімовича відзначалося поєднання також із тенденціями традиційно романтичними. Більшість західноукраїнських композиторів попереднього покоління використовувало характерні звороти гуцульського, бойківського, лемківського та інших фольклорних зразків цього регіону «етнографічно» прямолінійно й буквально. Композитори «Празької школи» вишукано поєднували їх з виражальними елементами, притаманними провідним європейським композиторським школам; як пісенні, так і інструментальні звороти та прийоми «троїстих музик». В їх творчості переважають фактурно-гармонічні та темброво-оркестрові знахідки імпресіонізму й неокласицизму, надалі актуальним залишався постромантизм (неоромантизм). «Ностальгія за романтизмом» відчувалася ще тривалий час, незважаючи на те, що вони пережили свій час та свої ідеали. У цьому контексті слід зазначити, що синтез експресіонізму із тогочасною інструментальною урбаністикою та етнографічними елементами українського фольлору показово виражалися у творах таких композиторів, як М. Колесса, відомим засновником Українського вільного університету у Празі. Разом з тим варто підкреслити, що українські митці критично пізнавали й трансформували нове. Вони прагнули зберегти ідеали краси, національну специфіку, обережно використовували радикальну новизну, ніколи не переступаючи межі ес-

тетично доцільного. Таке селективне ставлення доновітніх тенденцій можна пояснити тим, що твори композиторів демонструють трансформацію ритмоінтонацій національного фольклору, обираючи з усього розмаїття сучасних мистецьких знахідок ті, що найприродніше з ними поєднуються. Період переосмислення фольклорних джерел, тяжіння до збереження автентичності, замилування первинністю, оригінальністю сутності народної творчості, інтерес до давніх архаїчних пластів, котрий може кваліфікуватись, як своєрідний неофольклоризм першої третини ХХ ст. з модерністською філософсько-естетичною основою, дослідники називають «другою фольклорною хвилею» [3, 87]. Школа Новака сприяла намаганню «українських пражан» інтенсивно вписати українську традицію в бурхливі процеси радикального оновлення мистецьких орієнтирів, що полонило усю світову тогочасну мистецьку еліту. Видатний композитор завжди ревно оберігав ідеали близькості до витоків, потребу розвивати саме національний стиль. Як згадує Ф. Колесса, «і я, і Нестор Нижанківський, і Василь Барвінський – всі ми були під неабияким впливом свого педагога Вітезслава Новака, його світогляду, його майстерності. Нам передався вплив його естетичних поглядів – спрямування на народну музику» [4, 106]. Засвоєння елементів методики формування музичних творів, притаманне педагогіці «Празької школи», виразилося у особливостях музичного письма: чітка графіка фактури, логічна доцільність подання, адаптованість до виконання, ефективне зображення форми, тонке відчуття властивостей інструменту, виконання. Клас композиції Новака не залишав місця для аматорської довільності запису музичної думки, невикінченості окремих деталей, перевантаженої фактури, «брудної» оркестровки та інших недоліків, зумовлених браком систематичної освіти. «Празька школа» розвивала системні підходи у організації праці. У творах вихованців «Празької школи» чітко прослідковується прагматичний підхід реалізації творчих проектів, свідоме прагнення необхідності вираження національного у творах, а також екстраполяції творчого авангардизму у викладанні музичних предметів в українських закладах. Тому вони дуже багато уваги приділяли не лише педагогічній роботі, але й влаштуванню концертів, акцій, рецензуванню їх у часописах, дискусіям, виданню журналу «Українська музика» тощо. Відчуваючи брак дидактичного репертуару, всі композитори звертаються до дитячої музики, та до написання творів для тих інструментів, для яких майже не писали вітчизняні митці. Незважаючи на поширену думку про «непрестижність» музичного фаху, представники «Празької школи» сприймали своє покликання як посвяту вищому обов'язку духовного піднесення свого народу. Особливу увагу необхідно звернути на особистість та творчість Стефанії Туркевич, адже вона була першою українською жінкою-композиторкою. У Празькій Школі вищої майстерності в класі Вітезслава Новака С. Туркевич завершила свою освіту. Творчість композиторки демонструє тяжіння до нової, раціональної, а не емоційно визначеної мови. Ніхто з українських композиторів, що були тоді в Празі (Р. Сімович, Н. Нижанківський, З. Лисько, Ф. Колесса), не вийшли за межі традиційного пізньоромантичного стилю, але єдиною переконаною «модерністкою» була Стефанія Туркевич. Її можна вважати не тільки першою українською композиторкою, але й єдиною, що була на рівні світової тогочасної моди. У перші десятиліття ХХ століття С. Туркевич створювала вокальні композиції та прагнула вивести цей жанр на загальнонаціо-

нальний та європейський рівень, переслідуючи також просвітницьку мету (солоспіви «Травень», «Вечорниці», «Гуцулка», «Срібна пісня» «Я ввечері прийду»). Але музика С. Туркевич постає цікавим і непересічним явищем в українському симфонізмі, коли композиторка творить кілька вагомих симфоній без видимих ознак інтенсифікації національної приналежності (Симфонія № 1, № 2, Симфоніета, три симфонічні ескізи («Малярська симфонія»), Симфонічна поема «La Vita», Space Symphony Double Strings для подвійного струнного оркестру). При цьому С. Павлишин визначає, що її симфонізм, спосіб мислення та трансформації концептуально-філософського осмислення є однозначно національно визначеними. Додекафонно-серійна техніка, мінімалізм, індивідуалістичний спосіб відчуття національного в системі надзвичайно широкого європейського бачення прогресивних тенденцій розвитку музики ХХ століття дозволяє визначити її симфонізм як одне з потужних авангардових явищ в українській музиці задовго до появи авангарду вітчизняних шістдесятників [6, 20]. Симфонічними партитурами є також балети «Руки», «Коралі», «Страхопуд», «Мавка», дитячий – «Весна». До цього часу мало хто знає твори композиторки, вони майже не виконуються.

Підсумовуючи, можемо зазначити, що вплив чеських творців у культурному середовищі Європи полягає у формуванні та розвитку музичного професійного виконавства на рівні міжнаціональних і міжнародних зв'язків. Цей вплив позначився і на діяльності українських композиторів-вихованців «Празької школи», які, в свою чергу, певною мірою вплинули на формування поліфонічного музичного простору на українських землях в цілому. Увібравши в себе прогресивний дух європейського естетизму, творчий доробок вихованців «Празької школи» надав поштовх розвиткові мистецького професійного потенціалу в Україні, що виразилося у генезі симфонізму, музичного драматургічного жанру, використання інтонаційних інструментів, фольклорного забарвлення, стилістичної варіації та використання різноманітних образно-жанрових моделей, забезпечуючи, тим самим, інноваційний поштовх українському музичному мистецтву на довгі роки.

Література

1. Бєдакова С. В. Художньо-естетичні здобутки «Празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX ст.: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 / С. В. Бєдакова; ДАККіМ, – К., 2006. – 19 с.

2. Бєдакова С. В. Методологічні підходи до вивчення музичної культури Галичини / С. В. Бєдакова // Науковий вісник Миколаївського державного педагогічного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки: зб. наук.праць. – Миколаїв, 2010. – № 1. – С. 33-41.

3. Бовсунівська Н. М. Музична освіта чеського й німецького населення Волинської Губернії XVIII–XIX століття / Н. М. Бовсунівська // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. Педагогічні науки. – 2003. – № 6 – С. 82–87.

4. Кияновська Л. «Празька школа» львівських композиторів та їхня роль у музичному житті краю. / Л. Кияновська, Ю. Пороховник // Вісник Львівського університету. Сер. Мистецтво. Л. – 2005. – № 5. – С. 101–108.

5. Ключковська І., Гумницька Н. Українська діаспора в об'єктиві сучасності – національно-політичний та духовно-культурний феномен [Електронний ресурс]. Режим доступу: http: //MIOK.LVIV.UA/

6. Павлишин С. Львівські музиканти «Празької школи» / С. Павлишин // Союз українських професійних музик у Львові: Матеріали і документи. – Л., 1997. – С. 12–25.

7. Щепакін В. М. Чеські музиканти в музичній культурі України кінця XVIII – початку XX ст.: дис. …канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / В. М. Щепакін. – Х. : Державна академія культури, 2001. – 153 с.

References

1. Byedakova, S. V. (2006). Artistic and aesthetic achievements of the «Prague School in the context of creative research Galician Ukrainian composers of the late XIX – early XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: DAKKiM [in Ukrainian].

2. Byedakova, S. V. (2010). Methodological approaches to the study of musical culture of Galicia: Scientific Journal Mykolayiv State Pedagogical University V. O. Suhomlynskyj. Teaching Science: Coll. Science works, (Issue 1), (pp. 33–41). Mykolayiv [in Ukrainian].

3. Bovsunovska, N. M. (2003). Music education Czech and German population Volyn province XVIII–XIX century: Bulletin Zhytomyr State University named after Ivan Franko .Teaching science, (Issue 6), (pp. 82–87), Zhytomyr [in Ukrainian].

4. Kyyanovska, L. O., & Porokhovnyk, Y.(2005) «Prague School» Lviv composers and their role in the musical life of the region: Bulletin Lvivckoho University. A series of art. Lviv (issue 5), (pp. 101–108), Lviv [in Ukrainian].

5. Klyuchkovska, I. & Humnytska, N. (n.d.). Ukrainian diaspora in the lens of modernity-national – political and spiritual-cultural phenomenon. Retrieved from: http: //MIOK.LVIV.UA/ [in Ukrainian].

6. Pavlyshyn, S. (1997). Lviv Musicians «Prague School». Union of Ukrainian professional musicians in Lviv, materials and documents (pp.12–25), Lviv [in Ukrainian].

7. Schepakin V.M. (2001). Czech musicians in musical culture of Ukraine in the late XVIII –early XX century. Candidate's thesis. Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].

УДК 784.011.26:681.84.083

Кочержук Денис Васильович,
аспірант кафедри джазу та естрадного співу
Київського національного університету
культури і мистецтв
Denis_kocherzuk@mail.ru

СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ ЗВУКОЗАПИСУЮЧИХ ТЕХНОЛОГІЙ ВОКАЛЬНИМ КОЛЕКТИВОМ «NATURALLY 7»

***Мета роботи**. Стаття присвячена розкриттю специфіки використання звукозаписуючих технологій на прикладі відомого американського вокального колективу «Naturally 7». Проаналізовано основні ключові моменти роботи гурту над музичними творами та їх обробку за допомогою музичних комп'ютерних програм. Особлива увага приділяється технологіям використання звукозаписуючого обладнання та створення музичного продукту внаслідок застосування різноманітних ефектів обробки голосу. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методу порівняльного аналізу. Детальний розгляд роботи колективу «Naturally 7» з комп'ютерними музичними технологіями дає змогу усвідомити основні процеси роботи музичних модульних програм у студійному приміщенні та під час виступу на концертних майданчиках. **Наукова новизна** роботи полягає у аналізі специфіки використання*

© Кочержук Д. В., 2016

комп'ютерних музичних програм та спорядженьна будові нових музичних компонентів та звуків гурту «Naturally 7». Використання та вміле опрацювання голосу виконавців надало можливості винайдення нових музичних ефектів звуку у власній творчості гурту, що породило нові тенденції роботи солістів та колективів у світі музичного мистецтва. ***Висновки.*** *Сучасні тенденції розвитку та впровадження технологічних компонентів потребують багато уваги та аналізу. Гурт «Naturally 7» став одним із перших, хто спромігся піти на рішучий крок та спробувати використати звукозаписуючі технології у власній творчості. Тим самим, колектив задав високий рівень розвитку звукорежисерського мистецтва. Колектив спромігся зробити музику більш якісно проробленою та ускладненою з позиції аудіоефектів. Надалі, це наштовхнуло програмістів IT-технологій до пошуків нових компонентів та програм, а власне, для естрадних виконавців – на системах роботи з більш якісним музичним обладнанням.*

Ключові слова: *звукозапис, технологія, «Naturally 7», комп'ютерні музичні програми, обробка голосу, звукові ефекти.*

Кочержук Денис Васильевич, *аспирант кафедры джаза и эстрадного пения Киевского национального университета культуры и искусств*

Специфика использования звукозаписывающих технологий вокальным коллективом «Naturally 7»

Цель работы. *Статья посвящена раскрытию специфики использования звукозаписывающих технологий, на примере известного американского вокального коллектива «Naturally 7». Проанализированы основные ключевые моменты работы группы над музыкальными произведениями и их обработку при помощи музыкальных компьютерных программ. Особое внимание уделяется технологиям использования звукозаписывающего оборудования и создания музыкального продукта с помощью различных эффектов обработки голоса.* ***Методология*** *исследования заключается в использовании метода сравнительного анализа. Тщательное рассмотрение работы коллектива «Naturally 7» с компьютерными музыкальными технологиями дало возможность осознать основные процессы работы музыкальных модульных программ, как во время записи в студийном помещении, так и во время выступления на концертных площадках.* ***Научная новизна*** *работы заключается в анализе методов использования компьютерных музыкальных программ и их компонентов на методе построения новых музыкальных компонентов и звуков группы «Naturally 7». Использование и умелая обработка голоса исполнителей предоставила возможности изобретения новых музыкальных эффектов звука в собственном творчестве группы, что породило новые тенденции работы солистов и коллективов в мире музыкального искусства.* ***Выводы.*** *Современные тенденции развития и внедрения технологических компонентов, требуют много внимания и анализа работы с основами искусства. Это создало новые компоненты использования звукозаписывающих систем максимально возможно в творчестве эстрадного исполнения. Группа «Naturally 7» стала одной из первых, кто смог пойти на решительный шаг и попробовать использовать звукозаписывающие технологии в собственном творчестве. Тем самым, коллектив задал высокий уровень применения новейших технологий в процессе работы звукорежиссера в студии звукозаписи. Просчитав все возможные шаги в собственном творчестве, коллектив смог сделать музыку современного времени более качественной и осложненной. В дальнейшем это натолкнуло программистов IT-технологий на поиск новых компонентов и программ, а эстрадных исполнителей – на системы работы с более качественным музыкальным оборудованием.*

Ключевые слова: *звукозапись, технология, «Naturally 7», компьютерные музыкальные программы, обработка голоса, звуковые эффекты.*

Kocherzchuk Denis*, postgraduate of the jazz and variety singning, Kyiv National University of Culture and Arts.*

Specificity use of sound recording technology by vocal team «Naturally 7»

Purpose of Article. *The authors elucidate the specific use of sound recording technology on the example of the famous American vocal group "Naturally 7". The basic key points of the band on musical composition and process them using music software. Special attention is paid to technologies using sound recording equipment and musical product creation using various voice processing effects.* ***Methodology.*** *The methodology is a comparative analysis of the team "Naturally 7" music with computer technology, which made it possible to understand the basic processes of musical programs in modular studio room and during his speech at concert venues.* ***Scientific novelty.*** *The scientific novelty is the analysis of the use of computer music software and equipped to structure new musical components and sounds of the band "Naturally 7". Using and skillful performers give voice processing capabilities for invention of new musical sound effects in their own creative group that give rise to new trends of soloists and ensembles in the world of music.* ***Conclusions.*** *Modern trends and implementation of technological components require great attention and analysis of the works on art basics. It has created new components, using sound recording of the maximum possible in the creative works of pop art. The group "Naturally 7" was one of the first who managed to go to take the plunge and try to use recording technology in their own work. Thus, the team set the countdown latest sound specifics of the art-recording studio. Having considered all possible steps in their own work, the team was able to make music the current state of higher quality and more complicated. Further, this software has prompted it-technologies in search of new components and applications, and in fact, for the singers – the system works with a high-quality musical equipment.*

Keywords*: audio, technology, "Naturally 7" computer music applications, voice processing, sound effects.*

Актуальність теми дослідження. Схема та специфіка обробки музичного твору за допомогою комп’ютерних програм на даний момент поки не знайшли достатнього висвітлення у сучасній музикознавчій літературі. Проте практика розвитку поп-культури свідчить про надзвичайну значимість технологій в музичному мистецтві сьогодення. Цей факт дає підставу дослідити дану проблему, розкриваючи основні етапи роботи над творчим доробком поп-виконавців. Діяльність гурту «Naturally 7» є яскравим та наочним прикладом використання комп’ютерно-модульних ефектів. Варто відмітити, що учасниками колективу було здійснено великий вплив на подальший розвиток музичної культури. В українському та російському музикознавстві діяльність вокального гурту «Naturally 7» не розглядалася. У статті, на прикладі композиції «Wall of Sound», аналізуються основні компоненти обробки модульними ефектами голосів виконавців та основні етапи їх спільної роботи у студійному приміщенні. Значна кількість інтерв’ю з учасниками цього колективу «a capella» та відеозаписи їхніх виступів дають можливість розглянути та дослідити основні позиції робочих моментів солістів, оцінити рівень використання комп’ютерної обробки звуку, яка здійснюється в тому числі і в «реальному часі».

Разом з тим, слід зауважити, що значна кількість виконавців розпочинає пошук нових засобів виразності, в тому числі й завдяки студійній обробці, яка спрямована на створення незабутнього враження на слухацьку аудиторію.

Метою дослідження статті є аналіз специфіки роботи колективу «Naturally 7» як представника сучасної поп-культури, діяльність якого пов’язана зі створенням високоякісного музичного продукту з використанням музично-програмного забезпечення у студійному приміщенні.

Виклад основного матеріалу. Створення музичного продукту колективами, вокальними гуртами та сольними виконавцями за допомогою різноманітного програмного забезпечення та технологій звукозапису зростає невпинними темпами у музичній культурі. Ця діяльність пов'язана з продуктивністю та пошуком нових засобів виразності. Яскравим прикладом роботи комп'ютерних технологій звукозаписувального обладнання є використання їх багатьма музикантами у світі шоу-бізнесу та у творчих пошуках багатьох сучасних композиторів. Слід згадати, що принципово революційна технологія звукозапису та створення музичного продукту на носіях відтворення з'явилася ще у 70-х рр. XX століття, що породило новий напрям у структурі мистецької діяльності. А компонентні складові програмного забезпечення та модулі обробки музичних творів були винайдені та започатковані у 90-х рр. XX століття, набагато пізніше, аніж поява технологій звукозаписувального компоненту. Першими виконавцями, хто спромігся випередити технологічний прогрес у музичній культурі та відтворити сучасну структуру свого музичного матеріалу у студії звукозапису, за вищими вимогами якості технологічного прогресу, були Шер, Брітні Спірз, Мадонна, гурт «Army of Lovers» та ін. Слід зауважити, що не лише американські студійні технології були розвинені в процесі звукозаписуючої апаратури, але й шведські музичні корпорації. Прикладом даної тези є музична структура студії звукозапису учасника шведського гурту «Army of Lovers» – Олександра Барта (Alexander Bart), що отримала назву «Stockholm Records». На даний момент компанія співпрацює з такими музичними лейблами, як «Ton Son Ton», «BMG Sweden», «Stockholm Records», «SoFo Records» [4]. У галузі музичного мистецтва, одним з кращих гуртів, що слідує найвищим стандартам технологій звукозапису, є відомий вокальний колектив «Naturaly 7», учасники якого використовують звукозаписуюче обладнання та додаткове програмне забезпечення.

«Naturaly 7» – американський музичний a capella поп-гурт, основою стилю якого є імітація за допомогою голосу звучання музичних інструментів. Музичний гурт розробив свій стиль у поп-культурі, який називається «Vocal Play» (в перекладі украънською мовою – «гра голосом»). За словами керівника колективу Роджера Томаса (Roger Thomas), «мистецтво імітації – це коли людський голос стає інструментом, що використовується для того, щоб відтворити звук музичних інструментів» [2]. Музичний ансамбль у студії, на концертних майданчиках та виступах у ефірах різних шоу використовує імітацію звуків, роблячи це як своїм голосом, вустами (відтворюючи звук барабану), так і за допомогою ефектів, досягнути яких можна при застосуванні комп'ютерних технологій (використанням комп'ютерних модульних програмних компонентів). Яскравим прикладом можуть слугувати модульне забезпечення обробки голосу технологією хромованого відтворення звуку та голосу виконавців, що відображає структуру інтервальних стрибків голосового виконавства.

Колектив був створений в 1999 році в Нью-Йорку (США). Засновником вважається один із учасників гурту – Роджер Томас. Музичний ансамбль складається з 7 талановитих учасників, котрі розподілили між собою обов'язки у створенні нового музичного продукту:

• брати: Томас (музичний керівник колективу, аранжувальник, 1-й баритон, реп-виконавець) та Уоррен (імітує ударні інструментів та гітари, 3-й тенор у гурті);

• Рід Елдрідж (1-й тенор у гурті, імітує основні звуки «електрогітари», «електроакустичної гітари» та труби);

• Рікі Корт (партія 4-го тенору, імітує акустичну гітару);

• Дуайт Стюарт (2-й баритон у поп-колективі, основний виконавець вокальних партій та імітує звучання тромбону);

• Гарфілд Баклі (2-й тенор у музичному гурті, гармоніка);

• Кельвін Мітчел (імітує бас-гітару та звуки труби) [2].

Створення колективу відбулося за допомогою трудової активності братів Томаса та Уоррена Роджерів, які запропонували вигідні умови співпраці іншим учасникам гурту. Колектив розпочав свій творчий шлях зі створення нового стилю виконання композицій із власним музичним репертуаром. Останній фактор є дуже важливим, адже для багатьох вокальних колективів характерне виконання кавер-версій відомих пісень інших виконавців. Серед світових заслуг ансамблю «Naturally 7» – 2 державні конкурси у США, виступ колективу з виконавцем Майклом Баблом (Michael Buble) на спеціальному музичному заході у Великобританії, сольний виступ у резиденції Президента США, гастрольні тури по Європі та виступи з невеликими концертами у країнах СНД. Проте досить довго зацікавлення глядачів гуртом було недостатнім. Відтоді гурт вирішив працювати у двох напрямках:

1) виконавство а капелла – з використанням музичних технологій обробки голосу в умовах студійного звукозапису та на концертних майданчиках;

2) традиційне виконання колективом поп-пісень у супроводі фонограми (без імітування).

«Naturally 7» випустив декілька музичних платівок. Перший дебютний студійний альбом під назвою «Non-Fiction» був випущений в 2000 році, у 2003 році відбувся реліз платівки під назвою «What Is It», а в 2006 році був випущений альбом «Ready II Fly» за допомогою лейблу «Virginia Records». Ще три музичних платівки було випущено в 2009, 2010 та 2012 роках, отримавши назви: «Wall of Sound», «Vocal Play», «Live».

Музичний ансамбль «Naturaly 7» поступово став колективом, котрий спромігся використати усі музичні системи технологічних компонентів комп'ютерних програм у своєму творчому доробкові. Значним успіхом колективу вважається використання студійних музичних програм. Важко описати дії виконавців, окрім того, що кожен з них використовує свій голос для відтворення музичного інструменту, наближеного до звуків барабанів, мідних духових інструментів або ж гітари. Вони спромоглися зробити біт-бокс (beatboxing) легким та повітряним, котрий не відрізнити від комп'ютерної обробки. Все це неможливо було зробити наскільки якісно, якщо б виконавці не використовували технології студійного обладнання та спеціальне програмне забезпечення на власних виступах.

«Wall of sound» – ексклюзивний музичний альбом колективу, котрий учасники гурту випустили в Великобританії, щоб відзначити свою участь в Бри-

танському шоу «Performance Royal Variety». Платівка містить малознайомий музичний матеріал з попередніх альбомів, а також п'ять нових композицій, які увійшли до топ-100 пісень британського чарту в перший тиждень після виходу платівки. Разом з Майклом Баблом гурт виконав твір«Stardust» на концерті «The Late Late Show», де був ведучим відомий Крейг Фергюсон. У листопаді 2009 року музичний колектив в якості гостя виступив на Бермудському музичному фестивалі Квінсі Джонса. З тих пір «Naturally 7» – один із найвідоміших гуртів у країнах Європи. Останній музичний альбом колективу під назвою «Hidden in Plain Sight» увійшов до TOP-10 найпопулярніших музичних платівок, зайнявши третю позицію з прослуховування у таких країнах, як Франція, Німеччина, Бельгія, Швейцарія, Італія та Португалія.

Виконавець Майкл Бабл (Michael Buble) у 2010 році так відрекомендував їх глядачам та пресі: «"Naturally 7" – музичний колектив з Нью-Йорка, який приєднався до турне країнами світу та «BUBLE»-сету, де виконав приголомшливі вокальні симпозіуми у своїх вокальних творах. Назвати їх колективом лише «акапельного виконання» – це груба помилка, адже гурт виконує музичні твори під супровід електричних гітар, контрабасу та губних гармонік. Все це їм вдалося зробити за допомогою свого голосу та комп'ютерних ефектів у студійному приміщенні. Це схоже на вражаючу ілюзію» [3].

У лютому 2011 року колектив «Naturally 7» виступив на фестивалі «BET», отримавши відзнаку та шалені овації за виконання пісні «Rockit» Хербі Хенкока (Herbie Hancock). Але зліт якісної творчої музики та популярності гурту серед слухачів настав у серпні, коли вони були запрошені взяти участь в урочистостях Мартіна Лютера Кінга-молодшого у концертній програмі під назвою «Національний меморіал тижневих урочистостей». Композиція «Silver Bells» відіграла вагому роль у творчості та в співробітництві колективу з Майклом Баблом. Композиція розійшлася багатомільйонним тиражем з високим рівнем продажу у США та країнах Європи, а також увійшла до багатьох музичних збірок на різдвяну тематику. Гурт також був запрошений в якості перших гостей до спеціальної музичної програми «NBC» в Америці з концертною програмою «The Today Show».

Навесні 2012 р. «Naturally 7» в Гамбурзі записали музичну платівку під назвою «All Natural Live». У червні цього ж року колектив був запрошений на джазовий фестиваль «Playboy» в Hollywood Bowl (США), де виконав програму сольного концерту перед 18 тисячами глядачів. Цього ж 2012 року гурт був спеціальним гостем на корпорації «Mylo Xyloto Tour» колективу Coldplay на вечірці «Barclays Center» в Брукліні (США) та відвідав 32 європейських міста з сольною програмою. А найбільш успішною подією гурту вважається концерт «Night Of The Proms», поряд з Мікком Хакнеллом (Mick Hucknall), та Джексонами (The Jacksons). Після успішних виступів колективу з ними почав ще тісніше співпрацювати виконавець Майкл Бабл, запропонувавши запис музичних композицій «To Be Loved», «Who's Lovin' You» з репертуару Смокі Робінсона (Smokey Robinson). У період між 2012–2015 роками, колектив «Naturally 7» продовжив турне з концертною програмою містами Європи, Південної Амери-

ки, Південної Африки, Австралії, Нової Зеландії, Китаю, Тайвані, Південної Кореї, Японії, Канади та США.

У червні 2013 року гурт був запрошений як спеціальний гість для рекордного випуску програми із суперзірками Майкла Бабла, вдесяте виступивши на майданчику «O2 Arena» в Лондоні, де вони підписали контракт та продовжили співпрацю з Майклом Баблом аж до весни 2015 року, як додаток до накопичення музичного матеріалу та з його презентацією публіці у своїх власних шоу-програмах. У квітні гурт з'явився на телевізійній програмі на Арсеніо Холл (Arsenio Hall), виконуючи музичний твір під назвою «Keep The Customer Satisfied» з їх майбутньої платівки. Під час рекламної паузи вони також повідомили аудиторії про підготовку нового музичного шоу під назвою «Run Away» [5]. Під час турне колектив готував новий музичний матеріал для запису у студії. В подальшому музичний альбом отримав назву «Hidden in Plain Sight (Vox Maximus Vol. I)». Реліз платівки відбувся у лютому 2015 року.

Альбом з тринадцяти пісень включає в себе: десять музичних синглів, також там опубліковані кавер-версії музичних творів, гурту «Coldplay», та композиція «Galileo» («Bohemian Rhapsody» гурту «Queen»). Гурт відобразив усі музичні інструменти наживо, здійснивши нове бачення звучання фонограми твору за допомогою комп'ютерних технологій. Композиція посіла перше місце у музичних чартах Великобританії двічі та очолила чарти у багатьох країнах світу.

В багатьох інтерв'ю учасники колективу наголошують на тому, що звучання нового формату музики цікаве, як для глядачів, так і для митців. Дедалі частіше гурт розповідає про власні вподобання та тенденції у світі звукорежисерського мистецтва, котре вплинуло на їх творчість та життя. Майже кожне інтерв'ю супроводжується виконанням їх творів, адже гурт демонструє слухачам свої навички професійного відтворення звучання та народження нового формату музичної композиції. В більшості випадків, вони не є зацікавленими особами у творчих дуетах з відомими артистами, адже як нам пояснює фронтмен гурту «Naturally 7», засновник колективу Томас Уоррен: «Ми гурт, котрий створює принципово новий формат звучання, що не цікавий світові поп-індустрії зірок, а котрий цікавій поп-індустрії глядачів. Адже саме глядач є основоположником у виборові нових яскравих моментів у світі поп-культури» [6]. Колектив дедалі частіше на своїх профільних каналах в мережі Інтернет демонструє моменти репетиції кожного твору, пояснюючи нам його мету та структуру. Дуже часто у кадрі народжується принципово сучасна форма творчої роботи гурту. І якщо спочатку в інтерв'ю гурт не розповідав про свою творчу лабораторію, то з часом, завоювавши свою публіку, вони розпочали демонстрацію та, навіть навчання техніці співу кожного, хто забажає, лише переглянувши відеороботу.

Однією з найбільш яскравих композицій гурту «Naturally 7» стала пісня під назвою «Wall of Sound», що в перекладається українською мовою «стіна звуку». Назва композиції, скоріше за все, пов'язана зі схожістю на звукову хвилю, котра має потужну динаміку та відображена у творі. «Wall of Sound» вважається однією з найуспішніших творів музичного колективу свого часу. Саме «Naturally 7» –

один із перших музичних гуртів, що використав найрізноманітніші модулі та програмні компоненти для обробки звуку на студіях звукозапису.

Імітування музичних інструментів голосом виконавців надало поштовх до нового звучання твору, використавши музичні модулі обробки та компонентні структури комп'ютерної музичної програми Pro Tools. Ці модульні обробки надали музичній композиції яскравості та плавності. Проаналізувавши музичний твір гурту «Naturally 7» – «Wall of Sound», охарактеризуємо його структурні складові обробки голосу виконавців.

В першу чергу, заслуговує уваги створення ефекту реверберації протягом усього звучання музичної композиції. Особливо це відчутно на приспівах. Хоча, слід відзначити, що виконавці намагалися якісно та точно виконати музичні фрагменти голосом без надмірного використання комп'ютерних музичних програм та модулів.

Наступним кроком у редагуванні музичного продукту є «компресія звуку». Компресія звуку – це процес зменшення (стиснення) динамічного діапазону звукового сигналу. Компресія застосовується у звукозаписі, підготовці музичних фонограм, концертному відтворенні музики тощо. Пристрій, що здійснює компресію називається компресором. Здебільшого цей профіль використовують у студійних приміщеннях [1]. У творі виокремлено різницю динамічного рівня між найтихішими та найгучнішими звуками, задля зменшення динаміки звукових хвиль щодо комфортності прослуховування у звичайних умовах (телефони, плеєри, диски тощо). Без обробки цим компонентом, загальне підсилення динаміки зробить гучні звуки занадто голосними для слухача. Отже, компресія звуку вирішує цю проблему, роблячи гучні та тихі звуки комфортними для прослуховування. Адже під час запису колектив не спроможний зробити запис на рівній динаміці звуку всіх виконавців. Адже у кожного своя сила звуку, тембральне забарвлення та голосовий діапазон.

Ще одним важливим творчим компонентом у редагуванні твору є мікшування звуку. Це приблизний монтаж твору, задля огляду загальної картини звучання. Застосовується автоматична компенсація, котра поступово приглушує низькі частоти в міру посилення звуку мікшерним пультом. Автоматична частотна компенсація у творі стабілізує фонограму – робить її розбірливою, коли в первинному записі дуже гучні місця мови змінюються тихими. У творі також використано крім контрастного мікшування одночасну роботу з перемикачами частотних компенсаторів.

Автоматична частотна корекція використовувалася при мікшуванні музики, що суміщається з репліками (словами у музичній композиції). Музика приглушується, щоб не заважати легкому сприйняттю мови, та позбавляється низьких частот, у ній пропадає ряд компонентів, що були присутні у чистій фонограмі без голосових ефектів (слова). Автоматичне вирівнювання частотної характеристики зберігає звучання музики і при малому рівні її відтворення у творі гурту ««Naturally 7» – «Wall of Sound». Ці компоненти також включають й спеціалізовані реставратори аудіозвуку, що відіграють важливу роль в обробці голосу виконавців. Реставратори дозволяють відновити втрачену якість звучання аудіоматеріалу, котрий записаний на студії; видалити небажані клацання,

шуми, тріск, і провести інше корегування аудіо. У даній музичній композиції гурту важливим було якомога щільніше видалити шуми кожного учасника гурту, задля їх злагодженого звучання. У цьому творі можуть використовуватися такі програми-реставратори аудіо, як: Dart, Clean, Audio Cleaning Lab. (від Magix Ent.), Wave Corrector. Точну класифікацію програми надати неможливу тому, що гурт міг співпрацювати із кожною з них. Але за своїм походженням вони однакові, їх різниця лише полягає у приналежності до компанії виробника.

Основні можливості реставратора Clean 3.0, тобто робоче вікно програми, включають наступне: усунення всіляких потріскувань і шумів, режим автокорекції, набір ефектів для обробки скоригованого звуку, включаючи функцію «surround sound» з наочним акустичним моделюванням ефекту, запис CD з підготовленими даними, «інтелігентна» система підказок, підтримка зовнішніх VST-плагінів. Усе це має достатню кількість підтверджень того, що використано саме даний набір програм. У творі також застосовували один з головних прийомів, це – «семплювання». Запис зразків звучання (семплів) того чи іншого реального музичного інструменту за допомогою голосу та корегування цього голосу, щоб максимально наблизити його до природнього звучання музичних інструментів. Семплювання є основою хвильового синтезу (WT-синтезу) музичних звуків у виконавців [1]. Якщо при частотному синтезі (FM-синтезі) нові звучання отримують за рахунок різноманітної обробки найпростіших стандартних коливань, то основою WT-синтезу є заздалегідь записані звуки традиційних музичних інструментів або ті, які супроводжують різні процеси у природі і техніці. З семплами можна робити все, що завгодно. Можна залишити їх такими, як є, і WT-синтезатор звучатиме голосами, майже не відрізнятись від голосів інструментів-першоджерел. Можна піддати семпли модуляції, фільтрації, впливу ефектів і отримати фантастичні, неземні звуки. Можемо впевнено стверджувати, що саме ця технологія і була використана у «Wall of Sound».

У композиції застосовували ще один яскравий і цікавий момент технологій – це програмний модуль «Delay» («затримка»). Delay застосовується, перш за все, в тому випадку, коли запис голосу чи акустичного музичного інструменту, виконаний за допомогою єдиного мікрофона, який вбудовують в стереофонічну композицію. Цей ефект є основою технології створення стереозапису. Delay застосовували і для отримання ефекту одноразового повторення звуків у мелодії.

Згадані кількісні відмінності ефектів призводять і до відмінностей якісних: по-перше, звуки, оброблені програмними технологіями, набувають різних акустичних та музичних властивостей, а, по-друге, ефекти реалізуються різними технічними засобами.

Ефект реверберації відноситься до найбільш цікавих і популярних звукових ефектів, і також використаний у даному творі. Сутність реверберації полягає в тому, що вихідний звуковий сигнал змішується зі створеними копіями на студії, затриманими щодо нього на різні часові інтервали. Це копії декількох варіантів куплетів або приспівів, відтворених і голосом, і музичними інструментами. Цим реверберація нагадує частково «Delay». Однак, при реверберації число затриманих копій сигналу може бути значно більшим, ніж для «Delay». Теоретич-

но кількість копій може бути нескінченною. Крім того, при реверберації, чим більший час затримки копії сигналу, тим менше її амплітуда (гучність). Ефект залежить від того, які тимчасові проміжки між копіями сигналів і яка швидкість зменшення рівнів їх гучності. Якщо проміжки між копіями малі, то виходить власне ефект реверберації. Виникає відчуття об'ємного лункого приміщення. Звуки музичних інструментів у творі стають соковитими, об'ємними, з багатим тембровим складом. Це помітно під час прослуховування. Голоси виконавців колективу набувають пісенності; недоліки, властиві їм, стають малопомітними.

Наукова новизна роботи полягає у науковому обґрунтуванні теоретичних та практичних положень обробки голосу. Використання цих аспектів поліпшить процес вивчення роботи виконавців в умовах студійного звукозапису, що представлено в роботі на прикладі гурту «Naturally 7», що оптимізує процес оволодіння комп'ютерними музичними програмами та може бути стимулом для подальшого вивчення проблеми.

Висновки. Гурт «Naturally 7» є надзвичайним колективом у поп-музичній індустрії. Новий погляд солістів на технологію використання компонентних модульних обробок голосу за допомогою комп'ютерних музичних технологій створив революційний формат звучання творів. Безліч репетицій, робота на студії звукозапису, пошук новітніх технічних парадигм породили окремий творчий напрям у мистецтві. Це стало поштовхом для багатьох виконавців на шляху у пошуку власного «Я». Гурт, завдяки старанності та наполегливій праці, винайшов якісне звучання музичного матеріалу, розробив структуровану можливість запису звуків. Безліч концертів, інтерв'ю та гастрольних графіків надало шанс зібрати з кожного куточку світу неповторний простір музичного профілю, виокремивши ці моменти у власний єдиний творчий потік музичного компоненту. Важливою є неординарність колективу. Велику увагу потрібно приділити звукорежисерові та помічникам музичних студій, котрі за вподобанням смаків глядацького спрямування, унеможливили повторних тенденцій копіювання гурту. Забравши найталановитіших професійних майстрів, вклавши митецький досвід та талант, команда створила надзвичайно професійний музичний продукт на теренах поп-культури. Цей простір є унікальним, не схожим на інших, з власним напрямком розвитку творчого потенціалу та метою. Гурт «Naturally 7» створив нову лінію розвитку музичної виразності, котра є унікальною для мистецького арсеналу сьогодення.

Література

1. Чернецький М. Процесори просторової обробки / М. Чернецький. – СПб : Звукорежисер, 1999. – 171 с.

2. Evan C. Gutierrez, Rovi Naturally 7. Biography Billboard Retrieved. November 15, 2014.

3. Naturally 7 Biography [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.naturallyseven.com/biographies/naturally-7/.

4. GER single chart positions [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.musicline.de/de/chartverfolgung_summary/artist/Naturally+7/single.

5. AUS FRA single chart positions [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://austriancharts.at/showinterpret.asp?interpret=Naturally+7

6. Interview mit Naturally 7 [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.hitparade.ch/interview.asp?id=79

References

1. Chernetsky, M. (1999). Processors spatial processing. St. Petersburg: Sound [in Russian].
2. Evan, C. Gutierrez, Rovi Naturally 7 (2014). Biography Billboard [in English].
3. Naturally 7 Biography. Retrieved from http://www.naturallyseven.com/biographies /naturally-7/ [in English].
4. GER single chart positions. Retrieved from http://www.musicline.de/de/chartverfolgung_ summary/artist/Naturally+7/single [in English].
5. AUS FRA single chart positions. Retrieved from http://austriancharts.at/showinterpret. asp? interpret=Naturally+7 [in English].
6. Interview mit Naturally 7. Retrieved from http://www.hitparade.ch/interview.asp?id=79 [in English].

УДК 792.08

Наконечна Олександра Вікторівна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв
san-shine@mail.ru

СХІДНІ ТАНЦЮВАЛЬНІ ШОУ ЯК СКЛАДОВА РОЗВАЖАЛЬНИХ ПРОГРАМ

Мета роботи *– вивчення та аналіз культури східних танцювальних шоу в контексті складових розважальних програм.* ***Методологія дослідження.*** *Вивчення попередниками окремих засад східної танцювальної культури є зразком для наукового аналізу сучасної ролі танц-шоу в розважальних програмах країн Азії. За наявності науково-дослідних лакун, необхідним було використання комплексного підходу до зазначеної проблеми та вирішенні сформульованих завдань. Такий методологічний підхід надав можливість докорінно вивчити об'єкт дослідження у всіх його аспектах, задля цього були використані компаративний, аналітичний та синтетичний методи. Також дослідження ґрунтувалось на принципі цілісності, що відобразилось в прагненні об'єктивно вивчити всі культурні елементи та факти танцювального комплексу країн Азії.* ***Наукова новизна*** *отриманих результатів полягає в якісно новому, узагальнюючому та деталізованому підході до проблематики східних танців як вагомого елементу комплексних розважальних шоу країн Азії. Вперше в роботі здійснена спроба розглянути консолідований танцювальний мікс Сходу: «традиції – техноновації – багатовекторність». Також були окреслені специфічні характеристики танцювальних шоу, залежно від політичного спрямування східних країн.* ***Висновки.*** *В роботі проаналізовано культурну проблематику розвитку східних танцювальних шоу як відносно нове дослідницьке питання для вітчизняної мистецтвознавчої науки, визначені культурні особливості сучасного танцю й танцювального шоу країн Азії. Особливої уваги приділено ритмізації східних танців та розвитку їх динамічності. Проаналізована роль науково-технічного прогресу у вдосконаленні виконання шоу. Виявлене співвідношення сучасного і традиційного (національного) компонентів у розважальних програмах Сходу. Досліджені танцювальні шоу країн Східної, Південно-Східної, Центральної, Південної та Західної Азії. Також окреслені перспективи подальшого поглибленого наукового вивчення проблематики та аналізу зарубіжної фахової літератури з тематики танцювальних шоу країн Азії; зокрема, для проведення компаративного аналізу вітчизняних і міжнародних науково-дослідних і практичних підходів до шоу-програм.*

© Наконечна О. В., 2016

Ключові слова: *культура, танці Азії, східний танець, танцювальні шоу, шоу-програми, національні танці.*

Наконечная Александра Викторовна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Восточные танцевальные шоу как составляющая развлекательных программ

Цель работы *- изучение и анализ культуры восточных танцевальных шоу в контексте составляющих развлекательных программ.* ***Методология исследования.*** *Проведенное предшественниками изучение отдельных основ восточной танцевальной культуры является образцом для научного исследования современной роли танцшоу в развлекательных программах стран Азии. Учитывая это и наличие научно-исследовательских лакун, необходимым было использование комплексного подхода к указанной проблеме и решении сформулированных задач. Такой методологический подход предоставил возможность коренным образом изучить объект исследования во всех его аспектах, ради этого были использованные компаративный, аналитический и синтетический методы. Также исследование основывалось на принципе целостности, которое отобразилось в попытке объективного изучения всех культурных элементов и фактов танцевального комплекса стран Азии.* ***Научная новизна*** *полученных результатов заключается в качественно новом, обобщающем и детализированном подходе к проблематике восточных танцев как весомого элемента комплексных развлекательных шоу стран Азии. Впервые в работе проведена попытка рассмотреть консолидирующий танцевальный микс Востока: «традиции – техноновации – многовекторность». Также в исследовании были приведены специфические характеристики танцевальных шоу в зависимости от политического управления восточных стран.* ***Выводы.*** *В работе проанализирована культурная проблематика развития восточных танцевальных шоу как относительно новый исследовательский вопрос для отечественной искусствоведческой науки. Определенны специфические культурные особенности современного танца и танцевального шоу стран Азии. Особое внимание уделено ритмизации восточных танцев и развития их стремительной динамичности. Проанализирована роль научно-технического прогресса в усовершенствовании исполнения шоу. Выявлено соотношение современного и традиционного (национального) компонентов в развлекательных программах Востока. Исследованы страны Восточной, Юго-Восточной, Центральной, Южной и Западной Азии. Также очерчены перспективы дальнейшего углубленного научного исследования проблематики в направлении изучения и анализа зарубежной профессиональной литературы тематики танцевальных шоу стран Азии; в том числе для проведения компаративного анализа отечественных и международных научно-исследовательских и практических подходов к шоу-программам.*

Ключевые слова: культура, танцы Азии, восточный танец, танцевальные шоу, шоу-программы, национальные танцы.

Nakonechna Oleksandra, *postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts*

Oriental dance show as a part of entertainment

Purpose of Article. *The research focused on the study and analysis of the culture of oriental dance show in the context of entertainment components.* ***Methodology.*** *The strategy of this study provides that conducted the study of individual precursors of oriental dance culture is also a model for modern scientific research dance show role in entertainment programs in Asia. Given this and the availability of research gaps, it was necessary to use a comprehensive approach to this problem and the solution of the problem. This methodological approach provides an opportunity to exam the object of study in all its aspects. The author used comparative, analytical and synthetic methods. In addition, the study was based on the integrity of the principle that in an attempt to display the objective examination of all the facts and cultural elements of the dance complex in Asia.* ***Scientific novelty.*** *Scientific novelty of the results is qualitatively new, summarized and detailed approach to the problems of Oriental dance as an important element of integrated entertainment show in Asia. For the first time in the work the author carried out attempt to consider consolidating a dance mix*

of the East "tradition - technical innovation - multi-vector". Also in the study the specific characteristics of dance shows, depending on the political management of the eastern countries were given. ***Conclusions.*** *The paper analyses the problems of cultural development of the eastern dance shows as the relatively new research issue for the domestic art criticism. Determination of the specific cultural characteristics of contemporary dance and dance show in Asia. The particular attention is paid to oriental dance and the development of its rapid dynamic. The role of scientific and technological progress in improving the performance of the show. The ratio of modern and traditional (national) components in the entertainment programs of the East is revealed. The countries of East, South-East, Central, South and West Asia are considered. Also outlined the prospects for further in-depth research perspective in the direction of the study and analysis of foreign professional literature flavored dance shows in Asia; including comparative analysis of the domestic and international research and practical approaches to the show program.*

Keywords: *culture, Asian dance, Oriental dance, dance performances, shows, national dances.*

Постановка проблеми. Танцювальні шоу як вид мистецтва у кожну нову епоху живуть особливим життям, розкриваючись по-різному, залежно від світогляду цієї епохи й тих завдань, які вона ставить перед художньою творчістю. Так, танцювальні шоу мають багато спільного з усіма сферами культури в цілому, які відбивають основні тенденції часу у своїх творах.

Ми можемо розглядати танцшоу, як дзеркало культури, як її об'єктивний образ, модель, оскільки воно супроводжує її розвиток. Танцювальні шоу здатні передавати інформацію про сучасний культурний простір, відображаючи основні характеристики епохи постмодернізму та медіакультури. Залежно від них виражальні засоби танцю та його функції відмінні.

У цьому контексті важливим є вивчення світової культурно-танцювальної спадщини та сучасного її стану, особливо вагомий вклад в розвиток якої вніс східний танець у всьому своєму розмаїтті. Східний танець в рамках розважальних шоу ми можемо розглядати як соціокультурний код, що зберігає та передає людський досвід. Ця функція в танці зберігається протягом всієї його історії, зокрема й на сучасному етапі його розвитку.

Східний танець більше не є елементом релігійного ритуалу, яким він був у первісній культурі. Хоча сакральна функція танцю втрачається, його ритуальне втілення трансформується й зберігається в деяких формах сучасних шоу-ритуалів: ми можемо побачити це, наприклад, у формах танцювальних боїв – батлах і джемах, або у особливій «ритуальній» поведінці молодих людей на танцполах у нічних клубах.

Отже, у своїй історії мова танцю еволюціонує: його естетична функція збережена, хоч залежить від ідеалів і канонів конкретної епохи та країни. Зокрема, сучасне танцювальне шоу-мистецтво відбиває основні характеристики епохи постмодернізму та медіакультури, в якій комерційна шоу-хореографія займає провідне місце. Це різні танцювальні постановки, спеціально створені для фільмів, музичних кліпів, реклами, модних показів і різних телевізійних шоу. Саме медіасередовище сприяє популярності танцю на ринку: тут можливо «продати» шоу-танець. Популярні східні шоу популяризують танець у всіх його варіаціях, стилях і техніках, роблять його масовим продуктом.

На жаль, вітчизняна наука розглядає сучасні східні танці лише в контексті фізико-психологічних вправ в лікувально-оздоровчій дитячій проблематиці: Г. Артем'єва, Т. Іваненко О. Твердохліб та ін.). Тематика загального розвитку шоу-програм розглянута в ряді дисертаційних праць, монографій і посібників: М. Поплавський, К. Афанасьєва, Л. Данчук, К. Москаленко, А. Скрипка. Вивчення саме східних театралізованих танцювальних шоу є відносно новим напрямком для вітчизняної науки. Існують поодинокі роботи, що висвітлюють народні танці окремих країн Сходу: А. Смірнов, Д. Шариков. Проте глибоко проблематика розвитку східних танців в контексті розважальних шоу досі не проаналізована.

Метою дослідження є аналіз східних танцювальних шоу в контексті складових розважальних програм.

Основна частина. Сутність східних танцювальних шоу безпосередньо пов'язана з визначенням специфічних особливостей сучасного танцю країн Сходу. Як стверджує Ю. Басич, «сучасний танець – це танцювальний напрямок, що синтезує у собі різноманітні стилі. У ньому репрезентовані елементи класичного танцю, модерн-балету, джаз-танцю, хіп-хопу, фанку тощо» [6, 28]. Також для шоу-бізнесу з усієї танцювальної спадщини Сходу відбирається лише те, що найбільше відповідає стандартам медіаринку. Отже, східний танець в шоу повинен бути не лише яскравим, а й приносити прибуток. Винятки становлять масові танцювальні шоу, що утримуються за державний кошт і основою яких є ідеолого-політичний режим країн (наприклад, Корейської Народно-Демократичної Республіки).

Розглянемо східні танцювальні шоу, окреслюючи культурні засади танц-шоу кожної окремої країни.

Східна Азія. Китайська Народна Республіка. Сьогодні китайська танцювальна індустрія починає набирати обертів. Керівництво країни всіляко заохочує населення до танцювальних шкіл, особливо популярним є балет, на сьогодні більше 50 млн. чоловік в Китаї – танцюристи-бальники [14]. Дедалі більше китайських танцювальних гуртів виступають по всьому світу і в самому Китаї організовують відомі шоу. Зокрема, «Blackpool Dance Festival China» – танцювальне шоу-турнір зі світовим ім'ям, відбулося 2016 року в м. Шанхай. Все дійство виконувалось під легендарний музичний супровід Empress Orchestra. Участь брали як професійні, так і аматорські пари, в основному з Азіатсько-Тихоокеанського регіону.

Особливе місце в китайській культурі займають національні традиційні танці, що виконуються прямо на вулицях та площах міст протягом великих свят. Зокрема, всесвітньовідомий «танець Лева і Дракона», який виконують протягом святкування Нового року (свято Весни). Кожна провінція пропонує свої варіанти танців. Ці традиційні танцювальні вистави відрізняються яскравістю та динамічністю та незвичайною плавністю рухів. Особливо вражаючим є нічний варіант «танцю Дракона», коли за допомогою світлових ефектів дракон ніби оживає та розпочинає світитися і вивергати полум'я [21].

Японія. Ця країна відома своїми захоплюючими музичними та танцювальними шоу, до яких належить світлове шоу «Yamato», що підкорює та вражає

своєю динамічністю та звучанням. «Yamato» – це барабанне театральне авангардне музичне шоу з елементами танців. Із 1998 р. музиканти дали більше 2,5 тис. вистав більш ніж в 50 країнах світу [23]. Видовищні танцювальні номери шоу поєднують яскраві національні костюми із сучасними піротехнічними спецефектами.

Також в Японії проходять безліч танцювальних шоу-фестивалів, наймасштабнішим з яких є «Токусіма Ава Одори», в ньому беруть участь близько 100 тис. танцюристів. Шоу проходить у м. Токусіма, одночасно на 7 танцювальних майданчиках [29]. Народні ритми, традиційні костюми, яскраві образи і масові пластичні композиції надають шоу «Токусіма Ава Одори» особливої видовищності.

Корейська Народно-Демократична республіка (Північна Корея). Щорічно на початку осені в Пхеньяні (з 2002 р.) проводять наймасовіше танцювально-акробатичне шоу «Аріран», яке потрапило до «Книги рекордів Гіннеса» завдяки участі в шоу 100 тисяч акторів, акробатів і танцюристів [24]. Шоу проходить на величезному стадіоні, що вміщує 150 тисяч глядачів. Учасники дійства протягом декількох годин демонструють глядачам сторінки історії своєї країни. Аналізуючи танцювальні виступи впродовж шоу, можемо виокремити характерні військові, фольклорні елементи, естетичні традиції, природні ритми, теми життя та праці корейського народу.

Республіка Корея (Південна Корея). В країні поставлено відомий яскравий танцювальний мюзикл «SaChoom» (Любиш-Танцюй). Шоу поєднує різноманітні танцювальні течії і жанри та індивідуальні й гуртові номери. На сьогодні шоу нараховує близько 800 успішних виступів [25].

Також варто згадати про Міжнародний фестиваль танцю в масках у м. Андоні. Яскраве дійство триває 10 днів одночасно на декількох майданчиках та характеризується театралізовано сатиричністю [31]. В рамках фестивалю проводяться танцювальні майстер-класи та виступи народних ансамблів з місцевими та інтернаціональними темами.

Південна Корея пронизана танцювальними настроями, особливо це стосується ТБ-шоу. Зокрема, корейський канал MBC підтримує розвиток «Dance Cover Festival K-pop Roadshow» – шоу присвячене стрімкій популяризації корейської поп-культури. Характерною ознакою шоу-конкурсу є те, що участь беруть як професійні танцюристи, так й аматори, які копіюють хореографічні композиції корейських тин-ідолів [12].

Південно-Східна Азія. Королівство Таїланд. Ця країна відома своїми культурними визначними пам’ятками, а також найсміливішими та грандіозними театралізованими танцювальними шоу. Зокрема, шоу світового значення «Siam Niramit» відбувається у м. Бангкок на найвищій сцені у світі (за даними «Книги рекордів Гіннеса»). «Siam Niramit» – це спектакль, в якому викладено історико-міфологічне минуле Таїланду. Саме шоу складається з трьох актів: в першому йдеться про розвиток провінцій Сіамського королівства, в другому – розуміння Пекла та Раю, в третьому – різнобарвні національні тайські свята. Театралізована вистава наповнена піснями, феєричними танцями та вражаючими спецефектами (імітація грози, блискавок та літаючих духів) за участю 150 акторів

(кількість костюмів нараховує близько 500), та «слонів, кіз і домашніх курей» [30]. У контексті шоу, глядачам надана можливість побачити окремий танцювальний виступ за народними мотивами (музиканти грають на народних інструментах), який відбувається в спеціально побудованому тайському селищі. Загальний бюджет всього світового дійства складає 40 млн. доларів.

Республіка Індонезія. На о. Балі проходить яскраве театралізоване «Девдан шоу» в найкращих традиціях Голлівуда: яскраві костюми, професійні танцюристи та хореографи, національна музика та барвисті спецефекти [18]. Танцювальною мовою глядачеві розповідають про культуру та традиції всіх островів Індонезії.

Також на острові можемо знайти нове «Tek Tok Dance» шоу, що проходить на території давнього храму. «Tek Tok Dance» – це театралізований танець, що поєднує в собі сучасність, народний епос та національні мотиви [28].

Королівство Камбоджа. Найбільш популярним танцювальним шоу є «Apsara Dance», що має цікаві релігійно-історичні коріння: спочатку кхмерський танець «Апсара» виконувався виключно посвяченими прислужницями храмів, про що свідчать барельєфи на їх стінах. У XIX ст. принцеса Коссамак відродила танець та надала йому статусу всесвітнього та національного надбання [22]. І сьогодні тисячі туристів мають можливість спостерігати вікову спадщину камбоджійського танцю.

Центральна Азія. Республіка Казахстан. Танцювальний розвиток цієї країни можна назвати початковим. Культурне керівництво країни докладає значних зусиль, аби підняти на вищий рівень національні танцювально-музичні шоу та фестивалі. Зокрема, в 2016 р. стартувало шоу «Білє, Казахстан» – казахстанська франшиза популярного танцювального шоу «So You Think You Can Dance» [20], який був успішно реалізований в 37 країнах світу. У Казахстані подібна франшиза була запущена вперше. Регламентація всіх правил шоу контролювалась представником компанії-правовласника «Endemol» [20]. За умовами шоу взяти участь могли як професійні танцюристи, так й початківці, представляючи до уваги суддів танці різних жанрів. Конкурс був відкритий також для представників країн близького і далекого зарубіжжя.

Республіка Узбекистан. 2016 року у м. Хіві відбувся Міжнародний танцювальний фестиваль «Чарівництво танцю» [17]. Головною метою даного заходу стало ознайомлення з унікальними культурно-історичними танцювальними традиціями та звичаями Узбекистану. Також фестиваль був спрямований на розвиток танцювального й хореографічного мистецтва, пошук молодих талановитих виконавців та їх підтримку. У фестивалі взяли участь іноземні танцювальні колективи та танцювальні гурти і ансамблі з різних регіонів республіки.

Південна Азія. Республіка Індія. Виходячи з трактувань індуїстської міфології, зародження танцю відбулося саме в Індії, а творцем виступив бог Шива, який танцюючи, перетворив загальний хаос у Всесвіт [26]. Індійська хореографія – особлива і не має аналогів у всьому світі. Варто побачити світове танцювальне шоу «Bollywood Express» – це неймовірна подорож, повне занурення у світ «Bollywood» яскравих фарб і танців. Це шоу підкорило багато країн своїми яскравими костюмами, ефектними декораціями та неймовірною

хореографією. Східна казка і реальність XXI століття, традиції і сучасність великого міста – все разом роблить це шоу яскравим, динамічним і незабутнім. Сильні почуття і глибокі емоції передаються в рухах, світлі, музиці і піснях.

Танцювальний напрямок «Bollywood» є невід'ємною частиною будь-якої індійської кінокартини чи шоу. Це суміш численних стилів: звабливий танець куртизанок північної Індії мудра, індійські класичні стилі катхак, кучі пуді, бхаратанатьям, мохіні-аттам, «одіссі», фольклорні танці [11]. Танці болівудських номерів – це переосмислення індійських та іноземних танців будь-яких стилів у жанрі естради. «Bollywood dance» активно вбирає в себе багато танцювальних елементів неіндійського походження: хіп-хоп, джаз, балет, break dance, электро, fusion, liquid dance, стрип, latina, рок-н-рол, піп, R&B, модерн, а також беліданс і все, що побажає постановник.

Окремо слід сказати про сценічні шоу-постановки «Боллівуд масали», які відрізняються від фільмових [11]. Вони хореографічно яскравіші та різноманітніші в плані рухів. «Боллівуд масала» є сьогодні найбільш популярним серед індійської молоді та всіх, хто захоплюється індійськими танцями.

Західна Азія. Турецька Республіка. Одним із елементів позитивного туристичного і культурного іміджу Туреччини є захоплюючі сучасні шоу «Вогні Анатолії» й «Троя», які музичною та танцювальною мовою відтворюють історію розвитку регіону Анатолія у Малій Азії. «Вогні Анатолії» – це синтез сучасної хореографії, народного танцю й класичного балету. У процесі перегляду глядачі спостерігають гіпнотичне крутіння дервішів, танець лезгінську, ритмічний халай та інші східні танці. У свою чергу, шоу «Троя» є танцювальною й музичною варіацією знаменитої поеми Гомера, створеної ще у 1180 до н.е. Це шоу, як і «Вогні Анатолії», демонструвалося у «Gloria Aspendos Arena» в Туреччині. Крім того, театральна трупа демонструє шоу «Врата Сходу» про історію найдавнішого міста Турецького Закавказзя Ерзурум (колишній центр перетину безлічі різноманітних культур).

Азербайджанська Республіка. 2016 року в м. Баку пройшло яскраве танцювальне шоу – відкритий чемпіонат столиці з соціальних та сучасних різновидів танців, присвячений Євроіграм. Організатором шоу виступила Асоціація сучасного та соціального танцю Азербайджану. Танцювальні змагання поєднали такі різновиди танців, як шоу-денс, хіп-хоп, фольклор-стилізація, фольклор-етніка, модерн та бебі-шоу. Танцювальна культура Азербайджану тільки починає виходити на міжнародний рівень. 2012 року в м. Баку проходило грандіозне шоу «Східна ніч», на якій виступила відома українська танцівниця Алла Кушнір [15]. Також Азербайджан докладає значних зусиль на світовій арені, куди відправляє з яскравими виступами кращі шоу-балети, танцювальні трупи. Зокрема, в 2016 р. Азербайджан брав участь у святкуванні ювілею королеви Великобританії Єлизавети II [13].

Висновки. Розглянувши наукову проблематику, можемо відзначити наступне:

– сучасна епоха відрізняється особливою динамічністю та стрімкістю розвитку. Ритм сучасних східних танців відповідає ритму життя сучасника. Ча-

стіше використовують потужні ритмізовані форми з музикою, у якій переважають звуки ударних інструментів, архаїка;

– сьогодні у східній культурі змінюється і тематичний сюжет танцю – зміст осучаснюється, за винятком історичних стилізацій; при цьому в розважальних шоу часто ставлять класичні сюжети на «вічні» теми, що зрозумілі без використання мови, спеціально підбираються пізнавані популярні та класичні музичні композиції, отже танцювальні шоу виходять на рівень полікультурності;

– основні напрямки розвитку східного танцю в контексті розважальних шоу-програм – це видовищність, модність та високі продажі;

– інформаційні технології (Інтернет) забезпечують вільний доступ до східних танцювальних шоу у всьому світі, що є їх надійним інструментом популяризації.

Перспективним напрямом дослідження можна вважати аналіз зарубіжної фахової літератури з проблематики східних танцювальних шоу, зокрема для проведення компаративного аналізу вітчизняної та зарубіжної науково-дослідної джерельної бази і практичного втілення шоу-програм.

Література

1. Афанасьєва К.О. Захист інтелектуальної власності в шоу-бізнесі : навч. посіб. / К.О. Афанасьєва. – К. : ВАІТЕ, 2009. – 256 с.

2. Данчук Л.І. Азбука режисури шоу-програм : навч. посіб. / Л.І. Данчук. – Житомир : Полісся, 2008. – 288 с.

3. Смирнова А.И. Индийский храмовый танец: традиция, философия, легенды. – К., 2009. – 134 с.

4. Шоу-бізнес: теорія, історія, практика : підручник / за заг. ред. М. М. Поплавського. – К. : Вид-во КНУКіМ, 2001. – 560 с.

5. Артем'єва Г.П. Розвиток координаційних здібностей дітей 9–11 років за допомогою танцювального фітнесу з елементами індійського танцю / Г. П. Артем'єва, М. В. Нечитайло // Слобожанський науково-спортивний вісник. – 2014. – №3. – С. 13–18.

6. Басич Ю. М. Сучасний танець та місце традиційної танцювальної символіки в українській хореографії / Ю. М. Басич // Філософія і політологія в контексті сучасної культури. – 2014. – Вип. 7. – С. 26–31.

7. Іваненко Т. В. Використання танцювальних елементів східних танців на заняттях з фізичного виховання / Т. В.Іваненко // Педагогіка, психологія та медико-біологічні проблеми фізичного виховання і спорту. – Х. : ХДАДМ (ХХПІ), 2007. – № 6. – С. 114–116.

8. Морина Л. П. Танец в системе массовой культуры / Л. П. Морина // Российская массовая культура конца XX века: материалы круглого стола. 4 декабря 2001 г. Санкт-Петербург. – СПб., 2001. – С. 128–131.

9. Твердохліб О. Історичні й філософські аспекти, зміст та структура древніх психосоматичних танцювальних практик Сходу / О. Твердохліб // Теорія та методика фізичного виховання. – 2005. – № 2 (18). – С. 2–7.

10. Шариков Д. І. Розмаїття форм фольклорного танцю Азії в народній хореографії / Д. І. Шариков // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2013. – Вип.31. – С. 313–319.

11. Bollywood как танцевальное направление [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.aimanyraks.com/bollywood.

12. Cover Dance Festival! K-POP Roadshow. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://doramakun.ru/Dorama_and_Live_Action/Tv-Show/Cover-Dance-Festival-K-POP-Roadshow-2011.html

13. Азербайджан принял участие в праздновании юбилея Елизаветы II. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://boutique.az/view/11099

14. Блэкпульский танцевальный фестиваль: китайская версия. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://dancesport.ru/news/news_7316.html

15. В Азербайджане впервые пройдет шоу восточных танцев. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.anspress.com/medeniyyet/27-02-2012/v-azerbaydjane-vpervie-proydet-shou-vostochnih-tancev---video

16. В Баку прошло яркое танцевальное шоу, посвященное Евроиграм. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.trend.az/life/ culture/2396195.html

17. В Хиве состоится фестиваль «Волшебство танца». [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.review.uz/index.php/novosti-main/item/9163-v-khive-sostoitsya-festival-volshebstvo-tantsa

18. Девдан шоу (Devdan show) – постановка бродвейского уровня на Бали. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.life-in-travels.ru/devdan-show-bali/

19. Камбоджа. Танцевальное шоу Апсара, небесные танцовщицы в Сием Рипе. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://paikea.ru/cambodia-siem-reap-apsaradance/

20. Кастинг на танцевальное реалити-шоу объявили в Казахстане. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.inform.kz/ru/kasting-na-tanceval-noe-realiti-shou-ob-yavili-v-kazahstane_a2921492

21. Китайские танцы – стремление к гармонии и совершенству. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.advantour.com/rus/china/culture/ dances.htm

22. Национальное шоу Апсара. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://sigurtravel.com/tour/show-apsara/

23. Самый популярный в мире коллектив японских барабанщиков «YAMATO». [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://miuki.info/2013/03/samyj-populyarnyj-v-mire-kollektiv-yaponskix-barabanshhikov-yamato/

24. Северная Корея. Праздник Ариран. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://sergeydolya.livejournal.com/17923.html

25. Танцевальное шоу СаЧум. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://korinform.com/event/tancevalnoe-shou-sachum

26. Танцы в Древней Индии. [Електронний ресурс]. Режим доступу: 3http://www.letopis.info/themes/dancing/tantsy_v_drevnej_indii.html

27. Театр Аланкарн – историческое шоу. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://discover-thailand.ru/alangkarn-show.html

28. Театры, шоу и представления]. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://bali-puteshestvie.ru/tradicii-kultura-iskusstvo-i-religiya/teatry-shou-i-predstavleniya.html

29. Фестиваль Ава-Одори. Токусима. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.incomartour.com.ua/info/Kalendar-sobitij/Japan/August/ Avaodori/

30. Шоу Сиам Нирамит в Бангкоке. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://pattayatrip.ru/bangkok/razvlecheniya/shou-siam-niramit

31. Южная Корея. Танцы с масками. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.globustur.spb.ru/prog/?sect_id=32d66e6f&item_id=a339 a2c7

32. Москаленко К. В. Продюсерський договір в сфері музичного шоу-бізнесу: цивільно-правові аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. юрид. наук : спец. 12.00.03 / К. В. Москаленко. – К. : Національний ун-т ім. Т. Шевченка. – 2014. – 20 с.

33. Скрипка А. О. Шоу-технології як форма соціальної комунікації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. соціол. наук : спец. 22.00.04 / А. О. Скрипка. – Х. : Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2010. – 20 с.

References

1. Afanasyeva, K.O. (2009). Intellectual property protection in show business. Kyiv: VAITE [in Ukrainian].

2. Danchuk, L.I. (2008). Directing ABC show programs. Zhytomyr: Polissya [in Ukrainian].

3. Smirnova, A.I. (2009). Indian temple dance: tradition, philosophy, legend. Kyiv [in Ukrainian].

4. Poplavskiy, M.M. (2001). Showbiz: theory, history, practice. Kyiv: Edition KNUKiM [in Ukrainian].

5. Artem'єva, G.P., & Nechitaylo M.V. (2014). The development of coordination abilities of children 9-11 years, the fitness dance with elements of Indian dance. Slobozhanskiy naukovo-sportivniy visnik, 3, 13–18 [in Ukrainian].

6. Basich, U.M. (2014). Modern dance, and a traditional dance choreography symbols in Ukrainian. Filosofiya i politologiya v konteksti suchasnoyi kulturi, 7, 26–31 [in Ukrainian].

7. Ivanenko, T.V. (2007). The use of elements of dance oriental dance classes in physical education. Pedagogika, psihologiya ta mediko-biologichni problemi fizichnogo vihovannya i sportu, 6, 114–116 [in Ukrainian].

8. Morina, L.P. (2001). Dance in the system mass-culture. Russian popular culture of the late twentieth century: Materials of the round table, 128–131 [in Russia].

9. Tverdohlib, O. (2005). Historical and philosophical aspects, content and structure of the ancient dance practice psychosomatic East. Teoriya ta metodika fizichnogo vihovannya, 2(18), 2–7 [in Ukrainian].

10. Sharikov, D.I. (2013). A variety of forms of folk dance in traditional Asian dance. Aktualni problemi istoriyi, teoriyi ta praktiki hudozhnoyi kulturi, 31, 313-319 [in Ukrainian].

11. Bollywood as dance direction. Retrieved from http://www.aimanyraks.com/bollywood- [in Russian].

12. Cover Dance Festival! K-POP Roadshow. Retrieved from http://doramakun.ru/Dorama_ and_Live_Action/Tv-Show/Cover-Dance-Festival-K-POP-Roadshow- 2011.html [in Russian].

13. Azerbaijan took part in the celebration of the anniversary of Elizabeth II. (16.05.2016). Retrieved from http://boutique.az/view/11099 [in Russian].

14. Blackpool Dance Festival: Chinese version. (06.06.2015). Retrieved from http://dancesport.ru/news/news_7316.html [in Russian].

15. Azerbaijan will host the first show of oriental dance. (27.02.2012). Retrieved from http://www.anspress.com/medeniyyet/27-02-2012/v-azerbaydjane-vpervie-proydet-shou-vostochnih-tancev---video [in Russian].

16. In Baku has passed a bright dance show dedicated Euro-games. (18.05.2015). Retrieved from http://www.trend.az/life/culture/2396195.html [in Russian].

17. In Khiva a festival «Magic Dance». (07.07.2016). Retrieved from http://www.review.uz/index.php/novosti-main/item/9163-v-khive-sostoitsya-festival-volshebstvo-tantsa [in Russian].

18. Devdan show (Devdan show) – Broadway production level in Bali. (02.09.2014). Retrieved from http://www.life-in-travels.ru/devdan-show-bali/

19. Cambodia. Apsara dance show, the celestial dancers in Siem Reap. (06.10.2012). Retrieved from http://paikea.ru/cambodia-siem-reap-apsaradance/[in Russian].

20. Casting on the dance reality show announced in Kazakhstan. (04.07.2016). Retrieved from http://www.inform.kz/ru/kasting-na-tanceval-noe-realiti-shou-ob-yavili-v-kazahstane_ a2921492 [in Russian].

21. Chinese dance – the desire for harmony and perfection. Retrieved from http://www.advantour.com/rus/china/culture/dances.htm [in Russian].

22. National show Apsara. Retrieved from http://sigurtravel.com/tour/show-apsara/[in Russian].

23. The world's most popular team of Japanese drummers «YAMATO». Retrieved from http://miuki.info/2013/03/samyj-populyarnyj-v-mire-kollektiv-yaponskix-barabanshhikov-yamato/ [in Russian].

24. North Korea. Arirang Festival. (26.09.2008). Retrieved from http://sergeydolya. livejournal.com /17923.html [in Russian].

25. Dance show SaChum. (01.01.2014). Retrieved from http://korinform.com/event /tancevalnoe- shou-sachum [in Russian].

26. Dancing in Ancient India. Retrieved from http://www.letopis.info/themes/dancing /tantsy_v_drevnej_indii.html [in Russian].

27. Alankarn Theatre as a historical show. Retrieved from http://discover-thailand.ru /alangkarn-show.html [in Russian].

28. Theatres, shows and entertainment. Retrieved from http://bali-puteshestvie.ru/tradicii-kultura-iskusstvo-i-religiya/teatry-shou-i-predstavleniya.html [in Russian].

29. Festival Awa Odori. Tokushima. Retrieved from: http://www.incomartour.com.ua/info /Kalendar-sobitij/Japan/August/Avaodori/ [in Russian].

30. Siam Niramit Show in Bangkok. Retrieved from http://pattayatrip.ru/bangkok /razvlecheniya /shou-siam-niramit [in Russian].

31. South Korea. Dancing with masks. Retrieved from http://www.globustur.spb.ru/prog /?sect_id=32d66e6f&item_id=a339a2c7 [in Russian].

32. Moskalenko, K. V. (2014). Producing agreement in the field of musical show business: the Civil Aspects. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Natsionalniy un-t im. T. Shevchenka [in Ukrainian].

33. Skripka, A. O. (2010). Show technology as a form of social communication. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Hark. nats. un-t im. V. N. Karazina [in Ukrainian].

УДК 787. 2

Городецький Антон Вікторович,
аспірант кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
antonvgorodetsky@gmail.com

АЛЬТОВЕ МИСТЕЦТВО АНГЛІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ В ІМЕНАХ ТА ФАКТАХ

Мета роботи. *Розглянути важливий етап розвитку академічного європейського інструменталізму − альтове мистецтво Англії першої половини XX ст. на прикладі його видатних представників – Лайонела Тертіса, Ребекки Кларк та Вільяма Прімроуза.* ***Методологія дослідження*** *полягає у застосуванні історико-культурологічного та історико-діалектичного методів, що допомагає подати основний матеріал статті в історико-культурологічному контексті.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в тому, що творчі портрети Л. Тертіса, Р. Кларк та В. Прімроуза вперше у вітчизняному музикознавстві подаються з акцентуванням уваги на виконавській діяльності альтистів та альтових творах, які пов'язані з їх іменами.* ***Висновки.*** *Матеріал статті може стати основою для подальших досліджень у галузі вивчення історії альтового мистецтва. Крім того, залучення альтових творів, про які йдеться у статті, до виконавського та педагогічного репертуару сприятиме нагальній потребі його розширення.*

Ключові слова*: альт, англійська музика, англійське музичне Відродження, інструменталізм, музичний конкурс, Лайонел Тертіс, Ребекка Кларк, Вільям Прімроуз.*

Городецкий Антон Викторович, *аспирант кафедры истории мировой музыки Национальной музыкальной акаедмии Украины им. П. И. Чайковского*

© Городецький А. В., 2016

Альтовое искусство Англии первой половины XX века в именах и фактах

Цель работы. *Рассмотреть важный этап развития академического европейского инструментализма − альтовое искусство Англии первой половины XX в. на примере его выдающихся представителей − Лайонела Тертиса, Ребекки Кларк и Уильяма Примроуза.* ***Методология исследования*** *состоит в применении историко-культурологического и историко-диалектического методов, что даёт возможность представить основной материал статьи в историко-культурологическом контексте.* ***Научная новизна*** *работы заключается в том, что творческие портреты Л. Тертиса, Р. Кларк и У. Примроуза впервые в отечественном музыковедении подаются с акцентированием внимания на исполнительской деятельности альтистов и альтовых произведениях, связанных с их именами.* ***Выводы.*** *Материал статьи может стать основой для дальнейших исследований в области изучения истории альтового искусства. Кроме того, введение альтовых произведений, о которых идет речь в статье, в исполнительский и педагогический репертуар будет способствовать насущной потребности его расширения.*

Ключевые слова: альт, английская музыка, английское музыкальное Возрождение, инструментализм, музыкальный конкурс, Лайонел Тертис, Ребекка Кларк, Уильям Примроуз.

Horodetskyi Anton, *postgraduate of the History of world music chair, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.*

English viola art of the first half of the XX-th century in names and facts

Purpose of Article. *The purpose of the article is to study an important stage of the development of European academic instrumentalism – the English viola art of the first half of twentieth century by the example of its prominent representatives − Lionel Tertis, Rebecca Clarke and William Primrose.* ***Methodology.*** *The methodology of the study is to apply the historical-cultural, historical-dialectical methods that makes possible to present the basic material of the article due to historical and cultural context.* ***Scientific novelty.*** *The scientific novelty of the work is that the creative portraits of L. Tertis, R. Clarke and W. Primrose are presented for the first time in the Ukrainian musicology with a focus on their performing activity and viola works, associated with their names.* ***Conclusions.*** *The material of the article is a good basis for further researches in the field of the viola art history. In addition, the inclusion of viola works, which are regarded in this article, in the performing and pedagogical repertoire will help its urgent expansion.*

Keywords: *viola, English music, English Musical Renaissance, instrumentalism, musical competition, Lionel Tertis, Rebecca Clarke, William Primrose.*

Історичні дослідження європейського альтового мистецтва виявляють значний період зневажливого ставлення до альта як до інструменту другорядного та непридатного для сольного виконавства, що зумовило практичну відсутність знаменитих виконавців-репрезентантів альта та значну обмеженість сольного альтового репертуару аж до початку XX ст. Поодинокі приклади сольного виконавства та написання творів для цього інструменту були рідкістю, особливо порівняно зі скрипковим мистецтвом.

Кардинальна зміна ситуації розпочалася наприкінці XIX − початку XX ст. Відбувся значний прогрес у розвитку симфонічного оркестру. Провідний дослідник історії академічного інструменталізму С. Понятовський писав: «Саме у надрах симфонічного оркестру зростало і альтове виконавство, у тому числі певною мірою і сольне» [3, 8]. До цього слід додати стрімкий розвиток камерно-ансамблевого виконавства. Перед альтистами-оркестрантами та ансамблістами постали нові технологічні та художні завдання, які вимагали більш фундаментального оволодіння інструментом, що виявило величезний потенціал альта, сприяло баченню перспек-

тиви його розвитку як повноправного сольного інструмента. Крім того, у музикантів та слухачів виникає потреба у нових враженнях, образах, художніх фарбах, пошуку нових шляхів розвитку музичного мистецтва, притаманне культурі ХХ ст. У такому контексті стрімкий розвиток альтового мистецтва виявився закономірним явищем.

Однією з перших західноєвропейських країн, де розпочався вихід альта на новий якісний рівень, стала Англія, хоча до початку ХХ ст. альт як сольний інструмент у цій країні майже не був представлений. Однак англійська альтова школа, вирішальний етап формування якої відбувався у першій половині ХХ ст., сьогодні є однією з найавторитетніших у світі. Крім того, що країна дала світу блискучих альтистів-виконавців та педагогів, англійські композитори ще й суттєво збагатили світовий альтовий репертуар.

Дослідження англійського альтового мистецтва є важливою складовою вивчення загальної історії інструменталізму. В рамках цього дослідження і пропонується наша стаття, у якій розглядається діяльність трьох представників англійського альтового мистецтва першої половини ХХ ст. – Лайонела Тертіса, Ребекки Кларк та Вільяма Прімроуза. Кожен з них є по-своєму унікальним учасником сучасної музичної історії: Л. Тертіс фактично створив англійську альтову школу та надав їй величезного імпульсу для розвитку, В. Прімроуз вивів її на міжнародний рівень, а Р. Кларк започаткувала оригінальну жіночу лінію англійського альтового мистецтва.

Проблеми історії англійської музики привертають увагу окремих українських музикознавців. Серед останніх публікацій − статті О. Петрової та В. Криштофович, присвячені англійському оперному театру ХХ ст. На жаль, англійське альтове мистецтво поки що залишається поза увагою вітчизняних вчених. Чи не єдиним джерелом інформації з цього питання є монографія С. Понятовського «Історія альтового мистецтва» 1984 року , яка, втім, обмежується лише стислими біографіями двох його представників − Л. Тертіса та В. Прімроуза. У монографії майже не розглядаються альтові твори, створені англійськими композиторами у цей період . Узагальнений аналіз Концерту для альта з оркестром В. Волтона присутній у книзі найавторитетнішої російської дослідниці Л. Г. Ковнацької «Англійська музика ХХ ст. Витоки та етапи розвитку: Нариси» (1986).

У роботі над матеріалом статті були використані англомовні джерела, серед яких праці Джона Вайта «Лайонел Тертіс. Перший видатний альтист-віртуоз» 2006 року та Ліан Кертіс «Хрестоматія Ребекки Кларк» 2004 року − на сьогоднішній день чи не єдина монографія, присвячена життю та творчості Р. Кларк.

Із кінця XVIII і до рубежу XIX−XX ст. Англія не створює власної художньої самодостатньої музичної продукції (передусім композиторської). Але це ніяк не позначилося на концертному житті країни, яка приваблює найкращих музикантів-гастролерів з європейського континенту . В аристократичних колах було поширене домашнє музикування. Поступово в країні виникає академічно-музична інфраструктура: Філармонічне товариство (1813), Королівська музична академія (1822), Трініті-коледж (1872), Королівський музичний коледж (1883). У 1838 р. започатковані Променад-концерти, які набули розквіту у 1895–1944 рр., коли їх очолював диригент Генрі Вуд. Відкриваються нотні видавництва, майстерні з виготовлення музи-

чних інструментів. У переважній більшості згадані складові музичного життя зорієнтовані на іноземні зразки (насамперед, німецькі).

У Л. Г. Ковнацької знаходимо наступне: «"Країна без музики", як називали Англію до початку XX ст., завдяки інтенсивному концертному життю, прагненню долучитися до передового європейського мистецтва, високій побутовій музичній культурі, у кризовий період, що продовжувався менше сторіччя, поступово накопичувала імпульси підйому, який чітко позначився близько другої половини XIX ст.» [1, 29].

З кінця XIX – початку XX ст. формується національна композиторська та виконавська школа, зокрема альтова, про що говорилося вище. Можемо висунути припущення, що темброва специфіка альта чудово поєднувалася з характером нової англійської музики, нерідко дещо меланхолійної за образним наповненням, використовувала за основу лірико-пісенний тип тематизму, тяжіла до імпресіонізму, з його особливою увагою до різноманітних відтінків тембрового забарвлення звуку, які альт дозволяв відтворити.

Засновник англійської альтової школи, один із перших англійських виконавців світового значення Лайонел Тертіс народився 29 грудня 1876 р. у Західному Хартлпулі на півночі Англії. У трирічному віці Тертіс починає вчитися грі на фортепіано. У віці шести років вперше дебютує перед публікою. Згодом він також бере до рук скрипку, яка приваблювала його більше. Через скрутне матеріальне становище музикант змушений був працювати з юних років у різноманітних музичних ансамблях. У 1892 р. Тертіс вступає у Трініті-коледж до класу фортепіано та скрипки (як другого інструменту). Через фінансові проблеми, змушений був на певний час перервати навчання.

У віці 18-ти років Тертіс їде до Лейпцигської консерваторії, але, розчарувавшись, повертається в Англію та у 1895 р. вступає до Лондонської музичної академії по класу скрипки та фортепіано, де перебуває до 1897 р. і де для участі у струнному квартеті вперше взяв до рук альт. Якість інструменту, який належав фонду академії, була жахливою, але він був настільки захоплений його звучанням та можливостями, що вирішив своє подальше творче життя присвятити альту, хоча не мав для цього відповідних фізичних даних – був невисокого росту з короткими руками. Він опановував альт самостійно, спираючись на свій «скрипковий» досвід та власне розуміння природи інструменту.

У вирішенні проблеми обмеженості альтового репертуару Тертіс пішов трьома шляхами – власноруч робив переклади творів, написаних для інших інструментів, ініціював створення оригінальних альтових творів як замовник або просто натхненник , а також сам написав декілька творів за участю альта . З розрахунку на його виконавські можливості був написаний один з найпопулярніших на сьогодні альтових концертів – Концерт для альта з оркестром В. Волтона. Вищеназвані твори були написані англійськими авторами, отже Тертіс певною мірою стимулював розвиток англійської композиторської школи. Серед його перекладень варто відзначити альтовий варіант Концерту для віолончелі з оркестром Е. Елгара (зроблений у тісній співпраці з автором), перекладення скрипкових п'єс Ф. Крейслера. Почесне місце у репертуарі Тертіса займала його транскрипція скрипкової Чакони І.

С. Баха. Він також ініціював конкурси серед композиторів на найкращий альтовий твір.

Тертіс реалізував себе як соліст, ансамблевий виконавець, оркестрант, педагог, розробив та запропонував ідеальну, на його погляд, модель організації оркестрового репетиційного процесу, його неодноразово запрошували до складу конкурсних комісій з підбору оркестрантів.

Гра музиканта отримувала схвальні відгуки від партнерів, з якими йому випало на долю грати, – а серед них були Е. Ізаї, Ф. Крейслер, А. Рубінштейн, П. Казальс, Т. Бічем та багато інших. Одним із перших музикантів-струнників ХХ ст. Тертіс почав активно користуватися прийомом vibrato, уважно ставився до точності звуковисотного інтонування. Щоправда, не всім подобалося його надмірне використання portamento . Популяризував Концертну симфонію В. А. Моцарта для скрипки та альта, яка на початку ХХ ст. була маловідомим твором. У 1937 р. музикант офіційно оголосив про завершення своєї сольної кар'єри, але під час Другої світової війни поновив сольні виступи, які продовжувалися до кінця життя, продемонструвавши рідкісний приклад концертного довголіття (останній раз Тертіс з'явився перед публікою у 88-річному(!) віці).

За проектом Тертіса, у співпраці з англійським скрипковим майстром Артуром Річардсоном наприкінці 1930-х рр. була створена оригінальна модель альта – «модель Тертіса-Річардсона», яку він потім активно пропагував у своїй концертній діяльності та серед скрипкових майстрів. Модель стала доволі поширеною на той час. Тертіс був палким прихильником великих інструментів, справедливо вважав їх звучання більш наближеним до вокального контральто. Але найкращі за звучанням старовинні альти італійських майстрів, на яких йому довелося грати особисто часто були великого розміру, що робило їх незручними для гри. Бажання зробити альт більш зручним, але при цьому зберегти його унікальні темброві характеристики призвело до появи вищезгаданої моделі. Її розмір становив 16¾" (для порівняння, старовинні італійські інструменти дуже часто мали розмір більше 17") але нижня частина корпусу була трохи розширеною. Згодом також були представлені скрипки та віолончелі «моделі Тертіса».

Помер відомий альтист у 1975 р. З 1980 р. в Англії проводиться одне з найпрестижніших змагань – Міжнародний альтовий конкурс імені Лайонела Тертіса. Джон Вайт у вступі до своєї монографії, присвяченої Тертісу, зазначив: «Лайонел Тертіс був легендою свого часу – у розквіті своїх сил він стояв на одній сходинці з Ізаї, Крейслером, Тібо, Казальсом, Корто, Рубінштейном та цілою галактикою зірок у перші чотири десятиліття ХХ століття. Він був першим альтовим віртуозом» [8].

Маловідомою для широкого загалу, але не менш важливою для історії альтового мистецтва є постать Ребекки Кларк – англійської виконавиці та композиторки. Її творча діяльність не була гідно оцінена сучасниками. Одна з причин – її гендерна приналежність, оскільки за тих часів активність жінки у сфері композиторської та виконавської діяльності сприймалася як екстраординарне явище. Крім того, художній натурі Р. Кларк не були притаманні жодні революційні чи реформаторські риси. Її листи, спогади, інтерв'ю демонструють надзвичайну скромність та низьку самооцінку. За життя мало її творів було опубліковано. Друге народження Р. Кларк як композиторки розпочалося з 1976-го р., коли з інтерв'ю Роберту Шерману стосовно

біографії піаністки Майри Хесс (з якою вони разом вчилися та мали декілька спільних творчих проектів) з'ясувалося, що Р. Кларк писала музику. Тоді розпочалося відродження її композиторського імені, яке фактично триває до сьогодні.

Р. Кларк народилася 1986 року у передмісті Лондона − Херроу. Її батько працював у фірмі «Кодак», займався археологією, робив власні технічні винаходи та у вільний час полюбляв грати на віолончелі, хоча і дуже погано, за спогадами самої доньки. Мати ж непогано грала на фортепіано.

Із 9 років Р. Кларк починає вчитися грі на скрипці, а у віці 16-ти вступає до Королівської музичної академії, яку залишає у 1905 р., але натомість у 1907 стає студенткою Королівського музичного коледжу у класі композиції Чарльза Станфорда (одного з головних ініціаторів англійського музичного Відродження). Саме під впливом Ч. Станфорда, який також керував студентським оркестром, вона почала грати на альті. Відомо, що вона брала уроки альта у Л. Тертіса. Р. Кларк одна з шести перших жінок, яких Генрі Вуд взяв до свого оркестру «Куінс Холл» у 1912 р. Крім того, з 1910 р. вона грає у жіночому струнному квартеті (І скрипка – Нора Кленч), а згодом, з 1920-го року в Англійському ансамблі, який представляв собою жіночий фортепіанний квартет.

У 1919 р. Р. Кларк бере участь у конкурсі композиторів, який проводився за підтримки відомої покровительки музичного мистецтва Елізабет Кулідж у рамках створеного нею Беркширського фестивалю. Її Соната для альта і фортепіано отримала другу премію та стала одним із небагатьох опублікованих та популярних за життя авторки творів, отримала схвальний відгук Л. Тертіса. Р. Кларк сама неодноразово виконувала її у своїх концертах . У 1921 р. альтистка знову брала участь у цьому конкурсі, представивши Тріо для скрипки, фортепіано та віолончелі, яке також здобуло другу премію. Як зазначають історики, Р. Кларк була єдиною жінкою-композитором, твори якої виконувалися на Беркширському фестивалі в період між 1918 та 1938 рр.

Під час Другої світової війни Р. Кларк перебувала у своїх братів у США. Там у 1941 р. вона створила Пасакалію для альта і фортепіано. Є припущення, що даний твір присвячений Б. Бріттену (на титульній сторінці зазначено «Б.Б.»), який ймовірно попросив Р. Кларк написати його для концерту пам'яті Ф. Бріджа. Вона взяла участь у даному заході, але тільки як виконавиця альтової партії у Секстеті Ф. Бріджа. Приблизно тоді ж з'являється її новий твір − Прелюдія, Алегро та Пастораль для кларнета і альта. Партія кларнета була розрахована на брата Р. Кларк – чудового кларнетиста-аматора.

У 1944 р. Р. Кларк виходить заміж за свого колишнього однокурсника по Королівській музичній академії – Джеймса Фріскіна, який був чудовим піаністом, композитором та викладачем Джульярдської школи, проводив Літні фестивалі у Чотокві. В цей час вона пише твір для альта і фортепіано – п'єсу «I'll bid my heart be still» («Я присягаюся, що моє серце буде спокійним»). Більше, окрім ще однієї пісні у 1954 р., вона не напише нічого. Померла Р. Кларк у Нью-Йорку у 1979 р.

Творчий спадок композиторки становлять камерно-інструментальні, камерно-вокальні (близько 55 пісень) та хорові твори. Альтові твори Р. Кларк є надзвичайно цінними . У них відчувається вплив естетики пізнього романтизму, елементи імпресіоністської стилістики, звертають на себе увагу фольклорні мотиви в струк-

турі тематизму. Вони чудово демонструють прекрасні тембральні та технічні можливості альта, глибинне знання специфіки інструменту та є справжньою окрасою світового альтового репертуару, але, за винятком Сонати, недостатньо поширені у сучасних концертних програмах.

Р. Кларк мала чудовий італійський альт майстра Гранчіно, який після завершення виконавської кар'єри продала американському альтисту Тобі Аппелу. Л. Кертіс писала про неї наступне: «Протягом свого довгого життєвого шляху Кларк прожила безліч життів у своїй глибокій любові до камерної музики, звучанні власних творів, а також у своїй теплоті та чарівності» [10, 21].

Англійське альтове мистецтво неможливо уявити без імені Вільяма Прімроуза. І. Менухін охарактеризував його діяльність так: «Якщо Лайонел Тертіс став першим героєм альта, то Вільям Прімроуз − його першою зіркою» [7]. Прімроуз народився у Глазго у 1904 р. у родині альтиста. З 4-х років почав вчитися грі на скрипці у педагога Камілло Ріттера, австрійця за походженням, та учня Й. Іоахіма. Перші публічні виступи Прімроуза відбулися у віці 12-ти років. У дитинстві йому пощастило побувати на концертах Е. Карузо, Е. Ізаі, Я. Кубеліка, М. Ельмана, Ф. Крейслера, Й. Сіґеті.

У 1919 р. сім'я Прімроузів переїхала до Лондона, де Вільям навчається у Школі музики Ґілдхол, яку закінчив у 1924 р. із золотою медаллю як скрипаль у класі Макса Моссела. Але, за власними спогадами, Прімроуз не відзначався сумлінністю у навчанні. Втім, це компенсувалося постійним відвідуванням концертних залів Лондона, де він слухав виступи відомих солістів.

Після закінчення навчання виступає як скрипаль. У 1926 р., відчувши погіршення якості власної гри, їде у Бельгію до Ежена Ізаї, який допоміг йому покращити технічну підготовку. Е. Ізаї порадив йому звернути увагу на альт, хоча Прімроуз ще у дитинстві таємно від батька пробував грати на цьому інструменті, звук якого йому подобався, але погані відгуки про альтистів та сам інструмент на той час відвернули юного музиканта від нього. Тепер бажання пов'язати своє творче життя саме з альтом перемагає. Вплинув на це і спільний виступ з Л. Тертісом у Парижі 1928 р. у Концертній симфонії В. А. Моцарта, де Прімроуз грав партію скрипки.

У 1930 р. Прімроуз стає альтистом Лондонського струнного квартету. Він грав у цьому колективі до моменту його розпаду у 1935 р.. Музиканти багато виступали за кордоном, і на Прімроуза мало неабиякий вплив творче спілкування з віолончелістом та засновником квартету – Ворвіком Евансом. З 1935 по 1937-й рр. Прімроуз багато гастролював як соліст. Він мав також декілька виступів у Берліні та театрі Ла Скала в Мілані.

З 1937 р. він починає працювати помічником концертмейстера групи альтів оркестру NBC під керівництвом А. Тосканіні (концертмейстер групи альтів – Карлтон Кулі). Спочатку маючи намір бути там тільки два сезони, Прімроуз залишався в оркестрі до звільнення А. Тосканіні у 1941 р., періодично виступаючи з цим оркестром як соліст. Керівництво колективу запропонувало йому у 1939 р. сформувати Струнний квартет Прімроуза, на що він з радістю погодився.

Залишивши оркестр, Прімроуз брав участь у концертних турах тенора Річарда Крукса. Завдяки імпресаріо Артуру Джадсону, кількість сольних концер-

тів альтиста стрімко зросла. Прімроуз виступав з усіма провідними американськими колективами та диригентами. Також він грав у Тріо Я. Хейфеца – В. Прімроуза − Е. Феєрмана (після смерті Феєрмана його місце посів Г. П'ятигорський), Фестивальному фортепіанному квартеті та Квартеті А. Шнабеля – Й. Сіґеті – В. Прімроуза – П. Фурньє.

Широко відомою є педагогічна дільність Прімроуза. Він викладав в Інституті музики Кертіса у Філадельфії, Інституті Південної Каліфорнії, Університеті Індіани, Токійському університеті витончених мистецтв та Школі Тохо. Періодично вів курси у Джульярдській школі та Музичній школі Істмена, брав участь у Літніх сезонах у Торонто, Санта-Барабарі, Женеві.

На жаль, через проблеми зі здоров'ям його творча активність знизилася, але все одно не припинялася до самої смерті у 1982 р. З 1979 р. у містах США та Канади проводиться Міжнародний конкурс альтистів імені В. Прімроуза. Для музиканта писали свої альтові твори класики ХХ ст. − Б. Барток, Б. Бріттен, Д. Мійо та ін.

Прімроуз розпочав свою кар'єру на альті роботи братів Аматі, який йому дістався від батька та вирізнявся справжньою «контральтовою» глибиною тону, хоча і був «урізаної» моделі, маючи розмір корпусу 398 мм. У 1954 р. Прімроуз придбав чудовий інструмент Андреа Гварнері 1697 р. (на думку деяких експертів − Джузеппе Гварнері), який мав назву «Лорд Харрінгтон» та був більший за розміром порівняно з Аматі (розмір корпусу – 413 мм). Крім того, він грав на інструменті сучасного йому американського майстра В. Моеніга, який придбав у 1950-му р. Ідеальний розмір корпусу інструмента, на думку Прімроуза, має бути від 410 до 420 мм.

Формат статті не дозволив нам зупинитися на інших постатях та детально розглянути окремі твори, включити до розгляду ще деякі аспекти розвитку англійського альтового мистецтва. З іншого боку, представлений фактологічний матеріал дає можливість будувати подальші дослідження, які можуть бути актуальними не тільки для дослідницької сфери альтового мистецтва, але й для загальної історії світової музики ХХ ст., адже більшість музично-історичних відомостей, особливо у розділах, присвячених Л. Тертісу та Р. Кларк, є маловідомими для широкого загалу вітчизняних виконавців, слухачів та науковців. Крім того, є сподівання, що подальші дослідження у цій галузі сприятимуть більш активному залученню згаданих композиторів та творів до концертного репертуару українських альтистів, що сприятиме нагальній потребі його урізноманітнення та розширення.

Література

1. Ковнацкая Л. Г. Английская музика ХХ века (истоки и этапы развития): Очерки / Л. Г. Ковнацкая – М. : Советский композитор, 1986. − 216 с.

2. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен / Л. Г. Ковнацкая. – М. : Советский композитор, 1974. – 392 с.

3. Понятовский С. П. История альтового искусства / С. П. Понятовский – М. : Музыка, 2007. − 335 с.

4. Шнеерсон Г. М. Английская музыка [Електронний ресурс]. Режим доступа: http://www.belcanto.ru/english.html

5. Curtis L. A case of identity: rescuing Rebecca Clarke. // The Musical Times. 1996, May 5, pp. 15–21.

6. Curtis L. A Rebecca Clarke reader. The Rebecca Clarke Society, Inc. – 2004.

7. Haylock J. The immortals: William Primrose [Електронний ресурс] / Julian Haylock // 24 th Aughust, 2015. Режим доступу: http://www.amati.com/magazine/107-instrument-articles/immortals-william-primrose/.

8. White J. Lionel Tertis. The first great virtuoso of the viola. Boydell Press. – 2006.

9. Potter T. William Primrose and his violas [Електронний ресурс] / Tully Potter // 20 june, 2012. Режим доступу: http://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/william-primrose-and-his-instruments/.

10. William Primrose's Life and Career [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://sites.lib.byu.edu/piva/biographies/

References

1. Kovnatckaia, L. G. (1986). English music of the twentieth century (origins and development stages): Essays. Moscow: Sovetskii kompozitor [in Russian].

2. Kovnatckaia, L. G. (1974). Benjamin Britten. Moscow: Sovetskii kompozitor [in Russian].

3. Poniatovskii, S. P. (2007). The history of viola art. Moscow: Muzyka [in Russian].

4. Shneerson, G. M. The English music. Retrieved from: http://www.belcanto.ru /english.html [in Russian].

5. Curtis, L. (1996, May 5). A case of identity: rescuing Rebecca Clarke. The Musical Times, 15–21 [in English].

6. Curtis, L. (2004). A Rebecca Clarke reader. The Rebecca Clarke Society, Inc. [in English].

7. Haylock, J. (2015, Aughust 24). The immortals: William Primrose. Retrieved from http://www.amati.com/magazine/107-instrument-articles/immortals-william-primrose/ [in English].

8. White, J. (2006). Lionel Tertis. The first great virtuoso of the viola. Boydell Press [in English].

9. Potter, T. (2012, June 20). William Primrose and his violas. Retrieved from http://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/william-primrose-and-his-instruments/ [in English].

10. William Primrose's Life and Career. Retrieved from https://sites.lib.byu.edu/piva/biographies/ [in English].

УДК 787.6 (477)

Павленко Леся Олександрівна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв
pavlenko.lesia.o@gmail.com

РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ ЯК НЕОБХІДНА ПЕРЕДУМОВА СТАНОВЛЕННЯ БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА

Метою роботи *є дослідження процесу зародження та становлення професійної освіти бандуристів як важливого чинника на шляху формування академічного музичного напряму бандурного виконавства.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, історико-логічного, аналітичного та культурологічного методів у аналізі та систематизації теоретичних узагальнень щодо розвитку професійної освіти бандуристів в процесі становлення сучасного концертного виконавства.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у взаємопов'язаному розгляді теоретичних засад та культурних явищ в розвитку професійної музичної освіти музикантів-бандуристів в процесі свї еволюції становлення та розвитку.* ***Висновки.*** *Розвиток та становлення системи*

© Павленко Л. О., 2016

освітніх закладів в процесі академізації бандурного виконавства відіграло важливу роль в підвищенні професійного рівня як самих виконавців, так і загального рівня бандурного мистецтва. З початком теоретичних та методичних напрацювань було виявлено перспективний потенціал професійної музичної підготовки бандуристів, який відкривав можливості розширення інструментального звучання, вдосконалення художніх виразових засобів, вбираючи традиції академізму світової класики. Багаторічна діяльність на цій ниві відомих педагогів-бандуристів сприяла формуванню академічних шкіл виконавства та вихованню не одного покоління талановитих музикантів, які гідно представляють бандурне мистецтво на світовому та національному рівнях. Доведено нерозривну єдність процесу становлення закладів освіти з питаннями інструментального вдосконалення та оновлення бандурного репертуару. Наголошено на важливості відкриття класу бандур в консерваторіях, що в підсумку сприяло формуванню академічних виконавських шкіл.

Ключові слова: *професійна освіта, бандурне виконавство, клас бандури, студії, академічні школи виконавства.*

Павленко Леся Александровна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Развитие профессионального образования как необходимое условие для развития бандурного исполнительства

Целью работы *является исследование процесса зарождения и становления профессионального образования бандуристов как важного фактора на пути формирования бандурного исполнительства в качестве академического музыкального направления.* ***Методология исследования*** *заключается в применении общего научного принципа объективности, историко-логического, аналитического и культурологического методов в анализе и систематизации теоретических обобщений по развитию профессионального образования бандуристов в процессе становления современного концертного исполнительства.* ***Научная новизна*** *работы заключается во взаимосвязанном рассмотрении теоретических основ и культурных явлений в развитии профессионального музыкального образования музыкантов бандуристов в процессе своей эволюции становления и развития.* ***Выводы.*** *Развитие и становление системы образовательных учреждений в процессе академизации бандурного исполнительства сыграло важную роль в повышении профессионального уровня как самих исполнителей, так и общего уровня бандурного искусства. С началом первых теоретических и методических наработок было обнаружено перспективный потенциал профессиональной музыкальной подготовки бандуристов, который открывал возможности расширения инструментального звучания, совершенствования художественных выразительных средств, впитывая традиции академизма мировой классики. Многолетняя деятельность на этом поприще известных педагогов-бандуристов способствовала формированию академических школ исполнительства и воспитанию не одного поколения талантливых музыкантов, которые достойно представляют бандурное искусство на мировом и национальном уровнях. Доказано неразрывное единство процесса становления учебных заведений с вопросами инструментального совершенствования и обновления бандурного репертуара. Подчеркнута важность открытия класса бандуры в консерваториях, что в итоге способствовало формированию академических исполнительских школ.*

Ключевые слова: *профессиональное образование, бандурное исполнение, класс бандуры, студии, академические школы исполнительства.*

Pavlenko Lesya, *postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts*

The Development of Professional Education as a Necessary Prerequisite for the Development of Playing Bandura

Purpose of Article. *The aim is to study the process of the birth and formation of vocational education Bandurist as an important factor in building a bandura performance in an academic musical directions.* ***Methodology.*** *The methodology of the study is to apply the general principle of scientific objectivity, historical, logical, analytical and cultural methods in the analysis and systematization of theoretical generalizations on the development of vocational education bandura*

players in the making of the modern concert performance. ***Scientific novelty.*** *The scientific novelty of the work lies in an interconnected considering the theoretical foundations and cultural events in the development of professional musical education of musicians bandura players in the process of its evolution and development.* ***Conclusions.*** *The development and establishment of educational institutions of the system in the course of performing academization bandura played an important role in increasing the professional level of both the performers and the general level of bandura art. Since the beginning of the first theoretical and methodological developments it has been found promising potential for professional music training Bandurist, which gave opportunities of expansion of instrumental sound, improving the artistic means of expression, soaking up the academic tradition of world classics. Many years of work in this field, well-known bandura-teachers and players contributed to the formation and education of performing academic school several generations of talented musicians, who represent bandura art in global and national levels. We have proved the indissoluble unity of the process of formation of educational institutions to the issues instrumental to improve and update bandura repertoire. The importance of opening bandura class in conservatories, which eventually contributed to the formation of academic performing schools, is underlined.*

Keywords: *professional education, bandura performance, bandura class, studios, academic schools of performance.*

Актуальність проблеми дослідження. Усвідомлення необхідності професійної підготовки бандуристів почало відбуватися з початками виходу цього мистецтва на велику сцену та появою музиканта-концертанта, який виконував твори для публіки. Відтак постало питання теоретичного освоєння методологічних і музично-технічних навичок виконавства. Зародження цих процесів збіглося з вибором магістрального напряму на академізацію бандурного виконавства, інспірованого загальними процесами культурного розвитку в кінці XIX – на початку XX ст., зацікавленням українськими інтелігентськими та науковими колами кобзарською музичною традицією. Таким чином, осмислення емпіричних набутків старосвітських кобзарів та бандуристів призвело не тільки до появи перших методичних розробок, а й власне позначилося як період пошуку шляхів вирішення нагальних завдань щодо опрацювання педагогічно-методичних засобів в умовах вже професійних освітньо-виховних систем [7, 152].

Освіта стала тим фундаментом, на основі якого стала можливим підготовка високопрофесійних спеціалістів бандурного мистецтва, які б володіли високою технікою та художньою майстерністю виконавства. Зародження академічної бандурної освіти, якій передувало існування шкіл, студій, училищ, відбувалося нерівномірно, як в територіальному, так і в хронологічному аспекті. Разом з тим, потреба цілісного узагальнення цього процесу дасть можливість теоретичного осмислення початків формування академічної освіти та їх становлення в питанні осягнення перспектив подальшого розвитку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика дослідження академічної бандурної освіти та формування шкіл виконавства знайшла відображення в роботах М. Давидова [3], який розглядав її в контексті загального процесу становлення академічної школи народно-інструментального виконавства; І. Панасюка [10; 11; 12], який досліджував становлення київської школи бандурного виконавства, зосереджуючи увагу на діяльності С. Баштана та А. Омельченка; В. Дутчак [5], дисертаційне дослідження якої висвітлює актуальні питання становлення бандурного професіоналізму в період 1970-1990-х

років; Б. Жеплинського та Р. Гавалюк [6] – в дослідження розвитку академічної освіти в західній Україні. Також до означеної проблематики зверталися у своїх працях та розвідках А. Гуменюк [2], В. Заєць [7], І. Котляревський [8], Л. Пасічняк [13], Л. Понікарова [14], Н. Брояко [1], Т. Чернета [15], Л. Шемет [16].

Мета статті полягає у дослідженні становлення системи академічної освіти бандурного виконавства в другій половині ХХ ст. як необхідної передумови його професійного розвитку.

Виклад основного матеріалу. В процесі становлення бандури як академічного інструменту саме розвиток професійної освіти робив можливим «появу нової ґенерації концертних виконавців, вихід українських бандуристів на світові мистецькі терени – і, як наслідок, виникнення школи професійно-академічного бандурного виконавства у її історичному, національному, стильовому, виконавському та композиторському різновидах» [11].

Накопичений історичний досвід кобзарської традиції, що ґрунтувався на засадах усної освіти, ряд видань-самовчителів початку ХХ століття, де публікувалися окремі нотні матеріали, вже не задовольняли потребу в спеціальній літературі, яка давала б потрібні теоретичні та практичні знання для бандурних виконавців. Важливу роль в розвитку тогочасної системи освіти відіграло наукове вивчення фольклору, що сприяло утвердженню професійних засад бандурного мистецтва [4, 7]. Бандура разом з іншими народними інструментами почала виходити на рівень академічної музики, чому сприяли конструктивні вдосконалення, виконавська майстерність, що полягала в розширенні засобів художньої виразності, поява оригінального репертуару, загальне поліпшення виконавської естетики.

Фундатором професійної освіти для бандуристів став видатний український музикант і педагог Г. Хоткевич, який, будучи викладачем класу бандури в Харківському музично-драматичному інституті, вперше розробив програму і методику навчання гри на бандурі, підбираючи навчальний та концертний репертуар. Першу в Україні кафедру народних інструментів Г. Хоткевич очолював із 1926 по 1932 р., навчаючи харківському способу гри [16, 110].

Поштовхом до створення навчальних студій, шкіл та колективів бандуристів (капел) стала організація Г. Хоткевичем концертних виступів кобзарів та лірників на XII Археологічному з’їзді в Харкові в 1902 р., яка відкрила для широкого загалу наукових та культурних кіл народне музичне мистецтво. З цього часу спостерігаються спроби підготовки сценічних артистів-кобзарів та залучення їх до навчально-викладацької діяльності. Прикладом цього слугує постать відомого кобзаря І. Кучугури-Кучеренка, на майстерність гри якого значно вплинули Г. Хоткевич та О. Сластіон. У 1908 р. Г. Хоткевич запрошує І. Кучугуру-Кучеренка викладати в класі бандури до Музично-драматичної школи Миколи Лисенка, яка була першою приватною музичною школою, заснованою 1904 року в Києві.

Брак навчального матеріалу спонукав шукати авторів для написання підручників та нотних навчальних посібників для бандури. В 1913–1914 рр. в Одесі виходить «Самонавчитель гри на кобзі або бандурі» М. Домонтовича (Злобінцева), який був керівником першого студентського ансамблю бандурис-

тів в Києві, що протягом 1906–1909 рр. успішно виступав на різноманітних заходах.

Протягом першої третини ХХ ст. були підготовлені навчальні та методичні розробки самого Г. Хоткевича з нотним матеріалом – підручник харківського способу гри «Підручник гри на бандурі» (вперше виданий 1909 р.), «Короткий курс гри на бандурі» (1931 р.) та праця «Бандура та її можливості», яка за життя автора не була надрукована.

Орієнтоване вже на академічні канони, мистецтво бандуристів протягом 1920–1940-х рр. розвивалось шляхом масового поширення й удосконалення інструменту (хроматизація, розширення діапазону, створення оркестрових варіантів), пропаганди колективних форм виконавства (капели, ансамблі, оркестри), формування системи професійної музичної освіти (відкриття класів бандури в Полтавському та Київському музичних училищах). Активну участь у цьому процесі брали провідні майстри, виконавці і педагоги, серед яких – С. Снєгірьов, Г. Паліївець, Г. Хоткевич, М. Фісун, М. Опришко, В. Кабачок та ін. [16, 110–111].

Значними внеском в розвиток професійної бандурної освіти була студійна та навчальна діяльність при капелах бандуристів, які почали створюватися з 20-х рр. ХХ ст., добираючи до свого складу професійних виконавців зі спеціальною освітою. Відома своєю творчою діяльністю Полтавська капела бандуристів, якою керував Г. Хоткевич, постала в 1925 р. із кобзарської студії при Полтавському селянському будинкові. Всі учасники студії мали музичну освіту та достатній вокальний рівень підготовки.

В 1935 р. Полтавську капелу об'єднують з Київською (остання була заснована В. Ємцем в 1918 р.), утворивши Першу зразкову капелу бандуристів Наркомосу. В різні роки капелу очолювали відомі бандуристи М. Полотай (1928–1930), М. Опришко (1930–1933, 1936–1937), Г. Китастий (1942–1944). У 1962 р. при капелі було створено студію, яка займалася підготовкою артистів-музикантів, які з часом, здобувши середню та вищу спеціальну освіту, поповнювали когорту артистів капели, очолив студію – М. Гвоздь.

Становлення виконавських шкіл академічної бандури здійснювалося в контексті загальних тенденцій пожвавлення культурного й національного життя, який пов'язувався з періодом так званої «хрущовської відлиги». Активізація творчих сил спостерігається в усіх сферах культури: літературі, театрові, живописі, а також музичному виконавстві й композиторській творчості [12, 64].

У 1950 р. відбулося відкриття класу бандури в Київській консерваторії, що стало новою сторінкою в розвитку професійної бандурної освіти. Діяльність в цьому напрямку спиралася на кращі теоретичні та практичні напрацювання кафедри народних інструментів М. Геліса, який плідно використовував здобутки загальної музичної теорії і методики, що вже були сформовані, та в яких було вже узагальнено досвід музичної практики [7, с.153]. Цими ж здобутками послуговувалися й бандуристи. Перші викладачі класу бандури М. Полотай, А. Бобир, В. Кабачок, досконало володіючи глибокими знаннями традиційного кобзарського мистецтва і маючи постійну концертну практику, сприяли активізації сольного та ансамблевого виконавства, узагальненню ме-

тодичного і педагогічного досвіду, а також залученню композиторів до створення оригінального репертуару для бандури.

Професіоналізація навчання гри на бандурі сприяла вихованню талановитих виконавців і педагогів, представників різних поколінь: С. Баштан, Г. Менкуш, А. Омельченко, А. Кухта, А. Грицай, В. Герасименко, Л. Посікіра, Л. Коханська, Р. Гриньків, Л. Дедюх, Л. Мандзюк, Н. Морозевич, Н. Мельник, кожен з яких збагатив виконавське мистецтво бандуристів новими досягненнями, зробив свій внесок у становлення та розвиток провідних регіональних академічних шкіл [16, 111].

Під керівництвом А. Бобира розпочав свою творчу та науково-педагогічну діяльність А. Омельченко, особистість якого є свого роду знаковою постаттю, чий доробок високо підніс педагогічний та науковий рівень бандурного виконавства: теоретичному музикознавству він дав перше дисертаційне дослідження «Розвиток кобзарського мистецтва на Україні» (1968), у якому розкрито історію формування, розвитку й удосконалення бандури та прийомів гри на ній [9, 139] та навчально-методичного посібника «Школа гри на бандурі» (1975). Ще один підручник гри на бандурі А. Омельченко видав спільно з С. Баштаном 1989 року.

Окрім цього, С. Баштан, якого по праву вважають основоположником школи академічного бандурного виконавства, – автор близько 60 збірок бандурного репертуару для дитячих музичних шкіл, середніх та вищих навчальних закладів і концертно-естрадного виконання. Завдяки йому бандура вперше була представлена як сольний інструмент на міжнародному рівні (Всесвітній фестиваль молоді і студентів в Москві, 1957 р.). За майже п’ятдесятирічну діяльність в Київській консерваторії С. Баштан значно розвинув професійні традиції С. Кабачка та М. Геліса, вивівши бандуру на новий рівень як сольного, так і ансамблевого виконавства.

Складною була ситуація щодо започаткування бандурної освіти в Західній Україні. Ще з кінця 1940-х рр. на Львівщині продовжуватися переслідування та репресивні заходи, спрямовані проти послідовників кобзарської школи Ю. Сінгалевича, а також як окремих музикантів-бандуристів, так і керівників колективів. Зокрема, було заарештовано О. Гасюка – керівника капел Політехнічного інституту та Будинку вчителя у Львові. До керівництва першим колективом приступив М. Табінський, другу 1950 р. очолив М. Грисенко [6, 232].

Отримавши досвід роботи в капелі бандуристів В. Ємця, Київському та Вінницькому оперних театрах, та викладаючи в різних навчальних закладах, М. Грисенко в повоєнний час спочатку працював в Львівському театрі опери й балету, а з 1948 р. – бандуристом у Львівській обласній філармонії. В умовах гострого браку навчального репертуару та інструментарію, М. Грисенко зумів досягнути популярності бандури серед інших інструментів у навчальному процесі. Особливою заслугою М. Грисенка є відкриття класів бандури у двох музичних школах та музичному училищі Львова. В 1953 р. він повертається до Києва солістом Державної заслуженої капели бандуристів УРСР.

Одним із найяскравіших його вихованців був В. Герасименко, у творчій особі якого органічно поєднались конструктор-винахідник, виконавець, педа-

гог-методист, аранжувальник, композитор. На основі власного багаторічного досвіду роботи у всіх ланках освіти та методичних принципів В. Кабачка й А. Бобиря він розробив ефективну методику викладання, ключовими аспектами якої стали постановка апарату, особливості звуковидобування, тембральне звучання бандури. Серед найбільш відомих його учнів варто назвати імена найперше його вихованок-доньок – Ольги та Оксани Герасименко, а також таких музикантів, як П. Авраменко, О. Баран, Р. Василевич, О. Верещинський, Г. Гальчак, Д. Губ'як, В. Дутчак, Р. Кузьменко, Т. Лазуркевич, М. Наконечна, М. Попілевич, О. Стахів. Т. Ткач, Й. Яницький.

Фактично протягом повоєнних десятиліть сформувалося дві школи бандурного виконавства – київська та львівська, які стали «важливим чинником піднесення українського академічного музичного виконавства у 50–60-х рр.» [10]. У результаті набула сталого розвитку творча співпраця виконавців та композиторів, що відбувалася на фоні конструктивних удосконалень інструменту, утвердження системи бандурної освіти, методологічні та наукові напрацювання.

Протягом 1970-1990-х рр. значно збільшується кількість відкриття класів бандури у різних вузах України – це Одеська, Донецька та Харківська консерваторії, а також в інститутах культури, педагогічних інститутах та університетах [5, 4].

Важливим досягненням бандурного мистецтва другої половини XX ст. стало започаткування сольно-інструментального жанру. В цей період створюється багато оригінальних творів композиторів, які оновили репертуар бандуристів: С. Баштана, М. Дремлюги, В. Зубицького, В. Кирейка. А. Коломійця, К. Мяскова. Серед їхніх творів для бандури є композиції великої форми – варіаційні і поліфонічні цикли, сонати і концерти. Серед оригінальних творів бандурного репертуару можна спостерігати тематичні тенденції романтичного академізму – «Української сонати» А. Коломійця, сонати для бандури: соло М. Дремлюги, «Сонати пам'яті М. Мяскова» В. Зубицького; та постмодерні риси творів, що мають прояв в творчості В. Зубицького [10].

Висновки. Розвиток та становлення системи освітніх закладів в процесі академізації бандурного виконавства відіграло важливу роль в підвищенні професійного рівня як самих виконавців, так і загального рівня бандурного мистецтва. З початками перших теоретичних та методичних напрацювань було виявлено перспективний потенціал професійної музичної підготовки бандуристів, який відкривав можливості розширення інструментального звучання, вдосконалення художніх виражальних засобів, вбираючи традиції академізму світової класики. Багаторічна діяльність на цій ниві відомих педагогів-бандуристів сприяла формуванню академічних шкіл виконавства та вихованню не одного покоління талановитих музикантів, які гідно представляють бандурне мистецтво на світовому та національному рівнях.

Література

1. Брояко Н. Б. Методика навчання гри на бандурі: навч. посіб. / Н. Брояко. – К., 2007. – 230 с.

2. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1967. – 243 с.

3. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва : посіб. / М. Давидов. – К. : НМАУ, 1998. – 224 с.

4. Дубас О. І. Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина XX століття) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. І. Дубас ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2002. – 20 с.

5. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство : автореф. дис… канд. мист. : 17.00.03 – музичне мистецтво / В. Г. Дутчак. – К., 1996. – 19 с.

6. Жеплинський Б., Микола Грисенко – засновник професійної академічної бандурної педагогіки у львівських навчальних закладах / Б. Жеплинський, Р. Гавалюк // Вісник Львівського університету. Сер. Мистецтво. – 2009. – Вип. 9. – С. 229–235.

7. Заєць В. Каузальність та іманентність логіки процесу професіоналізації українського народно-інструментального мистецтва / В. Заєць // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. –2014. – Вип. 110. – С.151–159.

8. Котляревський І. А. Про два типи шкіл – репродуктивні і продуктивні // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 54 : Музична педагогіка : зб. статей. – К., 2007. – С. 29–33.

9. Омельченко Т. А. До 85-річчя Андрія Федоровича Омельченка / Т. А. Омельченко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2011. – № 2. – С.138–141.

10. Панасюк І. В. Київська академічна школа бандурного виконавства / І. В. Панасюк [Електронний ресурс]. – Електрон. дан. (1 файл).– Режим доступу: http://knmau.com.ua /chasopys/06_NBUV/docs/08_Panasuk.pdf

11. Панасюк І. Творча діяльність А. Омельченка в контексті становлення професійно-академічного бандурного виконавства ІІ-ї половини XX ст. / І. Панасюк [Електронний ресурс]. – Електрон. дан. (1 файл). – Режим доступу: knmau.com.ua/naukoviy_visnik /096/.../12.pdf

12. Панасюк І. В. Формування української професійно-академічної бандурної школи у соціокультурному контексті / І. В. Панасюк // Наукові записки. Сер. Мистецтвознавство. – 2012. – № 2. – С. 59–64.

13. Пасічняк Л. Академічне-народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України XX ст. : історико-виконавський аспект : автореф. дис. …канд. мистецтвознавства : 17.00.01. /Л. Пасічняк. – Львів, 2007. – 17 с.

14. Понікарова Л. М. Харківська академічна школа народно-інструментального виконавства (з досвіду діяльності кафедри народних інструментів ХДАК (1959–2004 роки) : навч. посіб. / Л. М. Понікарова. – Харків: ВД «ІНЖЕК», 2005. – 76 с.

15. Чернета Т. О. Бандурне мистецтво Дніпропетровщини: від аматорства до академізму: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Т. О. Чернета, Нац. акад. кер. кадрів культури і мистец. – К., 2012. – 16 с.

16. Шемет Л. В. Традиційні народні музичні інструменти українців у контексті професійного академічного мистецтва / Л. В. Шемет // Вісник ХДАДМ. –2015. – № 3. – С.109–114.

References

1. Broyako, N.B. (2007). Methods of teaching bandura. Kyiv [in Ukrainian].

2. Gumenyuk, A. (1967). Ukrainian folk musical instruments. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

3. Davydov, M. (1998). Kyiv academic school of folk instrumental art. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].

4. Dubas, O. I. (2002). Formation and development kobzar schools in Ukraine (XVII - first half of XX century). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

5. Dutchak, V. H. (1996). The development of professional principles bandura art 1970-1990 years. Creation and Performance. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

6. Zheplyns'kyy, B. & Havalyuk, R. (2009). Mykola Hrysenko – founder of Professional Education academic bandura in Lviv schools. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya mystetstvo, 9, 229–235 [in Ukrainian].

7. Zayets', V. (2014). Causality and logic of immanence professionalization of Ukrainian folk instrumental art. Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho, 110, 151–159 [in Ukrainian].

8. Kotlyarevsky, I.A. (2007). On two types of schools – reproductive and productive. Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho, 54, 29–33 [in Ukrainian].

9. Omel'chenko, T. A. (2011). By the 85th anniversary of Andrei Fedorovich Omelchenko. Chasopys Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho, 2, 138–141[in Ukrainian].

10. Panasyuk, I. V. Kyiv bandura school academic performance. Retrieved from http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/096/.../12.pdf [in Ukrainian].

11. Panasyuk, I. V. Creative activity A. Omelchenko in the context of the establishment of vocational and academic bandura performing the Second half of the twentieth century. Retrieved from http:// knmau.com.ua/naukoviy_visnik/096/.../12.pdf [in Ukrainian].

12. Panasyuk, I. V. (2012). Formation of Ukrainian professional and academic bandura school in the socio-cultural context. Naukovi zapysky. Seriya: Mystetstvoznavstvo, 2, 59–64 [in Ukrainian].

13. Pasichnyak, L. (2007). Academic-folk instrumental ensemble art of the twentieth century Ukraine: historical aspect of performing. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

14. Ponikarova, L.M. (2005). Kharkiv academic school folk instrumental performance (from experience of the department of folk instruments HDAK (1959–2004 years). Kharkiv: VD «INZhEK» [in Ukrainian].

15. Cherneta, T. (2012). Bandura art Dnipropetrovsk from amateur to academic Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

16. Shemet, L. V. (2015). Traditional Ukrainian folk musical instruments in the context of professional academic art. Visnyk KhDADM, 3, 109–114 [in Ukrainian].

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ, ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ

УДК 930+94(477)+008(477)+929(477)

Грінберг Лариса Феліксівна,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри інформаційної,
бібліотечної та архівної справи
Київського національного університету
культури і мистецтв
loura_greenberg@ukr.net

ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОГО У КАРТИНІ СВІТУ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

Мета роботи. *З'ясувати концептуальний підхід П. Куліша до проблеми «національного» як до першооснови національної ідеї.* ***Методологія*** дослідження *полягає у застосуванні проблемного, логічного й системного методів, завдяки яким визначено зміст культурологічної концепції, охарактеризовано складові картини світу П. Куліша в еволюції його історіософського світобачення.* ***Наукова новизна.*** *Виявлено культурологічний характер інтерпретації П. Кулішем проблеми національного та специфіковано картину світу у його історіософському світобаченні.* ***Висновки.*** *Як важливу складову картини світу П. Куліша ми розглядаємо релігійну картину світу, яка здатна відбити суспільно-політичні погляди П. Куліша, його «українофільство» під час формування світобачення і його релігійних переконань, яка є певним вирішенням проблеми національного на шляху еволюції його історіософського світобачення і визначення ним в подальшому української національної ідеї.*

Ключові слова: *Пантелеймон Куліш, культурологія, національне, картина світу, історіософське світобачення, українська національна ідея.*

Гринберг Лариса Феликсовна*, кандидат исторических наук, доцент кафедры информационного, библиотечного и архивного дела Киевского национального университета культуры и искусств*

Проблема национального в картине мира Пантелеймона Кулиша

Цель работы. *Выяснить концептуальный подход П. Кулиша к проблеме "национального" как к первооснове национальной идеи.* ***Методология*** *исследования заключается в применении проблемного, логического и системного методов, благодаря которым позволили определено содержание культурологической концепции, охарактеризованы составляющие картины мира П. Кулиша в эволюции его историософского мировоззрения.* ***Научная новизна.*** *Выявлено культурологический характер интерпретации П. Кулишом проблемы национального и специфицирована картина мира в его историософском мировоззрении.* ***Выводы.*** *Как важную составляющую картины мира П. Кулиша мы рассматриваем религиозную картину мира, которая способна отразить общественно-политические взгляды П. Кулиша, его «украинофильство» при формировании мировоззрения и его религиозных убеждений, которая является определенным решением проблемы национального в ходе эволюции его историософского мировоззрения и определения им в дальнейшем украинской национальной идеи.*

Ключевые слова: Пантелеймон Кулиш, культурология, национальное, картина мира, историософское мировоззрение, украинская национальная идея

Greenberg Larysa, *PhD in History, associate professor of information, library and archives of Kiev National University of Culture and Arts*

The problem of the national in picture of the world Panteleimon Kulish

© Грінберг Л. Ф., 2016

The purpose of the work. Find out Kulish conceptual approach to the issue of "national" as a fundamental principle of the national idea. Research methodology is problematic application, logical and systematic methods by which allowed defining the content of cultural concepts described components worldview Kulish historiosophical in the evolution of his worldview. Scientific novelty. Cultural found in nature interpretation Kulish problems of national and world picture is specified in its historiosophical worldview. Conclusions. As an important part of the world picture Kulish we consider the religious view of the world that is able to repel the socio-political views Kulish, his "Ukrainophilism" during the formation of his world view and religious belief, which is a kind of national solution towards the evolution of his worldview historiosophical and his determination to further Ukrainian national idea.

Key words: *Pantheleymon Kulish, culturology, national, the picture of the world, historiosophic outlook, national idea.*

Актуальність теми дослідження. На певному етапі розвитку для української гуманітарної думки стала доволі традиційною констатація відчутного браку узагальнюючих досліджень національної культури, що поставала б в органічній єдності всіх її компонентів. Йдеться здебільшого про ситуацію, коли досліджувались ті чи інші форми, явища української культури в цілому, але лише щодо обмеженого кола могло йтися про власне культурологічну рефлексію. [16]

Поновлення інтересу до вивчення життя і діяльності П. Куліша виявилося 1991 року, коли Україна здобула незалежність і в сучасному українському суспільстві назріла нагальна потреба у поверненні імен тих діячів науки і культури, які своєю звитяжною працею і патріотизмом прислужилися справі національного відродження.

Українські вчені досліджують різні аспекти української культури: філософський (О.Горський, О. Забужко, М. Попович), історичний (Г. Касьянов, Н. Шип). А. Катренко, О. Гриценко, Л. Мельник, І. Дзюба, ; із діячів української діаспори – це Г. Грабович, Л. Винар, І. Берлін, І. Лисяк-Рудницький, О. Мотиль, О. Пріцак, М. Шлемкевич – які уточнюють та доповнюють як історіографію та джерельну базу, так і теоретичні аспекти української культури.

Мета дослідження полягає у з'ясуванні концептуального підходу П. Куліша до проблеми «національного» як до першооснови національної ідеї.

Виклад основного матеріалу. На початку XIX століття В. Гумбольдт представив національне як теоретичну проблему лінгвістики і сформулював тезу про існування особливого мовного світогляду як окремої науково-філософської проблеми. Він же передав естафету наукового інтересу до національного на кілька століть уперед, вважаючи, що «...варто спочатку вивчити народи в їхній своєрідності, вивчити їхню діяльність і складові частини мов, потім, довірившись почуттю, створити собі образ і вже тоді, наскільки це можливо, втілити його в слова… Відмінності у характері мов якнайкраще виявляються у духовній сфері і способі мислення та сприйняття. Різні за своєю суттю і впливом на пізнання і почуття мови насправді втілюють різні світогляди» [4, 370-381]

Наступним кроком науки в цьому напрямку стала теорія «психології народів», засновниками якої були німецькі вчені В. Вундт, Г. Штейнталь і М. Лацарус. Основна її теза звучала так: «Головна сила історії – народ або «дух цілого», що виражає себе в мистецтві, релігії, мові, міфах, звичаях тощо. Інди-

відуальна ж свідомість є лише його продуктом, ланкою певного психічного зв'язку». Завдання полягало в тому, щоб «пізнати психологічно сутність народу, відкрити закони, за якими відбувається духовна діяльність народу» [15].

Так само крізь призму мови розглядав проблему національного і відомий український мовознавець О. Потебня. На його думку, "мова нерозривно пов'язана з культурою народу. Мова – це витвір «народного духу»... Народність – це те, що робить відомий народ народом, – полягає не в тому, що втілюється в мові, а у тому, як саме втілюється [11].

Мова для нього – не лише відмінна, але й формуюча ознака будь-якого народу, оскільки її функція не лише фіксувати уже готові думки, але й творити їх. З точки зору О. Потебні, втрата народом своєї мови рівносильна втраті його власної духовності.

З початку 60-х рр. XX ст. проблемою типології культур у різних проекціях займалися такі дослідники, як Л. Баткін [1], Г. Гачев [2], А. Гуревич [6], Г. Кнабе [7], І. Кон [8], та ін.

Новим етапом у вивченні національного стала теорія етногенезу, сформульована Л. Гумільовим. Використання деяких її положень в культурології при дослідженні типології культур дає науці змогу крім загального вектора розвитку цивілізації визначити новий історико-культурний вимір, новий простір, властивий кожному етносу окремо.

Одним з найбільш дискусійних формулювань національного в науці є «національний характер». На думку Л. Гумільова, це питання може бути частково вирішене за його коректної постановки. Висунуте вченим положення про «етико-поведінкову домінанту» дає змогу, з огляду на залежність її змісту від кожної фази етногенезу, розглядати національний характер не як одвічно заданий і незмінний комплекс, а у вигляді відомої формули розвитку цього комплексу, який має унікальні перемінні розміри, від яких і залежить неповторність нації. За словами вченого, «психічний склад етносу, який прийнято називати "національний характер"... змінюється з кожною фазою етногенезу як у людини з віком» [5].

Якщо перші спроби науки зафіксувати "національний характер" (вони відносяться ще до минулого століття – *Л.Г.*) здійснювалися шляхом описання й зіставлення і стосувалися очевидного, поверхневого шару ментальності (наприклад, етнографія – *Л.Г.*), то зусилля сучасних вчених спрямовані вглиб культури, у її «підсвідомість» (етнопсихологія, етносоціологія, етнолінгвістика). У даній ситуації доречно провести аналогії у вивченні фольклору – від сприйняття окремих прикмет до описання комплексу властивостей шляхом аналітичного проникнення до споконвічної матриці фольклору як особливого типу культури і специфічного вираження даного типу мислення.

В оригінальній концепції Г. Гачева національне виглядає як космо-психологос і трактується як національний образ світу . За його теорією "кожний бачить єдине влаштування буття (інтернаціональне) в особливій проекції, яку називають "національними образами світу". Це – інваріант єдиної світової цивілізації, єдиного історичного процесу. Будь-яка національна цілісність є космо-психо-логос, тобто єдність природи, складу, психіки та мислення… Націо-

нальний образ світу складається в пантеонах, космогоніях, простежується у виборі основних архетипів-символів у мистецтві".

Під етносом слід розуміти соціально-біологічні виміри народу, а під національністю – його географічне розташування (варіант етногенезу – японський, німецький і т.д.) Якщо розглядати ці категорії в термінах граматики, то етнос виступає як іменник, а національність – як прикметник. [2, 11-12].

Забезпечення цілісності особистості протягом усього життя в історичних умовах, які весь час змінюються, – головне призначення індивідуальності як психологічної функції. З одного боку, індивідуальність являє собою відносно замкнену, відносно стійку систему, внутрішньою функцією якої є регулювання всіх властивостей людини, забезпечення її цілісності; з іншого боку – це відкрита для взаємодії зі світом система, зовнішньою функцією якої є регулювання середовища. По суті, не лише психологічна, але й історична функція особистості визначає її системні властивості, що слугує підставою для розглядання історико-культурних аспектів процесу індивідуалізації. Не випадково інтерес до феномену індивідуальності як особистісної цілісності першими виявили психологи, працюючи над історичним матеріалом. Але для культурологів функціонування індивідуальності, яке є найважливішою причиною історичних змін, уможливлює дослідження руху людини до власної цілісності і гармонії, руху, що має історичний ефект. У своєму прагненні до збереження особистісної цілісності індивідуальність приречена на історичні дії.

Роль мови у формуванні та збереженні етносу як тієї інформаційної системи, що виокремлює в житті людини найсуттєвіше, акцентує увагу людини на значимих аспектах та феноменах буття. Будь-який елемент дійсності, освоєний в процесі людської діяльності, стаючи елементом певної культури, набуває значення для окремої соціальної спільноти, а також окремої особи – члена цієї спільноти. Ці відмінності знаходять відображення у мові. Кожен народ як носій певної мови має свою мовну картину світу – вироблені віками, у процесі практичного освоєння дійсності, уявлення людини про світ.

Підсумком людського розуміння виступає цілісний образ світу, який акумулює не лише результати пізнання, а й все розмаїття чинників, які утворюють контекст людської діяльності. Світ – це, насамперед, сфера людського буття, це світ людини. Центром світу є людина, зміст і система її смисложиттєвих реальностей, а межа – границі доцільної, суспільно-історичної практики по засвоєнню об’єктивної реальності.

Картини світу у складі культури завжди набувають особистісного характеру, дозволяючи вписати до світобачення людини її світоставлення. У зв’язку з цим до поля нашого дослідження включено систему таких морально-світоглядних категорій, як віра, надія, любов, мрія, ставлення до смерті тощо. Це обумовлює навмисно виділене моральне забарвлення всього системного кола проблем філософської культури. Очевидно, найбільш адекватно суть філософської культури виражає поняття "мудрість", яка традиційно характеризується як "переживання морального порядку". На відміну від чистого знання, "мудрість не розуміє, що пізнання може бути заради самого пізнання

– воно повинно бути морально виправданим і має неодмінно втілюватися у практику життя".

У другій половині XIX ст. активізувалася просвітницька діяльність журналів "Основа" та "Київська старовина", де працював П. Куліш; було відкрито Чернівецький університет; науковці Харківського, Одеського університетів провадили історичні та етнографічні розвідки.

Розвиток вищої та середньої освіти, організація українських недільних шкіл, видання українською мовою популярних брошур з природничих наук, медицини, географії, історії, права, з одного боку, накопичення й публікації пам'яток українського фольклору й етнографії, історії писемності і мови зумовили значний успіх. Саме ця різнобічна цілеспрямована діяльність сприяла філософському осмисленню проблем української культури взагалі і художньої зокрема, що значно вплинули на формування професійної культури і на світобачення її діячів, у тому числі П. Куліша.

«Поняття ментальності,– пише О. Гуревич,– означає наявність у людей того чи іншого суспільства, що належать до певної культури, певного загального "розумового інструментарію", "психологічного оснащення", які вчать по-своєму сприймати й усвідомлювати своє природне і соціальне оточення і власне себе». [6, 56-57].

На той час значно підвищилася суспільна роль історичних знань, розширюється проблематика історичних досліджень, коло джерел, які в них використовувались, і, відповідно, змінилися підходи і методи вивчення минувшини.
Неможливо переоцінити історичне значення українських усних народних творів у справі відродження національної культури, формування національної ідеї, створення програм соціального і національного визволення українського народу. Та все ж через творчість українських письменників кінця XVIII – початку XIX ст. (І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, Г. Квітку-Основ'яненка) проходить намагання довести самобутність української культури і мови, підкреслити те, що життя українського народу відзначається духовним багатством, колоритом та оригінальністю. Нерозривно пов'язане з природою, землею, волею. Однак вони виходили лише з емпіричних фактів самобутності української ідеї, українського характеру образно-художньої форми і не могли сформулювати їх якомога суттєвіше, на рівні філософської рефлексії.

Визначаючи український народ суб'єктом історичної дії, усвідомлюючи ідею України та її історичну долю, кирило-мефодіївці виступили за знищення соціального та національного гноблення слов'янських народів, проголосили головні цінності, на які має орієнтуватися розвиток української нації – Бог, мир, воля, рівність, братерство народів, гармонія з природою, повага до рідної Землі, до України.

Д. Чижевський підняв проблему співвідношення національного і загальнолюдського у розвитку людства, відзначивши, що людське суспільство можливе лише у тому, що існують різноманітні люди і різнобарвні типи людей, у тому числі – національні, в яких виявляються загальнолюдські цінності. «Кожна нація,– писав він,– є тільки обмеженим і однобічним розкриттям людського ідеалу. Але лише в цих обмеженнях» [14.]

Світобачення П. Куліша виражає не лише спільність теоретичних уявлень людини про світ, але й спільність практичних прагнень, тих цілей і завдань, які вона ставить перед собою у своїй суспільно-практичній діяльності. Світобачення містить у собі теоретично усвідомлений вираз практичної позиції людини у світі, зв'язку з нею як практично діючого суб'єкта.

П.Куліш, проповідуючи українську національну і духовну свободу, черпав тверду віру у могутність української нації, спроможну чинити опір всілякому насильству, відродитися після будь-якого занепаду. Не лякають Куліша, не позбавляють оптимізму злидні, пережиті українським народом, бо «нема, – каже він, – такої безодні, з котрої б не викарабкалась нація моральною перевагою над стихійною силою, над силою незапрацьованого чесно багатства і над силою власти, неоправданої філософією природи». [9, 78]

Якщо взяти до уваги, що традиційна картина світу, тобто уявлення про світ і його закони, які впродовж віків органічно поєднуються зі свідомістю, виступають як формотворче начало людської діяльності, значною мірою визначаючи характер мислення і те, що цим мисленням створюється, тип духовного виробництва, то й починати слід з аналізу картини світу. Це дозволить повніше пізнати й зрозуміти, чим різняться національні культури і як вони взаємодоповнюються, утворюючи єдине ціле на рівні культури світової.

Яка фізична картина світу, така й свідомість, оскільки остання, як відомо, є суб'єктивний образ об'єктивного світу. На думку Гегеля, «яка людина, такий і світ, і який світ, така й людина: один акт створює обох». [3]

Переживаючи найрізноманітніші філософські захоплення, він залишався вірним собі й віддалявся від «марної зовнішності», наближаючись до «абсолютного» і «прекрасного», замикаючись у світі мрій, пишних фантазій про любов і приязнь, радіючи, що «божественна ідея живе в людині», був свідомим того, що йому судилося бути носієм людяності, апостолом істини і знання. Вище розуміння про людину вимагало постійної роботи над собою, якнайшвидшого очищення від усього порочного.

Наукова новизна. Виявлено культурологічний характер інтерпретації П. Кулішем проблеми національного та специфіковано картину світу у його історіософському світобаченні;

Сумніви і були романтичними стражданнями справжнього романтика і мрійника – П. Куліша, які криються в деяких ліриках з першої збірки поета «Досвітки» (1862).

Як правило, поняття «картина світу» застосовується до періоду нового часу та його історико-культурної ситуації, пов'язаної з різким розмежуванням науки і мистецтва. А якщо предметом вивчення стають «етичні уявлення далеких історичних епох, які складають суть їхнього самопізнання, їхнього погляду на всесвіт» [12, 3], то йдеться про міфологічну модель світу, яка на думку В. Топорова, є «скороченим та спрощеним відображенням усієї суми уявлень про світ всередині даної традиції, узятих в їхньому системному й операційному аспектах» [12, 161].

Функціонування образу-поняття пов'язане з аналогічним, запропонованим Г. Кнабе: «Існує елемент-ядро, що визначає роботу системи. Особливістю

системи в такому випадку буде не унікальність центрального елемента (або набору елементів), а неповторність комбінації і сполучення даних елементів. До цього треба додати, що підсумки філологічних пошуків на різному матеріалі свідчать, що "культурна свідомість" невіддільна від мовної» [13, 9-10].

При створенні картини світу в тій чи іншій галузі науки, побудові загально художньої моделі, слід враховувати, що їхньою основою завжди буде мовна картина світу, що являє собою ту єдину «мову», до якої можна природно звести основний зміст культури з різних її сфер [10, 27-28].

Висновки. Шукання Куліша та його хитання були викликані сумнівами в тому, що власне належить до глибокого єства людини, а що лише поверхнею.

Як важливу складову картини світу П.Куліша ми розглядаємо релігійну картину світу, яка здатна відбити суспільно-політичні погляди П.Куліша, його «українофільство» під час формування світобачення і його релігійних переконань, яка є певним вирішенням проблеми національного на шляху еволюції його історіософського світобачення і визначення ним в подальшому національної ідеї.

Література

1. Баткин Л. М. К спорам о логико-историческом определении индивидуальности / Л. М. Баткин .– Електронний ресурс.– Режим доступу.– http://www.gumer.info/bibliotek_Buks /History/odiss/15.php

2. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-психо-логос / Г. Гачев. – М.: Прогресс, 1995 – 480 с.

3. Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет/ Гегель Г.В.Ф. : В 2-х т. – М., 1970. – Т.1. – С.385

4. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985. – 507 с.

5. Гумилев Л.Н. Из истории Евразии. – М.: Искусство, 1993. – 80 с.; Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. – М.: Танаис, 1994. – 544 с.

6. Гуревич А.Я. Вопросы культуры в изучении исторической поэтики // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. – С.153-167.

7. Кнабе Г. Диалектика повседневности / Г.Кнабе. – Електронний ресурс.– Режим доступу.– http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Kna be_DialPovs.php

8. Кон И.С. Национальный характер – миф или реальность? // Иностранная литература. – 1968. - №9 – С. 215-230

9. Куліш П. Збірник праць для видавання пам'яток новітнього письменства /Ред. С.Єфремова.– К., 1927.– 200 с.

10. Постовалова В.И. Мировоззренческое значение понятия "языковая картина мира" //Анализ знаковых систем, история логики и методологии науки: Тез. докл. IX Всесоюз. совещ. – К.: Наукова думка, 1986. – С.31-32

11. Потебня А.А. О национализме // Потебня А.А. Мысль и язык. – К.: Синто, 1993. – С.186-190.

12. Топоров В.Н. Модель мира // Мифы народов мира. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т.2. – С. 161-164.

13. Франко І. Хуторна поезія П.А.Куліша // Світ. – 1882. – №15 (3). – С.267-273.

14. Чижевський Дм. Нариси з історії філософії на Україні. – Мюнхен, 1993. – 175 с.]

15. Швецова А.В. Національний характер як феномен культури. – Сімферополь: Таврія, 1999. – 265 с.

16. Щербатюк О. Культурологічні погляди П.Куліша в світі сучасного українознавства //Творчі та ідейні шукання П.О.Куліша в контексті сьогодення. – К.: "МП Леся", 2000. – С.95-99.

References

1. Batkin L.M. For disputes about the definition of logical and historical identity (1989).– Retrieved from.– http://www.gumer.info/ bibliotek_Buks/ History/ odiss/15.php[in Russian].
2. Gachev G. National images of the world. Kosmo-psyho-logos (1995). Moskva : Progress [in Russian].
3. Gegel`G.V.F. Works of different years (1970) Moskva [in Russian].
4. Humboldt V. Language and Philosophy of Culture. (1985). Moskva : Progress [in Russian].
5. Gumilev L.N. (1994). Ethnogenesis and biosphere of the Earth. Moskva : Tanais[in Russian].
6. Gurevich A.Я. (1986). Cultural Issues in the study of historical poetics. Moskva : Nauka. [in Russian].
7. Knabe G. The dialectics of everyday life Retrieved from. – http://www.gumer.info /bibliotek _Buks/Culture/Article/Knabe_DialPovs.php[in Russian].
8. Kon I.S. (1968). National character - myth or reality. 9. 215-230 [in Russian].
9. Kulish P. (1927). Proceedings for issuing monuments of modern literature S.Iefremov.Kyiv. [in Ukrainian].
10. Postovalova V.I. (1986). Worldview meaning of "linguistic picture of the world"Kyiv: Naukova dumka. [in Russian].
11. Potebnia A. (1993). About nationalism. Kyiv : Sinto. [in Russian].
12. ToporovV.N. (1992). Model of the world // Мифы народов мира. – Moskva: Sov. entsiklopedia. [in Russian].
13. Franko I. (1882). Hutorna poetry P.A. Kulisha // Svit. 15 (3). 267-273. [in Ukrainian].
14. Chizgevskiy Dm. (1993). Essays on the History of Philosophy at Ukraine. Miunkhen. [in Ukrainian].
15. Shevtsova A.V. (1999). National character as a cultural phenomenon.Simferopol`: Tavria. [in Ukrainian].
16. Shcherbatiuk O. (2000)Cultural views P.Kulish in the world of contemporary Ukrainian. Kyiv: "MP Lesia". [in Ukrainian].

УДК 398.2 (477)+008

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

ЦІННІСНО-СМИСЛОВІ ЗНАЧЕННЯ ВЕРБАЛЬНОГО ПОСТФОЛЬКЛОРУ

Метою роботи *є дослідження вербальних жанрів постфольклору та їх ціннісно-смислових значень, що опосередковуються комунікативними практиками в мережі інтернет.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні аналітичного, структурно-лінгвістичного, семіотичного та культурологічного методів у вивченні зразків вербальних жанрів постфольклору, які, хоча й частково зберігають традиційну наративну структуру, все ж різняться за своїм змістовим наповненням.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає в тому, що вперше на основі типологічних характеристик вербального постфольклору, який формується й опосередковується інтернет-комунікацією, виявлено жанрову прина-*

© Денисюк Ж. З., 2016

лежність цих текстів та відмінності від аналогічних жанрів традиційного фольклору. ***Висновки.*** *Постфольклорні тексти, що утворюються в мережі інтернет та опосередковуються комунікативними процесами й спрямовані на поширення мережею, є засобом подолання соціальної напруги. Апелюючи до карнавально-сміхового начала, вони унормовують засади соціального життя, поведінкові моделі, реакції на суспільно-політичні події, явища культурного життя. Застосування формальних ознак традиційного фольклорного наративу поєднується зі новими структурними елементами комунікативної моделі, що формує цілісну жанрову систему вербального постфольклору, зі своїми характерними ознаками та ціннісно-смисловими значеннями.*

Ключові слова: *постфольколор, вербальні тексти постфольклору, жарт, інтернет-анекдот, вірші-«пиріжки», мовні ігри, прислів'я, казки-пародії, частівки, коломийки, переспіви.*

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

Ценностно-смысловые значения вербального постфольклора

Целью работы *является исследование вербальных жанров постфольклора и их ценностно-смысловых значений, опосредованных коммуникативными практиками в сети интернет.* ***Методология исследования*** *заключается в применении аналитического, структурно-лингвистического, семиотического и культурологического методов в изучении образцов вербальных жанров постфольклора, которые, хотя и частично сохраняют традиционную нарративную структуру, все же различаются по своему смысловому наполнению.* ***Научная новизна*** *исследования заключается в том, что впервые на основе типологических характеристик вербального постфольклора, который формируется и опосредуется интернет-коммуникацией, выявлена жанровая принадлежность этих текстов и отличия от аналогичных жанров традиционного фольклора.* ***Выводы.*** *В результате исследования выявлено, что постфольклорные тексты, которые образуются в интернет-сети, опосредуются коммуникативными процессами и направлены на распространение сетью, при этом являются средством преодоления социальной напряженности. Апеллируя к карнавально-смеховому началу, они нормируют основы социальной жизни, поведенческие модели, реакции на общественно-политические события, явления культурной жизни. Применение формальных признаков традиционного фольклорного нарратива сочетается с структурообразующими новыми элементами коммуникационной модели, в итоге формируя целостную жанровую систему вербального постфольклора, со своими характерными признаками и ценностно-смысловыми значениями.*

Ключевые слова: *постфольколор, вербальные тексты постфольклора, шутка, интернет-анекдот, стихотворения-«пирожки», языковые игры, пословицы, сказки-пародии, частушки, коломыйки, перепевы.*

Denysyuk Zhanna, *PhD in Cultural studies, Head of The Research and publishing activity department, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The value-sense meanings of verbal post-folklore

Purpose of Article. *The aim of the article is to study the verbal genres of post-folklore and their values and meanings, mediated in Internet.* ***Methodology.*** *The methodology of the study is to apply analytical, structural, linguistic, semiotic and cultural methods to study samples of verbal genres of post-folklore, which retain the traditional narrative structure.* ***Scientific novelty.*** *The scientific novelty of the research is the fact that the author is the first who identifies genre affiliation of these texts and the differences from similar genres of traditional folklore on the basis of typological characteristics of verbal post-folklore, formed and mediated by Internet communication.* ***Conclusions.*** *The study reveals that post-folklore texts, formed in Internet network and mediated communicative processes, focus on the distribution network as well as provide the means of overcoming social tension in society, appealing to carnival and laughter beginning. They normalise*

the foundations of social life, behaviours, response to social and political events and phenomena of cultural life. The use of formal features of traditional folk narrative, combined with structure-forming elements of the new communication model, eventually form a complete genre of verbal post-folklore system with its characteristic features and value-semantic values.

Keywords: *post-folklore, verbal texts post-folklore, joke, internet anecdote, poem-"pies", language games, proverbs, tales parodies, limericks, kolomyjka, rehash.*

Актуальність теми дослідження. Серед жанрів постфольклору значне місце посідає вербальний сегмент, який історично й типологічно пов'язаний з усною традицією побутування фольклору як народної творчості, що ґрунтувалася, насамперед, на словесній творчості. Сучасні жанри постфольклору, де визначальною є вербальна знакова система, належать більше до усно-писемної традиції, що передбачає знаково-текстове поширення.

Типологічні риси фольклорних жанрів формально зберігаються в постфольклорі, змінюючи свій зміст, який не належить вже до «джерел народної мудрості», натомість маніфестуючи цінності окремих спільнот, груп соціуму, індивідів, субкультур відповідно до актуальних запитів. Утворюються й абсолютно нові вербальні жанри, зумовлені комунікативними практиками сучасності, технологічними розвитком засобів комунікації, мовленнєвими структурами повсякденності та ін. Відтак вербальні тексти постфольклору є відображенням динаміки суспільних цінностей, ідеалів, норм, стереотипів, що апелюють до певних колективних архетипів свідомості та повсякденного досвіду й об'єднують фрагменти дійсності в єдине ціле.

Метою роботи є дослідження вербальних жанрів постфольклору та їх ціннісно-смислових значень, що опосередковуються комунікативними практиками в мережі інтернет.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукове вивчення означеної тематики здійснювалося переважно в контексті лінгвістичних досліджень, з огляду на утворення численних неологізмів, обсценізмів, субкультурних арго, «мовних ігор» такими вченими, як: Н. Андріанова, Н. Асмус, О. Вавілова, О. Горошко, Л. Дубовицька, Д. Іванова, А. Євграфова, О. Земська, Д. Крістал, Н. Лисюк, О. Лук, І. Мариненко, С. Панченко, В. Посохова, В. Соковніна, Л. Сорочук, І. Югай. Смислові значення постфольклору почасти знайшли відображення у вивченні особливостей окремих його жанрів: А. Бойко, В. Бережний, А. Дахалаєва, А. Досенко, Ю. Єрофеєв, Г. Коробка, О. Михайлова, А. Сичов, К. Станіславська. Загалом варто також загадати вже класичні праці з проблематики словесності фольклору традиційного, що певною мірою може сприяти науковому пошуку у вивченні сучасного вербального постфольклору: С. Аверинцева, М. Бахтіна, А. Гуревича, Ю. Лотмана, Б. Малиновського, Н. Понирко, В. Проппа.

Виклад основного матеріалу. Дослідження означеної тематики здійснювалися переважно в контексті постфольклору загалом, витоками якого вбачався міський фольклор. Так, на думку С. Неклюдова, відмінність нового міського фольклору, що почав формуватися внаслідок процесів урбанізації, від традиційного «патріархального та архаїчного» полягала в тому, що він був ідеологічно маргінальним та фрагментованим, відповідно до соціальних, професійних,

кланових, вікових розшарувань суспільства, з послабленими між собою сегментами, які не мали загальної світоглядної основи. Відтак в постфольклорі зазнає змін жанрове різноманіття, зокрема, автор наголошує на модифікації усних жанрів (обрядова лірика, казка), зате на перший план висуваються жанри новітнього походження (міські пісні, анекдоти, сучасні меморати, перекази, а також такі слабо структуровані тексти, як чутки і плітки) [8].

В дослідженні вербального сегменту постфольклору важливо враховувати в якості його осібності характер творення і побутування/циркуляції, оскільки це є ключовою відмінністю від аналогічних жанрів усного класичного фольклору, що загалом й визначає його змістове та смислове наповнення. Опосередкованість комунікативними інтернет-практиками зумовлює також розгляд вербальних текстів постфольклору в контексті таких характеристик як інтертекстуальність, мозаїчність/фрагментарність, контекстні відношення, жанровий принцип «фанфікшн» та ін. Суттєвими особливостями функціонування вербального постфольклору за таких умов є поява численних нових «малих жанрів» (переважно комічного спрямування: приколи, жарти, каламбури, «садистські вірші», вірші-«пиріжки», вірші-«порошки», тавтограми, фразеологізми, афоризми тощо), а також своєрідна пародійність існуючих жанрів, які вже «не корелюють із внутрішньою семантикою фольклору як народної мудрості» [10, 145].

Загалом, як відзначає А. Колістратова, в форматі електронного/інтернетного існування вербальні тексти набувають нових принципів організації, зокрема, коли вербальне «передбачає» смислове підкріплення візуальним: сюди відносяться знакові способи передачі інтонації, емоції, темпу висловлювання, що наповнює письмовий текст живою інтонацією і дозволяє дослідникам визначити його як «усно-письмовий» текст та «спонтанну мову» [4, 89].

У набутті вербальними постфольклорними текстами якісно нових характеристик та змістів важливу роль відіграє саме мова як «засіб досягнення певних неутилітарних, творчих цілей, що передбачають експериментування над мовою, свідомо порушуючи стандарти та норми» [15, 39]. Таке експериментування здебільшого знаходить відбиття у мовних іграх, що стають джерелом творення вербальних творів постфольклору. За визначенням Н. Лисюк, «у широкому вжитку народних мас мовні ігри функціонують за законами фольклору, демонструючи такі його ознаки, як анонімність та колективність творення, багаторазовість відтворення та масовість побутування, варіативність, функціональність та інклюзивінсть» [6, 23]. Майже в більшості випадків мовні ігри спрямовані на досягнення комічного ефекту в текстах постфольклору або фіксують прояви та межі певної субкультури.

Більшість текстів постфольклору, в тому числі й вербального, фактично виступають прецедентними феноменами, оскільки є засобом досить оперативного й активного реагування на актуальні події суспільного життя, що завжди є очікуваними та запитуваними в користувачів. Структура таких текстів вибудовується за оціночно-аналітичною, ігровою та комічною парадигмою, що в результаті слугує утвердженню суспільно-ціннісного ідеалу, що пропонується колективною творчістю. Зміст відображає певні тренди, меми, персонажі, словесні конструкції, звороти, що є актуальними на даний момент. Як слушно під-

креслює Т. Савельєва, інтернет-фольклор реагує на події дня в режимі повної ідентичності потребам масової свідомості і при подачі матеріалу «використовує не тільки мову умовностей народно-міфологічного рівня, а й актуалізує самовідтворення забобонів, міфологем минулого» [11, 32].

Характеризуючи процес жанрового формотворення постфольклорних текстів в інтернеті, дослідники зазначають, що в ситуації стрімкої зміни світогляду народна творчість або переробляє багато традиційних фольклорних форм, або відмовляється від колишніх форм і жанрів, прагнучи необхідну соціальну інформацію передати в стислому, усіченому вигляді, довільно, але не випадково комбінуючи фрагменти того, що існує в загальному культурному фонді [3, 12].

Ґрунтуючись на типології основних жанрів традиційного фольклору, а також беручи до уваги жанрову й змістову специфіку постфольклорних текстів, вербальний сегмент постфольклору можна умовно розподілити на прозові твори, поетичні та музичні, в межах кожного з яких можуть міститися пародії, репліки, цитати, а також відсилання до інших творів, що підкреслює інтертекстуальність постфольклору. Зважаючи на комічно-ігровий характер постфольклору як головний засіб вираження змісту чи донесення головної ідеї/цінності до аудиторії, важливу роль в побудові вербальних текстів відіграє спонтанна мова, причому не завжди літературна, а переважно суржик, до того ж в українському сегменті надзвичайно поширені російськомовні тексти постфольклору.

В аналізі вербальних жанрів фольклору дослідники виокремлюють жарт в якості структурної одиниці текстів, який є результатом творчої активності людини й формується сфері повсякденної комунікації та є структуроутворюючим елементом інших вербальних жанрів – анекдотів, приколів, пародій, афоризмів [15, 39].

Жарт, окрім того, що виступає комунікативною одиницею в творенні постфольклорних текстів, ще, й як вказує В. Самохіна, характеризується стереотипністю композиційної моделі та такими дискурсивними елементами, як діалогічність, асоціативність, ігровий елемент комунікації, обдурене очікування, несподівана розв'язка. Він зазвичай вибудовується за динамічним сценарієм, що формує соціальні ролі комунікантів [12, 170].

Особливого розвитку й поширення серед вербального постфольклору набули тексти, насамперед, малих форм, які є мобільним засобом комунікації в інтернет-мережі. Серед них наявні як традиційні (анекдоти, частівки), так і ті, що корелюють виключно з мережевим способом комунікації (вірші-«пиріжки»), набуваючи нових рис і змістових характеристик. Важливо наголосити, що спільною ознакою таких постфольклорних творів є варіативність, постійна доповнюваність, запозичення.

Жанр традиційного анекдоту, від якого походить сучасний інтернет-анекдот відрізняється, на думку Ю. Єрофеєва, тим, що традиційний анекдот характеризується комунікативною стереотипністю, тобто розрахований на усне відтворення, в той час, як поняття «інтернет-анекдот», під яким розуміємо смішові тексти – жарти і анекдоти, представлені переважно на спеціалізованих інтернет-сайтах/порталах, орієнований на письмове відтворення та відповідну організацію своєї текстової структури [1, 164].

Соціальна роль анекдоту проявляється в тому, що він здатен не тільки миттєво надавати карнавальності оточуючій дійсності, профануючи високі імперативи, правила, стереотипи поведінки, соціальні норми, якщо вони вбачаються такими, що суперечать народній моралі та світогляду, але й подавати альтернативні цінності, які позиціонуються справжніми, що відповідають ідеалам більшості та здатні виконувати свою консолідуючу роль в соціумі. В сучасних інтернет-анекдотах здебільшого знаходять відбиття реалії сучасного життя, медійної тематики, опосередковані інтертекстуальними зв'язками: *– Алё, Киев, а шо это у вас там так шумно? – Ось, куме, смерть Путіна святкуємо. – А он-таки точно умер? – Та ми ще не знаємо. Одні кажуть, що умєр, другі кажуть, що нє умєр. – Так вы бы определились, а потом праздновали. – Як це «потом»? А отрєпєтіровать?; В сезон боротьби з колорадським жуком найкращим попитом користувався препарат під назвою: «Здохни, сєпар!»; – Що вийде, якщо посипати москаля цукром? – Солодка вата.*

Значну частку інтернет-творчості, що опосередковується комунікативними інтернет-практиками складають лаконічні жанри творчості, до яких належать фразеологізми, прислів'я, приказки: *Ті, хто прийшов у «Новоросії» на вибори за кілограм картоплі, навіть не здогадувалися, що її треба буде почистити й повернути; Оголошення. «У Донецькому аеропорту працює пункт утилізації терористів»; Что донеччанину федерализация, то нижегородцу пять лет с конфискацией; Моя хата з краю в центрі – я купив машину Бентлі; Не той москаль, хто не скаче, а той москаль, що за чужим щастям плаче; Не будь з ближнім на ножі, ми в одному бліндажі; Робити я не хочу, а красти я боюся. Поїду краще в Київ, в міліцію наймуся.*

Окремі цикли прислів'їв присвячуються конкретним подіям суспільного життя та медійним новинам, інколи у відповідь на фейкові інформаційні повідомлення. До таких належать серія «Про Яценюка-моджахета» (як реакція на фейкову новину російських ЗМІ про участь українського політичного діяча А. Яценюка в чеченській війні): *Яценюк кинув гранату і вбив 50 чоловік. А потім вона вибухнула; Одного разу Яценюк чхнув в автобусі. У живих залишилося лише троє; Щоранку Яценюк намазує ніж на хліб; Вулицю ім. Яценюка довелося перейменувати, оскільки ніхто не хотів переходити дорогу; Яценюк не їсть. Він вбиває овочі, фрукти, вбиває убитих корів, свиней, птахів; Якщо ви бачите Яценюка, він бачить вас. Якщо ви не бачите Яценюка, можливо, вам залишилося жити всього кілька секунд.*

Під час конфлікту представників «Правого сектору» з міліцією в Мукачевому на Закарпатті 2015 року, одним з фігурантів сутички став такий собі Микола Йовбак з незрозумілою професійною приналежністю, що, будучи в спортивному костюмі й зі зброєю, виступив на боці міліції. Цей факт породив численну мережеву творчість, зробивши з прізвища мем: «*Йовбак – мейнстрім. Можна створити партію. Країні потрібен Йовбак. Так, Йовбак. Йовбак: почую кожного. Йовбак працює»; Ви самотні? Вам нудно? У Вашому житті не вистачає Йовбаків? Тоді спеціально для Вас – тур від МВС до Закарпаття. По Йовбаку – в кожну хату; З життя Йовбака: хороші міліціонери стають копами, погані – йовбаками; від йовбака до йовбака одна адідаска; не той йовбак,*

що в бронежилеті, а той, що в адідасці; п'яний проспиться, йовбак ніколи; йовбак і в макітрі макогона зломить.

Добірка іронічних прислів'їв з приводу призначення новим главою адміністрації Путіна Антона Вайно належить українському блогеру та фотошоперу Богдану Процишину (https://www.facebook.com/terytoria?fref=ts): *то перший випадок, коли Вайно кудись вступило, а не хтось вступив у Вайно; Вайно питання!; не рухай Вайно – не буде смердіти; згадай Вайно – ось і воно; йой ти, Вайно невивезене!; своє Вайно не пахне; потекло Вайно по трубах.*

До більш розширених прозових жанрів вербального постфольклору належать гумористичні оповіді, а також казки-пародії, що мають сучасне змістове наповнення та головну ідею твору. Серед таких творів в інтернет-мережі можна зустріти казки: «Колобок-аферист» [5], «Мажори також плачуть» [7], «Коза-дереза» [9], а також «Казочку про Жирослава Луганського, Мудослава Донецького та аеропланеристку Надю», яка є «оповідкою про те, як смілива дівчинка двох баскаків перевиховувала, перевиховувала та не перевиховала» [2]. Спорідненістю цих творів з традиційними фольклорними текстами є використання загального шаблону наративу, умовного розподілу протиборних сторін та головних героїв, а ознакою сучасної приналежності – мовно-стилістичне наповнення змісту новітніми ідеями, ціннісними орієнтирами, викриттям негативних явищ суспільної дійсності.

Серед нових поетичних жанрів постфольклорних творів варто виокремити ті, що зародилися суто в інтернет-мережі і набули там своєї популярності і поширення. Мова йде про малі жанри віршів-«пиріжків» і віршів-«порошків», що прийшли до нас з російськомовного сегменту інтернету ще на початку 2000-х рр. Свої витоки, як наголошує К. Станіславська, вони беруть з таких зразків лаконічної народної творчості як синквейни, хайку, танка, лимерики, рубаї. Відповідно до типологічних характеристик, «пиріжком» називають «російськомовний закінчений чотиривірш без рими, написаний чотиристопним ямбом, малими літерами, без знаків пунктуації: 9-8-9-8 складів» [14, 248]. «Пиріжки» відрізняються певним обігруванням змісту, що ґрунтується на пошуку альтернативних сенсів явищ та ситуацій в смисловому ряді: *а почему у нас а подвале / всегда так сыро и темно / уж потрудитесь сделать светлым / мой мир в котором я живу; когда мужик на остановке / спросил какой сегодня год / мне захотелось жить вот так же / непринуждённо и легко* (http://pikabu.ru).

«Порошки» є дочірнім жанром «пиріжків», що відрізняються від основного жанру тим, що 2 і 4 рядки в цих чотиривіршах римуються, розмір по складах – 9, 8, 9, 2, і найкоротший, останній двоскладовий рядок, нерідко є найважливішим. До прикладу*: я свой характер закаляю / преодолением преград / упорно циркулем рисуя / квадрат; чем меньше женщину мы любим / тем хуже борщ и жиже квас / и дети как-то не похожи / на нас (http://www.netlore.ru/poroshki).* Таким чином, ці два жанри мають певну спорідненість, а умисне порушення орфографічних норм та інших правил швидше нагадує гру, якийсь дитячий протест проти зайвих умовностей, що заздалегідь налаштовує читача на ігровий лад і провокує на лінгвістичні пустощі [13, 98].

В українському сегменті інтернету популярними стають інші малі жанри віршованих текстів, які відомий блогер і автор М. Воськало (творчі псевдоніми – Мафусаїл Якович, Кокс Квасьневського) іменував «нехайками». Ці чотиривірші є дещо схожими за римою з «пиріжками», проте характеризуються вже україномовними лінгвістичними особливостями (застосування суржику, сленгу) та відображенням повсякденних реалій як українського соціокультурного простору, так і подій загальносвітового значення крізь призму стереотипів і цінностей українського менталітету, що створює дещо комічний ефект. До прикладу: *скінчився тиждень. дружно п'ємо / і п'ємо зовсім не кампот / а в турків в ето саме время / чуть не пройшов переворот; а гройсман вова, як нєвєста / то згоден, то не згоден він / но всьо ж поставили на мєсто / в кабмін; правди є тепер в нас міністєрство / прочитав я намєдні новості / непогано б, скажу відверто, / ще создать міністерство совісті*; зустрічаються у М. Воськала також дворядкові жарти*: в правосєка два раба, / потомушо жизнь борьба; у цей прекрасний дєнь вєсєнній / ушол от нас прем'єр арсєній.*

Окремої уваги заслуговують повноцінні віршовані твори, які також висміюють реалії буденного життя та не зовсім привабливі особливості українського менталітету, зокрема твір «Ось приїде Байден» (https://www.facebook.com /d1versey?fref=ts): *в україні криза і дефолт почтішо / у казні державній завелися миші / але на садовій сплять спокійно люде / ось приїде байден – байден нас розсудить / в байдена тут тоже власні інтереси / і прикаже видать нам мільярдів десять.*

Загалом варто відзначити, що український постфольклор, зокрема й поетичний, в останні роки активізувався, чому сприяло збільшення мережевої творчості користувачів, блогерів, журналістів, а насичення повсякдення суспільно важливими політичними та культурними подіями сформували сприятливе поле для творчої уяви й змістового наповнення таких творів. Окремі віршовані рядки не зберігають свого авторства, деякі формуються за шаблонами, як, наприклад, інтернетні «вірші-страшилки», зустрічаються новітні «українські хайку», коломийки, частівки, переспіви відомих пісенних та поетичних творів. Проілюструвати жанрове різноманіття поетичних творів вербального постфольклору можна такими текстами: *Сепар в лесу устанавливал мину. / Тихий хлопок. И упал он на спину./ Красный фонтанчик листок окропил,/ Саша с усмешкой глушитель скрутил; Сепар Петрович сел на пенек:/ – Ох и тяжелый сегодня денёк! / Долго в «зеленке» летали штаны, / Вот оно подлое эхо войны!* (вірші-страшилки); хайку про київські дерева (за тематикою виборів мера Києва): *выбираем между дубом и березой / потому, что остальные липа. / вот такие страсти под каштанами; коломийки та частівки: На Майдані я стояв з ночі до рассвєта / Янукович вже наклав / Але ще не вето; Ішла баба з диниеру / Тай теє сказала: «Якби знала, де той пуйло, / На шматки б порвала»; Маю руські новостя Скоро подивити, / Бо пос@ати вже три дня / Не можу сходити; Гнала баба самогон / Додала карбіду / Тілько перднув сєпарат / То ісчєз із віду; З неба зірочка упала / Не коханому в матню. / Я вогонь коректувала: / Розірвало кацапню.*

Серед поширених віршованих та пісенних переспівів – твори за мотивами популярних фільмів, літературних творів, текстів українських пісень: *Весь уже*

без зелени, абсолютно весь, / Остров Невезения в Чёрном море есть. / Остров Невезения в Чёрном море есть, / Весь уже без зелени, абсолютно весь (за мотивами пісні із кінофільму «Діамантова рука»); *Ваше благородіє, дорогіє Штати, / Ви не дайте оркам волю в нас забрати. / Дайте джевеліни, просимо скоріш, / Бо козак без шаблі згине ні за гріш* (за мотивами пісні «Ваше благородие Госпожа удача» із кінофільму «Біле сонце пустелі»); *Ніч така місячна зоряна ясная / В оптиці в мене москаль / На вітер поправочка і до побачення / Дамой за «парєбрік», бай-бай! Сядем в окопчику десь за Дебальцево. / Нас тут багато, не сам! / Глянь, моя рибонько, хвилею полум'я / Ворога б'є «Ураган»* (за мотивами української пісні «Ніч яка місячна). За відомим твором російського актора і письменника Л. Філатова «Сказка про Федота» мережева творчість видала «на-гора» актуальний сучасний переспів «Сказка про Песца, молодого удальца»: *Журналист: Вызывает антиресс / Ваш технический прогресс. / Суперновый танк «Армата» Дров сосновых много ест? / Шойгу, потупив глазки: – Йес!*

Джерелом постфольклорної творчості для користувачів мережі звичайно ж, стали й твори Т. Шевченка, зокрема, вірш «Покаяння блудного», В. Кучернюк присвятив його В. Януковичу: (https://www.facebook.com/vasyl.ku?fref=ts): *І виліз я із гопотні / І з гопотою доживаю / Та легітимному мені / Здається кращого немає / Нічого в світі як Донбас: / Його вугілля тєрікони, / Пивасік, сємки, ганджубас.* Зразок народної творчості, де троляться фейкові російські новини-страшилки та стереотипи про Україну часів війни на Донбасі, побудовано за твором Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати», що ніби символізує віковічні «традиції й звичаї» українців: *Садок вишневий коло хати, / Раби сапають буряки, / Фрейлехс танцюють парубки, / Висить дитинка розіп'ята – / Над тільцем порхають круки. / Зігує мати на порозі, / Моститься ззаду син-Пріап, / В світлиці на іконі – цап, / Сім'я вечеря на підлозі – / Парує смажений кацап. / Ідуть з АТО американці, Співають «бейбі, донт ю край...», / Лунає спів за небокрай, / Ти ж uber alles, моя мамця – / Жидофашистський рідний край!»*

Окремим малим поетичним жанром постфолькору останніх років варто виокремити кричалки фанів (або приспівки), котрі хоча й зароджуються в середовищі субкультури спортивних вболівальників, проте основну популярність здобувають завдяки поширенню на відеохостингу YouTube, спричиняючи до того ж вплив на розвиток суміжних жанрів інтернет-творчості. Тут слід загади про два найпопулярніших твори в мережі: перша приспівка *«Путін-ху@ло! Ла-ла-ла-ла-ла»*, вболівальників харківського футбольного клубу «Металіст», вперше виконана в 2014 р., і стала всесвітньо відомою, їй навіть присвячена окрема сторінка у «Вікіпедії». Ця приспівка стала джерелом для творення численних постфольклорних творів як вербального, так і візуального типу (креолізованих текстів). Інша приспівка авторства ультрас київського «Динамо» була виконана в серпні 2016 р. на НСК «Олімпійський» під час футбольного матчу «Динамо» – «Дніпро» після замаху на очільника квазі-державного утворення лнр І. Плотницького: *«Жирний сєпар Ігорьок їхав на машині, підірвався на фугасі – слава Україні!»* (https://www.youtube.com/watch?v=-FCrfckxe-0).

Вербальні тексти постфольклору значною мірою виражають ті ціннісні домінанти, які почали формуватися в соціокультурному просторі після Євро-

майдану і Революції гідності, зокрема, право нації на самовизначення й державотворення, відстоювання національних інтересів, нехтування й висміювання стереотипів культурної меншовартості українців, засудження російської агресії в Криму і на Донбасі.

З 2014 р. в соціальних мережах набув популярності музичний проект «Мірко Сабліч», метою якого, за визначенням самих учасників, стало «іронічно-сатиричне рефлектування у пісенні формі подій Окупаційної війни». Основний репертуар проекту складають пісні, створені за мотивами популярних музичних хітів минулого, – як радянських, так і зарубіжних, проте на вірші антивоєнної тематики, спільними рисами яких є гумор, тонкий тролінг новинних стрічок російської пропаганди, що запускаються в український інформаційний простір. Тобто фактично – це відео роботи з накладеним іншим звукорядом. Проект поширює свої твори виключно в YouTube й присвячуються вони часто конкретним подіям (тобто є прецедентними феноменами), хоча деякі в своєму змісті мають й більш широку актуальну тематику. Серед найбільш відомих пародійних текстів проекту – пісня «Бандера» за мотивами пісні Адріано Челентано, що містить, зокрема, такі рядки (https://www.youtube.com/watch?v=y-c2nzkWMpg):

Знов показали росіяни свою імперсько-фашистську суть,
Вкотре весь світ переконався, яка безглузда ведмежа лють,
Волелюбиві українці орду московську проженуть.
Приспів:
Не зліть нас, бо тоді в гості у Москву Бандера прийде,
Він вату вам з вух дістане й в головах вам лад наведе,
В синичок всіх снігурів перефарбує, тризуб в кожнім вікні,
Читати справа наліво «Кобзар» заставить у кромешній тьмі.

Пісня «Гумконвой» («Когда мы были на войне») виконана на відеоряді виступу Кубанського козачого хору з російської телетрансляції концерту і є своєрідною відповіддю українців на пісню російського поп-співака Стаса П'єхи про російські гумконвої на Донбас (https://www.youtube.com/watch?v=4Z-UVqcTQ4c):

Когда везли мы гумконвой, когда вели мы гумконвой,
Я с грустью думал о своей судьбе-судьбинушке лихой.
Простой расклад: тройной оклад, простой расклад: тройной оклад,
Везем оружие туда – везем груз 200 мы назад.
Какого хрена, брат, скажи, какого хрена, брат, скажи,
На кон я ставлю свою жизнь ради большой кремлевской лжи?

У відеопісні «Гімн українського Донбасу» (за мотивами пісні російського гурту «Любе») міститься констатація фактів реальності життя на окупованих територіях (https://www.youtube.com/watch?v=tIFFam_1X2Q):

А в ДНР как в ДНР: на остановке БТР.
Ушел футбол, ушла любовь, пришли террор, война и кровь.
А в ДНР, как в ДНР, народ не любит полумер.
Парады пленных, толпы экстаз, Геббельс-ТВ вошло в кураж.
А в ЛНР как в ЛНР: казаки, плетки, СССР.

Тьму мракобесья, прикрыв крестом,
Да с волчьим взглядом, да с калашом.

Окрім цих творів в репертуарі гурту – «відповідь українців ксенофобу Табакову», «Музичне привітання Пореченкова з Днем народження» та ін.

Як ми бачимо, такі вербальні твори постфольклору є соціально спрямованими, які викривають негативні явища дійсності, стереотипні уявлення масової свідомості, глузливо висловлюючись щодо тем, раніше цензурованих і табуйованих, водночас, виступаючи захисною реакцією та своєрідним маніфестом справедливості, незламності віри в краще життя, ціннісних ідеалів суспільства, моральних орієнтирів в повсякденні. Постфольклорні тексти, що утворюються в інтернет-мережі та опосередковуються комунікативними процесами, і, власне, спрямовані на своє поширення мережею, є засобом подолання соціальної напруги в суспільстві, апелюючи до карнавально-сміхового начала, вони унормовують засади соціального життя, поведінкові моделі, реакції на суспільно-політичні події, явища культурного життя. Застосування формальних ознак традиційного фольклорного наративу поєднується зі структуроутворюючими новими елементами комунікативної моделі, що формує цілісну жанрову систему вербального постфольклору, зі своїми характерними ознаками та ціннісно-смисловими значеннями.

Література

1. Ерофеев Ю. В. Интернет-анекдот как особый вид юмористического дискурса / Ю. В. Ерофеев // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2010. – № 3. –Т. 12. – С. 163–166.

2. Казочка про Жирослава Луганського, Мудослава Донецького та аеропланерістку Надю [Електронний ресурс]. – Електрон. дан. (1 файл). – Режим доступу: http://www.depo.ua/ukr/war/kazochka-pro-zhiroslava-luganskogo-mudoslava-donetskogo-23062016180000.

3. Каргин А. С., Костина А. В. Научное осмысление интернет-фольклора: актуальные проблемы и опыт исследования / А. С. Каргин. А. В. Костина // Интернет и фольклор: сб. статей. – М. : Гос. республ. центр русского фольклора, 2009. – С. 5–18.

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

5. Колобок-аферист [казка] [Електронний ресурс]. – Електрон. дан. (1 файл). – Режим доступу: http: // h.ua/story/320790/#ixzz4NGAUV2I9.

6. Лисюк Н. Мовні війни 2014 року / Н. Лисюк // Народна творчість та етнологія. – 2015. – № 1. – С. 23–31.

7. Мажори також плачуть, або Пародія на давню казку [Електронний ресурс]. – Електрон. дан. (1 файл). – Режим доступу: http://h.ua/story/323595/#ixzz4NGAGsAAN

8. Неклюдов С. Ю. Фольклорные традиции современного города / С. Ю. Неклюдов [Электронный ресурс].–Электрон. дан (1 файл). – Режим доступа: www.culture29.ru/upload/medialibrary/.../f67211a724844c58553b17ad1374f56a.Pdf.

9. Пародія на казку Коза-дереза [Електронний ресурс]. – Електрон. дан. (1 файл.). – Режим доступу: http://h.ua/story/326461/#ixzz4NGA0G8RQ.

10. Петренко С. Н. Жанровые традиции постфольклора в поэтике современной русской литературы / С. Н. Петренко // Известия ВГПУ. – 2014. –№ 2. – С.145–149.

11. Савельева Т. В. Фольклор в галактике Маклюэна / Т. В. Савельева // Челябинский гуманитарий. – 2011. – № 2. – С. 29–33.

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

13. Соковнина В. В. Лингвокреативность взрослого мира: игры в «социальной сети» / В. В. Соковнина // Уральский филологический вестник. Серия: Психолингвистика в образовании. – 2014. – № 2. – С. 96–100.

14. Станіславська К. І. Художні особливості «пиріжкової поезії» як малої літературної форми в інтернеті / К. І. Станіславська // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2013. – № 31. – С. 247– 261.

15. Щурина Ю. В. Классификация комических речевых жанров коммуникативного пространства Интернета / Ю. В. Щурина // Известия ВГПУ. – 2014. – № 2. – С. 39–43.

References

1. Yerofeyev, Y. V. (2010). Internet anecdote as a special kind of humorous discourse. Izvestija Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk, 3 (12), 163–166 [in Russian].

2. The Tale of Zhiroslav Luhansk, Donetsk and Mudoslav, aero-planerism Nadia (2016). Retrieved from http://www.depo.ua/ukr/war/kazochka-pro-zhiroslava-luganskogo-mudoslava-donetskogo-23062016180000 [in Ukrainian].

3. Kargin, A. S. & Kostina, A. V. (2009 Scientific understanding of Internet folklore: current problems and research experience. Internet and folklore: (pp. 5–18). M.: Gos. respubl. centr russkogo folklora [in Russian].

4. Kolistratova, A. V. (2011). Postmodern and the folklore: the absence of the subject statements. Fylolohicheskie nauki. Voprosi teoryi i praktike, 2(9), 88–90 [in Russian].

5. Gingerbread-conman. Retrieved from http: // h.ua/story/320790/#ixzz4NGAUV2I9 [in Ukrainian].

6. Lysiuk, N. (2015). The Language War 2014. Narodna tvorchist ta etnolohiia, 1, 23–31 [in Ukrainian].

7. Majeure as crying or parody on the old fairy tale. Retrieved from http://h.ua/story/323595/#ixzz4NGAGsAAN [in Ukrainian].

8. Nekludov, S. Yu. Folk traditions of the modern city. Retrieved from www.culture29.ru/upload/medialibrary/.../f67211a724844c58553b17ad1374f56a.Pdf [in Russian].

9. The Parody of the Tale Goat-dereza. Retrieved from http://h.ua/story/326461 /#ixzz4NGA0G8RQ [in Ukrainian].

10. Petrenko, S.N. (2014). The Post-folklore genre tradition in the poetics of modern Russian literature. Yzvestyia VHPU, 2 (87), 145-149 [in Russian].

11. Savelyeva, T. (2011). The Folklore in McLuhan galaxy. Cheljabinskij gumanitarij, 2, 29–33 [in Russian].

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

13. Sokovnina, V. V. (2014). Lingo-creativity of adult world: the game in the "social network". Ural'skij filologicheskij vestnik. Serija: Psiholingvistika v obrazovanii, 2, 96–100 [in Russian].

14. Stanislavka, K. I. (2013). Art features "Pyrizhkova poetry" as a small literary forms on the Internet. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury, 31, 247– 261[in Ukrainian].

15. Shhurina, Ju. V. (2014). The Classification of comic speech genres communicative Internet space. Izvestija VGPU, 2, 39–43 [in Russian].

УДК 008:001:8]:81:1

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

ПЕРВЕРСИВНІСТЬ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА СМИСЛУ АБСУРДНОГО ТЕКСТУ

Мета роботи. *Робота присвячена дослідженню особливостей репрезентації смислу на рівні художнього тексту, виокремлено специфіку функціонування цього процесу в контексті абсурдних художніх текстів.* ***Методологія дослідження*** *передбачає застосування історико-логічного методу, соціально-філософського та компаративного аналізу проблеми.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у вивченні смислу абсурдних художніх текстів з позицій мовознавства й культурології: такий міжпредметний підхід дозволяє більш глибоко проаналізувати не тільки його побутування, а й розвиток.* ***Висновки.*** *Перверсія – це стрижнева характеристика абсурдних художніх текстів, оскільки вона є основою їхнього функціонування: адже у процесі дискредитації класичного (традиційного) смислу відбувається локальне збурення, яке виявляється через стан афекту, що формується внаслідок руйнування елементів мовної картини світу індивідуума. При цьому формальні системи логіки є деструктивними побудовами, тому що в процесі створення, їх первинні значення набувають міркування зручності дослідження їхніх властивостей, математичної простоти, витонченості тощо. Повсякчас міркування, пов'язані з наступною інтерпретацією формальних систем, узагалі не беруться до уваги. Наслідком цього є можливість відриву теоретичних побудов від емпіричних фактів і невідповідностей між цими фактами й, інтерпретованими певним чином, формулами, побудов, що досліджуються.*

Ключові слова*: смисл, смисл художнього тексту, логіка, перверсія.*

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

Перверсивность как культурологическая характеристика смысла абсурдного текста

Цель работы. *Работа посвящена исследованию особенностей репрезентации смысла на уровне художественного текста, вычленено специфику функционирования этого процесса в контексте абсурдных художественных текстов.* ***Методология исследования*** *состоит в использовании историко-логического метода, социально-философского и компаративного анализа проблемы.* ***Научная новизна*** *работы состоит в изучении смысла абсурдных художественных текстов с позиций языкознания и культурологии: такой межпредметный поход позволяет более глубоко проанализировать не только его бытование, но и развитие.* ***Выводы.*** *Перверсия является корневой характеристикой абсурдных художественных текстов, поскольку она основа их функционирования: потому как в процессе дискредитации классического (традиционного) смысла происходит локальное возмущение, проявляющееся через состояние аффекта, которое формируется вследствие разрушения элементов языковой картины мира индивидуума. При этом формальные системы логики являются деструктивными построениями, поскольку в процессе создания их первичное значение приобретают размышления удобства исследования возможностей последних, математической простоты, утонченности и так далее. Постоянно рассуждения, связанные с последующей интерпретацией формальных систем, вообще не принимаются во внимание. Следствием этого является возможность отрыва теоретических построений от эмпирических фактов и несоответствий между последними и интерпретированными определенным образом формулами рассматриваемых построений.*

Ключевые слова: *смысл, смысл художественного текста, логика, перверсия.*

© Довгань О. В., 2016

***Dovgan Alexey Valentynovych**, PhD in Philology, Chief Bibliographer of Scientific Library of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Perverse as a cultural characteristic of sense of the absurdity literary text

***Purpose of Article.** The work deals with the representation of the sense of the features at the level of a literary text, to isolate the specifics of the functioning of this process in the context of the absurdity of the literary texts. **Methodology.** Methodology is the use of historical and logical method, socio-philosophical and comparative analysis of the problem. **Scientific novelty.** The scientific novelty of this work is to study the sense of absurd literary texts from position of the linguistic and cultural studies: this interdisciplinary campaign allows more in-depth analysis not only its existence but also the development. **Conclusions.** Perversion is the root characteristic absurd literary texts, because it is the basis of their performance: because both processes behold discredit classical (traditional) sense there is a local disturbance, which manifests itself through the heat of passion, which is formed due to the destruction of the individual elements of a language picture of the world. In this formal logic system is destructive constructions, as in the creation of primary importance purchase the reflections convenience investigating the possibilities of the latter, the mathematical simplicity, elegance and so on. Continuing the argument relating to the subsequent interpretation of formal systems, generally not taken into account. The consequence of this is the possibility of the separation of theoretical constructions from empirical facts and it does not match between the latter and interpreted in a certain way the formulas considered constructions.*

Keywords: *sense, sense of literary text, logics, perversion.*

Постановка проблеми. «Сучасне суспільство, яке входить у стан постмодерну, набуває таких рис як дифузність, нелінійний характер розвитку тощо, що призводить до розривів соціуму, культурних травм, парадоксів, «розмивання» нормативності, створюючи передумови соціальної невизначеності» [3, 19]. Природно, що такий стан віддзеркалюється не тільки в психіці окремої людини, а значить і суспільства в цілому, але й мові як ідеальній знаковій структурі, створеній на культурному підґрунті. При цьому головною функцією мови постає репрезентація речового (предметного) світу в символічній формі. Таким чином, вона (мова) виконує роль своєрідного фільтру, що не дозволяє сітківці (психіці індивідуума) сприйняти онтологічну реальність як таку, обмежуючи її до узвичаєних форм і образів на базі культури, як продукту людської цивілізації.

Цікаво, що логіка розглядає мову як сукупність видимих і озвучених слів, тобто як особливого роду матеріальні «речі», тобто, в певному сенсі, продукти цивілізації (культурні продукти). При цьому звичайно ігноруються ті, хто створив ці «речі» й оперує ними, – назвемо їх дослідниками (термін Дж. Александера). Однак, вилучати дослідників, розглядаючи мову з позицій культури, не тільки фактично неможливо, але і не доцільно. Численні проблеми логіки вирішуються легше, якщо враховувати дослідників, а деякі важливі проблеми узагалі не вирішувати без цього [2, 20]. Зрозуміло, що в цьому контексті під «дослідниками» мається на увазі антропологічний початок мови як людського утворення, культурного продуценту тощо, а також, власне, мовного світу, який постає своєрідною мірою, яка зрівнює будь-яку подію, явище тощо крізь призму людського сприйняття, в контексті останнього, послуговуючись шкалою людських цінностей тощо.

При цьому визнання виключної значимості емоційного вимірювання смислового життя; того, що смислові конструкції мають неоднакову «вагу»; того, що ця «вага» формується у особливим чином структурованих соціальних взаємодіях,

знаходить своє вираження у мові деприміторваної теорії Е. Дюркгейма [1, 7]. Тут ми маємо зауважити, що осередками емотивності можна вважати абсурдні художні тексти, які, дискредитуючи узвичаєний смисл, створюють певний злам, розрив, перверсію (відхилення, збочення) тощо, які здатні спричинити емоційний викид.

Останнє призводить до того, що емотивний профіль не осмисленого (абсурдного) і осмисленого (смислового) текстів доволі сильно різняться. Так, інтерпретування осмисленого тексту не викликає такого протесту, відторгнення в психіці людини, як у випадку із текстом абсурдним. У цьому контексті думка Е. Дюркгейма, що суспільство є чимось на кшталт наднндивідуального буття, існування й закономірності якого не залежать від дій окремих індивідів [4], постає доволі суперечливою, оскільки вищеозначена перверсивність безпосередньо пов'язана з такою характеристикою мовної системи як відкритість, мобільність, гнучкість її складових. Хоча в тому, що людина постає подвійною реальністю, у якій співіснують, взаємодіють і протистоять один одному дві сутності – соціальна та індивідуальна [4], ми повністю згодні. Оскільки, в такому контексті, першу можна вважати осмисленістю, порядком, натомість як другу – абсурдністю, первинним хаосом.

Зазначимо, що свого часу відбулася (і відбувається досі) розробка логіки з орієнтацією на дослідні науки, під якою мається на увазі радикальне розширення її сфери за рахунок логічної обробки мовних виразів, що фігурують в мові дослідних наук. Це, до прикладу, термінологія, яка відноситься до простору, часу, емпіричних зв'язків, змін тощо. Вона погано визначена або зовсім не визначена, багатоосмислена, нестійка, логічно не пов'язана в належні комплекси. Це слугує основою для всякого роду псевдонаукових спекуляцій на кшталт ідей уповільнення і прискорення часу, зворотного ходу часу, різноманітного ходу часу у різних світах, особливої логіки мікросвіту [2, 15]. Однак нас тут цікавить не стільки факт особливостей використання мовних виразів та специфіки цього процесу в культурологічному контексті, скільки тенденція, яка полягає у взаємоінтеграції наукових парадигм одних наук у інші і навпаки. На наш погляд, тільки за таких умов можливий подальший розвиток культурологічної й лінгвістичної науки, оскільки та ж математична парадигма дозволить не тільки поновому переосмислити узвичаєні для лінгвістів явища, але й віднайти низку невідомих, які з'являється завдяки такому плідному співіснуванню, переходу однієї науки в іншу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблему логіки і смислу розробляли: Дж. Александер, М. Гайдеґґер, Ф. Гваттарі, О. Грицанов, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Л. Заде, О. Зінов'єв, Н. Карамишева, С. Кравченко, С. Куцепал, Ж.-Ф. Ліотар, Д. Петренко, С. Стасенко, Г. Фреге та інші.

Метою статті є аналіз особливостей репрезентації смислу на рівні художнього тексту. Предметом – специфіка функціонування цього процесу в контексті перверсії, яка виникає у абсурдних художніх текстах як культурологічного явища.

Виклад основного матеріалу. Природно, що формальні побудови логіки допускають різноманітні змістові інтерпретації. Відтак, їхнє використання для опису якихось елементів мови і правил оперування ними – це лише один із мо-

жливих варіантів, хоча генетично вони і слугували передумовою їхнього винаходу. Причому згадане використання пов'язано із порівняно складними абстракціями і припущеннями, останнє передбачає певне попереднє (таке, що не залежить від формальних побудов) розуміння тих чи інших елементів мови. Закономірно, що тут постають питання про відповідність такого роду позаформального розуміння елементів мови і формул логічним обчислень, обраних для опису [2, 18]. Зрозуміло, що, в першу чергу, таке розуміння пов'язане з осмисленими текстами, натомість тексти абсурдні, через притаманну їм перверсивність смислу, такого «передрозуміння» дати не могли. Останнє можна пояснити вторинним походженням таких елементів: оскільки абсурдний смисл є похідним від класичного, а значить він його спростовує, піддаючи нищівній критиці елементи останнього не через їх аналіз, а через практичну неповноздатність того абсолютизму значення, яке їм, за недоглядом, зазвичай приписують.

Очевидно, що така дискредитація осмислених текстових масивів є чужорідною для психіки пересічної людини, оскільки вона підриває її категорійний лад мислення, піддаючи критиці усталеність і довершеність останнього. Безперечно, абсурдний смисл є частиною культури, так само як традиційний, проте він несе у собі певний елемент деструктиву, девіантності тощо, який виявляється у руйнівній потенції для всього культурного ладу. Так, з аналітичної точки зору техніка також є частиною культурного порядку: це знак, одночасно й означувальне, й означальне, від якого індивідууми не можуть повністю відокремити свій суб'єктивний розумовий початок [1, 474]. У такому сенсі абсурд виступає не тільки як когнітивний агресор, але як засіб до покращення смислових активів мовної полісистеми. Останнє відбувається через опанування меж осягнення одним комунікантом смислу іншого, розуміння обмеженості зв'язків між предметом і його назвою тощо.

Суспільство існує завдяки тому, що люди певним чином солідарні – вони мають спільні уявлення, розмовляють зрозумілою мовою, дотримуються певних норм. Солідарність – це основа гармонії, порядку, організованості. Відсутність солідарності – це конфлікти, революції, війни [4], [...] абсурд, який постає, у такому сенсі, елементом дратування соціуму, подібно до зумисної розмови іноземною мовою з людиною, яка її не опанувала. У такому сенсі слідування за абсурдом можна позиціонувати як конфліктність, оскільки це свідомий відхід від соціального контракту, ризик краху комунікативних сесій тощо. Однак, з іншого боку, така комунікативна стратегія, парадоксально, але може призвести до глибшого взаємопорозуміння, оскільки комуніканти починають набагато краще осягати особливості мислення одне одного. На нашу думку, окрім вищезазначеного, це відбувається за рахунок обопільного антропологічного початку, що присутній у будь-якому продукті культури, в тому числі і смислі, адже він витворений людиною для людей. Таким чином, глибинною функцією як узвичаєного смислу, так і абсурдного є можливість його витлумачення, актуалізації в горизонті подій. Так, показовою є соціальна мережа «Instagram», головною особливістю якої, окрім звичних функцій обміну повідомлення, перепосту тощо, є наочна комунікація, що є безпосереднім апелюванням до органів чуттів «в обхід» знаково-символічного «фільтру» мовної полісистеми. Це пов'язано з тим, що її природа

вибудована на наочності представлення емпіричного досвіду, почуттів, повсякденного існування тощо окремої людини. В певному розумінні людина презентує не тільки своє життя у своєму акаунті в цій мережі, вона презентує всю людську культуру, заломлену в призмі її культурно-генетичного контексту (вона представляє себе як громадянина певної держави, мешканця певної території тощо, останнє може бути не явним, проте доволі очевидним).

Висновки. Отже, перверсія є стрижневою характеристикою абсурдних художніх текстів, оскільки вона є основою їхнього функціонування: адже у процесі дискредитації класичного (традиційного) смислу відбувається локальне збурення, яке виявляється через стан афекту, що формується внаслідок руйнування елементів мовної картини світу індивідуума.

При цьому формальні системи логіки є деструктивними побудовами, оскільки в процесі створення їхнього первинного значення, набувають міркування зручності дослідження їхніх властивостей, математичної простоти, витонченості тощо. Повсякчас, міркування, пов'язані з наступною інтерпретацією формальних систем, узагалі не приймається до уваги. Наслідком цього є можливість відриву теоретичних побудов від емпіричних фактів і невідповідностей між цими фактами й інтерпретованими певним чином формулами розглядуваних побудов. Вирішення питань про те, як вчинити з такими невідповідностями, потребує певної системи абстракцій і припущень, модифікації наявних формальних побудов й конструювання нових [2, 18–19]. Наразі такими побудовами виступають абсурдні смисли, що функціонують у межах художніх текстів, оскільки саме вони є тими невизначеними до кінця змінними, що зумовлюють відкритість мовної і логічної систем в культурологічному контексті. Останнє надає окресленим утворенням гнучкості й мобільності, яка забезпечує їхню актуальність по відношенню до мовної реальності тощо.

Перспективою цього дослідження є глибший, поліпредметний, аналіз природи абсурдних смислів через їхню стрижневу ознаку – перверсивність, вивчення якої дає змогу повніше усвідомити ту роль та місце, яке вони посідають у мовній та культурній полісистемі.

Останнє зумовлює ґрунтовніше вивчення питань внутрішньої культурної вмотивованості смислів, особливостей їхньої варіативності, а також модифікації останніх у художніх текстах. Саме такий, культурологічний, підхід до мови як знаково-символічного утворення дає змогу осягнути всю «поліфонію» смислових взаємозв'язків у ній через відслідковування парадигм поєднуваності смислових ланцюжків та аналізування особливостей їх дискредитування у абсурдних смислових осередках.

Література

1. Александер Дж. Смыслы социальной жизни: Культурсоциология / Дж. Александер; пер. с англ. Г. К. Ольховика; под ред. Д. Ю. Куракина. – М. : Изд-во и консалтинговая группа «Праксис», 2013. – 640 с.

2. Зиновьев А. А. Очерки комплексной логики / А. А. Зиновьев; под ред. Е. А. Сидоренко. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 560 с.

3. Кравченко С. А. Культурная социология Дж. Александера (генезис, понятия, возможности инструментария) / С. А. Кравченко // Социологические исследования. – 2010. – № 5. – С. 13–22.

4. Семке Н. М. Соціологічна концепція Е. Дюркгейма [Електронний ресурс] / Н. М. Семке // Народна освіта. – Електрон. дан. – Режим доступу: http://narodna-osvita.com.ua/65-socologchna-koncepcya-e-dyurkgeyma.html. – Назва з екрана.

References

1. Aleksander, Dzh. (2013). Social Meaning of Life: A Cultural Sociology. G. K. Olkhovik (trans.), Yu. Kurakin (ed.). – Moscow: Izd-vo i konsaltingovaya gruppa «Praksis» [in Russian].

2. Zinovev, A. A. (2000). Sketches of complex logic. Ye. A. Sidorenko (ed.). – Moscow: Editorial URSS [in Russian].

3. Kravchenko S. A. (2010). Cultural sociology G. Alexander (genesis, concepts, tools possible). Sotsiologicheskie issledovaniya, 5, 13–22 [in Russian].

4. Semke N. M. The sociological concept of Emile Durkheim. Narodna osvita. Retrieved from http://narodna-osvita.com.ua/65-socologchna-koncepcya-e-dyurkgeyma.html [in Ukrainian].

УДК 316.7:378

Бучковська Олена Юріївна,
доцент кафедри документальних комунікацій
та бібліотечної справи
Рівненського державного гуманітарного університету

МІЖКУЛЬТУРНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ В КОНТЕКСТІ ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Мета дослідження *– розглянути інтернаціоналізацію вищої освіти як невід'ємну складову глобалізації у контексті цивілізаційного соціокультурного розвитку, охарактеризувати міжкультурну компетентність як важливу складову підготовки фахівців до адекватної адаптації у світовому освітньому просторі.* ***Методологічною основою*** *дослідження є сукупність методів філософського, загальнонаукового та конкретно-наукового рівнів дослідження. Методи дослідження обрано з урахуванням мети та задач наукової роботи: герменевтичний підхід дозволив розкрити особливості тлумачення та розуміння понять «глобалізація» та «інтернаціоналізація освіти»; системно-структурний метод використовувався для характеристики обґрунтувань предмету дослідження; формально-логічний слугував для виявлення причин необхідності формування міжкультурної компетенції; метод узагальнення надав можливість сформулювати пропозиції щодо розвитку концепції міжкультурної особистості.* ***Наукова новизна*** *полягає в аналізі значення міжкультурної компетентності основою якої є можливість засвоєння нових знань, умінь, навичок, що є важливою умовою для адаптації до навчання у закордонних вузах, і сприятиме підвищенню рівня міжкультурної взаємодії навчальних закладів в умовах інтернаціоналізації освітнього простору.* ***Висновки.*** *Інтернаціоналізацію вищої освіти пов'язують з якісними трансформаціями сучасної цивілізації у напрямку духовного зближення дистанційованих у планетарному просторі людських спільнот, відтак актуалізується її міжкультурний контекст як адекватна реакція на потребу у інформаційно-комунікаційному обміні знаннями. До основних форм та характеристик інтернаціоналізації вищої освіти можна віднести зростання рівня мобільності студентів та викладачів; організацію спільних дослідницьких програм та*

© Бучковська О. Ю., 2016

проектів; створення та надання освітніх міжнародних послуг, що розвивають лідерство та конкурентоспроможність навчальних закладів. Процеси глобалізації та інтернаціоналізація у вищій освіті сформували й нові вимоги до випускників і включають не тільки академічні та професійні знання, а й такі як багатомовність, соціальна адаптація та міжкультурна взаємодія. В основу інтернаціоналізації вищої освіти важливо закласти усвідомлення різноманітності культурних проявів як окремої особистості так і окремих суспільств і світу в цілому, а міжкультурна особистість має володіти навичками компетентно виконувати ролі, необхідні для кожного культурного контексту. Міжкультурна компетентність дає можливість засвоєння нових знань, навичок, відносин, які є ефективними та адекватними для адаптації в умовах інтернаціоналізації освітнього простору, сприяє комфортним умовам для взаємопроникнення та поширення культур, порозумінню та взаємному визнанню їх у сучасному світі.

Ключові слова: *глобалізація, інтернаціоналізація вищої освіти, вищий навчальний заклад, міжкультурна особистість, міжкультурна компетентність.*

Бучковская Елена Юрьевна, *доцент кафедры документальных коммуникаций и библиотечного дела Ровенского государственного гуманитарного университета*

Межкультурная компетентность в контекте интернационализации высшего образования

Цель исследования *– рассмотреть интернационализацию высшего образования как неотъемлемый компонент глобализации в контексте цивилизационного социокультурного развития, охарактеризовать межкультурную компетентность как важную составляющую подготовки специалистов к адекватной адаптации в мировом образовательном пространстве.* ***Методологической основой*** *исследования является совокупность методов философского, общенаучного и конкретно-научного уровней исследования. Методы исследования выбраны с учетом цели и задач научной работы: герменевтический подход позволил раскрыть особенности толкования и понимания понятий «глобализация» и «интернационализация образования»; системно-структурный метод использовался для характеристики обоснований предмета исследования; формально-логический служил для выявления причин необходимости формирования межкультурной компетенции; метод обобщения предоставил возможность сформулировать предложения по развитию концепции межкультурной личности.* ***Научная новизна*** *заключается в анализе значения межкультурной компетентности, основой которой является возможность усвоения новых знаний, умений, навыков, что является важным условием для адаптации к обучению в зарубежных вузах, и будет способствовать повышению уровня межкультурного взаимодействия учебных заведений в условиях интернационализации образовательного пространства.* ***Выводы.*** *Интернационализацию высшего образования связывают с качественными трансформациями современной цивилизации в направлении духовного сближения дистанцированных в планетарном пространстве человеческих сообществ, поэтому актуализируется ее межкультурный контекст как адекватная реакция на потребность в информационно-коммуникационном обмене знаниями. К основным формам и характеристикам интернационализации высшего образования можно отнести рост уровня мобильности студентов и преподавателей; организацию совместных исследовательских программ и проектов; создание и предоставление образовательных международных услуг, развивающих лидерство и конкурентоспособность учебных заведений. Процессы глобализации и интернационализации в высшем образовании сформировали и новые требования к выпускникам и включают не только академические и профессиональные знания, но и такие как владение языками, социальная адаптация и межкультурное взаимодействие. В основу интернационализации высшего образования важно заложить осознание разнообразия культурных проявлений как отдельной личности, так и отдельных обществ и мира в целом, а межкультурная личность должна обладать навыками компетентно выполнять роли, необходимые для каждого культурного контекста. Межкультурная компетентность дает возможность усвоения новых знаний, навыков, отношений, которые являются*

эффективными и адекватными для адаптации в условиях интернационализации образовательного пространства, способствует комфортным условиям для взаимопроникновения и распространения культур, пониманию и взаимному признанию их в современном мире.

Ключевые слова*: глобализация, интернационализация высшего образования, высшее учебное заведение, межкультурная личность, межкультурная компетентность.*

Buschlovska Olena, *associate professor of the Documentary communications and librarianship chair, Rivne State Humanitarian University*

Intercultural competence in the context of internationalization of higher education

Purpose of Article. *The purposes of the article are to consider the internationalization of higher education as an inherent component of globalization in the context of socio-cultural development of civilization, to characterize the intercultural competence as an important part in teaching the specialists and to adapt adequately in the global educational space.* ***Methodology.*** *The methodological basis of the study is a set of methods of the philosophical, general and specific scientific research levels. The methods were chosen considering the aim and the tasks of the scientific study: hermeneutic approach allowed revealing the peculiarities of interpretation and understanding of the terms "globalization" and "educational internationalization"; the system-structural method helped to characterize the elucidations of the subject of study; formal-logical method gave the opportunity to reveal the reasons of formulating an intercultural competence; method of generalization permit to formulate the offers concerning the development of intercultural personality concept.* ***Scientific novelty.*** *The scientific innovation is the analysis of the meaning of intercultural competence. The basis of the intercultural competence is the opportunity to get new experiences, proficiencies and skills, which are essential for adaptation by studying at foreign universities, and support the raising of intercultural cooperation level of the educational institutions in terms of internationalization of the educational space.* ***Conclusions.*** *The internationalization of higher education is associated with qualitative transformations of contemporary civilization toward to the rapprochement of the distant human communities. The intercultural context of the internationalization is being considered as an adequate reaction to the need of information-communicational knowledge exchanges. Increasing of the students' and professors' mobility, organization of common research programs and projects, creating and providing of intercultural educational services are the main forms and characteristics of the internationalization of higher education and develop the leadership and competitiveness of educational institutions. Processes of globalization and internationalization in the higher education have formed the new requirements to graduates and comprised not only the academic and professional knowledge, but multilingualism, social adaptation and intercultural cooperation. It is important that the basis of the internationalization of higher education includes the awareness of cultural individual and separate social diversities, and intercultural personality has to be skilled to act competent. The intercultural competence gives an opportunity to get new knowledge, skills, attitudes effective and adequate for an adaptation in terms of global space internationalization, it promotes the comfortable conditions for distribution of cultures, their mutual understanding and recognition in the modern world.*

Keywords: *globalization, internationalization of higher education, institution of higher education, intercultural personality, intercultural competence.*

Актуальність теми роботи. Загальносвітові тенденції глобалізації та інтернаціоналізації вимагають переосмислення сутності та змісту вищої освіти. Майбутній спеціаліст повинен отримувати не тільки академічні та професійні знання, а й знання та навички міжкультурних взаємовідносин, однією з складових яких є міжкультурна компетентність. Ще ніколи не мала молодь як України, так і багатьох інших держав, такої нагоди як сьогодні, отримувати освіту за кордоном, а отже оволодіння основами міжкультурної компетентності стає од-

нією зі складових успішності навчання, формування системи орієнтації та адаптації в іншокультурному середовищі та розвитку взаємної міжкультурної поваги до культурного різноманіття. Тому, в умовах інтернаціоналізації освітнього простору, міжкультурна компетентність є необхідною умовою продуктивного співробітництва як майбутніх спеціалістів так і вищих навчальних закладів.

Виклад основного матеріалу. Глобалізацію у широкому сенсі політологічні словники тлумачать як загальноцивілізаційний процес, котрий спричиняє вагомий вплив на різноманітні сфери сучасного суспільства. Р. Робертсон у 1985 р. назвав глобалізацію процесом впливу різних чинників міжнародного значення (економічного, політичного, культурного, інформаційного обміну) на соціальну дійсність в окремих країнах [9].

Глобалізація як історичний процес є незавершеною у світовому просторі, де має місце безперешкодне переміщення капіталів, товарів, послуг, вільно поширюються технології, ідеї, ціннісні орієнтації, спосіб життя, стереотипи поведінки тощо, разом з їхніми носіями, зміцнюючи взаємодію сучасних інститутів. Глобалізація являє собою процес прискорення й вдосконалення обміну суспільно значущою інформацією у загальному контексті цивілізаційного розвитку. Масштабність змін у всьому світі, стимулюючим чинником яких є стрімко зростаючий потік інформації, а також великий потенціал розвитку глобалізаційної моделі, яка посилює та уособлює тенденції до глобальних змін, об'єктивують системні зміни міжнародного розвитку вищої освіти. Можна стверджувати, що сучасними маркерами формування нового освітнього середовища – глобального освітнього простору, стала сучасна система інформаційно-комунікаційних технологій, становлення та розвиток глобального ринку вищої освіти, постійне зростання попиту на вищу освіту, що в цілому зробило вищу освіту реальною частиною процесу глобалізації.

З початку XXI ст. зміни, спричинені глобалізацією, доторкнулись вищих навчальних закладів по всьому світу, що дало можливість розглядати вищу освіту у міжнаціональному контексті і зробило обов'язковим для багатьох навчальних закладів використання інноваційних та міжкультурних підходів у навчальних та науково-дослідних програмах задля інтеграції в міжнародний освітній простір.

У 2013 році Ф. Альтбах написав, що «глобалізація сприяла посиленню міжнародної ролі вищої освіти і розширенню масштабу інтернаціоналізації університетів» [2, с. 6].

Професор в сфері інтернаціоналізації вищої освіти Університету прикладних наук Стенден в Голландії Р. Кулен зазначив: «якщо на початку XXI століття у світі було близько 20 міжнародних університетських філій, то до 2013 року цей показник збільшився приблизно в 12 разів» [3, с. 32].

У науковій літературі детермінанти інтернаціоналізації освіти найчастіше пов'язують з іменами Дж. Найта и Х. де Віта, які визначають їх, як «процес інтеграції міжнародних, міжкультурних і глобальних елементів в освітні (педагогічні), наукові та адміністративні функції окремо взятої установи», інтернаціоналізація освіти охоплює системи, що домагаються «виконання конкретної мети і завдань та підвищення якості вищої освіти і науки» [8; 10]. Ці ви-

значення акцентують увагу на основній функції вузу – викладацькій, науковій, які на нашу думку є визначальними у міжнародному вимірі вищої освіти.

Професором університету Лунд (Швеція) Яном О. Нільсоном запропоновано визначати інтернаціоналізацію, як процес досягнення певним продуктом, у даному випадку – вищою освітою, рівня міжнаціонального, міжкультурного та глобального масштабу, що включає в себе й освітні цілі та функції. Він зазначає, що міжнародне співробітництво ґрунтується на таких принципах:

- соціокультурному, що має на меті поглибити знання про інші культури, сприяти міжнаціональному розумінню тощо;
- політичному: сприяти формуванню майбутніх політичних та налагодженню економічних зв'язків;
- економічному: домогтися конкурентоспроможності випускників на глобальному ринку праці;
- академічному: розширити міжнаціональний масштаб наукових досліджень, академічні горизонти, залучити до навчання кращих студентів» [4].

Оскільки існує багато способів опису і визначень інтернаціоналізації вищої освіти, можна засвідчити і існування цілого ряду обґрунтувань або мотивуючих факторів для її інтеграційного поступу у міжнаціональному континуумі. Для прикладу, автори статті «Інтернаціоналізація університету: змусити його працювати» («Internationalizing the University: Making It Work») припускають, що існують три основні причини інтернаціоналізації вищої освіти: 1. Інтерес до міжнародної безпеки; 2. Забезпечення економічної конкурентоспроможності; і 3. Зміцнення людського розуміння між країнами. Зокрема, вони відзначають, що названі чинники не є абсолютними або взаємовиключними причинами інтернаціоналізації і що вони сильно відрізняються за змістом і виразністю акцентів, розстановка яких залежить від геополітичних, економічних, культурних чинників [6].

Р. Яп Чао молодший зазначає, що в ідеалі інтернаціоналізація вищої освіти повинна орієнтуватися не тільки на завдання трансформації нового світу і його економічної складової, але також і на політичні, культурні, академічні процеси, які включають в себе формування особистості, поліпшення суспільства, розвиток глобального громадянства [5, 8].

Незважаючи на те, що система вищої освіти у різних державах відповідає саме їх економічному і культурному стану, різниться організаційним, фінансовим та методичним забезпеченням, єднають її цілі інтернаціоналізації серед яких: залучення іноземних студентів і пов'язані з ним фінансові надходження до вузу; підвищення якості освіти в межах програм обміну студентами та викладачами; організація спільних дослідницьких програм та проектів та ін. Окрім того, інтернаціоналізація вищої освіти на основі партнерства та співпраці вищих навчальних закладів, розповсюдження навчальних курсів сприяє інтернаціональній мобільності студентів (а також викладачів), робить вищі навчальні заклади більш культурно та мовно багатосторонніми, включаючи їх у глобальний освітній універсум.

Внутрішня динаміка інтернаціоналізації вузу у напрямку міжкультурної співпраці – це постійний, орієнтований на майбутнє рух, що враховує зміни зо-

внішнього середовища, які спричинюють зміни у вузі та процеси управління змінами. За твердженням Б. Еллінбоу: «з метою більш повного розуміння процесу інтернаціоналізації, університету важливо застосовувати і розвивати п'ять компонентів культури вузу, а саме: лідерство університету в навколишньому культурному середовищі; міжнародне науково-дослідницьке співробітництво викладачів, інтенсифікація особистих контактів між викладачами по всьому світу; доступність трансферу студентів (дисциплінарна, фінансова, ін.); присутність іноземних студентів і професорів та їх активна участь в університетському житті; наявність додаткових міжнародних послуг, поряд з освітніми (гуртожитки, професійно орієнтовані центри, студентські союзи, громадські організації, центри з вивчення інших культур і мов і т. д.)» [7, 45].

Чинник соціокультурного впливу на міжнародне співробітництво у галузі вищої освіти обумовлений унікальною історією тієї чи іншої країни, культурою її народів, що формує відносини з іншими країнами. Інтернаціоналізацію вищої освіти варто розглядати як один із способів реагування країни на вплив глобалізації за умови збереження поваги до самобутності нації. Національна ідентичність і культура є ключем до інтернаціоналізації вищої освіти, забезпечує поширення культурних цінностей, їх зберігання та передачу, а культурне різноманіття мобілізує здібності до засвоєння нового знання та досвіду, особливо стосовно процесу зародження та продукування нових ідей. В основу інтернаціоналізації вищої освіти важливо закласти усвідомлення різноманітності культурних проявів, як окремої особистості, так і держави та суспільства в цілому.

Збереження і розвиток національної культури є важливим стимулом для тих країн, які розглядають інтернаціоналізацію як спосіб поважати культурне розмаїття і противагу сприйняття гомогенізації як ефекту глобалізації. Визнання культурного і етнічного розмаїття всередині і між країнами є вагомим обґрунтуванням інтернаціоналізації системи освіти нації. Можна припустити, що саме інтернаціоналізація освіти сприятиме розвитку концепції міжкультурної особи, коли остання досягла достатнього рівня міжкультурності і чиї пізнавальні, емоційні та поведінкові характеристики не обмежені, але відкриті для виходу за межі психологічних параметрів однієї культури. Міжкультурна особистість високого рівня володіє навичками компетентно виконувати ролі, необхідні для кожного культурного контексту й здатна уникати конфліктів, до яких можуть привести недоречний контакт між культурами.

Важливо зауважити, що, на думку зарубіжних вчених, однією, вочевидь важливою основою інтернаціоналізації, є підготовка випускників, які мають глибокі знання і навички міжкультурних відносин, а також уміння викликати довіру в процесі міжкультурної комунікації [8]. Такий підхід є обґрунтуванням важливості формування міжкультурної компетентності, особливо, коли в умовах глобалізації та інтернаціоналізації освіти мікросоціальні відносини виходять за національно-державні межі й набувають транснаціонального характеру. Академічні та професійні вимоги до випускників вузів все частіше відображають вимоги глобалізації суспільства, економіки та ринків праці. Ці вимоги включають в себе не тільки академічні та професійні знання, а й знання інших мов, а також способів адаптації до соціальних та культурних особливостей. Та-

ким чином, вища освіта повинна забезпечити адекватну підготовку конкурентоспроможного фахівця, здатного використовувати та розвивати набуту професійну підготовку, вирішувати поставлені завдання, в тому числі за межами знань однієї сфери. Такий підхід є важливою передумовою для успішного становлення та розвитку міждержавних та міжкультурних відносин, а також міжособистісного спілкування. Поруч із мовною та культурною різноманітністю студентства, інтернаціоналізація навчання безсумнівно являє собою збагачення та розвиток студентів: студенти мають шанс, в період зарубіжного навчання, отримати нові умови для кращого вивчення обраного фаху, можливість вибору змістових пріоритетів, що не так яскраво репрезентуються у вузах своєї країни.

Подальший розвиток міжкультурної компетентності допомагатиме студентам бути успішними громадянами, спроможними зробити свій внесок у економічний, політичний, культурний розвиток локальних і глобальних середовищ. На думку Н. Смірнової: «міжкультурна компетентність, включаючи в себе когнітивні, емоційні та діяльнісні аспекти, відноситься до системи цінностей, яку поділяють учасники міжкультурної взаємодії в даному історичному і громадському контексті, одночасно визначаючись глобальними процесами» [1, с. 13–14].

Міжкультурна компетентність не лише посилює взаємність та сенсибілізує якість відмінностей, а й загострює розбіжності, які часто у міжкультурному контексті стають більш помітними. В процесі міжкультурної взаємодії розбіжності викликають зацікавленість, породжують також страх, непорозуміння та провокують відмежування або протистояння. Однак, в процесі навчання, або професійної, культурно-дозвіллєвої діяльності, міжкультурна взаємодія має бути спрямована на аналіз і розуміння та становлення і розвиток успішного взаєморозуміння поміж учасниками різноманітних культур з їх нормативними світськими та релігійними значеннєвими образами, мовними світами, історично-політичними формами суспільств та способами життя. Міжкультурна компетентність стає передумовою ефективного співробітництва, вона дає можливість засвоєння нових знань, умінь, навичок, сприяє здатності до вибудови таких відносин, які є дієвими та адекватними для адаптації до навчання у закордонних вузах. Усвідомлення власної культури та розуміння культури іншої країни поряд із знанням її мови, дозволяє бути гнучким і водночас зацікавленим та відкритим до іншої етнокультурної дійсності. Знання, розуміння, навички, які стосуються збору, обробки, аналізу, інтерпретації інформації є ключовими елементами в динамічному процесі формування міжкультурної компетентності, кумулятивний ефект яких повинен стати видимим зовнішнім результатом міжкультурної взаємодії в умовах інтернаціонального навчання.

В процесі вивчення міжкультурної компетентності, студентів важливо навчити:

- відійти від культурних упереджень, краще розуміти менталітет та специфіку інших націй;
- дотримуватись принципів міжкультурного співробітництва;
- навчитися культурному плюралізму та культурному релятивізму;
- розуміти та аналізувати іншу культуру, толерантно сприймати її прояви;
- репрезентувати себе як носія національної культури;

- освоїти здатності успішно здійснювати міжкультурну взаємодію в іншомовному середовищі.

Висновки. Глобалізація характеризується формуванням соціальних процесів, які виходять за рамки національних кордонів. Міжнародні відносини стають важливою складовою стратегії розвитку вузів, для яких інтернаціоналізація стала важливим чинником підвищення якості навчання, розвитку науково-дослідних і сервісних функцій. Для національної системи вищої освіти інтернаціоналізація має утверджуватись як діалог з іншими країнами, так і через ринкову конкуренцію та міжкультурну комунікаційну взаємодію. Вищі навчальні заклади, для того щоб бути інтернаціонально успішними, не можуть покладатися в глобальному світі лише на власну фахову компетентність. Постає потреба її наповнення міжкультурною компетентністю, яка знаходиться поза фахом і відіграє важливу роль для багатьох професій. Вона вважається ключовою кваліфікацією в освітньому каноні багатьох західних освітніх закладів, оскільки створює умови для ефективної кооперації і координації дій в інокультурному середовищі, слугує механізмом формування сучасної міжкультурної особистості.

Література

1. Смирнова Н. С. Межкультурная компетентность как предмет социально-философского анализа в современной Германии [Электронный ресурс] : автореф. дис. … канд. филос. наук: 09.00.11 / Смирнова Наталья Сергеевна ; Череповец. гос. ун-т. – Архангельск, 2007. – 23 с. – Режим доступа: http://narfu.ru/pomorsu.ru/www.pomorsu.ru/_doc/sin/autoref/autoref_00058.pdf. – Загл. с экрана.

2. де Вит Х. Интернационализация высшего образования : переломный момент [Электронный ресурс] / Х. де Вит, Ф. Хантер // Международное высшее образование : Русскоязычная версия информ. бюл. «International Higher Education». – 2015. – № 78. – С. 6–7. – Режим доступа : https://ihe.hse.ru/data/2015/01/20/1106792249/WHE_78_%D1%81%D0 %BF%D0%B5%D1%86%20%D0%B2%D1%8B%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA.pdf#page=32. – Загл. с экрана.

3. Кулен Р. Международные университетские филиалы и институциональный контроль [Электронный ресурс] / Р. Кулен // Международное высшее образование : Русскоязычная версия информ. бюл. «International Higher Education». – 2015. – № 78. – С. 32–33. – Режим доступа : https://ihe.hse.ru/data/2015/01/20/1106792249/WHE_78_%D1%81%D0%BF%D0%B5%D1%86%20%D0%B2%D1%8B%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA.pdf#page=32). – Загл. с экрана.

4. Нільсон Я. О. Інтернаціоналізація вищої освіти [Електронний ресурс] / Ян О. Нільсон. – Режим доступу : http://www.univ.kiev.ua/news/7990. –Назва з екрану.

5. Яп Чао-мл. Р. Интернационализация высшего образования в парадигме «идеализм – утилитаризм» [Электронный ресурс] / Р. Яп Чао-мл. // Международное высшее образование : Русскоязычная версия информ. бюл. International Higher Education. – 2015. – № 78. – С. 7–9. – Режим доступа : https://ihe.hse.ru/data/2015/01/20/1106792249/WHE_78_%D1%81%D0%BF%D0%B5%D1%86%20%D0%B2%D1%8B%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA.pdf#page=32. – Загл. с экрана.

6. Aigner J. S. Internationalizing the University: Making It Work [Electronic resource] / J. S. Aigner, P. Nelson, J. R.Stimpfl. – Springfield : CBIS Federal, 1992. – Mode of access : https://www.researchgate.net/publication/234650394_Internationalizing_the_University_Making_It_Work. – Title from the screen.

7. Bartell M. Internationalization of universities : A university culture-based framework [Electronic resource] // Higher Education. – 2003. – Vol. 45. No 1 (Jan.). – pp. 43–70. – Mode of access : http://site.valenciacollege.edu/inz/library/Comprehensive%20INZ/ Internationalization %20of%20universities%20-%20a%20university%20culture-based%20framework.pdf. – Title from the screen.

8. Knight J. Strategies for internationalisation of higher education: Historical and conceptual perspectives [Electronic resource] / J. Knight, H. de Wit // de Wit H. Strategies for Internationalization of Higher Education. A Comparative Study of Australia, Canada, Europe and the USA / H. de Wit. – Amsterdam : EAIE, 1995. – Mode of access : http://eric.ed.gov /?id=ED398804. – Title from the screen.

9. Robertson R. Modernization, Globalization and the Problem of Culture in World–Systems Theory [Electronic resource] / R. Robertson, F. Lechner // Theory, Culture and Society. – 1985. – № 2 (3). – pp. 103–118. – Mode of access : https://books.google.com.ua/books?id. – Title from the screen.

10. de Wit H. Globalisation and Internationalisation of Higher Education [Electronic resource] / Hans de Wit // RUSC. – 2011. – Vol. 8. No 2. – pp. 241–247. – Mode of access : http://rusc.uoc.edu/index.php/rusc/article/viewFile/v8n2/v8n2-eng . – Title from the screen.

References

1. Smirnova, N. S. (2007). Intercultural competence as a subject of social and philosophical analysis of contemporary Germany. Extended abstract of candidate's thesis. Retrieved from http://narfu.ru/pomorsu.ru/www.pomorsu.ru/_doc/sin/autoref/autoref_00058.pdf [in Russian].

2. de Vit, H. & Hanter, F. (2015). Internationalization of Higher Education: the turning point. Retrieved from : https://ihe.hse.ru/data/2015/01/20/1106792249/WHE_78_%D1%81% D0%BF%D0%B5%D1%86%20%D0%B2%D1%8B%D0%BF%D1%83%D1%81%D 0%BA. pdf# page=32 [in Russian].

3. Kulen, R. (2015). International university affiliates and institutional control. Retrieved from : https://ihe.hse.ru/data/2015/01/20/1106792249/WHE_78_%D1% 81%D0%BF%D0% B5% D1%86%20%D0%B2%D1%8B%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA.pdf#page=32) [in Russian].

4. Nilson, Ya. O. (2016). Internationalization of Higher Education. Retrieved from : http://www.univ.kiev.ua/news/7990 [in Ukrainian].

5. Yap Chao-ml., R. (2015). Internationalization of Higher Education in the paradigm of «idealism-utilitarianism». Retrieved from : : https://ihe.hse.ru/data/2015/01/20/1106792249 /WHE_ 78_%D1%81%D0%BF%D0%B5%D1%86%20%D0%B2%D1%8B%D0%BF%D1%83%D1%81% D0%BA.pdf#page=32 [in Russian].

6. Aigner, J. S., Nelson, P., & Stimpfl, J. R. (1992). Internationalizing the University: Making It Work. Retrieved from : https://www.researchgate.net /publication/234650394_ Internationalizing_the_University_Making_It_Work [in English].

7. Bartell, M. (2003) Internationalization of universities: A university culture-based framework. Retrieved from : http://site.valenciacollege.edu/inz/library /Comprehensive%20INZ/ Internationalization%20of%20universities%20-%20a%20university%20culture-based%20 framework.pdf [in English].

8. Knight, J., & de Wit, H. (1995). Strategies for internationalisation of higher education: Historical and conceptual perspectives. Retrieved from : http://eric.ed.gov/?id=ED398804 [in English].

9. Robertson, R., & Lechner, F. (1985). Modernization, Globalization and the Problem of Culture in World–Systems Theory. Retrieved from : https://books.google.com.ua/books?id [in English].

10. Wit (de), H. (2011). Globalisation and Internationalisation of Higher Education. Retrieved from : http://rusc.uoc.edu/index.php/rusc/article/viewFile/v8n2/v8n2-eng[in English].

УДК 168.522:130.2

Сидоровська Євгенія Андріївна,
викладач кафедри філософії
Київського національного університету
культури і мистецтв
savikt@ukr.net

ЖИТТЄВИЙ СВІТ ЛЮДИНИ: ДО ІСТОРІЇ ПРОБЛЕМИ

Мета дослідження *– розглянути етапи теоретичного осмислення проблеми людської буттєвості, а також тлумачення поняття життєвий світ людини, обґрунтувати думку щодо детермінації життєвим світом людини її дій, зокрема вибір видів творчої діяльності.* ***Методологічною основою*** *дослідження є загальнонаукові принципи систематизації та узагальнення досліджуваної проблеми. Мета та завдання роботи обумовили застосування таких методів дослідження: історико-культурного, що передбачає об'єктивне ставлення до накопичення первинних даних; герменевтичного – для дослідження та систематизації різних модифікацій поняття життєвий світ; аналітичного – у вивченні концептуальних засад, на яких ґрунтуються сучасні підходи до вивчення проблеми життєвого світу.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у систематизації існуючих теорій щодо життєсвіту людини, в уточненні визначення поняття життєвий світ. У роботі набуває подальшого розвитку твердження, що своєї актуалізації проблема «життєвого світу» людини набуває у «філософії життя», феноменології, екзистенціалізмі й постмодернізмі.* ***Висновки.*** *Поняття життєвий світ людини ввів у науковий обіг німецький філософ, засновник феноменології Е. Гуссерль, проте проблема життя людини, детермінація життєвими обставинами, досвідом людини її дій, зокрема творчої діяльності, цікавила філософів та теоретиків, починаючи з античності. Античність це питання цікавило у контексті теорії взаємозв'язку моралі та таких понять як «благо», «калокагатія», «катарсис»; у добу середньовіччя – взаємообумовленості релігійного світогляду з етичною та естетичною сферами; Ренесанс, поєднуючи «низове» та «високе» людського життя, створює підґрунтя для «конструювання» світу; Новий час розглядає проблему життя людини з позицій того, що вона, завдяки своєму розуму, істота природно-надприродна, адже не підкоряється природі, а творить її, одночасно перетворюючи, свою власну. Життєвий світ людини – це особистісно-досвідний і в досвіді осяжний світ, даний у багатстві чуттєво-розумового сприймання, переживань та цінностей, у якому розгортається усе життя кожної окремої людини. Проблема осмислення моральних та естетичних вимірів людського буття в усі часи була наріжною, адже життєсвіт людини, детермінуючи її дії, впливає на культуротворчість.*

Ключові слова: *життєвий світ людини, суспільство, індивід, моральні та естетичні цінності, культуротворчість.*

Сидоровская Евгения Андреевна, *преподаватель кафедры философии Киевского национального университета культуры и искусств*

Жизненный мир человека: к истории проблемы

Цель исследования *рассмотреть этапы теоретического осмысления проблемы человеческой бытийности, а также толкование понятия «жизненный мир» человека, обосновать мнение о детерминации жизненным миром человека его действий, в частности выбор видов творческой деятельности.* ***Методологической основой*** *исследования являются общенаучные принципы систематизации и обобщения исследуемой проблемы. Цель и задачи работы обусловили применение таких методов исследования: историко-культурного, предусматривающего объективное отношение к накоплению первичных данных; герменев-*

© Сидоровська Є. А., 2016

тического – для исследования и систематизации различных модификаций понятия жизненный мир; аналитического – в изучении концептуальных основ, на которых основываются современные подходы к изучению проблемы жизненного мира. ***Научная новизна*** *работы заключается в систематизации существующих теорий относительно жизненного мира человека, в уточнении определения понятия жизненный мир. В работе дальнейшего развития получает утверждение, что своей актуализации проблема жизненного мира человека приобретает в «философии жизни», феноменологии, экзистенциализме и постмодернизме.* ***Выводы.*** *Понятие жизненный мир человека ввел в научный оборот немецкий философ, основатель феноменологии Э. Гуссерль, однако проблема жизни человека, детерминация жизненными обстоятельствами, опытом человека его действий, в частности творческой деятельности, интересовала философов и теоретиков, начиная с античности. Античность этот вопрос интересовал в контексте теории взаимосвязи морали и таких понятий как «благо», «калокагатия», «катарсис»; средневековье – в контексте взаимообусловленности религиозного мировоззрения с этической и эстетической сферами; Ренессанс, сочетая «низовое» и «высокое» человеческой жизни, создает почву для «конструирования» мира; Новое время рассматривает проблему жизни человека с позиций того, что он, благодаря своему уму, является существом «естественно-сверхъестественным», поскольку не подчиняется природе, а творит ее, одновременно преобразуя, свою собственную. Жизненный мир человека – это личностно-опытный и в опыте осягаемый мир, данный в богатстве чувственно-умственного восприятия, переживаний и ценностей, в котором проходит (разворачивается) вся жизнь каждого отдельного человека. Проблема осмысления нравственных и эстетических измерений человеческого бытия во все времена была краеугольной, поскольку жизненный мир человека, детерминируя его действия, влияет на культуротворчество.*

Ключевые слова: *жизненный мир человека, общество, индивид, моральные и эстетические ценности, культуротворчество.*

Sydorovskaya Eugene, *lecturer of the Philosophy chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

Human life world: the history of the problem

Purpose of Article. *The purposes of the article are to consider the stages of the conceptualization of the human existence problem and to provide interpretation of the concept of "life-world" person. According to substantiate the determination of the life-world of human action, in particular – the choice of types of creative activities.* ***Methodology.*** *The methodological basis of the study is general scientific principles of organizing and summarizing the research problem. The aims and objectives need using of such methods as: historical and cultural provide an objective attitude to the accumulation of data; hermeneutic – to study and systematize various modifications of the concept of "life-world"; analytical – to study the conceptual framework, which is based on modern approaches to the study of «life-world».* ***Scientific novelty.*** *The scientific novelties of the work are to systematize the existing theories about human life world and to clarify the definition of «life-world». The paper takes the further development of statement: the problem of "life-world" of man is updated in the «philosophy of life», phenomenology, existentialism and postmodernism.* ***Conclusions.*** *The concept of «life-world person», introduced into scientific circulation by Husserl, a German philosopher and founder of phenomenology whereas the problem of human life, life circumstances determination, experience of human actions, including creative work, are interesting for philosophers and theorists. The Antiquity was interested in the issue in the context of the theory of the relationship between morals and concepts such as «good», «Kalos kagathos», «catharsis»; in the Middle Ages – the interdependence of the religious world view with ethic and aesthetic spheres; Renaissance combines "grassroots" and "high" human life, and forms the basis for the "design" of the world; "New Era" examines the problem of human life from the standpoint of what it is. A person does not obey nature but creates it. At the same time, a man transforms his own nature. «Life world» person – a person-empirical world. This world is perceived in experience. "Life world" this wealth of sensory-cognitive perception, feelings and values. In the «life world» unfolds*

the whole life of each individual. The problem of understanding of moral and aesthetic dimensions of human existence has always been important. This is because the "life-world" of man, the determining of its action affects the culture-creation.

Keywords: *life world of man, society, individual, moral and aesthetic values, culture-creativity.*

Актуальність теми роботи. Досвід і форми контакту людини зі світом в процесі його осягнення багатопланові і різноманітні: предметно-практична діяльність, побутові контакти, акти пізнання, споглядання, творчість. У цьому процесі задіяні всі сфери і рівні свідомості людини, починаючи з процесів сприйняття, відчуттів, уявлень, і закінчуючи вищими формами психологічної діяльності людини – мисленням, здатністю конструювати ідеальні символічні структури як особливим чином організовані і систематизовані уявлення про світ. Людська життєдіяльність є перебуванням у повсякденні, яке включає в себе об'єктивні та суб'єктивні складові. Об’єктивна складова пов'язана з конструюванням відносин людини або певної спільноти людей, за допомогою не тільки предметно-практичного освоєння світу, а й ціннісно-смислового ставлення до належного та значимого. В цьому випадку життєві прояви людини, як суб'єкта культури, регулюються певними нормами, приписами, традиціями, існуючими в суспільстві. Суб’єктивна ж складова «приміряє» на індивіда, існуючі в суспільстві норми, традиції, з урахуванням його особистого досвіду, умов життя, прийняття ним тих чи інших цінностей. З цієї точки зору культурна картина світу розуміється як «життєвий світ» людини, який детермінує дії суб’єкта. Незважаючи на зацікавленість науковців проблемою життєсвіту людини, все ж слід констатувати, що питання детермінації «життєвим світом» дій людини залишається не достатньо вивченим, чим і обумовлюється актуальність цієї роботи та визначається мета: розглянути етапи теоретичного осмислення проблеми людської буттєвості, а також тлумачення поняття «життєвий світ» людини, обґрунтувати думку щодо детермінації життєвим світом людини її дій, зокрема вибір видів творчої діяльності.

Виклад основного матеріалу. Життєвий світ як світ людини, мови та ціннісно-смисловий універсум культури, що протистоїть об’єктивно-науковому світу, вперше почав аналізувати німецький філософ, засновник феноменології Е. Гуссерль, який й увів це поняття у науковий обіг. З часом ця проблематика набула значної актуалізації та концептуалізації у теоріях Дж. Міда, Ч. Кулі, М. Гартмана, К. Ясперса, М. Шелера, М. Гайдеґґера, Ж.-П. Сартра, Х. Арендт, М. Мерло-Понті, Дж. Хоманса, Т. Лукмана, П. Бергера.

У постмодерністському дискурсі питання життєсвіту дотично представлено у працях Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Дельоза, Ж. Бодрійяра, Ж. Дерріди, Ф. Гваттарі, У. Еко, Ю. Кристевої.

В українській гуманістиці проблемі життєвого світу людини присвячена фундаментальна праця А. Залужної «Життєвий світ людини як смисловий універсум культури: морально-естетичні виміри» (2012). У тому чи іншому аспекті це питання досліджували М. Галушко, О. Гомілко, Н. Жукова, С. Кошарний, Л. Левчук, В. Малахов, О. Наконечна, О. Оніщенко, М. Попович, О. Попович,

Г. Фесенко. Не можна оминути увагою й доробок російських теоретиків щодо проблеми життєвого світу, зокрема П. Гайденко, Н. Мотрошилової, О. Первушиної, Д. Разєєва.

Безумовно, людина як феномен, цікавила філософів, починаючи з давніх часів, але цей інтерес був пов'язаний з питанням взаємодії моральних та естетичних вимірів людського буття у світі. Зокрема, як слушно зауважує А. Залужна, «в античній філософії, розгорнутій крізь призму "інтуїтивно-космологічного" та "спекулятивно-ейдологічного" (О. Лосєв) ступенів, що включає ранню, середню та високу класику, означений взаємозв'язок розкривається через категорії "калокагатія", "катарсис", "благо" та теорію зв'язку мистецтва, особливо музики, з моральнісним світом людини» [6, 18].

У добу середньовіччя естетична та етична сфери пов'язані із релігійним світоглядом. Християнська філософія закликала людину відмовитися від мирської суєти, дріб'язкових хвилювань і переживань, зануритися в глибини свого духу, в споглядання вічних абсолютних істин. Оскільки суть християнства полягає в установці на індивідуальне, конкретне життя людини, виражене в ідеї Христа, то й особистісний світ сприймався і розумівся як причастя до боголюдини, до божого закону, й життєвим прикладом служив моральний вчинок Христа. Звідси й проголошення «Божественної краси», «Божественних енергій» (Діонісій Ареопагіт), краси світла (Василій Великий), співвідношення абсолютної цілісності прекрасного та відносної окремішності відповідного (Августин) як морально-естетичних начал людського буття.

Позиція Отців Церкви була продовжена та доповнена в високому середньовіччі, зокрема Томою Аквінським у роботі «Сума теології», в який теолог, зокрема зазначав: «людина визначена до Бога як до [своєї] кінцевої мети, яка [мета] понад людського розуміння» [17, 4]. Тома Аквінський створює морально-естетичну систему, в якій одними з основних категорій є Краса, Благо, Світло. Краса, за Томою, – це те, що будучи побаченим, подобається. Краса опосередковується мірою та формою і пов'язана з естетичним досвідом, на відміну від блага, яке є потребою. Форма, згідно філософії Томи, у свою чергу, не віддільна від світла, або сяяння, а світло – від ясності. Таким чином, все, що «сяє» є красивим, адже сяяння виходить від бога, адже «бог є світло» [17, 41].

Слід зазначити, що підхід до розуміння краси, прекрасного, як такого, що існує об'єктивно і вбирає в себе низку самоцінних якостей, близький до арістотелівської традиції, й до того ж є, так би мовити, реабілітуючим реальне буття та живу людську чуттєвість. Посилення уваги людини до предметного світу, милування його красою, що чуттєво сприймається, підготувало настання нової культурної парадигми Відродження, для якої, як слушно відзначає А. Залужна, притаманне «осмислення проблем "Істини, Добра і Краси" … у тісному взаємозв'язку з гуманістичними та пантеїстичними тенденціями епохи, які мали істотний вплив на її морально-естетичні інтенції» [6, 27]. Не можна не погодитись з О. Кривцуном, який з цього приводу зауважує, що буквально у всіх класичних пам'ятках Ренесансу виявляється це поєднання протилежностей – перемога духу і одночасно радість плоті, міфологізм і деміфологізація, реалізм і фантастика, небесний верх і тілесний низ, космічний порядок і свобода

волі, натуралізм і етичний пафос, античність і християнство. «На ґрунті звеличення людини, ототожнення земної краси з божественною, а останньої із жагою життєвих відчуттів, ствердженням індивідуалізму, як етичної норми, що виправдовувала аморальність, Ренесанс створив інтелектуальне підґрунтя, на якому відбувається "конструювання" мови осягнення світу. Мається на увазі те, що фамільярне (низове) освоєння світу наближало його (світ) до тіла людини, створюючи тим самим умови, так би мовити, "онтологічної хвороби", тобто прагнення відшукати буттєву основу світу в соціальній безформності» [5, 53-54].

Водночас, людина розглядається як така, що володіє здатністю безмежного пізнання навколишнього світу (Микола Кузанський, М. Фічіно, П. делла Мірондола). Геній людини, за М. Фічіно, не поступається генію творця небесних світил і якби у людини були знаряддя і небесний матеріал, вона сама могла би створити такі світила. Кузанець часто вживає стосовно людини вираз «образ бога», але він набуває змісту нескінченного піднесення людської сутності. Людина, згідно Кузанцем, є бог і разом з тим Всесвіт, але обмеженим чином, тобто вона обмежена хронологічними і просторовими межами. Цікава думка Миколи Кузанського і щодо людського розуму, який, на його думку, має властивість дискурсивності: розум рухається до істини, і цей процес нескінченний, подібно до того як багатокутник при нескінченному збільшенні числа сторін наближається до кола. Але багатокутник ніколи не стане колом, подібно до цього, розум ніколи не зможе осягнути істини до кінця, хоча нескінченно буде до неї наближатися. Отже, рух розуму до істини розглядається теологом як процес постійного вдосконалення, уточнення знань, а людська істина є не що інше, як єдність різноманітних відносно істинних думок. У контексті проблеми життєвого світу людини, важливою є наступна теза Кузанця: «Ніхто не тотожний іншому ні в чому – ані відчуттями, ані уявою, ані розумом, ані виконанням, будь то в писанні, живописі або іншому мистецтві» [12, 97]. А відтак, кожна людина – вища ланка Всесвіту – є самодостатньою, й такою, що по-своєму сприймає і переживає те, що з нею і навколо неї відбувається.

Характерною рисою Нового часу стала відмова від опори на авторитети та прагнення побудувати новою філософію на фундаменті «природного розуму», виходячи з принципу суб'єктивної достовірності. Щодо життя людини, то інтерес викликає теорія іспанського моралісти Бальтасара Грасіана, котрий стверджував, що «людина народжується дикуном; виховуючись, вона виганяє з себе тварину. Культура створює особистість, і чим її більше, тим особистість значніше» [1, 97], водночас, «навіть люди рідкісних достоїнств залежать від свого часу. Не всім судилося жити в той час, якого вони заслуговували» [1, 30], напевно саме тому «нині від одного мудреця більше вимагається, ніж в давнину від сімох, і в поводженні з однією людиною в нинішній час треба більше мистецтва, ніж колись з цілим народом» [1, 11].

Сучасник Б. Грасіана, Р. Декарт вважав, що прийняті в суспільстві звичаї, форми виховання мають на людей сильний вплив. Так, європеєць, який живе з дитинства серед китайців або канібалів, стає схожим на них в своєму світосприйнятті. На відміну від Б. Грасіана, філософ припускав, що людина, яка виросла в пустелі, самотня розсудлива, власними зусиллями без навчання і

виховання здатна відкрити всі необхідні істини, якими може мати в своєму розпорядженні людство. Немає потреби ані в історичній передачі і накопиченні знань, ані в співпраці з сучасниками. До речі, прикладом такого пізнання життя може служити Робінзон Крузо – відомий герой однойменного роману Д. Дефо, – який на безлюдному острові пройшов «шлях» розвитку людства від первісно-общинного (виготовлення знарядь праці, будівництво житла, приручення тварин) – до рабовласництва (П'ятниця).

Слід зауважити, що XVII ст. у питаннях виховання орієнтувалось на індивіда, його пізнавальні здатності, бажання та прагнення, залишаючи за ним (індивідом) й право вибору (Дж. Локк, Т. Гоббс). Наступне ж століття буде орієнтуватися переважно на колективного суб'єкта – на суспільство, людство у цілому (Дж. Віко, Ж.-Ж. Руссо, Й. Г. Гердер, І. Кант).

Так, італійський мислитель Дж. Віко обґрунтував переваги історичного та гуманітарного знання, їх істинності та достовірності стосовно пізнання природи. Згідно позиції теоретика, вичерпне пізнанні речі доступне тому, хто сам цю річ створює. Історія, за Віко, тобто «світ націй», створена самими людьми і з цієї причини доступна їх пізнанню. Все, що існувало й існує в історії – це породження діяльності людей, люди творять матерію історії та її форму і в результаті перетворюють себе і власну природу. Важливо й те, що Дж. Віко показує залежність руху видів мистецтва від динаміки розвитку цивілізації, адже, на його думку, «витончені мистецтва» можуть виникнути тільки у «просвітницькі часи», коли інтелектуальний рівень людини матиме необхідність у задоволенні естетичних потреб [15, 29], по суті, ставлячи у взаємозалежність розвиток мистецтва (культури взагалі) та життєвого світу людини, хоча й не використовуючи останнього поняття. Слід також наголосити ще на одному факті, на який звертає увагу український естетик О. Оніщенко, в теорії Дж. Віко спостерігається «почуттєва трансформація»: «замість давньогрецького гедонізму "витончені мистецтва" пропонують людині естетичну насолоду» [15, 29].

Зауважимо, у світогляді доби Просвітництва з'являється думка, щодо того, що «логічне», раціональне людське пізнання недосконале та обмежене, оскільки людина наділена чуттєвим сприйняттям (Г. В. Лейбніц), що й стало підґрунтям для виникнення нового розділу філософського знання – естетики, засновником якого, як відомо, був О. Г. Баумгартен. Німецький філософ, просвітитель Й. Г. Зульцер, поділяючи пізнавальний процес на інтелектуальний і чуттєвий, розробив теорію чуттєвого пізнання, в якій чимале місце посідає й питання виховної місії мистецтва, здатного впливати на формування схильностей людини. Слід також наголосити, що, наділяючи витончені мистецтва функцією впливу на суспільство, теоретик проголошує принципово невірним погляд на мистецтво, як на розвагу [13, 15]. Як відзначає Г. Миленька, «Так само, як Г. Е. Лессінг і Ф. Шиллер, Й. Г. Зульцер був впевнений у "недооціненості" значення витонченого мистецтва з боку "держави". … На його думку, … мистецтво містить у собі силу запалювати "народ ентузіазмом в ім'я прав людяності" і пробуджувати у "серцях несправедливих і злих людей сором і жах"» [13, 15].

Неабиякий інтерес представляє й науковий доробок німецького поета, драматурга, теоретика мистецтва Г. Е. Лессінга, який наділяє мистецтво здатні-

стю охоплювати життя у всьому його різноманітті. Для теоретика відображення дійсності в мистецтві пов'язано не лише із зверненням до наслідування видимого у природі, але й всієї повноти чуттєвої природи людини. Такий погляд на проблему мімезису, як зауважує Г. Миленька, виявився плідним для сучасних наукових досліджень, в яких міметичний спосіб художнього творення проголошується як важливий фактор культуротворення, а головне «як засадничий принцип художньо-образних інтерпретацій різних аспектів людського буття» [13, 150].

У контексті проблеми життєвого світу необхідно розглянути позицію І. Канта, тим більше, що й Е. Гуссерль – завдяки якому і з'являється це поняття, – спирався і відштовхувався саме від концепції німецького філософа. Згідно І. Канту, людина – істота, що належить розумоосяжному світу, тобто світу можливого досвіду, який нескінченний і потенційно абсолютний, на відміну від світу природи, який визначений і завжди кінцевий. Людина, завдяки своєму розуму, – істота природно-надприродна: вона не підкоряється природі, а творить її, одночасно перетворюючи, свою власну. Саме діяльність робить людину істотою не природною, а метафізичною, істотою, що вириває ться зі світу природи і перетворює її. Діяльність – це спосіб буття розумної істоти, внаслідок чого вона протікає на двох рівнях: спочатку процес розгортається у свідомості людини, а вже потім матеріалізується, втілюється, стає фактом наявної дійсності. Як пояснює Л. Калінніков, спочатку будується духовна модель діяльності, і лише потім ця модель реалізується. А це означає, що і духовна модель складається з тих же трьох елементів, що слугують її «підмоделями»: нам потрібна модель мети, модель засобу і модель предмету діяльності. Перша модель – це цінність, що представляє нашу потребу (або інтерес); друга модель – це норма, уявлення про алгоритм дій, результатом якого була б досягнутої мета; нарешті, третя модель – це знання предмета, уявлення про його структуру і можливості. Кант називає ці процедури нашої свідомості по формуванню трьох зазначених видів моделей функціями душі, відповідно: 1) моделювання цінностей – почуттям задоволення і невдоволення, яке виходить з доцільності та знаходить вище своє вираження в мистецтві, оскільки мистецтво – це спеціалізована діяльність по створенню цінностей; 2) моделювання норм – здатністю бажання, яке знаходить вираз у практичному розумі, спрямованому до кінцевої мети, яка реалізується в моральній свободі; 3) моделювання знань – пізнавальною здатністю, що шукає закономірності природи і знаходить повне своє вираження в спеціалізованому вигляді пізнавальної діяльності – науці [10, 369-380].

Перетворення природи, додання їй форм, які відповідають потребам людей, здійснюється тільки завдяки тому факту, що безпосереднє відношення до природи опосередковується взаємовідносинами людей між собою – в граничному випадку як «сукупністю всіх мислячих істот, до якої ми самі належимо як розумні істоти (хоча, з іншого боку, ми також члени чуттєво сприйманого світу) ... » [11, 245]. А саму суть цих взаємин складають моральні відносини між людьми, що утворюють сутність соціальних відносин.

Зазначимо, що філософські ідеї не тільки знайшли своє продовження у роздумах наступних поколінь філософів, а й втілення у творчості. У контексті

проблеми життєвого світу людини, на наш погляд, доречно згадати роман «Життєві погляди кота Мурра ...» Е. Т. А. Гофмана, в якому вже у передмові автора, «не призначеному для друку», читаємо жартівливе попередження: «Якщо хто наважиться ставити під сумнів високі гідності цієї чудової книги, то нехай не забуває, що йому доведеться мати справу з розумним котом, у якого є в запасці гострий язик і не менш гострі кігті» [2, 379]. Це не зовсім точний переклад тексту Гофмана, адже в оригіналі, який згадує російський культуролог Л. Калінніков, вона звучить дещо по-іншому (по-кантіанські): «…має справу з котом, що володіє гострим розсудком, гострим розумом і не менш гострими кігтями» [9]. Мурр строго розрізняє розсуд і розум, що те й інше – речі для нього різні, але в рівній мірі необхідні, щоб забезпечити їх власникові незаперечні переваги в разі розбіжності точок зору. Про гострі кігті і мова, звичайно, не йде: такий аргумент спростувати взагалі важко. Термінологічне розведення розсуду і розуму показово й є явною ознакою кота, кантіанські освіченого.

Наразі, повертаючись до розуміння І. Кантом життєвого світу людини (хоча філософ і не використовував цього поняття), наголосимо,що згідно його концепції, людство формує в історії само себе в свідомому прагненні до досягнення етичного ідеалу, який ніколи повністю не може бути здійснений, і до якого можна лише нескінченно наближатися. Як зазначає Ю. Перов, при такому ракурсі розуміння історії (як розгортання життєвого світу людини – Є. С.) культура як засіб морального вдосконалення людства зберігає свій інструментальний характер і свій онтологічний статус феномена природи [16, 61].

Ідеал етичної спільноти людей став відправною точкою в теорії культури німецького поета, філософа, теоретика культури Ф. Шиллера, який звернув увагу на те, що, прагнучи до досягнення ідеального морального стану суспільства, сама можливість якого досить проблематична, ми ризикуємо «не помітити» «фізичної людини». На відміну від І. Канта Ф. Шиллер вважав, що реальний спосіб утвердження свободи людини у дійсному житті існує, і цей спосіб пов’язаний із формування естетичної реальності, оскільки краса, втілена у вільному оформленні матеріалу як свобода форми в матерії, – єдиний об'єкт, в якому свобода проявляється, виявляється і існує в явищах, в чуттєвому світі. «…одне з найважливіших завдань культури полягає у тому, щоб підпорядкувати людину формі вже у чисто фізичному її житті і зробити її, наскільки це залежить від царства краси, естетичною; бо тільки з естетичного, а не з фізичного, може розвинутися моральний стан» [18, 329].

Людський рід та індивіди, на думку Ф. Шиллера, проходять три ступені: фізичний стан, коли вони підпорядковані природі власній і зовнішній; естетичний стан і моральний, у якому відбувається звільнення від кайданів часу, прорив зі світу тілесності і чуттєвості до ідеального. Центральним поняттям в естетичній та культурологічній теорії Ф. Шиллера стало поняття «гра». «Гра передбачає звільнення від потреб реальності, від фізичного і морального примусу, від гніту власних потреб» [16, 62]. Отже, гра – це вільна незацікавлена діяльність, вільне застосування душевних сил людини. Звільняючись від тиску обставин і інтересів, від «природи», людина вступає у царство гри як естетичної видимості. Це і є входження у культуру.

Дещо по-іншому трактує людину Г. В. Ф. Гегель. Згідно його теорії, людина «освоює», «привласнює» наявний світ. Головним способом такого присвоєння є освіта. Тут необхідно зауважити, що у німецькомовній традиції, й особливо у гегелівському варіанті, під терміном «освіта» розуміється зміст, близький слову «культура»: у сенсі культивування, окультурення людини, а також поняття «форсування», «формація», «генезис», охоплюючи як процес, так і результат [16, 64]. За Г. В. Ф. Гегелем, перетворення здібностей дозволяє людині долати не тільки природну, але і індивідуальну обмеженість, піднімає людину до «всезагального». Як слушно зазначає Ю. Перов, філософія культури Гегеля прагнула подолати притаманний Канту дуалізм природи та свободи, сущого та належного, реальності та ідеалу на шляхах «занурення» культури у гущу суспільно-історичного життя.

Отже, культурологічна думка XVIII ст. виявила багатовимірність у співвідношенні реального і ідеального, природного і штучного, суспільного та індивідуального, об'єктивного і суб'єктивного, історичного та функціонального. Починаючи з XIX ст. увага теоретиків зосереджується на смисловому призначенні життя людини, відповідно й культура починає розумітися як сфера автономного вільного буття особистості.

Так, згідно теорії Й. В. Ґете, кожна людина має власну істину, яку тільки вона може зрозуміти, так, зокрема «якщо ... вчені почнуть викладати свої спостереження, то, незважаючи на найвищу любов до істини кожного з них, ми все ж не отримаємо істинного зображення об'єктів. Перед нами будуть предмети завжди з дуже сильним присмаком суб'єктивних домішок» [8, 455]. Ця ж ідея пронизує і усі його драматичні твори. Отже, інтерес Й. В. Ґете зсувається до осягнення індивідуальності і буттєвості людини, у тому числі і її естетичному відношенню до світу. Необхідно також підкреслити, що діяльністю, яка найбільш адекватно відтворює об'єктивний світ, ніж наука. Осягнення наукової істини залежить від здатності вченого використовувати, властивий художнику метод символізації, котрий допоможе вийти за феноменальну оболонку світу. Мистецтво, за Й. В. Ґете, включає у себе моральність, і разом із наукою створює цілісний гуманістично осмислений світ культурного буття.

Починаючи з доби романтизму, людина у теоретичних розвідках постає не ізольованою істотою, а розглядається у співвідношенні з іншими людьми, з суспільством, з природою. Вона не тільки має буття, але й формує своє ставлення до нього, а тому є тим унікальним і єдино можливим сущим, яке шукає буття та своєї вкоріненості в ньому.

Онтологічний підхід щодо осмислення культури стрижневою лінією проходить крізь «філософію життя» В. Дільтея, Ф. Ніцше, Г. Зіммеля, О. Шпенглера, феноменологію життєвого світу Е. Гуссерля, фундаментальну онтологію М. Гайдеггера, критичну онтологію М. Гартмана, конкретну онтологію Г. Марселя, М. Мерло-Понті, А. Шюца, Б. Вальденфельса, естетичну онтологію культури Т. Адорно, Р. Інгардена, етичну онтологію культури М. Бахтіна. «У цьому сенсі маємо посилений інтерес до проблем життєвого світу людини в його інтерсуб’єктивних, смислових, ціннісно значимих, текстуальних та морально-

естетичних характеристиках, апеляцію до мовних практик, традицій, повсякденного досвіду» [6, 39–40].

Так, В. Дільтей намагається виявити взаємообумовленість між культурою і життям. Історична реальність, згідно думки німецького філософа, – це ірраціональний життєвий потік, пропущений через розум і волю людей, і тому «коли історик описує історичні ситуації і обличчя, то враження дійсного життя він буде викликати тим сильніше, чим більшою мірою йому вдасться осягнути ці життєвідносини. Він повинен витягувати з цих життєвідносин видатні і дієві властивості людей і речей – я хочу сказати, що він повинен надавати особам, речам, подіям такий вигляд і забарвлення, який вони мали у самому житті з точки зору життєвідносин, що випливає з сприйняття і образів спогаду» [3, 177]. Згідно поглядам В. Дільтея, цілісність історичної епохи в усій повноті виражається у переживанні і втілюється у художній культурі. При цьому теоретик закликає особливу увагу звернути на аналіз мови, адже за її допомогою життя «висловлює» себе у культурі [4].

Отже, якщо В. Дільтей, як вже зазначалось, намагається обґрунтувати обумовленість культури і життя, то Ф. Ніцше – засновник школи «філософії життя» – проголошує життя людини трагічним процесом на шляху творчого становлення – породження та знищення усіх культурних цінностей, – який вимагає надлишку сил. Життєздатність людини, за Ніцше, забезпечується «діонісійським началом». Слід зазначити, що поштовх розвитку «філософії життя» дало осмислення ідей А. Шопенгауера, викладених в його знаменитому творі «Світ як воля і уявлення», у якому з'являється думка про те, що у житті немає мети взагалі, що вона – бездумний рух, позбавлений мети. Справді людської силою, за А. Шопенгауером, є воля, але вона представляє собою сліпий імпульс, і оскільки це імпульс, що діє ірраціонально, без будь-якої мети, без будь-якого напрямку, то ніякого заспокоєння знайти неможливо. А оскільки ніколи неможливо знайти заспокоєння, то людину мучить постійне почуття занепокоєння, незадоволеності. Тому життя – сума дрібних турбот, гонитва за задоволенням насущних потреб, саме ж щастя – недосяжне. Людина згинається під тягарем життєвих потреб, вона постійно живе під загрозою смерті і боїться її. Що може полегшити людині ці страждання? На думку А. Шопенгауера, існують дві речі, що приносять полегшення. Перш за все, споглядання чужих страждань – співчуття, що тимчасово відволікає від власних страждань. Споглядання нещасної долі інших людей допомагає нам легше переносити власну долю, як стверджує філософ. Тимчасове полегшення може принести і споглядання творів мистецтва: занурення в красу на якийсь час втішає нас.

Уявлення А. Шопенгауера про волю як основу світу, про світ як уявлення про життєву силу як детермінанту людського буття, мали істотний вплив на становлення «філософії життя». Можна сказати, що для «філософії життя» відправною точкою мислення була «діюча людина». В рамках даного напрямку була зроблена спроба пояснити світ через особливості екзистенції і ціннісні орієнтації людини. В цілому для представників філософії життя властива наступна позиція: життя, будучи творчим процесом, нескінченно руйнує те, що вже «сталося», що виключає можливість її адекватного пізнання. Пізнати життя

– значить не пояснити його, а зрозуміти, відчути занурившись в його становлення і зміну. Становлення життя – це боротьба воль, які однаково претендують на панування. У всіх проявах життя можна знайти волю до влади, яка і визначає еволюцію світу. Генезис волі до влади непізнаваний, сама вона не піддається поясненню. Воля до влади виступає як диференційована єдність, як сукупність вольових центрів – динамічних утворень, характер взаємодії яких один з одним визначає життя у всій її повноті.

Наразі, повертаючись до концепції Ф. Ніцше, відмітимо, що згідно його позиції, людська культура намагається примирити два способи бачення і пояснення світу, два стилю життя. Тому культура завжди антиномічна, це спроба приборкання хаосу, спроба упорядкування. Філософ вважав що можуть існувати два типи культурної орієнтації. Перший пов'язаний з оформленістю, раціоналізмом, свідомим протистоянням світу. Це «аполлонійська культура». Цей тип культури, що втілився в спекулятивній філософії, християнстві з його аскетичної мораллю, губить індивідуальність і спотворює світ.

Другий тип пов'язаний з творчим ставленням до світу, з проявом всіх можливих людських властивостей, що вимагає оптимального розвитку індивідуальності, заснованої на вольовому початку, на особистісних якостях, які безпосередньо впливають на динаміку культури. В основі цього типу культури лежить трагічне ставлення до світу, емоційно-чуттєве «схоплювання дійсності». Цей тип культури Ф. Ніцше називає «діонісійським». Цей тип культури будується на містичному «схоплюванні» цілісності і гармонії Всесвіту і передбачає культурне буття надособистості. Культура, раз народжена людиною, нескінченне число разів народжує саму людину При цьому людина може ставитися до культури двояко, вона може шукати в культурі знайомі цінності, парадигми, ідеали, відтворюючи навколо себе вже освоєну культурно-соціальну ситуацію за допомогою стереотипів. Евристична діяльність людини у цьому випадку зводиться до мінімуму («лабіринтова людина», або, аполлонійська). З іншого боку, людина може сама створювати культурні цінності, стаючи надособистістю, що відкинула владу духовних і соціальних авторитетів (діонісійська людина). Культура – область і результат діяльності елітарної людини, наділеної волею до життя і вільною від встановленої моралі. Надлюдина – абсолютно вільна особистість, яка свідомо бере на себе відповідальність за свої вчинки і прокладає шлях в історії і культурі. Вона створює, а не споживає, творить, а не руйнує. Її діяльність не потребує «нитки Аріадни», оскільки всякі стереотипи і кліше чужі їй. Вона сама творить ці кліше для інших – для ведених «лабіринтових» людей [14].

Одним з найзначущих представників «філософії життя» є німецький філософ Г. Зіммель, котрий обґрунтовує цілісність свідомості та буття особистості, єдність матеріальної та духовної культури суспільства. Грані культури особистості, на думку теоретика, відповідають структурі культури суспільства, і навпаки. Суспільне життя приймає різні форми, кожна з яких утворює за допомогою власної мови особливу дійсність – світи культури, які, в свою чергу, виражають психологічні передумови соціального буття. Так філософ відзначає: «завдання і принципові передумови вирішують питання про те, який світ створює душа, і дійсний світ є лише один з багатьох можливих. В нас же самих закладені і інші

корінні вимоги, крім нагальних практичних потреб, і з них виростають інші світи» [7, 107]. В організації людського існування ці світи «могли б схрещуватися, як тони з фарбами. А що вони все-таки не розійдуться один з одним, за це ручається, з одного боку, єдність змісту, що проявляється у всіх цих диференційованих формах, а з іншого – однакова течія душевного життя» [7, 106]. Відтак Г. Зіммель, розкриваючи ідеї обмеженості життя як особистості, так і суспільства, наголошує на існуванні впливу несвідомих психічних настроїв на зміст культурних форм, що створюються у результаті активності свідомості суб'єкта.

Отже, наукова новизна роботи полягає у систематизації існуючих теорій щодо життєсвіту людини, в уточненні визначення поняття життєвий світ. У статті знаходить подальшого розвитку твердження, що своєї актуалізації проблема життєвого світу людини набуває у «філософії життя», феноменології, екзистенціалізмі й постмодернізмі.

Висновки. На межі XIX–XX ст. поняття «життя» вийшло на перший план і стало наріжним у вивченні проблем людської дійсності, людського існування взагалі й у повсякденні зокрема. У філософії культури цього часу чітко визначилися дві тенденції: філософія, що орієнтується на науку (сцієнтизм), і протилежну їй течію, яка предметом дослідження обрала феномен життя. Яскравим представником останньої був німецький філософ Е. Гуссерль, котрий, як вже зазначалось, ввів у науковий обіг поняття життєвий світ, актуалізувавши тим самим названу проблему. Життєвий світ людини – це особистісно-досвідний і в досвіді осяжний світ, даний у багатстві чуттєво-розумового сприймання, переживань та цінностей, у якому розгортається усе життя кожної окремої людини. Проблема осмислення моральних та естетичних вимірів людського буття в усі часи була наріжною, адже життєсвіт людини, детермінуючи її дії, впливає на культуротворчість.

Література

1. Грасиан Б. Карманный оракул / Б. Грасиан [пер. с исп. Е. Лысенко] – М. : «Мартин», 2005 – 320 с.

2. Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейслера, случайно уцелевшими в макулатурных листах / Э. Т. А. Гофман [пер. с нем. Д. Карвкиной, В. Гриба] // Житейский воззрения кота Мурра. Новеллы. Сказки. – М. : Эксмо, 2008 – С. 373–780.

3. Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе / В. Дильтей [пер. с нем. В. А. Куренного] // Собр. соч: в 6 т. – М. : Три квадрата, 2004 – Т. 3 – 420 с.

4. Дильтей В. Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации / В. Дильтей [пер. с нем. М. И. Левина] – М.; СПб. : «Центр гуманитарных инициатив», 2013 – 464 с.

5. Жукова Н. А. Обдарованість як компенсація травмованості: ризомна інтерпретація Грегорі Нормінтона. / Н. А. Жукова // Культурологічна думка : щорічник наук. праць – К. : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2016 – № 9 – С. 50–57.

6. Залужна А. Є. Життєвий світ людини як смисловий універсум культури: морально-естетичні виміри : дис.. доктора філос. н. : 26.00.01 / А. Є. Залужна – Рівне, 2012 – 376 с.

7. Зиммель Г. Религия. Социально-психологический этюд / Г. Зиммель [пер. с нем. под ред. А. Юдина] // Избранные работы – К. : Ника-Центр, 2006 – С. 105–157.

8. Из «Разговоров с Гете» И. П. Эккермана // Иоганн Вольфганг Гете. Избранные философские произведения – М. : Наука, 1964 – С. 450–493.

9. Калинников Л. А. «Житейские воззрения кота Мура…» в зеркале житейских и метафизических воззрений Э. Т. А. Гофмана / Л. А. Калинников // [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://cyberleninka.ru/article/n/zhiteyskie-vozzreniya-kota-murra-v-zerkale-zhiteyskih-i-metafizicheskih-vozzreniy-e-t-a-gofmana-chast-i

10. Кант И. Критика способности суждения / Иммануил Кант [пер. с нем. М. Левиной] // Собр. Соч. в 8 т. – М. : «Чоро», 1994 – Т. 5 – 414 с.

11. Кант И. Основоположения метафизики нравов / Иммануил Кант [пер. с нем. Л. Д. Б.] // Собр. соч. в 8 т. – М. : «Чоро», 1994 – Т. 4 – С. 153-246.

12. Кузанский Н. Об ученом незнании / Николай Кузанский [пер. В. В. Бибихина; под. общ. ред. В. В. Соколова и З. А. Тажуризиной] // Сочинения в 2-х томах – М. : Мысль, 1979 – Т. 1 – С. 48–185.

13. Миленька Г. Д. Культуротворчий потенціал теоретичної спадщина Г. Е. Лессінга : Монографія / Г. Д. Миленька – К. : «Освіта України», 2013 – 312 с.

14. Ницше Ф. Рождение трагедии. / Фридрих Ницше [пер. с нем. Г. Рачипского] // Полн. собр. соч в 13 т. – М. : Культурная революция, 2005 – Т. 1 : Рождение трагедии. Из наследия 1869–1873 гг. – С. 9–146.

15. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання : монографія / О. І. Оніщенко – К. : Вища школа, 2001 – 179 с.

16. Перов Ю. В. Становление теории культуры в европейской философии Нового времени / Ю. В. Перов // Философия культуры. Становление и развитие – СПб. : «Лань», 1998 – С. 30–68.

17. Фома Аквинский Сумма теологи / Форма Аквинский пер. с лат. С. И. Еремеева, А. А. Юдина] М. : «Элькор-МК»; К. : «Эльга». «Ника-Центр», 2002 – Ч. 1, Вып. 1–43. – 561 с.

18. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека / Фридрих Шиллер [пер. с нем. Э. Радлов] // Собр. соч. в 7 т. – М. : «Художественная литература», 1957 – Т. 6 – 251–358.

References

1. Gracian, B. (2005). Pocket oracle. Moscow: «Martin» [in Russian].

2. Hoffmann, E.T.A. (2008). Everyday beliefs Cat Murr ... Moscow: Eksmo [in Russian].

3. Dilthey, W. (2004) The construction of the historical world in the human sciences, vol.3, Moscow: «Three square» [in Russian].

4. Dilthey, W. (2013) View of the world and the study of man from the time of the Renaissance and the Reformation. Moscow – St. Petersburg: «Center for Humanitarian Initiatives» [in Russian].

5. Zhukova, N. (2016). Endowments as compensation trauma rizomna interpretation Gregory Norminton. Kyiv: Institute of Cultural Arts Academy National of Ukraine, 9, 50–57 [in Ukrainian].

6. Zaluzhna, A. (2012) The life world of man as semantic universe of culture: moral and aesthetic dimensions. Rivne. Dissertation [in Ukrainian].

7. Simmel, G. (2006). Religion. Socio-psychological study. Kiev: «Nika-Tsentr» [in Russian].

8. From «Conversations with Goethe» I.P. Eckermann (1964). Selected works of Goethe. Moscow: «Science» [in Russian].

9. Kalinnikov, L. "Everyday beliefs Cat Murr ..." in the mirror everyday and metaphysical beliefs Hoffmann. Retrieved from http://cyberleninka.ru/article/n/zhiteyskie-vozzreniya-kota-murra-v-zerkale-zhiteyskih-i-metafizicheskih-vozzreniy-e-t-a-gofmana-chast-i [in Russian].

10. Kant, I. (1994) Critique of Judgment, vol.5, Moscow: «Choro» [in Russian].

11. Kant, I. (1994) Basic principle of the metaphysics of morals, vol. 4 Moscow: «Choro» [in Russian].

12. Cusanus, N. (1979). De la docte ignorance, vol.1, 48-185, Moscow: «Thought» [in Russian].

13. Milenka, G. (2013). Theoretical potential of culture-heritage G.E. Lessing. Kyiv: «Ukraine Education» [in Ukrainian].

14. Nietzsche, F. (2005). The Birth of Tragedy. Moscow: «The Cultural Revolution» [in Russian].
15. Onishchenko, A. (2001) Art work in the context of human knowledge. Kyiv: «High School» [in Ukrainian].
16. Perov, J. (1998). Formation of culture theory in modern Philosophy European time. St. Petersburg: «Lan» [in Russian].
17. Akvynskyy, Thomas (2002) Amount theologians. Kiev: Nika Center [in Russian].
18. Schiller, F. (1957). Letters on the Aesthetic Education of Man. Moscow: «Imaginative literature» [in Russian].

УДК 008

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

ПОЛЬСЬКИЙ ФАКТОР У ФОРМУВАННІ УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ НА ТЕРЕНАХ ГАЛИЧИНИ

Мета роботи *обумовлена потребою визначення адекватності застосування «громадянської» та «етнічної» теорії до детермінант Українського національного відродження в Галичині, конкретизації відповідно до цього польського чинника у трансформації світогляду австрійських галичан.* ***Методологія*** *полягає у застосуванні компаративного та аксіологічного методів для дослідження змін у культурі в результаті міжкультурних контактів та пізнання цінностей певної культурної спільноти у їх зв'язку з предметною реальністю.* ***Новизна*** *роботи полягає в узагальненні з точки зору культурології основних причин перемоги української ідентичності серед галичан як результату міжкультурної взаємодії, в даному випадку з внутрішньо-регіональної боротьби з поляками за домінування в Галичині.* ***Висновки.*** *Польсько-українське протистояння в Галичині в умовах австрійської бюрократії, як не дивно, зіграло ключову і позитивну роль в остаточному утвердженні української ідентичності. Період вагань галичан між шляхами самоідентифікації – це, в першу чергу, боротьба державотворчих міфів: австро-русизму з пангерманізмом, російського православного панславізму та польського річпосполитянського «братерства»; в кінцевому результаті переміг міф М. Грушевського «Україна-Русь».*

Ключові слова*: Австро-Угорщина, Польща, Галичина, модерна ідентичність.*

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

Польский фактор в формировании украинской модерной идентичности на территории Галичины

Цель работы *обусловлена необходимостью определения адекватности применения «гражданской» и «этнической» теории к детерминантам украинской современной идентичности в Галичине. Конкретизации в соответствии с этим польского фактора в трансформации мировоззрения австрийских галичан.* ***Методология*** *заключается в применении сравнительного и аксиологического методов. Исследование изменений в культуре в результате межкультурных контактов и познания ценностей определенной культурной общности в их связи с предметной реальностью.* ***Новизна*** *работы заключается в обобщении с точки зрения культурологии основных причин победы украинской идентичности среди галичан как результата межкультурного взаимодействия, в данном случае с внутрирегиональной борьбы с поляками за доминирование на Галичине.* ***Выводы.*** *Польско-украинское противостояние в Галичине в условиях австрийской бюрократии, как ни странно, сыграло*

© Барандій А. Ю., 2016

ключевую и положительную роль в окончательном утверждении украинской идентичности. Период колебаний галичан между путями самоидентификации – это в первую очередь борьба государственных мифов: австро-русизма с пангерманизмом, российского православного панславизма и польского ричпосполитянського «братства»; в конечном итоге победил миф М. Грушевского «Украина-Русь».

Ключевые слова: Австро-Венгрия, Польша, Галичина, модерная идентичность.

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

Polish factors in the formation of ukrainian modern identity in Galicia

***Purpose of Article.** The aim of the work is caused by necessity of determining the adequacy of the use of «civic» or «ethnic» theory to the determinants of modern Ukrainian identity in Galicia and detailing of the transformation of the worldview of Austrian Galicia according to this Polish factor. **Methodology.** The methodology is the using of comparative and axiological methods in the studying of changes in intercultural contacts and knowledge of the values of a certain cultural community in their connection with an objective reality. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the work consists in generalization of the main reasons for the victory of the Ukrainian identity among Galicians from the point of view of cultural studies, as a result of intercultural interaction. **Conclusions.** The Polish-Ukrainian confrontation in Galicia under Austrian bureaucracy played a key and positive role in the final assertion of Ukrainian identity. The period of oscillation of Galicia between the ways of the identity is first and foremost a struggle of public myths. Hrushevsky's myth of «Ukraine-Rus» won the Austro-Russism with Pan-Germanism, Pan-Slavism of the Russian Orthodox and Polish reczpospolita «brotherhood».*

Keywords: *Austria-Hungary, Poland, Galicia, modern identity.*

Актуальність теми дослідження. В сучасній історіографії так і не сформувалось остаточне твердження про причини перемоги української ідентичності серед австрійських галичан у добу модерну, тому визначення основних детермінант цього процесу залишається і надалі затребуваним.

Мета статті – визначити польський фактор у формування української модерної ідентичності на теренах Галичини.

І. Я. Райківський [5], аналізуючи праці зарубіжних дослідників стосовно процесу націотворення або «національного відродження» в Галичині XIX – поч. XX століття, звертає увагу на два підходи до цього питання, які склалися у вітчизняній та зарубіжній історіографії. Ці два підходи іменують по-різному: примордіалістичним та модерністичним підходами, громадянською та етнічною моделями та ін. Суть їх полягає в тому, що націотворення визначається, як суто об'єктивний незворотній процес, або як діяльність суб'єктивних факторів, серед яких центральну роль відіграє раціональна діяльність інтелігенції [5, 113–114].

Перша гіпотеза розповсюджена більше серед вітчизняних науковців: М. Шлемкевич, М. Демкович-Добрянський та ін.; друга – серед зарубіжних: І. П. Химка, П. Р. Магочі, Е. Вільсон та ін. Австрійський дослідник А. Каппелер обґрунтовує поєднання обох факторів, наголошуючи, що діяльність інтелігенції повинна все ж таки опиратися на культурну самобутність. Американський дослідник Р. Шпорлюк вважав, що галичани не обрали альтернативні варіанти ідентичності тому, що могли опертися на досягнення Наддніпрянської України.

С. Гірняк [5], досліджуючи проблему діяльності української галицької інтелігенції, дійшов висновку, що україномовна спільнота XIX – поч. XX століття має усі ознаки субкультури [1,194]. Ця українська субкультура розвивалась в

лоні загальної польської культури і творила своєрідну «культуру в культурі». У межах культурної ситуації Східної Галичини даного періоду субкультурна спільнота галицької інтелігенції була значним сегментом у полікультурному просторі краю. Проявляла вона себе у символіці, стилі поведінки та одягу, способі життя, ієрархії цінностей, менталітеті носіїв. Це виявлялось не лише в етнічній, а ширше в соціокультурній ідентичності. На основі наукового, народно-міфологічного, релігійно-християнського знання про Україну і світ галицька інтелігенція як субкультура у соціокультурному просторі Східної Галичини створила ціннісний образ соціального світу, у якому Україна поруч з іншими державами є рівноправним суб'єктом державотворення. У стилі свого життя галицька інтелігенція як суб'єкт соціокультури Галичини сповідувала мотиви національного самоствердження. С. Гірняк, відзначає, що поведінка, спосіб життя у дотриманні українських національних звичаїв та обрядів, повсякденної рідномовної практики мало для української інтелігенції альтернативу, на відміну від соціальної верстви українського селянства у краї, – у більших можливостях і провокаціях переходу на терени чужої культури, пристосовництва та асиміляції. Однак метою певного національно-ментального стереотипу поведінки і способу життя української галицької інтелігенції було встановлення національної ідентичності в умовах бездержавності та іншоетнічного оточення, низького культурно-економічного рівня народу, для якого ця ж інтелігенція була прикладом та надією на краще майбутнє [1, 197].

Отже, це в певній мірі свідчить на користь громадянської теорії націотворення. Разом з тим, як вище вже зазначалося, Галичина у складі імперії зберегла значну автономію, що призвело до домінування в краї польської аристократії і, водночас, створило сприятливі умови для розвитку польського національного руху. Таким чином, для національних рухів русинів рівне значення мали й відносини з галицькою правлячою елітою, і вплив, який чинився на них польським національним рухом. В Галичині паралельно існували такі варіанти як: полонофільский (т. зв. Gente rutheni, natione Poloni), старорусинський, український, загальноруський [2]. Відтак український варіант ідентичності, який розвивався у лоні польської культури суперничав з самою польською самоідентифікацією.

З одного боку, українців та поляків об'єднувала відсутність власної державності, загроза онімеченню та русифікації. З іншого, поляризувала історична ворожнеча, спільний ореол проживання та єдиний для обох «П'ємонт» – Галичина, де були сприятливі умови для культурного та суспільно-політичного розвитку, адже Варшава, як і Київ, перебували у Російській імперії. І умови цього перебування були практично однакові. Російській уряд проводив жорстку політику русифікації, ліквідації польської автономії, а в кінці XIX століття ця політика тільки загострилась. Схожу політику проводив і німецький уряд в Великому герцогстві Познанському, тому Галичина була єдиною шпариною де могла розвиватись польська спільнота.

М. Мудрий [4] констатує: «в підавстрійській Галичині формула Gente rutheni, natione Poloni звучала не як заклик до дії, не як спосіб зберегти етнокультурну самобутність, а як своєрідне виправдання, як визнання краху двоступеневої-подвійної національної свідомості, як відображення стрімкого процесу

руйнування сформованої в часи давньої Речі Посполитої спільної польсько-русько-литовської «ідеологічної батьківщини» [4,472].

Кожен, хто в XIX ст. називав себе Gente ruthenus, natione Polonus, по суті був у сучасному розумінні поляком, який маючи русинське походження обрав мовно-культурну польськість, звичайно не в держаному значенні. По суті це продовження тої ж суперечки між громадянською та етнічною моделлю побудови ідентичності, яка в даному випадку реалізовувалась не на сторінках наукових видань, а у реальному житті Східної Галичини. Важливу роль тут зіграв чинник самої втраченої польської державності та історії її створення. Польська державність до австрійської влади – Річ Посполита – на рівні ідентифікації уособлювала собою саме громадянську модель, тому група gente Rutheni, natione Poloni втратила разом з державністю і підґрунтя ідентичності. І стала, за висловом М. Мудрого, втіленням «застарілого, другорядного» патріотизму. Уже під кінець 1860-х років «русини польської нації» сприймалися не тільки руськими, а й польськими угрупованнями як перешкода для модернізації політичного життя Галичини. Особи з двоступеневою національною свідомістю протягом одного покоління були розділені між новочасними національно-політичними угрупованнями – українськими й польськими. Навіть один з ідеологів краківського консерватизму Станіслав Козьмян, в переддень відзначення 300-ліття Люблінської унії, змушений був визнавати, що святкування ювілею без русинів не можливо уявити і дійство скоріше носить фарсовий характер. Відтак можна стверджувати, що польські консервативні кола, яким належала уся повнота влади в Галичині, не робили ставку на поширення свого впливу завдяки полонофільському варіанту ідентичності.

Однак, саме на початку XX століття відбулось повне нівелювання поняття річпосполитянської вітчизни для галичан. В цей час, як відзначає М. Мудрий [4], історія зіграла з русинами польської нації поганий жарт. Ініціаторами поширення етноніму «Україна» і «українці» замість «Русь» і «русини» були саме полонофільські кола. Справа в тому, що російське самодержавство вдало використовувало в пропаганді термін Русь, як власну назву і вважали Східну Галичину Червоною Руссю, а галицьких русинів частиною свого народу, який рано чи пізно повернеться під владу слов'янського царя. Щоб протистояти цим пропагандистським маневрам, вслід за І. Я. Франком, Павлин Свєнціцький в 1866 році у редакції львівського журналу «Sioło», в заголовку вжив новий термін: «Sioło. Pismo zbiorowe, poświęcone rzeczom ludowym ukraińsko-ruskim». До речі, Павлин Свєнціцький був потомком гетьмана І. Виговського і повністю уособлює угрупування natione Poloni.

В цей же час активізувала свою діяльність українська наддніпрянська та галицька інтелігенція. З'являються праці М. Грушевського, І. Я. Франка та митрополита Андрея Шептицького, що остаточно вдарило по полонофільському русі серед східних галичан. На початку 1909 року М. Грушевський опублікував резонансну статтю «Україна, Білорусь, Литва», де доводив історичну необхідність та природність спільного союзу трьох народів, як проти російського націоналізму, так і проти польських зазіхань, враховуючи, що вони можуть змовитись проти усіх разом взятих. Також М. Грушевський вказував на змішані

прикордонні регіони між українцями, білорусами та литовцями, що могло привести до конфліктів і в свою чергу зашкодити державному будівництву. Відтак, на думку, М. Мудрого, М. Грушевський натякав на шкідливість подвійної ідентичності [4, 473].

Ще одне важливе питання, на яке вплинула група Gente rutheni, natione Poloni – це поняття «вітчизни». Для них категорія вітчизни була ключовою у двоступеневій русько-українській ідентичності. Відтак наголошуючи на ній, русини польської нації популяризували ці поняття в русько-український спільноті, де вони трансформувались і набули свого власного значення. Це викликало дискусії про патріотизм і поняття «батьківщини», яке не мало ніякого відношення до польського минулого. Для русинів польської нації сакралізація ж цього поняття, наголошення на його метафізичному змісті зупинило розвиток цього руху і призвели до його затухання. Давня Річ Посполита, основана не на національних рейках, перетворювалась на архаїзм і втрачала будь-який смисл у епоху модерну [4, 474].

Разом з тим, наприкінці XIX століття у зв'язку з реформами в Австро-Угорщині українсько-польське протистояння набуло небачених раніше меж. За Грохом, це розпочався третій період визрівання нації – політичний. Австрійська влада вдало використовувала суперечки між різними політичними силами провінції, підігруючи то одним то другим залежно від ситуації. Так не дивлячись на відверту лояльність до українців віденській уряд вступив у змову з групою «краківських консерваторів» – польською шляхтою Галичини. Майже всі галицькі намісники (11 із 17) були польські магнати, які в переважній більшості вороже ставились до українського населення краю. Намісникові підлягали поліція, крайові, повітові, міські й сільські органи управління. За вказівками намісника, їх головне завдання зводилося до придушення навіть найменшого невдоволення австрійським пануванням. Прикладом може слугувати таємне розпорядження намісника А. Потоцького від 27 листопада 1903 року, яким він зобов'язав усіх повітових старост і начальників управління поліції у Львові і Кракові негайно повідомляти про участь шкільної молоді в політичних демонстраціях. Іншим розпорядженням від 28 квітня 1904 року він зобов'язав повітових старост Східної Галичини і начальника управління поліції у Львові телеграфом повідомляти керівництво намісництва про всі події в повітах, які можуть мати політичне значення, а також про вжиті заходи. Очевидно, за таку діяльність граф А. Потоцький був віднесений до ворогів українського народу і під час прийому в квітні 1908 року його вбив студент Львівського університету М. Січинський, вбачаючи в цій акції справедливу помсту за вчинену кривду галицьким українцям. «Я дійшов до висновку, – говорив він на суді, – що граф Потоцький вороже ставиться до трудящих класів кожного народу в Галичині, а мойого народу зокрема» [3, 48].

У середині травня 1908 року краківські консерватори провели нараду, на якій професор Ягеллонського університету священик В. Хотковський з приводу вбивства М. Січинським намісника голослівно заявив, що кожний українець ненавидить поляків. Українців він назвав народом дурнів, ледарів, поганої сла-

ви, а з такими, за його словами, неможлива чесна боротьба, а відтак їх треба знищувати всякими засобами [3, 48].

Наукова новизна полягає в узагальненні з точки зору культурології основних причин перемоги української ідентичності серед галичан, як результату міжкультурної взаємодії, в даному випадку з внутрішньо регіональної боротьби з поляками за домінування в Галичині.

Висновки. Польсько-українське протистояння в Галичині в умовах австрійської бюрократії, як не дивно, зіграло ключову і позитивну роль в остаточному утвердженні української ідентичності. Період вагань галичан між шляхами самоідентифікації – це в першу чергу боротьба державотворчих міфів: австро-русизму з пангерманізмом, російського православного панславізму та польського річпосполитянського «братерства», в кінцевому результаті переміг міф М. Грушевського «Україна-Русь». Те, що зараз сприймається як даність, для українських галичан стало революцією свідомості. Адже було доведено, що жителі Наддніпрянщини та Галичини – єдиний народ, а їх історія – це не суцільне провалля з польської, або царської панщини. Конструювання української історії від Русі до Галицько-Волинського князівства і до усвідомлення розділення у різних державах – саме це завдання взяла на себе українська галицька інтелігенція як основний провідник національної свідомості. Недарма нацисти ставили за мету знищити, в першу чергу, саме інтелігенцію як основну силу будь-якої нації. Правомірність обрання і застосування вірної моделі для визначення утвердження української модерної ідентичності на Галичині залишається відкритим питанням і тому потребує подальшого ґрунтовного дослідження.

Література

1. Гірняк С. Соціально-ментальні характеристики української інтелігенції кінця XIX – початку XX ст. як субкультури / С. Гірняк // Компаративні дослідження австрійсько-українських літературних, мовних та культурних контактів. – Т. 3: Матеріали Міжнародної конференції «Галичина періоду Першої світової війни у літературі, мистецтві та історії» / Упор., наук. ред. Я. Лопушанська та О. Радченко. – Дрогобич: Просвіт, 2015. – С.193–199.

2. Клопова М. Э. Национальные движения восточнославянского населения Галиции в контексте отношений России и Австро-Венгрии. 1898–1914 гг.: дис. канд. ист. наук: 07.00.03 / Клопова М. Э. – М., 2010. – 215 с.

3. Кучеренко А. А. Українсько-польські відносини в Галичині та процеси модернізації в Австро-Угорщині (1900–1918 рр.) в історіографії / А. А. Кучеренко // Чорноморський літопис. – 2013. – Вип. 7. – С. 45–51.

4. Мудрий М. Русини польської нації (Gente rutheni, natione Poloni) в Галичині XIX ст. і поняття «вітчизни» / М. Мудрий // Confraternitas. Ювілейний збірник на пошану Ярослава Ісаєвича / Відп. ред. М. Крикун, заступник відп. редактора О. Середа. – Л., 2006–2007 (Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. зб. наук. пр. – Вип. 15 / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України). – С. 461–474.

5. Райківський І. Я. Українське «національне відродження» (націотворення) в Галичині XIX – початку XX ст. у зарубіжній історіографії / І. Я. Райківський //Чорноморський літопис. – 2013. – Вип. 7. – С. 112–123.

References

1. Hirnyak, C. (2015). Social and mental characteristics of the Ukrainian intelligentsia of the late XIX – early XX century. a subculture. J. Lopushansky, A. Radchenko (Eds.). International Conference. Galicia during the First World War in literature, art and history, (Vol. 3), (pp. 193–199) [in Ukrainian].

2. Klopova, M. E. (2010). The national movements of Eastern Slavic population of Galicia, in the context of relations between Russia and Austria-Hungary. 1898–1914. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

3. Kucherenko, A. A. (2013). Ukrainian-Polish relations in Galicia and modernization processes in Austria-Hungary (1900–1918). Historiography. Chornomorskij litopis, 7, 45–51[in Ukrainian].

4. Mudrij, M. (2006–2007). Rusyns Polish nation (Gente rutheni, natione Poloni) in Galicia nineteenth century and the term «homeland».Confraternitas. Yuvilejnij zbirnik na poshanu Yaroslava Isaєvicha. Lviv, (Ukraina: kulturna spadshhina, nacionalna svidomist, derzhavnist. Zbirnik naukovich prac. Institut ukraïnoznavstva im. I. Krip'yakevicha NAN Ukraïni), 15, 461–474 [in Ukrainian].

5. Rajkivskij, I. Y. (2013). Ukrainian «national revival» (nation-building) in Galicia XIX – early XX century. In foreign historiography. Chornomorskij litopis,7, 112–123 [in Ukrainian].

УДК 008]:130.122

Шубенкова Тетяна Миколаївна,
директор Наукової бібліотеки
Дипломатичної академії України
при Міністерстві закордонних справ України

ЗНАЧЕННЯ СВЯТОЇ ГОРИ АФОН ДЛЯ УКРАЇНСЬКОГО ПРАВОСЛАВ'Я В УМОВАХ ЗМІНИ СВІДОМОСТІ МАС У ІНФОРМАЦІЙНО-ЗВ'ЯЗАНОМУ СВІТІ

Мета роботи. *Робота присвячена дослідженню впливу візантійської, греко-православної культури, зокрема монастирської, на становлення духовності в історії України. Також розглянуто специфіку і значення чернецтва, як духовно орієнтованої соціальної організації, що функціонує на фоні складної соціально-економічної еволюції європейського суспільства.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні компаративного та історико-логічного методів.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в соціально-філософському аналізі впливу візантійської, греко-православної культури, зокрема монастирської, на становлення духовності в історії України.* ***Висновки.*** *Спосіб життя на Афоні відрізняється від звичного. Винятково чоловіче населення Афону прагне більшого, ніж матеріальні блага, статус, комфорт, зовнішня краса тощо. Дякуючи постійній подвижницькій роботі над своїм внутрішнім душевним і духовним (психічним) станом у синергії з Божою благодаттю, насельники Святої Гори досягають тієї чистоти душ, духовного споглядання, яке задовольняє їх вибагливість до сенсу особистого життя. Закритий з одного боку, Афон, водночас, відкритий світу. Свята Гора охоче приймала і приймає паломників звідусіль, даючи можливість кожному переоцінити своє життя стосовно Бога й оточення. Ця унікальна соціальна система дала Православній Церкві патріархів, єпископів, учителів, проповідників, духівників і письменників. Але головна її заслуга полягає в тому, що вона зберегла чистоту Православ'я, яке*

© Шубенкова Т. М., 2016

живить коріння ідентичності народу в умовах зміни свідомості мас у інформаційно-зв'язаному світі.

Ключові слова: *Афон, чернецтво, духовність, аскеза, фасилітація, соціальна група, ідентичність.*

Шубенкова Татьяна Николаевна, *директор Научной библиотеки Дипломатической академии Украина при Министерстве иностранных дел Украины*

Значение Святой Горы Афон для украинского православия в условиях изменений сознания масс в информационно-связанном мире

Цель работы. *Работа посвящена исследованию влияния византийской, греко-православной культуры, в частности монастырской, на становление духовности в истории Украины. Также рассмотрена специфика и значение монашества, как духовно ориентированной социальной организации, функционирующей на фоне сложной социально-экономической эволюции европейского общества.* ***Методология исследования*** *состоит в применении компаративного, историко-логического методов.* ***Научная новизна*** *работы состоит в социально-философском анализе влияния византийской, греко-православной культуры, в частности монастырской, на становление духовности в истории Украины.* ***Выводы.*** *Способ жизни на Афоне отличается от общепринятого. Исключительно мужское население Афона, нацеленное на больше, чем материальные блага, статус, комфорт, внешняя красота и так далее. Благодаря постоянной подвижнической работе над своим внутренним душевным и духовным (психическим) состоянием в синергии с Божьей благодатью, насельники Святой Горы достигают той чистоты душ, духовного созерцания, удовлетворяющего их требовательность к цензу личной жизни. Закрытый с одной стороны, Афон, одновременно, открыт для мира. Святая Гора охотно принимала и принимает паломников со всего мира, давая возможность каждому переоценить свою жизнь по отношению к Богу и окружающим. Эта уникальная социальная система дала Православной Церкви патриархов, епископов, учителей, проповедников, духовников и писателей. Однако ее главной заслугой является то, что она сохранила чистоту Православия, питающую корни идентичности народа в условиях изменений сознания масс в информационно-связанном мире.*

Ключевые слова: *Афон, монашество, духовность, аскеза, фасилитация, социальная группа, идентичность.*

Shubenkova Tatiana, *Director of the Scientific Library of Diplomatic Academy of Ukraine at the Ministry of Foreign Affairs of Ukraine*

Mount Athos value for Ukrainian orthodoxy changes in the mass consciousness in the information and connected world

Purpose of Article. *The work deals with the influence of the Byzantine, Greek-Orthodox culture, in particular the monastery, on the development of spirituality in the history of Ukraine. specificity and significance of monasticism is also considered as the spiritually-oriented social organization that operates against the background of a complex socio-economic evolution of European society.* ***Methodology.*** *The methodology of the study is to apply the comparative, historical and logical methods.* ***Scientific novelty.*** *The scientific novelty of the work lies in the socio-philosophical analysis of the influence of the Byzantine, Greek-Orthodox culture, in particular the monastery, on the development of spirituality in the history of Ukraine.* ***Conclusions.*** *The process of life on Mount Athos is different from the usual. Exclusively male population of Mount Athos, aimed at more than material wealth, status, comfort, external beauty, and so on. Thanks to the constant selfless work on your inner psychic and spiritual (mental) condition in synergy with the grace of God, the Holy Mountain monks attain purity of the souls, spiritual contemplation, satisfying their demands on personal life to the census. Closed on the one hand, Athos, at the same time, open to the world. Holy Mountain willingly accepted and receives pilgrims from around the world, giving everyone the opportunity to reevaluate his life in relation to God and others. This unique social system gave the Patriarchs of the Orthodox Church, bishops, teachers,*

preachers, confessors and writers. However, its main merit is that it has preserved the purity of Orthodoxy, feeding the roots of people's identity in the mass consciousness changes in the conditions of information connected world.

Keywords: *Athos, monasticism, spirituality, asceticism, facilitation, social group, identity.*

Постановка проблеми. В останні десятиліття бурхливі хвилі глобалізації домінують у масово-комунікаційних і наукових дискурсах суспільного життя. Цей процес свідчить про перебування світової спільноти у стані динамічних і надзвичайно суперечливих змін, які охоплюють усі сфери людського життя, зокрема культурну й духовну. Такі поняття як «прогрес», «демократія», «захист прав і свобод», «доступність і необмеженість інформації», «толерантність» постають в уяві індивідуума цілком позитивними поняттями, які не несуть у собі ніякої видимої загрози. При цьому навряд чи враховується, що прогрес повинен мати швидкість, яка б відповідала вселенським гармонійним процесам, і водночас він не повинен порушувати ключових основ життя у свідомості людини, тобто виконання духовних законів, оскільки толерантність не може бути безмежною. При цьому вона не тотожна байдужості, соціальній пасивності або уникненню моральних оцінок.

Сучасний світ докорінно змінився: так, філософські теорії, розвинені без ідеї Бога, відвели людство у невизначену аморфну далечінь, де все зводиться до примітивних критеріїв ефективності та рентабельності, перетворюючи все людство на бездуховних споживачів послуг та товарів. Ринок, як біблійний Змій, не примушує, а спокушає, блокуючи внутрішню волю, розуміння добра і зла.

У всіх демократичних країнах глобалізація створює умови для виникнення схожих проблем: занепаду моральності, падіння народжуваності, зростання смертності (а також суїциду), наркоманії, агресивної та аморальної поведінки, різноманітних збочень, що стають нормою людського життя. Україна не виняток у цій ситуації, і стикається із ідентичними проблемами. У сучасному українському суспільстві мас-медіа формують потреби, погляди, оцінки населення, і є одними із складових соціальної реальності, яка, за умов ринкових відносин, сприяє розквіту не лише споживацької психології в Україні, на зразок країн Західної Європи та Америки, а й суттєво впливає на зміну уявлень про моральність, духовність та людські чесноти.

Таким чином, інформаційно-зв’язаний світ поступово формує нову людину з новою деструктивною свідомістю, тобто позбавлену доцільної, раціональної поведінки, коли людина втрачає основу для подальшої плідної роботи, цілеспрямованого або творчого життя. Перешкодити цьому процесу може лише відродження духовності шляхом повернення до втраченого досвіду минулого. Це явище носить соціальний характер, і його можна розглядати на основі дослідження психології певної спільноти, ціннісні орієнтири якої прямо протилежні споживацьким, а саме – православного чернецтва, як носія сконцентрованого духовного досвіду мобілізації всіх внутрішніх сил індивідуума.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема психології соціальної групи, сакрального смислу була представлена у роботах О. Донцова, М. Бібікова, А. Буділович, А. Галушко, А. Джумаєва, К. Затуліна О. Конявскої, І. Кріарі-

Катрані, І. Мейендорф, Р. Рупова, О. Сімонова, Дж. Тернера, Н. Тріплета, О. Чернухіна, арх. Володимира (Швеця) та ін.

Метою статті є спроба зробити соціально-психологічний аналіз впливу Святої Гори Афон на розвиток духовності в Україні, а також основних принципів, покладених у існування чернечого соціуму на православному сході, предметом – специфіка і значення чернецтва Святої Гори Афон для збереження чистоти православної віри як духовно орієнтованої, організованої великої соціальної групи.

Виклад основного матеріалу. Людині притаманно співвідносити себе з певною соціальною категорією, на противагу іншій, на основі самоідентифікації з нормами і цінностями своєї соціальної групи, в межах якої вона взаємодіє, має загальні потреби й мету, розраховує на взаємодопомогу. В умовах глобалізації світ стає іншим, індивідуалістичним, егоїстичним, відокремленим тощо, і лише у сакральній сфері людина співвідносить себе з фундаментальними цінностями і витоками свого становлення. Недарма до наших днів збереглося прислів'я: «Світло ченцям – ангели, світло мирянам – ченці», першоджерелом якого є слова з «Лествиці» [8, 26, 31] преп. Іоанна Лествичника,ченця і подвижника.

Зауважимо, що чернецтво у Київській державі сформувалося на порозі X ст., ще до хрещення князя Володимира (988-989 р.) та офіційного прийняття нею християнства, і мало величезний вплив на буття й культуру її народу. Через степові простори з Константинополя, Криму, північної Таврії, північного та південно-східного узбережжя Азовського моря християнська проповідь візантійських греків досягла Русі. Руське чернецтво несло на собі відбиток іконоборської епохи у Візантії, тобто було прикладом незламної віри, непохитного християнського благочестя і сили духу, що дісталися войовничим русичам у спадок від візантійських сповідників православної віри.

Протоієрей Георгій Флоровський зазначає, що спроби держави «приручити» церковну ієрархію у багатьох випадках мали успіх, але приручити чернецтво, тобто включити його у загальну соціальну і політичну структуру держави візантійським імператорам так і не вдалося [19]. Отже, чернецтво, після закінчення іконоборського періоду, перетворюється у великий церковний інститут, який отримав особливий статус у Візантійській імперії. Виходячи з вищезазначеного, особливий інтерес викликають психологічні процеси всередині чернецтва як великої, організованої, стійкої, цільової соціальної групи закритого типу, носія сакральної ідентичності.

Залежно від способу організації життя у православному чернецтві ще з часів єгипетських пустинників склалися три умовні напрямки, а саме: самітницьке, братське і скитське. Від самого початку чернецтву був притаманний особливий аскетизм, який практикували анахорети (св. Антоній Великий, якого вважають засновником чернецтва як організованої верстви, св. Макарій Великий та інші), що жили відлюдниками. Скитське життя по кілька осіб віддалено від багатолюдних монастирів є свого роду ланцюгом між братським та усамітненим життям ченців. У становленні і розвитку спільного братського життя (IV ст.) особливу роль зіграли св. Пахомій, навколо якого утворилася перша

єгипетська кіновія (монастир), і св. Василій Великий, у аскетичних творах якого кіновитське життя було обґрунтоване.

Багатовіковий досвід спільного чернечого життя подвижників всієї Східної Церкви, в тому числі Палестини, Сирії, Сінайського півострова відобразився у славетному монастирському статуті Феодора Студита, який спрямовував устрій усієї чернечої спільноти і кожного насельника на досягнення особистісних духовних цілей. Він так і називався «Студійський». Крім того, у своїх «Оглашеніях» св. Феодор Студит сформулював положення і значення чернецтва для Східної Церкви: «нерви й опора церкви», «сіль землі і світло світу», «зразок і утвердження» [20], тобто цільова планка була піднята високо.

До часу падіння Візантії православ'я на Русі процвітало вже кілька століть. Практично всі монастирі, засновані до монгольського періоду (тобто до XIII ст.) були князівськими або ктиторськими [12]. Ктиторські монастирі мали величезне релігійно-просвітницьке, культурне значення для всього населення язичницької Русі. Втім, були залежні, і не лише фінансово, від своїх впливових засновників (ктиторів), зважаючи на їх волю й побажання. Натомість славетний Києво-Печерський монастир виник на місці духовних подвигів монаха-відлюдника Антонія. Преподобний Антоній набував свого духовного досвіду на Афоні, по благословенню духовних старців повернувся зі Святої Гори і яскравим прикладом свого життя для послідовників заснував монастир (1051 р.), який уславився в сучасників суто аскетичним, подвижницьким життям своїх насельників і, до кінця XI ст., став центром духовного життя, розповсюдження й затвердження християнства у Київській Русі. У XII ст. отримав статус Лаври, у XVIII ст. – пережив пожежу, у XX ст. – два закриття і початок відродження. В основу чернечого буття у Києво-Печерському монастирі його засновником був покладений вищезгаданий «Студійський» статут – «закваска» істинно чернечого життя всієї Східної Церкви на всі часи, еталон, за яким виховувався справжній чернечий дух.

Велике значення для становлення чернечого духу не лише для Київської Русі, а й для всього Вселенського Православ'я у всі часи свого існування мала і має до сьогодні монастирська республіка Афон, Свята Гора, історія існування якої нараховує більше тисячі років. Це унікальна модель чернечого соціуму закритого типу за цільовим і гендерним спрямуванням. Так, закон про «авато» (дослівно «закритий для відвідувань») забороняє вхід на Святу Гору жінкам. Цей закон закріплювався ще імператорським хрисовулом (від грец. Χρυσόβουλλον– «золота печатка»). Тип візантійських імператорських грамот, який відрізнявся від інших особливою урочистість оформлення у статтях з міжнародного права, а також Конституцією Греції. У більш широкому сенсі цей закон можна розглядати як закритість для всіх (в тому числі чоловіків), для кого Афон не є духовним явищем, і саме цей факт залишається причиною неушкодженості афонського духовного досвіду й традицій для світового православного чернецтва.

Афон об'єднує самітницьке життя (анахоретство) та братське. Слід зазначити, що до XX ст., окрім кіновій, існувала ще одна форма монастирського життя, передбачена уставом – ідіоритмами, за яким ченці мали можливість роз-

поряджатися своїм особистим життям і майном. Загальними були лише богослужіння і житло. У кіновіях, які є зараз єдиною формою братського життя на Афоні, устрій наближений до ранньохристиянського, братія не має особистого майна й реалізує принцип соборності, тобто органічної, братської єдності у Христі. Кіновіям підпорядковуються скити, що складаються з кількох келій та свого храму. Існують також келії та каліви зі старцем і кількома учнями. Каліви, на відміну від келій, що мають у своєму розпорядженні невеликі земляні наділи з храмами, орендують землі у кіновій. Афонські відлюдники, сіромахи, не мають власності і живуть у дуплах дерев, природних печерах, землянках [18, 118]. У першому Типіконі 970 року, який був розроблений за участю Афанасія Афонського, церковно-богослужбовій книзі, яка регламентує, головним чином, устав богослужінь, було закріплено рівноправ'я різних форм чернечого життя.

Основою будь-якої форми чернечого життя є аскеза (від грец. ασκεσις – «вправа») – вид духовної практики, що передбачає утримання себе, самообмеження, самовідданість, послух тощо. Метою духовного життя є, в першу чергу, вихід за межі особистої обмеженості і самості, подолання свого егоцентризму. Людина не повинна бути рабом самого себе, своєї нижчої природи, бути замкненою на собі й своїх стражданнях, на умовностях, масках і штампах світу. Лише концентрація внутрішньої сили, оволодіння своєю волею реалізує особистість. Слід зазначити, що виховання духу за вченням православної антропології починається з розуміння того, що кожна людина складається з двох: плотської (старої, гріховної) та духовної (нової, святої). Плотська людина – повсякчасний ворог духовної, оскільки постійно перешкоджає на шляху до Неба багатьма страстями: тілесною надмірністю, нестриманістю в їжі й питві; користолюбством, зажерливістю, скупістю, гордістю, заздрістю, дратівливістю, гнівом, злопам'ятством, помстою, лінощами, зневірою, відчаєм, блудом тощо. Людина, яка догоджає своїй плоті, виконує волю своїх плотських помислів, не має життя вічного [цит. за 2, 6]. Серце необхідно звільнити від закону плоті, гріховного закону і носити в ньому закон Божий – люби Бога всім серцем і ближнього як себе [цит. за 2, 6–7].

Релігійний філософ М. Бєрдяєв пише: «Світ схиляється до заперечення реальності духу. Він не сумнівається лише у реальності видимих речей, що змушують себе визнати. Але дух не є видимою річчю, він зовсім не є річчю серед речей. […] Перехід від символічних цінностей до цінностей реальних є разом з тим перемогою достоїнства і якості людини […] перемога того, що людина існує, над тим, що у людини є. Це є перемогою свободи духа над детермінацією природи і суспільства» [1].

У цьому контексті зрозуміло, що сумісне втримання чернечої братії формує особливий вид аскетичного співжиття, позбавленого пристрастей, зокрема відносно один до одного, й насичене чистотою любові до ближнього. Тобто з точки зору соціальної психології ченці в межах своєї соціальної групи є співпрацівниками, які працюють індивідуально, одночасно, виконуючи роботу в тому числі духовну (над собою), що не передбачає суперництва. В процесі спільних богослужінь очевидна фасилітація (підсилення домінантних реакцій в присутності інших) духовних переживань, релігійних почуттів. Велике значення при цьо-

му має послух духовно досвідченим подвижникам, а також іншій братії відповідно до існуючої ієрархії, що і є послухом Богу. На Святій Горі Афон традиційно проходили свій духовний шлях у Свято-Пантелей-монівському монастирі руські ченці. Донині збереглися у монастирському володінні скити: Успіння Богородиці «Панагія Ксілургу», заснований у X ст.; Старий або Нагорний Русик, заснований у 1169 р.; Крумниця (XVI-XVII ст.); Нова Фіваїда (XIX ст.).

За даними «Монахології» (книги реєстрації ченців Святої Гори, яка містить інформацію щодо насельників тієї чи іншої обителі), виданого у 2013 році з підтримки Міжнародного фонду по відновленню і збереженню культурної й духовної спадщини Свято-Пантелеймонівського монастиря під редакцією духівника і першого епітропа (давньогоецьке - επιτροπος, формальна посада) цього монастиря ієромонаха Макарія (Макієнка), можна проаналізувати національну, соціальну приналежність монастирської братії, зробити кількісну і географічну (щодо походження ченців) вибірку даних. Так, з 1801 по 2012 рр. у монастирі мешкало 4612 осіб, з них: 880 – українців, 165 – греків, 3384 – росіяни, 64 – молдавани, 43 – болгари, 10 – грузинів, 9 – сербів, 5 – румунів тощо. За соціальним походженням представників дворянства було 37 осіб, купецтва – 80, військових – 85, селян – 3236 осіб [15]. Так, з наведеної статистики видно, що величезне монастирське братство завжди було багатонаціональним й представляло всі соціальні верстви суспільства, і при цьому залишалося унікальним соціумом рівних перед рівними, об'єднаних любов'ю у Хресті.

Висновки. Спосіб життя на Афоні відрізняється від звичного. Винятково чоловіче населення Афону прагне більшого, ніж матеріальні блага, статус, комфорт, зовнішня краса тощо. Дякуючи постійній подвижницькій роботі над своїм внутрішнім душевним і духовним (психічним) станом у синергії з Божою благодаттю, насельники Святої Гори досягають тієї чистоти душ, духовного споглядання, яке задовольняє їх вибагливість до сенсу особистого життя. Закритий з одного боку, Афон, водночас, відкритий світу. Свята Гора охоче приймала і приймає паломників звідусіль, даючи можливість кожному переоцінити своє життя стосовно Бога й оточення. Ця унікальна соціальна система дала Православній Церкві патріархів, єпископів, учителів, проповідників, духівників і письменників. Але головна її заслуга полягає в тому, що вона зберегла чистоту Православ'я, яке живить коріння ідентичності народу в умовах зміни свідомості мас у інформаційно-зв'язаному світі.

Зміни, які виникають у свідомості мас у процесі глобалізації, не сприяють утвердженню таких притаманних нашому народу якостей, як приятелювання, взаємодопомога, безкорисливе співробітництво тощо, які є основою цілісності окремого індивідуума й всього народу. Враховуючи цю обставину, перспективою цього дослідження має бути подальше вивчення православного чернецтва, яке зберігає практичний досвід особистих зусиль людини в синергії з Божою благодаттю для відновлення тілесно-духовної цілісності людини, звільнення її від пристрастей й набуття чистої любові, яка у повсякденному житті виявляє себе у позитивному мисленні, творчій діяльності, щирих почуттях, стає на перешкоді індивідуалізму, і зростаючому хворобливому егоцентризму у соціальній поведінці.

Література

1. Бердяев Н. А. Дух и реальность : [электронный ресурс] / Н. А. Бердяев // Предание.ру: благотворительный фонд. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://predanie.ru/berdyaev-nikolay-aleksandrovich/book/69675-duh-i-realnost/#toc10. – Название с экрана.

2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М. : Рос. библ. о-во, 2007.

3. Болховітінов Є., митрополит. Вибрані праці з історії Києва / Є. Болховітінов; упор., вст. ст. та додатки Т. Ананьєвої. – К. : Либідь – ІСА,1995. – С. 271–392.

4. Галушко А. Ю. Святая гора Афон как элемент балканской дипломатии России в конце XIX – начале XX века / А. Ю. Галушко // Актуальные проблемы внешней и внутренней политики Российской Федерации. – 2014. – Вып. 23. – С. 34–43. – Библиогр.: 14 назв.

5. Жития святых, изложенныя по руководству Четьих-миней на русском языке св. Димитрия Ростовского. Кн. 3. – К. : Изд. Свято-Успенской Киево-Печерской Лавры, 1998. – 831 с.

6. Киево-Печерская Лавра : [электронный ресурс] // Святая Гора Афон «Αγιο Όρος Άθως» : информационный портал Святой Горы, иконы, фото, молитвы, акафист, монастыри, паломничество, старцы, святые. – Электрон. данные. – Режим доступа : http://www.isihazm.ru/?id=816. – Название с экрана.

7. Криари-Катрани И. Культурные отношения России и Греции. История российско-греческих отношений и перспективы их развития в XXI веке : посвящается 180-летию установления дипломатических отношений между Россией и Грецией. Материалы конференции, Афины / И. Криари-Катрани. – Москва: РФК-Имидж Лаб, 2008, С. 199–206.

8. Лествица : [электронный ресурс] // Православная энциклопедия Азбука веры. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Lestvichnik/lestvitsa-ili-skrizhali-dukhovnye/. – Название с экрана.

9. Ломачинська І. М. Монастирі України / І. М. Ломачинська. – К. : Балтія-Друк, 2015. – 208 с.

10. Мейендорф И., прот. Византия и Московская Русь: Очерк по истории церковных и культурных связей в XIV веке / И. Мейендорф. – Париж: YMCA-PRESS, 1990. – 227 с.

11. Монастыри и скиты Афона – общие понятия : [электронный ресурс] // Святая Гора Афон «Αγιο Όρος Άθως»: информационный портал Святой Горы, иконы, фото, молитвы, акафист, монастыри, паломничество, старцы, святые. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://www.isihazm.ru/?id=503. – Название с экрана.

12. Повесть временных лет. Год 6545 (1037) / текст Д. С. Лихачева; пер. Д. С. Лихачева, Б. А. Романова; под ред. В. П. Адриановой-Перетц. – М.-Л., 1950.

13. Пространный христианский катехизис / Пространный христианский катехизис Православной Кафолической Восточной Церкви. – М., 1909.

14. Рупова Р. М. Духовная традиция Восточного христианства: социально-философский ракурс / Р. М. Рупова // Гілея : Наук. вісн. – 2014. – Вип. 82. – С. 347–351. – Бібліогр. : 17 назв.

15. Русский Афон : [электронный ресурс] // Православный духовно-просветительский портал о русском монашестве на Святой Горе Афон. – Электрон. данные. – Режим доступа : http://www.afonit.info/biblioteka/knigi/monakhologij-russkogo-svyato-panteleimonova-monastyrya-na-afone. – Название с экрана.

16. Святой праведный Иоанн Кронштадский. О борьбе человека со страстями / сост. мон. Серафима (Иванова). – М. : «Отчий дом», 2008. – 208 с.

17. Смолич И. К. Русское монашество : [электронный ресурс] / И. К. Смолич // Православная энциклопедия Азбука веры. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://azbyka.ru/otechnik/Igor_Smolich/russkoe-monashestvo/. – Название с экрана.

18. Тальберг Н. Д. История церкви / Н. Д. Тальберг. – М. : О-во любителей правосл. л-ры, 2007. – 924 с.

19. Флоровський Г. В., прот. Христианство и цивилизация : избранные богословские статьи / Г. В. Флоровский. – М., 2000. – С. 218–227.

20. Шмеман А. Исторический путь православия : [электронный ресурс] / А. Шмеман // Предание.ру: благотворительный фонд. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://predanie.ru/lib/book/68235/. – Название с экрана.

21. Яременко М. Київське чернецтво XVIII ст. / М. Яременко. – К.: Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – 304 с.

References

1. Berdyaev, N. A. Spirit and Reality. Predanie.ru: Charitable Foundation. –Retrieved from http://predanie.ru/berdyaev-nikolay-aleksandrovich/book/69675-duh-i-realnost/#toc10 [in Russian].

2. Bible. Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testament. Moscow: Rossiyskoe bibleyskoe obshchestvo [in Russian].

3. Bolkhovitinov, E., Metropolitan (1995). Selected works from the history of Kyiv (pp. 271–392) Kyjiv: Lybidj–ISA, [in Ukrainian].

4. Galushko, A. Yu. (2014). Mount Athos as the Russian element of Balkan diplomacy in late XIX – early XX centuryю. Actual problems of foreign and domestic policy of the Russian Federation. Issue 23, pp. 34–43 [in Russian].

5. Lives of the Saints, outlined to guide Chetih-Saints in Russian St. Dimitry of Rostov. Part. 3 (1998). Kiev: Izdatelstvo Svyato-Uspenskoy Kievo-Pecherskoy Lavry [in Russian].

6. Kiev-Pechersk Lavra. Mount Athos "Auio Όroς ΆΘως»: the information portal of the Holy Mountain, icons, photos, prayers, Akathist, monasteries, pilgrimage, elders, saints. Retrieved from http://www.isihazm.ru/?id=816 [in Russian].

7. Kriari-Katrani, I. (2008) Cultural relations between Russia and Greece. The history of Russian-Greek relations and prospects of their development in the XXI century: Dedicated to the 180th anniversary of the establishment of diplomatic relations between Russia and Greece. conference proceedings, Athens. (pp.199–206) Moscow: RFK-Imidzh Lab [in Russian].

8. The Ladder. "The ABCs of Faith" Orthodox Encyclopedia. Retrieved from http://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Lestvichnik/lestvitsa-ili-skrizhali-dukhovnye/ [in Russian].

9. Lomachynsjka, I. M. (2015). Monasteries of Ukraine. Kyjiv: Baltija-Druk [in Ukrainian].

10. Meyendorf, I., Archpriest (1990). Byzantium and Moscow Rus: An Essay on the History of the Church, and cultural relations in the XIV century. Paris: YMCA-PRESS [in Russian].

11. Convents and monasteries of Mount Athos – general concepts. Retrieved from http://www.isihazm.ru/?id=503 [in Russian].

12. Adrianova-Peretts, V. P. (Ed.) (1950). The Tale of Past Years. Year 6545 (1037) D. S. Likhachev, B. A. Romanova (trans.) Moscow-Leningrad [in Russian].

13. An extensive Christian Catechism of the Orthodox Catholic Eastern Churches. (1909). Moscow [in Russian].

14. Rupova, R. M. (2014). The spiritual tradition of Eastern Christianity: social-philosophical perspective. Gilea. Issue. 82, pp. 347–351 [in Russian].

15. Russian Athos. Orthodox spiritual and educational portal of Russian monasticism on Mount Athos. Retrieved from http://www.afonit.info/biblioteka/knigi/monakhologij-russkogo-svyato-panteleimonova-monastyrya-na-afone [in Russian].

16. Serafim Monk (Ivanov), (2008). St. John of Kronstadt. On the fight against human passions. Moscow: Otchiy dom [in Russian].

17. Smolich, I. K. Russian monasticism. Retrieved from http://azbyka.ru/otechnik /Igor_Smolich /russkoe-monashestvo/ [in Russian].

18. Talberg, N. D. (2007). Church history. Moscow: Obshchestvo lyubiteley pravoslavnoj literatury [in Russian].

19. Florovskiy, G. V. (2000). Christianity and civilization (pp. 218–227) Moscow [in Russian].

20. Shmeman, A. Historical Path of Orthodoxy. Retrieved from http://predanie.ru/lib/book /68235/ [in Russian].

21. Jaremenko, M. (2007). Kyiv monasticism 18th century. Kyjiv: Kyjevo-Moghyljansjka akademija [in Ukrainian].

УДК 719

Криволапов Михайло Олександрович,
доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
дійсний член Національної академії мистецтв України
Криволапов Богдан Михайлович,
кандидат юридичних наук,
доцент кафедри міжнародного приватного права
Інституту міжнародних відносин,
КНУ імені Тараса Шевченка
m_krivolapov@yahoo.com

РОЛЬ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА В КРАЇНАХ ЄВРОПИ

Автори статті висвітлюють роль Києво-Печерської Лаври в просвітницькій та релігійної діяльності та вихованні багатьох поколінь діячів культури та мистецтва, а також піднімають важливі проблеми стану сучасної української культури, мистецтва і науки.

Ключові слова: *культура, мистецтво, наука, просвітницька, релігійна діяльність.*

Криволапов Михаил Александрович, *доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Украины, действительный член Национальной академии искусств Украины,*

Криволапов Богдан Михайлович, *кандидат юридических наук, доцент кафедры международного частного права Института международных отношений, КНУ имени Тараса Шевченко*

Роль Киево-Печерской Лавры в формировании культуры и искусства в странах Европы

Авторы статьи освещают роль Киево-Печерской Лавры в просветительской и религиозной деятельности и воспитании многих поколений деятелей культуры и искусства, а также поднимают важные проблемы состояния украинской культуры, искусства и науки.

Ключевые слова: *культура, искусство, наука, просветительская, религиозная деятельность.*

Mikhailo Krivolapov, *D.Sc. in Arts, professor, Honoured Artist of Ukraine, member of The National Academy of Arts of Ukraine*

Bogdan Krivolapov, *PhD in Arts, associate professor of the International Privite Laws, the Institute of International Relations, Taras Shevchenko National University of Kyiv*

The role of the Kiev-Caves Lavra in creating of culture and arts in the states of Europe

The authors analyze the role of the Kiev-Pechersk Larva in religious activity as well as its role in education of many arts and cultural workers generations. The current problems of Ukrainian culture, art and science are also covered by this article.

Keywords: *culture, art, science, education, religious activity.*

Цього року виповнюється 1025 річниця прийняття християнства в нашій країні, яке займає важливе місце як у світогляді наших пращурів, так і в ствердженні людських моральних цінностей. Києво-Печерська Лавра була головним осередком не тільки у формуванні світоглядних позицій у християнстві, а й в

© Криволапов М. О., Криволапов Б. М., 2016

розповсюдженні християнської моралі. В уяві багатьох поколінь XX ст. Києво-Печерська Лавра постає, перш за все, як відомий на весь світ релігійний центр ще з часів Київської Русі. У ті часи до Лаври, як до Мекки, тягнувся люд з усієї Європи, щоб помолитися і напитися свяченої цілющої води, помилуватися красою архітектурних споруд і вишуканим мистецтвом талановитих художників, що протягом століть оздоблювали храмові будівлі Лаври.

Архітектура, алтарі, ікони, фрески сприймалися як диво, як Боже творіння. Часом вони й не підозрювали, що це «диво» створили вихідці із селян, міщан, які спочатку самовіддано і наполегливо вчились, а потім і самі ставали прославленими на весь світ митцями.

Протягом попередніх століть Лавра постійно дбала про розвиток мистецтва, тут широкого розмаху набула культурно-просвітницька діяльність. Саме в Лаврі вперше в історії України, поруч з релігійною літературою, видавались твори з філософії, науки, історії, Букварі. У Лаврі працювали художники, історики, літератори, вчені-філософи. Культурно-просвітницька діяльність Лаври особливо активізувалась, коли там було засновано друкарню, і в період широкого розмаху національно-визвольної боротьби українського народу.

У XVI–XVII ст. друкарня Лаври видавала книги, що розповсюджувались в Болгарії, Білорусії, Молдавії, Польщі, Росії. Малярські і загальноосвітні школи Лаври за період свого існування підготували велику кількість релігійних діячів, художників, вчителів, літераторів не тільки для України і Росії, а й для багатьох країн Східної Європи. Києво-Печерська Лавра була своєрідним культурно-просвітницьким центром, де зароджувались і формувались основи національної культури. Але про те, що Лавра завжди протягом багатьох століть була європейським центром культури і мистецтва, на жаль, і сьогодні багато з нас має поверхове і приблизне уявлення.

А це і не дивно. Ми до цього часу так і не спромоглися підготувати фундаментального наукового дослідження про цілісну історію культурно-просвітницької діяльності Лаври, про її величезну роль в становленні і розвитку нашої національної культури. Ті окремі фрагменти, відомості, що розпорошені по різних виданнях, не дають повного уявлення про діяльність цього всесвітньо відомого осередку з часів його заснування.

Ось чому навіть високі керівники, які причетні до нашої національної культури, часом не мають уяви про історичне значення цього центру, його традицій, його впливу на формування духовності нації. Лавра і сьогодні позбавлена тієї уваги, на яку вона заслуговує в наш тяжкий час духовного занепаду. Чи не тому зараз керівники різного рангу вже не один десяток років намагалися викинути відомих українських митців з 30-го корпусу, як якийсь непотріб.

Ми не змогли зберегти багато з того, що успадкували від попередніх поколінь, втратили і продовжуємо втрачати ту основу, на якій тільки й може піднятися духовна культура. А такий історичний осередок, як Києво-Печерська Лавра є однією з тих національних святинь, який зміг би допомогти подолати духовну кризу нашого суспільства.

Не зумівши створити нічого кращого від того, що нам дісталось, ми протягом століття руйнували храми, розташувавши конюшні, складські приміщен-

ня, свинарники, виробничі цехи, що зруйнували ці дивотворіння, які такою нелегкою і виснажливою працею нашого талановитого народу створювались упродовж багатьох століть. Нам здається, що замість такої необдуманої акції, як багатолітнє переслідування митців, що працюють в 30-му корпусі, треба було б спорудити на цій території пам'ятник, або хоча б пам'ятний знак на честь тих художників, архітекторів, релігійних діячів, просвітителів (відомих і невідомих), які своїм талантом і розумом створили цей благодатний заповідник, бо це наша гордість і наша національна святиня.

Ще в XI ст. саме в Лаврі була заснована іконописна майстерня. В цій майстерні працювали київські і грецькі майстри на чолі з видатним художником і культурним діячем Алімпієм. Художники цієї майстерні працювали над оздобленням Успенського собору. В XI ст. у Лаврі була заснована і майстерня по виготовленню смальти. Протягом наступних століть у Лаврі сформувався культурно-просвітницький центр, де навчались учні з багатьох країн Східної Європи. Крім художніх осередків, архімандритом Лаври Петром Могилою була заснована загальноосвітня школа. Судячи з переліку предметів, що вивчались учнями цієї школи, можна без перебільшення стверджувати, що практично ця школа прирівнювалась до вищого навчального закладу. Адже тут вивчалися теологія, діалектика, риторика, арифметика, геометрія, астрономія, музика та ін. Містилася школа в Троїцькому монастирі.

Архівні матеріали свідчать, що в Лавру протягом XIV–XVIII ст. потягнулися визначні просвітителі і художники, молодь не тільки з міст і сіл України, але й з Росії, Греції, Югославії, Чехії, Словакії, Угорщини і навіть з Італії. Так, з 1755 року в Лаврі працював і керував іконописними майстернями відомий італійський художник В. Фредеріче.

У 1615–1616 рр. у Лаврі Єлисей Плетенецький створив друкарню, запросивши до Києва таких граверів, як Памву Беринда і Тарасія Земку. Ці майстри були одночасно художниками, письменниками і видавцями. Вже в 1617 році в Лаврській друкарні було видано «Часослов», а в 1618–1619 рр. «Анфологіон».

В подальшій своїй діяльності друкарня, окрім багато ілюстрованих книг релігійного змісту (євангелій, служебників, анфолосіонів, требників, акафістів і бесід), видавала книги з історії, філософії та літературні твори. За свідченням Павла Алепського, друкарня Києво-Печерської Лаври здійснювала виготовлення популярних гравюр великого формату, що мало особливо велике значення для естетичного виховання населення. Павло Алепський писав, що поряд з книгодрукуванням тут видавали також «рисунки на великих аркушах – види Києва, образи святих» та ін.

Лаврською друкарнею у 1623 році були видані «Бесіди Іоанна Златоуста». За період з 1624 по 1639 рр. друкарнею було видано ряд високохудожніх ілюстрованих видань, серед них «Тріодь цвітна», «Авва Дорофей», «Акафіст», «Учительноє Євангеліє», «Оповідання про чудеса в Києво-Печерському монастирі», «Требник», «Апокаліпсис», «Патерик Печерський» та багато інших видань.

Про високу художню і поліграфічну якість видань Києво-Печерської Лаври вже тоді було відомо в багатьох країнах Європи. У світських виданнях художники-гравери відбивали наростання визвольних ідей, боротьбу народу за

свою національну незалежність. Слід додати, що окремі ксилографічні дошки, з яких тоді друкувалися книги, дійшли і до нашого часу. А це дає нам нагоду замислитись над тим, а чому б не видати найбільш цікаві сюжети художників тих часів, створити унікальне подарункове видання.

У Лаврській друкарні постійно видавались і такі книги, як «Алфавіт духовний» (1710), поетичні твори І. Максимовича, «Ифика ієрополитика или философия праводчительная символами и пріудобленіями изъяснена к наставленію і пользы юним» та ін.

У цих літературних творах і оповідях того часу ми знаходимо багато таких, де йдеться про всезростаючий престиж художника, про те, з якою увагою і шануванням відносились тоді до праці художника. «... Відчувається пошана до його творчості, піднесеної над повсякденням особистості», – писав відомий дослідник П. Жолтовський у своїй книзі «Художнє життя на Україні в 16–18 ст.» (1983). Художника вважали борцем за світле і добре, проти злого і темного. Саме так шанувався художник тодішнім суспільством. Ця думка красномовно висловлена у передмові до «Апостола», що видано друкарнею Києво-Печерської Лаври у 1695 році.

З окремих наукових досліджень, архівних документів відомо, що «Замовники» не тільки сплачували значні кошти художникам (малярам і граверам) за їх твори, а й утримували їх на повному пансіоні (житло, їжа, матеріали). За видатний внесок художників і просвітителів, що працювали в Лаврі, навіть ховали їх як святих. Так, прославленого художника Алімпія Голика було поховано в Успенському соборі Лаври, а на честь художників ще з XVII ст. одна із споруд була названа «Малярською баштою».

Про високий професійний рівень художників та їх учнів Києво-Печерської Лаври дійшло до нас багато схвальних відгуків тих часів як в Україні, так і за кордоном. І це не випадково. Адже програма в Лаврі мала свою методичну систему і не відрізнялась від методики Київської академії. Малюнки учнів Лаврської школи XVII–XVIII ст. за своїми художніми якостями де в чому і перевершували їх колег, що навчались в Київській академії. В тому ж дослідженні П. Жолтовський записав: «Як свідчать малюнки вихованця Київської академії, відомого мандрівника Василя Григоровича-Барського, процес малювання в цьому закладі був близьким до навчання в малярні Києво-Печерської Лаври».

Упродовж багатьох років і в минулому столітті існувало художнє училище. Звідти вийшло багато талановитих митців, що й зараз становлять гордість нашої художньої культури. Але наприкінці 1950-х років воно було відселене з Лаври. А між іншим, різні потужні виробничі майстерні існували і до наших часів. Ще зовсім недавно на території Лаври у 21-му корпусі існувала така організація, як «Театромонтаж», з найпотужнішими станками, пресовими і зварювальними механізмами, що постійно деформували не тільки приміщення цього корпусу, а й інші Лаврські будівлі, у тому числі приміщення Історичної бібліотеки, музею театрального музичного та кіномистецтва України та інші будівлі.

Цей приклад наочно засвідчує, що наше суспільство поки ще не навчилось поважати інтелектуальну працю, що ми й зараз продовжуємо руйнівні процеси, що почалися на початку XX ст.

Торкаючись історії культурно-просвітницької діяльності Лаври, відомо, що протягом багатьох віків Лавра будувалась і це відбувалось при активній участі саме художників, архітекторів, будівельників. В найбільш активні періоди творчої і просвітницької діяльності на території Лаври мешкали цілі «колонії» художників. До цього часу збереглися будівлі, де вони жили і працювали. Тобто Лавра була своєрідним осередком упродовж багатьох віків, де створювались художні цінності, що й зараз є шедеврами світової культури.

Досить згадати, що саме в Лаврі виховувались такі видатні діячі культури і мистецтва, як Іоаникій Галятовський, Григорій Левицький, Алімпій Голик, Феоктист Павловський, брати Тарасевичі – Ілля, Федір, Іларіон, Мігура; Іван Щирський, Опанас Рокачевський, Охрім Судомора.

Вже не один десяток років періодично можновладцями ставилося питання про відселення художників з 30-го корпусу. Вже не один том написано паперів з приводу недоцільності такої акції. Причому, після довгих письмових пояснень вони погоджуються з думкою про те, що не можна постійно заганяти творчу інтелігенцію в глухий кут, не можна руйнувати традиції. Хіба це не парадокс нашого часу, коли нащадків тих видатних поколінь митців, хто створив заповідник, викидають, як якесь сміття. Але на зміну приходять нові керівники і все починається спочатку.

Як і Києво-Печерська Лавра, 30-й корпус має славетну історію і цей будинок слід було б віднести до визначних пам’яток культури.

Цей корпус на території Лаври побудовано наприкінці XIX ст. Він проектувався і споруджувався спеціально для художньої школи та іконописних майстерень, які існували в цьому приміщенні до середини 1930-х років. У цьому будинку поруч з іконописними майстернями розміщувались і творчі майстерні таких видатних діячів культури, як І. Їжакевич. Саме в цьому корпусі виношувались задуми і готувались ескізи, що були згодом втілені у фресках надбрамної церкви Лаври. У 1920–1930-х роках в майстернях цього будинку працювали і такі видатні митці, як Олексій Щусєв (академік), Микола Глущенко (народний художник України, лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка), Федір Коновалюк. У цьому будинку створювали свої унікальні високохудожні твори народні майстрині Параска Власенко, Тетяна Пата та ін.

У 1950–1970 рр. в майстернях 30-го корпусу працювали такі видатні художники, як М. Дерегус (академік, народний художник України, лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка), І. Гончар (народний художник України, лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка), В. Бородай (академік, народний художник України, лауреат Ленінської премії), С. Кириченко (народний художник України), К. Гвоздик (учень М. Бойчука, був репресований), О. Бізюков (представник школи М. Бойчука, був репресований), М. Мовчун (лауреат Державної премії СРСР), Г. Киянченко, Н. Гутман, А. Шапран, М. Декерменджі, В. Баринова, Ю. Фрідман, Морозов, Б. Раппопорт, А. Файнерман, Л. Ходченко, Г. Боня (заслужений художник України), В. Давидов (народний художник України), Вовченко, С. Подерев’янський (народний художник України, професор), Г. Бондаренко.

Вшановуючи пам'ять видатних митців, що там раніше працювали, враховуючи історичне і культурне значення цього осередку, було б справедливо встановити на цьому будинку меморіальну дошку з переліком найбільш відомих діячів української художньої культури. Це була б людська і гуманна акція нинішнього покоління як державних керівників, так і творчої інтелігенції і хороший приклад доброї справи для наступних поколінь. Адже люди не вічні. Вічні тільки їх добрі діяння.

Історична доля української нації, позбавленої можливості повністю реалізувати свій економічний та духовний потенціал, складалася так, що вона впродовж тривалого часу була приречена, мовлячи словами Олександра Довженка, на становище «вічного парубка». Залежність від юрисдикції іноземних держав, що не дозволяла розбудовувати власні державні інституції та проводити самостійну політику, позначалася нерівномірним розвитком у сфері культури. Асиміляційна політика Речі Посполитої, самодержавної Росії та Австро-Угорщини знекровлювала національну еліту або змушувала її слугувати інтересам пануючої нації. Внаслідок цього з України інтенсивно висмоктувалися природні та духовні багатства.

Особливо скрутним було становище на тих українських землях, що перебували під протекторатом Росії. Після доби козацького бароко, що ознаменувалася високим піднесенням у всіх сферах духовного життя, Україна, повністю позбавлена залишків адміністративно-державної автономії, вступила в XIX ст. із занедбаними духовними традиціями, повністю втративши національне обличчя в галузі освіти й науки. Не змінювало становище і створення нової мережі світських учбових закладів (університетів, ліцеїв, гімназій, тощо), бо вони хоч і давали знання на рівні розвитку тогочасної науки, залишалися одним із околотів колонізаторської, а відтак і русифікаторської політики царського уряду.

Варто нагадати і про наших інших наступних пращурів і як вони відносились до розвитку нашої національної культури.

Денаціоналізація української культури чи не найразючіші наслідки залишала в царині українського образотворчого мистецтва, інтенсивні процеси секуляризації якого на зламі XVIII–XIX ст. не знайшли відповідного професіонального забезпечення.

Справа в тому, що майже до кінця XVIII ст. в Україні зберігалися, відповідно трансформуючись, середньовічні форми організації мистецької діяльності і методи професіонального навчання. Оскільки головним творцем і споживачем мистецтва була церква, то й творчість художників зосереджувалася в монастирських й іконописних майстернях та друкарнях. Існували також малярські цехи, де працювали художники, характер діяльності яких істотно не відрізнявся від діяльності монастирських іконописців. І тут і там були сталі методи роботи, які з поко¬ління в покоління передавалися від майстра його учням, їх сталість обумовлювалася консервативністю іконописних канонів.

Проте інтенсивний розвиток книжкової гравюри в XVII–XVIII ст., що відбувався у тісних контактах з західноєвропейською художньою культурою, істотно позначився на методах професіонального навчання, що ґрунтувалися на

засвоєнні відповідних навичок об'ємно-просторового моделювання форми через копіювання гравірованих зразків. Таким чином система вишколення художників набула форми близької до академічної, про що свідчать книги гравірованих зразків Києво-Лаврської іконописної майстерні («кужбушки»), в яких збереглися аркуші також з учнівськими вправами. Це підтверджується і стильовими особливостями українського живопису XVII–XVIII ст. А навчання основам малювання в Києво-Могилянській академії переконує в тому, що питанням художньої культури надавалася чимала суспільна увага.

Логіка підказує ймовірність того, що за сприятливих суспільно-політичних умов процеси, що відбувалися в галузі художньої освіти, неодмінно мали б завершитися створенням світського учбового закладу на кшталт західноєвропейських академій, діяльність яких прискорила б секуляризацію українського мистецтва, необхідність якої з середини XVIII ст. дедалі більше поставала на часі. Зрештою ці процеси прискорилися відтоді, коли 1757 р. було засновано Петербурзьку академію мистецтв (із 1764 р. – Імператорська Академія мистецтв). Проте діяльність цього єдиного в Росії учбового закладу, який давав вищу мистецьку освіту, водночас сприяла втіленню централістських тенденцій царизму в галузі духовної культури, під порядкуванню її русифікаторській політиці. Відтоді, як Імператорською Академією мистецтв було перебрано право патронажу над мистецьким життям усієї імперії, не могло бути й мови про вищу національну художню школу в Україні.

Тому до російської столиці з України подалися найобдарованіші мистецькі сили. Здобувши вищу освіту, вони назавжди осідали там і своєю працею збагачували нерідну культуру. Серед них такі митці світового рівня, як Д. Г. Левицький, А. П. Лосенко, В. Л. Боровиковський, І. П. Мартос, М. М. Ге, І. Ю. Рєпін, М. С. Самокиш, не кажучи вже про цілу низку художників менш знаних. Та й доля великого Шевченка склалася так, що його талант розвивався, в основному, за межами своєї Батьківщини. На посадах учителів малювання в у навчальних закладах України (університетах, ліцеях, гімназіях) бачимо чимало художників неукраїнського походження (росіян, поляків, німців та ін.). Серед них переважають вихованці Петербурзької академії.

Зрозуміло, невірно було б применшувати позитивне значення Академії в поширенні нових методів навчання та в розвиткові художньо-естетичних смаків. Вона сприяла як загальнокультурному вихованню, так і забезпеченню необхідного для вступу на навчання до самої ж Академії рівня професіональної підготовки. Та й професіональний рівень творчості вихованців Академії незрівнянно, як на свої часи, перевищував рівень як численних художників-самоуків, серед яких було чимало кріпаків, що працювали по поміщицьких маєтках, так і майстрів з іконописних майстерень та малярських цехів. Проте споконвічна схильність російських правителів до змішування інонаціональних елементів, яка виявилася і в перерозподілі мистецьких сил, гальмувала розвиток національної школи українського мистецтва.

Із другої половини XIX ст. почала формуватися система приватних навчальних закладів, що забезпечувала початкову і середню художню освіту. Серед них найпомітнішу роль відіграли школа М. Раєвської в Харкові та

рисувальна школа М. Мурашка в Києві. За передреволюційної доби під опікою Імператорської Академії мистецтв створюються художні училища.

Діяльність усіх цих закладів сприяла підвищенню рівня професіональної підготовки та пожвавлення художнього життя. Але ця діяльність не була забезпечена відповідною державною програмою щодо розвитку національної культури. Отож, за революційної ситуації 1917 року з усією очевидністю постало питання про необхідність утворення державної інституції, здатної забезпечити потреби розвитку та зміцнення національної школи в галузі образотворчого мистецтва. У зв'язку з цим була реалізована ідея заснування власної національної мистецької академії. Ідея, яка збуджувала уяву ще молодого Т. Шевченка і його учителя К. П. Брюллова.

Одним з перших заходів уряду Центральної Ради до вільного розвою української національної культури було створення в республіці державної системи вищої та середньої художньої освіти. Найстарішим закладом цієї системи є Київський державний художній інститут. В умовах воєнного часу, гострої політичної боротьби і економічної розрухи оперативно вирішувались питання про розвиток національної культури. Перші кроки діяльності як уряду Центральної Ради, так і Радянського уряду позначені історичними рішеннями про заснування цілого ряду нових інституцій, призваних започаткувати розвиток національної науки і культури. В 1918 році розробляється проект організації Всеукраїнської Академії наук, створюється Український архітектурний інститут та інші заклади культури і мистецтва.

Знаменною подією в історії будівництва нової художньої культури в Україні було заснування у 1917 році Української державної Академії мистецтва, а також створення Національної академії наук України, Київського архітектурного інституту та інших наукових та культурних центрів.

Усі обізнані, в якому жалюгідному становищі зараз знаходяться діячі культури і мистецтва а, особливо, члени Спілки художників України. Держава вже давно припинила виділяти кошти для придбання творів образотворчого мистецтва і в даний час державні музеї не поповнюються творами сучасних художників, у зв'язку з відсутністю законів про меценатську діяльність, а також і тим, що художній ринок в Україні не сформувався, і є хаотичним та не стабільним.

Як же вижити художникам, коли попередній Уряд В. Януковича прирівняв їх творчу діяльність до виробничої бізнесової категорії, а вартість утримання творчих майстерень зросла в декілька разів, зросли в рази і комунальні послуги, а між тим художникам необхідно купляти фарби, полотно та інші матеріали, які те ж значно подорожчали? Як вижити в таких умовах митцям? Пенсії у більшості митців мізерні, а молодь зовсім знаходяться в безвихідній ситуації, бо держава перестала піклуватися їхнім життям та творчістю.

Була якась надія на увагу до художників, коли за підписом, колишнього Прем'єр-міністра України А. К. Кінаха у 2002 році за № 1398 вийшла Постанова Кабінету міністрів «Про затвердження Державної програми підтримки Національних творчих спілок на 2003–2005 роки», в якій передбачались заходи щодо покращення умов діяльності для працівників культури і мистецтва.

Вже пройшло більше 10 років, як було підписано вищезгадану постанову, але більшість розділів цієї постанови не виконано. Мусимо констатувати, що за період Незалежності діячі культури і мистецтва були ошукані і не отримали ніякої допомоги ні з боку урядів, ні збоку президентів України.

Керівництво спілки, а також окремі митці неодноразово звертались до уряду з проханням відновити дію цієї постанови у 2015–2016 р. або хоча б тих розділів, які не потребують значних затрат із бюджетних коштів, але марно, отримавши звичайну відписку про неможливість виконання цієї постанови. І ось на початку XXI століття прийшла нова біда, бо «великі інтелекти» від колишнього уряду лишили фінансування Спілку художників України. Потрібно зазначити, що розпочалася рейдерська атака на творчу інтелігенцію України, якої ні Спілка художників України, ні митці інших творчих спілок можуть не витримати та втратити надані приміщення. Відтак небайдужа культурна громадськість має звернути увагу урядових кіл на ці проблемні питання в сфері культури.

ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

УДК 766:655.26(477)

Олійник Вікторія Анатоліївна,
здобувач Київського національного університету
культури і мистецтв
viktoriyaoleinik@mail.ru

ПРИНЦИПИ ВИКОРИСТАННЯ ЕТНОСТИЛІСТИЧНИХ ХУДОЖНІХ ЗАСОБІВ В УКРАЇНСЬКІЙ КНИЖКОВІЙ ГРАФІЦІ

Метою роботи *є вивчення та узагальнення принципів використання етностилістичних художніх засобів в українській книжковій графіці через їхню репрезентацію у творчості художників-графіків. Дослідження, об'єктом якого виступає книжкова графіка, а предметом – етностилістична складова її художнього виконання, ґрунтується на виокремленні і систематизації відповідного інструментарію. Для визначення рівня наукового висвітлення проблеми автор звертається до праць ряду мистецтвознавців, з огляду на багатогранність їхнього бачення етностилістики у мистецтві української книжкової графіки, зокрема М. Осінчука, Є. Антоновича, Р. Яціва, В. Москалюка, Н. Белічко, Н. Дем'янової та ін.* ***Методологія дослідження*** *включає аналіз і систематизацію художніх складових книги (можливих носіїв стилістичних ознак), що дозволяє з'ясувати роль і ступінь впливу стилізації на загальний образ друкованого видання. Виокремлення чинників, котрі обумовлюють вибір конкретної художньої концепції, допомагає зрозуміти шлях майстра книги для досягнення потрібного результату.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в розширенні використання етностилістичних засобів в українській графіці.* ***Висновки.*** *Уподобання замовників книжкової продукції, зацікавленість читачів етностилем та його позитивне сприйняття у книзі дають могутній поштовх для митця за умови його високої професійності. Обидві ці складові є обов'язковими для досягнення довершено-мистецького продукту, адже вдихнути справжній національний колорит у навіть майстерно виконану книгу неможливо без духовного підґрунтя.*

Ключові слова: *етностилістика, художньо-виразні прийоми і засоби, композиція, художня форма, національна традиція, етновимір, ілюстрація, орнамент, витинанка, декор, екслібрис, віньєтка.*

Олейник Виктория Анатольевна, *соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Принципы использования этностилистических художественных средств в украинской книжной графике

Целью работы *является изучение и обобщение принципов использования этностилистичних художественных средств в украинской книжной графике через их репрезентацию в творчестве художников-графиков. Исследование, объектом которого выступает книжная графика, а предметом – этностилистическая составляющая ее художественного исполнения, основывается на выделении и систематизации соответствующего инструментария. Для определения уровня научного освещения проблемы автор обращается к трудам ряда искусствоведов, учитывая многогранность их видения этностилистики в искусстве украинской книжной графики, в частности М. Осинчук, Е. Антоновича, Р. Яцива, В. Москалюка, Н. Беличко, Н. Демьяновой и др.* ***Методология исследования*** *включает анализ и систематизацию художественных составляющих книги (возможных носителей стилистических признаков), что позволяет выяснить роль и степень влияния стилизации на общий образ*

© Олійник В. А., 2016

печатного издания. Выделение факторов, которые обусловливают выбор конкретной художественной концепции, помогают понять путь мастера книги для достижения нужного результата. ***Научная новизна*** *работы заключается в расширении использования этностилистических средств в украинской графике.* ***Выводы.*** *Предпочтения заказчиков книжной продукции, заинтересованность читателей этностилем и его позитивное восприятие в книге дают мощный толчок для художника при его высокой профессиональности. Обе эти составляющие являются обязательными для достижения завершено-художественного продукта, ведь вдохнуть настоящий национальный колорит у даже искусно выполненную книгу невозможно без духовного основания.*

Ключевые слова: *этностилистика, художественно-выразительные приемы и инструменты, композиция, художественная форма, национальная традиция, этноизмерение, иллюстрация, орнамент, вытынанка, декор, экслибрис, виньетка.*

Olijnyk Victoria, *PhD-candidate of Kyiv National University of Culture and Arts*

Usage principles of the ethno-stylish artistic means to the process of the ukrainian books production

Purpose of Article. *The aim of the work is studying and summarizing the usage principles of the ethno-stylish artistic means to the process of the Ukrainian books production through their representation in artistic work. The studies which object stands on the book graphics and which subject is ethno-stylish part of its artistic performance are based on the isolation and systematization of the appropriate tools. To determine the level of the scientific coverage issues the author refers to the works of some art viewers because of their complex vision of the ethno-stylish art in the Ukrainian book graphics, including Osinchuk M., Antonovych E., Yatsiv R., Moskaliuk V., Belichko N. and others.* ***Methodology.*** *The research methodology includes an analysis and systematization of corresponding signs. The analysis and classification of the artistic book`s components (possible carriers of the stylistic features) allows us to determine the role and styling influence degree on the overall image of the printed edition and the factors` isolating that determine the specific artistic choice concepts, helps to understand the way of the books` master, made to achieve the desired result.* ***Scientific novelty****. The Master`s opportunities of the Ukrainian books in the ethnic styling are reviewed this article. The author reveals the relevance of the studying this problem nowadays in the contemporary art space at the growing interest in the social manifestations of the national artistic consciousness and attentions the reader`s peculiarities of perception of the Ukrainian book image as a national form. According to the author, the "ethnic" way in the book graphics is updated on the background of the contemporary cultural movement in our country, by the popularization of the national traditions. The artists and designers respond to the time challenge by looking for the new visualize forms in their ideas, mastering new art means and technical tools.* ***Conclusions.*** *The customers` book preferences, the readers` interest in the ethnic style and their positive book`s perception give a powerful impetus for the artist just for his high and deep spirituality. Thus, the contemporary books` artists have something to strive for and focus on in the author's self-improvement, with a model of sophisticated classical traditional of the Ukrainian book graphics.*

Keywords: *etnostyle, artistic tools and techniques, composition, art form, a national tradition, etnospace, illustration, ornament, vytynanka, decor, bookplate, vignette.*

Актуальність теми дослідження. Наше дослідження ґрунтується на виокремленні і систематизації блоку етностилістичних художніх засобів, що використовуються в українській книжковій графіці. Вони яскраво презентують національну форму, а отже, вимагають професійного підходу. Тому, не дивлячись на існування певної кількості наукової літератури з цього питання, і сьогодні є доцільним і актуальним висвітлення проблеми застосування різних

етнічно-орієнтованих художньо-виразних прийомів у мистецтві української книги у контексті проблематики сучасного мистецтва.

Етнічний вимір української образотворчості та книжкової графіки, зокрема, цікавив багатьох дослідників: Є. Антоновича, Н. Белічко, О. Грищенко, Н. Дем'янову, В. Москалюка, М. Осінчука, Р. Яціва, та ін.). На думку В. Москалюка [7], українське мистецтво за довгий і складний час свого розвитку створило в цілому цікавий і неповторний український образ, у якому відображені всі проблеми – втрати і здобутки українців за часи їхнього існування. Потрібно рухатись в руслі сучасних тенденцій і вимог, що і роблять активно, на його думку, митці після кожної історичної паузи чи під час змін політичної формації в країні. Для сучасного українського художника не залишається іншого шансу утвердження у світі, як національний вибір – тільки так можна зберегти приналежність не скільки до власного стилю чи бачення, але бути не вторинним у світовому чи європейському середовищі. Дослідник наголошує, що національні традиції – це база, вистояна віками, сама по собі оригінальна і неповторна, а значить – справжня. Це надбання не однієї людини, а праця багатьох, народного генія, праця протягом століть. «Національну традицію неможливо вдосконалювати, але можна і потрібно розвивати, популяризувати, надбудовувати, використовувати у власній творчості» [7, 466].

М. Осінчук висвітлює проблему етностилю у художньому мистецтві, спираючись на власні аналітичні спостереження: доводить різницю між створенням саме етностилістичної творчої роботи і продукту мистецтва з використанням народних мотивів та елементів [9]. Засновниками саме українського стилю він вважає Михайла Бойчука (перша течія – на підґрунті української візантики) та Юрія Нарбута (друга течія – на засадах українського бароко). Саме послідовники Нарбута дали нашому мистецтву нову українську графіку і нове графічне оформлення книжки. Ось як звучить визначення поняття українського стилю у статті М. Осінчука: «Український стиль – це душа народу, висловлена у найвідповіднішій мистецькій формі в данім часовім періоді» [9, 211]. У пошуках справжньої української мистецької форми дослідник відправляє сучасних художників далеко у минуле, аж до витоків нашого етностилю – до періоду української візантики, коли мистецький стиль «витримувався» століттями і душа народу мала змогу виявити свою мистецьку форму. Головне завдання митця при цьому – відчути, що у тій візантиці – наше, суто українське, а що – запозичене, і ці віднайдені перли узгодити із сучасністю у такий спосіб, «щоб і традицію заховати, і відсталим не бути» [9, 211].

Один з цікавих засобів етностилістичного оформлення мистецького твору – художню техніку витинанки, яка у XX–XXI ст. стала унікальною і змогла об'єднати майстрів, що отримали професійну художню освіту різного спрямування – графіків, живописців, скульпторів, дизайнерів, майстрів декоративно-прикладного мистецтва, дослідила у своїй статті О. Грищенко [3]. Однією з причин такого явища, поряд з широкими можливостями для формальних пошуків сучасних митців і втілення широкого спектру ідей, дослідниця вбачає сформованість витинанки в надрах народної культури як високохудожнього явища,

що дозволяє сучасним художникам творити в тісному зв'язку з національними традиціями.

Н. Дем'янова у своїй статті наголошує на вагомості відродження етнічних традицій в українському сучасному мистецькому просторі: «В умовах глобалізації та полікультурного діалогу існує небезпека стирання етнонаціонального культурного обличчя нашої держави. Однак, на противагу асимілюючим тенденціям, наростає нова хвиля відродження минулих традицій в українському образотворчому мистецтві, починаючи від епохи модернізму та закінчуючи сьогоднішнім днем. Особливої ваги ця тема набула протягом останніх двох десятиріч» [4, 48]. Основну увагу авторка приділяє анімалістичному орнаменту як одному з яскравих етностилістичних художньо-виражальних засобів книжкової графіки, відзначаючи, між тим, що, із розвитком самостійного анімалістичного жанру, зображення тварин стають дедалі більш реалістичними, отже містять у собі все менше етнонаціональної специфіки. Однак, українська етностилістична художня форма та зміст збережені у зразках декоративно-ужиткового мистецтва, де орнаменти, як і кілька століть тому, містять тотемічні символи часів язичництва [6; 10].

Отже, мета нашого дослідження полягає у вивченні та узагальненні принципів використання етностилістичних художніх засобів в українській книжковій графіці через їхню репрезентацію у творчості художників-графіків.

Наукова новизна дослідження полягає у поглибленому вивченні етностилістичних художніх засобів у зв'язку з підвищенням соціального інтересу до проявів національної самосвідомості митця.

Виклад основного матеріалу. Стильова єдність книги як витвору мистецтва, що є основним критерієм оцінювання якості книжкової продукції, досягається завдяки гармонії багатьох факторів. Композиційні закономірності є найважливішими організуючими елементами художньої форми, а композиційне ціле передбачає як конструктивні, так і смислові зв'язки. Характер композиційних засобів, безперечно, залежить від характеру текстового змісту. Адже композиція книги ніби керує процесом сприйняття твору в цілому глядачем, виділяючи найсуттєвіше, за необхідності призупиняючи рух, формуючи емоційний настрій. Тому для створення художнього образу книги визначальним є стилістичне вирішення її макету у поєднанні з ілюстративним матеріалом.

Перше місце у складній конструкції етностилістичних засобів по праву займає ілюстрація як найбільш експресивна складова художнього образу книги. При цьому вона стає не стільки графічним об'єктом, скільки цілісною образною моделлю певного художнього світу, і її відношення до тексту виявляється далеко неоднозначним, тому що ілюстративний матеріал не лише пояснює текст, а й дає читачеві досить складне завдання для свого розшифрування та прочитання [8]. Ілюстрація і текст в сумі створюють у нашій уяві образ не зоровий і не словесний, а уособлений, відокремлений від обох його носіїв, сконструйований у деякому віддаленні від художньої природи та специфічних засобів мистецтва. Саме у його відносній автономії та цілісності – сенс створення потрібного образу в уяві читача.

Зображувальні елементи піддаються, як правило, більшій або меншій стилізації. При цьому форма зображених предметів «пристосовується» до художнього стилю, відповідного всім іншим компонентам оформлення, техніці художньо-графічного виконання тощо. Однак термін «стилізація» використовується і в іншому контексті, коли під час творчих розробок художнього оформлення «позичаються» характерні риси певного історичного чи національного стилю.

Принципи ілюстрування книги закладені у знаннях та розумінні підходів до творчого процесу. Вибір та прочитання літературного твору, його зміст направляє художника до літературних джерел для вивчення достовірних історичних подій, мистецьких артефактів, для пізнання особливостей національного фольклору, народної самобутньої культури. Авторський стиль постійно розвивається, шліфується і проявляється у зображеннях книжних героїв, у техніці виконання, загальній стилістиці книги та її архітектоніці.

Щоб передати історичну достовірність та інші аспекти буття, більшість майстрів ілюстрації звертаються до джерел народного мистецтва, намагаючись «увійти в образ», дослідити та вивчити культуру народу, фольклор, обряди, побут, одяг. Художники вивчають історію мистецтв часів та народів, мистецькі стилі, а також конкретні мистецькі витвори майстрів архітектури, образотворчого мистецтва, графіки. Все це допомагає ілюстраторам майбутньої книги у підборі орнаментальних побудов і стилістичних композиційних елементів конкретного стилю.

Однією з особливостей художнього образу у його найвищий формі виявлення є символізм – те, що відрізняє дійсно мистецьку довершеність від загалу творчих робіт, навіть досить якісно виконаних. Адже символ як глибинне завершення образу, його сутнісний художньо-естетичний зміст свідчить про високу художньо-естетичну значимість твору, високий талант або навіть геніальність автора. Тому символізм вважається ознакою високого мистецтва будь-якого виду сакрально-культових творів високої художньої якості [2; 11].

Символіка вбирає у себе величезний історичний, моральний, художній досвід багатьох поколінь. Глибина, мудрість й геніальна узагальненість та виразність народних символів найчастіше знаходить цікаві інтерпретації й породжує прекрасні образи в ілюструванні літератури для дітей. Кость Тихонович Лавро, головний художник одного з провідних сучасних видавництв дитячої літератури «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» (м. Київ), переконаний у винятковій важливості національного наповнення української книги, і тим більше – дитячої. Як досвідчений учасник багатьох книжкових виставок не тільки у межах нашої держави, а й за кордоном, він зауважує високу оцінку книжкової продукції, яка несе в собі риси національних традицій, при чому як окремий необхідний критерій це ніде не обумовлено, а завдяки своїй духовній цінності майже на рівні підсвідомості позитивно впливає на читача [5]. Адже завдання ілюстратора – текст, його зміст, по можливості, розкрити чесно, широко, з використанням необхідних прийомів створення емоційної образності героїв, національних характерних рис, особливо з орієнтацією на історичний момент, стиль епохи та культуру.

У процесі створення художнього образу оформлення книги використовують, звичайно ж, не всі відомі засоби декору – їхній вибір визначається худож-

ньою ідеєю, що виникає у художника під час вивчення змісту книги та умов її функціонування. До художніх засобів, що реалізують гармонійні зв'язки елементів будь-якої композиції, належать симетрія та асиметрія, динаміка та статика, метр та ритм, контраст та нюанс, пропорції та масштаб, фактура та колір, матеріал та конструкція. Деякі з них, наприклад, пропорції, симетрія, виражають просторово-декоративні відношення. Інші – метр та ритм – просторово-часові. Поняття «архітектоніка» призначене розкривати співвіднесеність елементів у їхніх логічно-смислових зв'язках. А поняття «конструкція» відображає лінію функціонально-утилітарних зв'язків. Тобто текст видання – це не безформений вміст, довільно втиснутий у відповідну обкладинку, а реальна структурна основа самого видання, що більшою мірою визначає його динамічний ритм та побудову книжкового простору.

Усі компоненти книжкового апарату, які можуть бути носіями етностилістичних ознак, пропонуємо умовно розподілити на чотири основні групи за їхньою функціональністю: колір, шрифт, композиція (елементи макета) і декор (ілюстрація, орнамент, витинанка, віньєтка, екслібрис тощо). Якщо говорити безпосередньо про етнічні засоби і прийоми художньої виразності, то слід зазначити, підтримуючи думку багатьох мистецтвознавців, що перше місце серед них по праву належить орнаменту. Далі у цьому реєстрі розташовуються шрифт, колористика, символізм, імітація, композиційне рішення в цілому. Коли ми говоримо саме про українську книгу, то можемо спостерігати на конкретних прикладах всі ці елементи у різних варіантах поєднання.

Однією з форм, що засвідчує етнічну самобутність українського мистецтва, є образ тварини [4; 6]. Феномен Марії Приймаченко не має аналогів ні в українському, ні в світовому образотворчому мистецтві, але низка сучасних художників продовжують по-своєму інтерпретувати звірину тематику: М. Галушко, З. Гуцуляк, О. Збруцька, Р. Романишин, С. Стародубцева, Д. Шинкаренко. Список митців, що прагнуть зберігати міцний зв'язок із народними традиціями, разом із тим, переосмислюючи їх згідно із сучасними тенденціями у мистецтві, можна продовжувати. Усі ці твори наповнені глибоким філософським змістом, прадавньою символікою та мають спільну етностилістичну основу.

З 1960-х рр. з'являються книги, оформлені з використанням техніки витинанки [3]. Їх виконують спершу народні та самодіяльні майстри, згодом і професійні. Спостерігаємо спорідненість паперового декору з графічним мистецтвом, зокрема гравюрою, завдяки таким якостям, як чіткість силуету, контрастність, виразність, площинність.

Етнічні мотиви, популярні серед графіків 80-90-х років минулого століття, яскраво демонструють роботи О. Івахненка, М. Компанця, В. Лопати, В. Перевальського, М. Стороженка, С. Якутовича [1; 2]. Зараз народну традицію у мистецтві книжкової графіки успішно продовжують П. Дорошенко, К. Лавро, Р. Романишин, В. Штанко, С. Фесенко та ін.

Творчість відомого ілюстратора Василя Лопати захоплює нас своєю монументальністю і помітною серйозністю підходу до етностилістичної теми. Однією з його показових робіт, на нашу думку, можна вважати цикл ілюстрацій до збірки «Думи» (Київ, 1982) – сімнадцять гравюр, створених не просто як пара-

лельний супровід до народних текстів, а саме як їх віддзеркалення, візуалізація українських традиційних мотивів, народної душі. Для цього художник застосовує всі можливі засоби: глибоко вивчає традиційно-побутові особливості українського козацтва, широко використовує етнічні елементи у зображенні ілюстративних сюжетів, акцентує особливості національного характеру літературних персонажів і т.д. Варто зауважити також загальний настрій, що об'єднує всю ілюстративну серію, – благородний сум української душі за величчю героїчної козацької минувшини.

Як справжній майстер, В. Лопата у цій книзі, так само як і у багатьох інших своїх роботах, досягає поставленої мети – створити високохудожній взірець національного мистецтва, використовуючи лише власні графічні уміння і навички, не вдаючись до жодних додаткових стилістичних прийомів.

Книги, художньо оформлені В. Перевальським, теж не залишають байдужими через свою виняткову виразність і неповторний авторський стиль. Зокрема, драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» (Київ, 1989), до якої цей талановитий майстер створив 17 ілюстрацій, гідна уваги мистецтвознавців. Щодо композиційного розташування, ми можемо відзначити тут кілька типів ілюстрацій: прив'язані до тексту, локалізовані (що займають цілий окремий графічний аркуш) та малюнки-заставки (віньєтки). Крім того, наявні фрагментарні ілюстрації на берегах сторінок, які не несуть сюжетного навантаження, а лише підтримують головну ілюстрацію, підкреслюючи її характер завдяки рослинному орнаменту, а у деяких зображеннях навіть помітні мотиви петриківського розпису.

Світ творчого бачення художника захоплює нас уже з форзацу книги, на розвороті якого розміщена перша ілюстрація, що символізує природні стихії і через них вводить читача до літературного твору. Ілюстраційний ряд збагачує та візуалізує сюжет драми, за принципом аналогії переплітаючи яскраві образи героїв з різними природними явищами, підкорюючись художньому баченню автора, і ніби надихає життям зображення. Ритміка графічних аркушів передає рух, що виражається у зігнутих гілках дерев, сплутаних буревієм травах, волоссі персонажів, що розвівається на вітрі. Відтак, розглядаючи малюнок, ніби насправді чуєш шелест листя, шум води, подих вітру тощо.

Чіткі і досить важкі лінії зображення сповнені пластичності, а його емоційна соковитість і глибина захоплює читача. Здається, що гармонія співіснування людини і природи, закладена лейтмотивом у творі Лесі Українки, плавно перетекла в ілюстрації Василя Перевальського, створивши цілісне поле книги як мистецького продукту і вивівши художника на рівень повноцінного співавтора. Людські переживання героїв твору вдало підкреслені за допомогою фону рослинної тематики, що, заповнюючи всю площину аркуша, підтримують характер конкретного сюжету. Художник майстерно поєднує деталізацію (етнічні елементи, окреслює мімічні риси обличчя тощо) з натяком на певний образ, використовуючи експресивний штрих, і дає можливість читачеві розбудити власну творчу фантазію та образне мислення під час перегляду книги.

Техніка офорту, яка дозволяє використати незначну кількість кольорів, тут звучить яскравіше завдяки додаванню червоних вкраплень, що виступає прийомом посилення художньо-образної виразності. Художник обирає саме та-

ке колорування, на нашу думку, задля акцентування етномотивів у цій серії ілюстрацій та надання символічності деяким деталям: підкреслює гроно калини у дівочій руці як символ незайманості і чистоти почуттів, підфарбовує пір'я птахів, щоб додати драматичності художньому образу, кидає ту ж таки калину під ноги Мавці і Лукашеві, символізуючи їхні переживання і напруженість сюжету, уяскравлює квіти у розпущеному волоссі дівчини та на капелюсі хлопця, передаючи позитивний настрій і натякаючи на романтичні стосунки.

Поліграфісти, які використали для створення макету книги комбіновану верстку, зберегли її стилістичну та композиційну цілісність, тому є підстави для оцінювання готового видання як завершеного і досить гармонійного предмета мистецтва, грамотно виконаного поліграфічно, хіба що з поправкою на якість технічних процесів.

Своє прочитання цього відомого твору Лесі Українки, цілком протилежне попередньому, представила на книжковій виставці, що відбулася 2015 року в «Мистецькому арсеналі», молода художниця Поліна Дорошенко, яка експериментувала з художніми образами знайомих літературних героїв, із шрифтами і композиційним рішенням ілюстрацій, наблизившись до карикатурно-спрощеного зображення. Етнічна стилізація книги (Київ, 2014) тут досягається завдяки особливій композиційній побудові ілюстрацій у поєднанні з майстерною грою яскравих фарб. Уже з кольорової обкладинки, яка привертає увагу читача цікавим авторським шрифтом і стилізованими зображеннями, починається стара історія на новий лад. Тонова палітра видання складається переважно з класичних кольорів – червоного і чорного, що зумовлює етнічну спрямованість ілюстрацій, а трав'яний зелений, сміливий салатний і охристо-жовтаві відтінки замикають цей кольоровий ланцюжок, створюючи унікальний простір графічного аркуша.

Художниця додає яскраві деталі у вигляді пунктирних ліній, орнаментальних елементів у шрифтових композиціях, підписів персонажів тощо, заповнюючи ілюстраційну площину. Крім того, П. Дорошенко хаотично розміщує зображені предмети, людей, звірів тощо, вільно почуваючись у межах книжкового простору: ілюстрації часто займають цілі розвороти, а іноді врізаються у текст. Текстово-ілюстраційні блоки доповнюються нотними вкладками, що відкривають для книги додаткові можливості, ніби озвучуючи твір.

Ще одним яскравим виданням, виконаним у найкращих українських національних традиціях, що привернуло нашу увагу на виставці, були «Вечера на хуторе близ Диканьки» М. Гоголя (видавництво «Грані-Т», 2010 рік). Молодому сучасному художнику Володимирові Штанку разом із дизайнерами-поліграфістами вдалося відтворити неповторний світ гоголівської творчості завдяки креативним ідеям композиційної побудови книги. Зокрема, цікавим виявилося використання стилізованого шрифту, декоративних вкладок з цигаркового паперу – як імітації старовинних авторських рукописів з українським перекладом фрагментів повістей, вільне поводження з простором графічних аркушів. Ілюстрації – яскраві і колоритні, цілком характерні для сюжетних образів цього літературного твору.

Як бачимо, курс на «етно» у мистецтві, зокрема у книжковій графіці, актуалізується на тлі сучасного соціокультурного руху в нашій країні – популяри-

зації національних традицій. Художники і дизайнери з характерною їм чутливістю відгукуються на виклик часу, шукаючи все нові форми візуалізації власних етностилістичних ідей, освоюючи нові художньо-виражальні засоби і технічні інструменти.

Як показує практика, уподобання замовників поліграфічної продукції, зацікавленість читачів етностилем та його позитивне сприйняття у книзі – такий підхід до творчості дає безпрограшний результат для митця за умови його професійності і глибокої духовності. Обидві ці складові є обов'язковими для досягнення довершено-мистецького продукту, адже вдихнути справжній національний колорит у навіть майстерно виконану книгу неможливо без духовного підґрунтя. Отже, сучасним художникам книги є до чого прагнути і на що орієнтуватися в авторському самовдосконаленні, маючи за взірець великі довершені роботи класиків української традиційної книжкової графіки.

Література

1. Белічко Н. Народні традиції в творчості Василя Перевальського / Н. Белічко // Художня культура. Актуальні проблеми. – Вип. 4. – К., 2007. – С. 33–51.

2. Вишеславський Г. Сучасне візуальне мистецтво України періоду постмодернізму/ Г. Вишеславський // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн. – К.: Інтертехнологія, 2006. – кн. 2. – С. 424-481.

3. Грищенко О. Техніка витинанки в оформленні української культури / О. Грищенко // Художня культура. Актуальні проблеми. – Вип. 4. – К., 2007. – С. 75–82.

4. Дем'янова Н. Звіроформи як відгук тотемізму в українському образотворчому мистецтві: етно-національна специфіка / Н. Дем'янова // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – Вип. 18, – Т. 1. – Рівне, 2012. – С. 48–54.

5. Запис інтерв'ю з Костянтином Лавром, 2011 р. (приватний архів автора).

6. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва : Українська теоретична думка ХХ ст. : Антологія (у 2 ч.) / упорядник Р. М. Яців. – Ч. 2. – Л. : Львів. акад. мистец.; Ін-т народознав. НАН України, 2012. – 832 с.

7. Москалюк В. Актуальність національної традиції / В. Москалюк // Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва : Українська теоретична думка ХХ ст. : Антологія (у 2 ч.) – Ч. 2. – Л. : Львів. акад. мистец.; Ін-т народознав. НАН України, 2012. – С. 466–473.

8. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст.: у 2 кн. / голов. редкол.: Сидоренко В. (голова) [та ін.]. – К.: Інтертехнологія, 2006. – кн. 2. – 656 с.

9. Осінчук М. Український стиль / М. Осінчук // Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва : Українська теоретична думка ХХ ст. : Антол. (у 2 ч.) – Ч. 2. – Л. : Львів. акад. мистец.; Ін-т народознав. НАН України, 2012. – С. 210–212.

10. Яців Р. Національна мотивація форми / Р. Яців // Культура і життя. – 2007. – 21 берез. (№ 12). – С. 1.

11. Яців Р. Українське мистецтво ХХ ст. / Р. Яців. – Л. : Світ, 2007. – 246 с.

References

1. Belichko, N. (2007). Folk traditions in the work of Basil Perevalsky. Art culture. Actual problems. Kyiv, 4, 33–51 [in Ukrainian].

2. Vysheslavsjkyj, G. (2006). Contemporary visual art postmodern period Ukraine (Vol. 2), (pp. 424-481). Kyiv: Intertexnologijya [in Ukrainian].

3. Ghryshhenko, O. (2007). Vytynanka engineering in the design of Ukrainian culture. Art culture. Actual problems. Kyiv, 4, 75–82 [in Ukrainian].

4. Demjanova, N. (2012) Animal forms as totems review in Ukrainian art, ethno-national specificity. Ukrainian Culture: Past, Present and Ways of Development. (Issue 18), (Vol. 1), (pp. 48–54). Rivne [in Ukrainian].

5. Recording an interview with Konstantin laurel, 2011 (private archive) [in Ukrainian].

6. Jaciv R. M. (ed.) (2012). Ideas, meanings, interpretations of fine art. Ukrainian theoretical thought of the twentieth century. Anthology, (part 2), Lviv: Ljvivsjka akademija mystectv; Instytut narodoznavstva NAN Ukrajiny [in Ukrainian].

7. Moskaljuk, V. (2012). Topicality of national tradition: Ideas, meanings, interpretations of fine art. Ukrainian theoretical thought of the twentieth century. Anthology, (part 2), (pp. 466–473). Lviv: Ljvivsjka akademija mystectv; Instytut narodoznavstva NAN Ukrajiny [in Ukrainian].

8. Sydorenko, V. (Eds.). (2006). Essays on the History of Art of Ukraine of the twentieth century. Kyiv: Intertexnologijya [in Ukrainian].

9. Osinchuk, M. (2012). Ukrainian style. Ideas, meanings, interpretations of fine art. Ukrainian theoretical thought of the twentieth century. Anthology, (part 2), (pp. 210–212). Ljviv: Ljvivsjka akademija mystectv; Instytut narodoznavstva NAN Ukrajiny [in Ukrainian].

10. Jaciv, R. (2007a). National forms of motivation. Kuljtura i zhyttja, 12, 1 [in Ukrainian].

11. Jaciv, R. (2007b). Ukrainian art of the twentieth century. Lviv: Svit [in Ukrainian].

УДК 391(477.82)

Кравчук Олена Миколаївна,
аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв
Olena.kravchuk@i.ua

ОБРЯДОВІСТЬ ЕТНІЧНОГО ВБРАННЯ ВОЛИНІ

В статті розглянуто аналіз традицій побутових волинських ритуалів із застосуванням етнічного одягу. Конкретизовано зв'язок релігійних архаїчних архетипів з їх трансформаційними процесами в обрядах Волині. ***Мета статті –*** *відобразити в етнічному костюмі Волині основні традиційні елементи, характерні для процесів регіонального обрядового циклу. Завдання статті: проаналізувати життєву еволюцію ритуалів з народним вбранням; конкретизувати їх зв'язок з архаїчно-релігійними формами життєдіяльності; показати, що саме на архаїчному підґрунті можливий розгляд трансформаційних процесів обрядового етнічного вбрання волинян від народження до смерті.* ***Методологія.*** *Основні методи дослідження: метод історичної ретроспективи, структурно-функціональний, описовий, а також системний метод.* ***Наукова новизна.*** *У статті вперше було всебічно проаналізовано розвідки стосовно обрядового етнічного одягу Волинського регіону. Основні методи дослідження: метод історичної ретроспективи, структурно-функціональний, описовий, також враховані системні методи третього покоління тощо.* ***Висновок.*** *На основі дослідженої літератури ми можемо констатувати наступне: народний одяг – це сукупність багатьох компонентів, кожен з яких за певних умов (у народному календарі та у родинні свята) активно використовувався у тій чи іншій обрядодії. Найстійкішими є регіональні обряди, що мають практичне і розважальне підґрунтя. Вони зберігають у фольклорі волин архетипи давнього смислового змісту. Етнічні волинські мотиви знайшли своє відображення при створенні творчих колекцій українськими дизайнерами одягу.*

Ключові слова: *одяг волинян, обряд, ритуал, трансформація, весільний обрядовий одяг, поховальний обрядовий одяг, архетип.*

© Кравчук О. М., 2016

Кравчук Елена Николаевна, *аспиранка Киевского национального университета культуры и искусств*

Обрядность этнического костюма Волыни

В статье рассмотрен анализ традиций бытовых волынских ритуалов с применением этнической одежды. Конкретизирована связь религиозных архаичных архетипов с их трансформационными процессами в обрядах Волыни. ***Цель статьи*** *– отражение в этническом костюме Волыни основных традиционных элементов, характерных для процессов регионального обрядового цикла. Задачи исследования: проанализировать жизненную эволюцию ритуалов с народным нарядом; конкретизировать их связь с архаично-религиозными формами жизнедеятельности; показать, что именно на архаичной основе возможно рассмотрение трансформационных процессов обрядового этнического наряда от рождения до смерти волынян.* ***Методология.*** *Основные методы исследования: метод исторической ретроспективы, структурно-функциональный, описательный, а также системный метод.* ***Научная новизна.*** *В статье впервые всесторонне проанализированы работы, изучающие обрядовую этническую одежду Волынского региона. Основные методы исследования: метод исторической ретроспективы, структурно-функциональный, описательный, а также системные методы третьего поколения и др.* ***Выводы.*** *На основе исследованной литературы мы можем констатировать следующее: народная одежда – это совокупность многих компонентов, каждый из которых при определенных обстоятельствах (в народном календаре и в семейные праздники) активно включался в то или иное обрядовое действие. Устойчивыми являются региональные обряды, имеющие практическое и развлекательное основания. Они хранят в фольклоре Волыни архетипы древнего смыслового содержания. Этнические волынские мотивы нашли отражение при создании творческих коллекций украинских дизайнеров одежды.*

Ключевые слова: *одежда волынян, обряд, ритуал, трансформация, свадебная обрядовый наряд, погребальный обрядовый наряд, архетип.*

Kravchuk Olena, *postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts*

Rites of Volyn ethnic costumes

Purpose of Article. *In the article the analysis of traditions of the domestic Volyn rituals is considered with application of ethnic clothing. The connection of religious archaic archetypes is specified with their transformation processes in the ceremonies of Volyn. The aim of the article is a reflection of basic traditional elements characteristic in the Volyn ethnic suit for the processes of regional ceremonial cycle. The tasks of the article are to analyse fragmentary the vital evolution of rituals with a folk dress; to specify their connection with the archaically-religious forms of vital functions; to show that we can to research the transformation processes of Volyn ceremonial ethnic dress (from birth to death) only on archaic soil.* ***Methodology.*** *The author used such methods as historical retrospective, structural-functional, descriptive and system ones of the third generation etc.* ***Scientific novelty.*** *In the article the author is the first who widely analysed the rites of the Volyn region ethnic clothes. This material was systematized and logically expounded.* ***Conclusion.*** *Thus, on the basis of the researched literature, we make the following conclusions. The folk fashion is a complex of many components of clothes. Each of them in the certain circumstances (in a folk calendar and in domestic holidays) actively joins in various ceremonial actions. The regional ceremonies, that have practical and entertaining soil, are the most permanent. They keep the archetypes of old Volyn folklore. The ethnic Volyn motifs were manifested in the collections of the Ukrainian designers.*

Keywords: *Volyn clothes, ritual, transformation, wedding ceremonial clothing, ceremonial burial clothes, archetype.*

Постановка проблеми та її актуальність. Протягом століть поступово створювався комплекс звичаїв і обрядів, що складався із системи різних символічних, архаїчних дій, повір’їв, норм поведінки, що, безумовно, впливало на мистецькі процеси в Україні. Дослідження трансформаційних процесів народ-

ного вбрання у життєвому циклі волинян актуальне як з боку висвітлення духовної культури і мистецтва етносу, так і з точки зору еволюції обрядів та звичаїв в регіональному аспекті, оскільки сучасними українськими дизайнерами одягу активно використовуються елементи народно-обрядового вбрання.

Наукова новизна. У статті вперше було всебічно обґрунтовано і об'єктивно опрацьовано матеріал з обрядовості етнічного одягу Волинського регіону.

Обрядовість циклу життя як складова частина духовної культури і мистецтва українського народу привертала увагу багатьох відомих етнографів та краєзнавців: М. Сумцова, П. Іванова, А. Малинки, А. Кримського, П. Чубинського, І. Срезневського, В. Гнатюка, О. Потебні, Х. Вовка, Є. Анічкова. З середини XX ст. до цієї теми звертались С. Токарєв, П. Дарманський, Д. Зеленін, Є. Кагаров. Серед сучасних дослідників: М. Маєрчик, О. Боряк, Н. Гаврилюк, О. Курочкін, В. Матушенко тощо [1, 148].

Вченими А. Будзан, Р. Захарчук-Чугай, відмічається [4, 11; 6, 288; 7], що впродовж століть етнічне вбрання України виготовляли як для домашнього вжитку, так і для продажу на ринку (ремісничі промисли). З покоління в покоління передавався мистецький код художньої традиції та культурна спадщина народу. Досліджували періоди розвитку та різновиди народного мистецтва: М. Драган, К. Кавас, Т. Кара-Васильєва, М. Криволапов, Ю. Легенький, М. Макаренко, П. Мельниченко, С. Мигаль, Л. Оршанський, К. Променицький, М. Станкевич, В. Тименко, В. Титаренко, В. Торканюк, Д. Тхоржевський, А. Хворостов, Є. Шевченко, К. Шонк-Русич та інші дослідники [2].

Мета роботи – дослідити в етнічному костюмі Волині основні традиційні елементи, характерні для процесів регіонального обрядового циклу, тому основні завдання дослідження наступні: проаналізувати життєву еволюцію ритуалів з народним вбранням; конкретизувати їх зв'язок з архаїчно-релігійними формами життєдіяльності; показати, що саме на архаїчному підґрунті можливий розгляд трансформаційних процесів обрядового етнічного вбрання волинян від народження до смерті.

Виклад основного матеріалу. Народна обрядовість українців є архаїчним пластом етнічної культури. Завдяки притаманній їй консервативності й стійкості вона зберегла до наших днів світоглядні уявлення українського народу в сконцентрованій і у відносно незмінній формі [3, 122]. «Ідентичність є сталою, тривалою якістю (особи, групи чи нації), яка або зовсім не змінюється у часі, або змінюється, проте дуже повільно» [5, 416].

Одяг виконує роль обрядового символу під час різноманітних обрядів та ритуалів, що проводять на різних етапах життя людини. Традиційний український костюм поряд із покращенням фізичного існування людини виконував ще й інші функції, властиві феноменам духовної культури. Широкий спектр духовних традицій народу, його уявлень та норм обрядової поведінки розкривається у обрядовій символіці народного вбрання. З давніх часів на Волині, як і в інших регіонах України, обрядовими символами виступали окремі компоненти костюма: матеріал, крій, декор, способи носіння одягу, про що свідчать народні приказки, пісні, казки [3].

У численних волинських казках надприродних чарівних властивостей надається таким компонентам вбрання, як головний убір, взуття, прикраси.

Наприклад, чоботи наділяють надзвичайними властивостями: так у казці «Чарівне кресало», є чоботи-скороходи, які мають властивість швидко переносити людину на далеку відстань. Важливе місце у обрядовій символіці посідає кольорова семантика одягу і взуття. У казці «Почивая» «Іван любить червоні чоботи й червоні пояси. Озувся у червоні чоботи, підперезався червоним поясом і став таким красивим парубком, що ні в казці сказати, ні пером не описати» [3]. Жінки на Волині надавали перевагу червоному очіпку: «молодиця іде у червоному очіпку, як маківка цвіте». Червоний колір оберігав від «злого ока» [1].

Елементи волинського вбрання та пов'язані з ними пересторогизустрічаємо у віруваннях, повір'ях, приказках, піснях, загадках, переказах другої половини XIX – початку XX ст. Зокрема, у вислові: «у шапці гріх у хаті сидіть, бо боги єсть» [3]. Дівчата одягали вінок із свіжих квітів під час обряду «лелі». На півдні Волині він співпадає із Юрієвим днем (23 квітня за старим стилем; 6 травня за новим стилем). Дівчину, яка найбільше відзначилася своєю майстерністю (про що засвідчує її одяг), обирали «лялею», на неї одягали вінок, а через плечі навхрест повивали зеленими гірляндами й вели з піснями до приготовленого «трону». На Зелені свята дівчата одягали вінки з трав, квітів, стрічок, такі ж, як і на обряд, пов'язаний з вільхою. Хусточки використовували під час святкування «Маслана» (сирний тиждень, діалектична назва Масляної) на півночі Волині. Жінки перев'язували хусткою чоловіків, а ті, відповідно, давали їм відкуп.

Рукавички застосовували під час різних зимових обрядових дійств на Волині. У ритуалі новорічного посівання рукавичка співвідносна з мотивом збагачення. Посівали лише з рукавиці. Основною функцією висіяного з рукавички збіжжя було ритуальне викликання добробуту [8].

При народженні виконували обов'язкові обрядові дії, зокрема пеленання новонародженого сорочкою матері, а також перев'язування дитини червоним пасочком, що несло собою архаїчні захисні функції. Першим одягом новонародженого були пелюшки. Саме пелюшками та повивачами сповивали дитину до річного віку. Пелюшки як прототип шитого дорослого одягу зустрічаються в народних волинських колядках. Вони відносяться до зимової обрядової поезії.

При хрещенні хлопчика під полотняну пелюшку-плащик підкладали чоловічу сорочку, а дівчинки – жіночу, голівку дитини пов'язували червоною хустиною. У даному випадку функцію оберегу виконували як предмети одягу (сорочка, пояс, хустина), так і інші побутові речі. Поширеним на Волині був звичай дарування матір'ю тканини на спідницю, полотна бабусі після хрещення дитини. За повір'ям, перед тим, як одягнути на дитину черес, у сорочці потрібно потримати ніж, або металевий предмет, тобто виконати певні обрядові дії. Відповідно до повір'я, дитина, торкаючись сорочечкою і тілом до металу, «повинна виростати міцною, як залізо».

Весільний обряд – це колективне дійство, кожен з учасників якого відіграє свою певну роль. Молодий, молода, її дружки одягалися у відповідне вбрання. Прикраси, подарунки молодим, родичам, батькам – атрибути, без яких не обходилося селянське весілля на Волині в другій половині XIX – на початку

ХХ століття. Велику роль відігравали атрибути-символи: квіти, вінок, колір стрічок, вишиті візерунки сорочок тощо. У традиційному мистецтві вважалося, що речі, виготовлені для того чи іншого обряду власними руками, мають особливу архаїчну силу. За звичаєм на Волині, нову сорочку для майбутнього чоловіка дівчина шила і вишивала білими нитками. Саме її він одягав до шлюбу. Сорочку прикрашали весільним віночком.

На Волині наречена дарувала свекрові полотно на сорочку, обв'язане стрічками, а матері нареченого тканий плат, котрий також обв'язувала стрічкою. Свасі і кожній жінці з родини – пару ліктів полотна на фартух. Відповідно наречений дарував нареченій черевички або щось із одягу. В окремих випадках за подаровані молодим чоботи наречена давала в подарунок кольорову хустину.

Перстень та рушник служать прямим натяком на наближення шлюбу й підготовки до нього. Цінність шлюбного рушника була у східних слов'ян настільки велика, що при розлученні його розривали навпіл над проточною водою або на перехресті доріг. Одну частину залишали дівчині, а іншу віддавали чоловікові. Під час весілля друг нареченого одягав рушник через плече, зав'язуючи на поясі. У східних районах Волині даруванням рушників або хустини сватам визначалась згода нареченої виходити заміж.

Варто зазначити, що прикраси теж відігравали важливу роль у весільній обрядовості. Під час заручин молода дає перстень молодому, затримує свій і зав'язує йому червону китайкову стрічку до коміра сорочки, за що він їй дає викуп. Це свідчило про домовленість з обох боків – нареченої та нареченого. Свою згоду на одруження дівчина висловлювала одяганням шапки нареченого.

Головні убори відігравали неабияку роль під час усього весілля. Перед шлюбом шапку молодого прикрашали букетом з барвінку або іншого зілля. Потім шапку клали на тарілку. Барвінкові обряди символізували освячення шлюбу громадою. У східних регіонах Волині наречена сама готувала шапку для молодого. Під час весілля на Волині молода одягає на голову вінок з барвінку та яскравих стрічок. Весільний вінок має свою символіку. Він за формою нагадував шапочку, яку густо прикрашали намистом, гілками вічнозелених рослин, пучками пір'я, китицями з вовни. Вінок відігравав функцію оберегу і був символом добробуту [8].

Обряд покривання молодої наміткою, що свідчить про перехід дівчини з одного родинного стану в інший, відомий на всій території України. Вінок з голови молодої знімала сваха, після чого виконувався обряд підрізання коси до рівня вух. Волосся підбирали на кибалку, поверх якого сваха одягала очіпок – каптур, а поверх нього навколо голови та шиї зав'язували перемітку, хустку. Часом поверх голови зав'язували перкалевий плат.

Плечовий одяг – кожух на Волині виступав у обрядах релігійних свят. Неабияку роль він відігравав, а точніше – специфічний спосіб його використання, у весільній обрядовості. Коли наречені поверталися з церкви після вінчання, мати нареченої зустрічала їх на порозі з вивернутим кожухом і співала. Кожух, вивернутий хутром назовні, надавав людині сил родючості. Хутро є символом здоров'я, тепла, багатства [1, 150; 8, 47].

На Волині молода одягала вбрання червоного кольору, який був символом щасливого сімейного життя: червону спідницю, червоний корсет тощо.

Очіпок та хустка, в які одягали наречену, були переважно червоного кольору. Це також своєрідна символіка щасливого народження нової сім'ї, нового господарства. На сході Волині вважалось обов'язковим, щоб наречена мала червоний пояс. Певні знаки вишивали на запасках, які вказували на вихід дитини з материнського лона, або слугували оберегами органів дітонародження, інші – на сорочках і запасках жінкам-повитухам, незайманим дівчатам і жінкам. Окремі знаки – народжувати багато дітей, благополуччя. На чоловічих сорочках вишивали знаки, які вказували на хлопця чи одруженого чоловіка. Є навіть знаки про те, що хлопець шукає незайману дівчину, з якою готовий одружитися.

Велику роль вбрання на Волині відіграло і у поховальному обряді. Одяг, в якому ховали небіжчика, зазвичай використовувався під час різних обрядів і був більш розкішний хоча і повсякденний. На Волині побутував звичай, за якого жінки до самої смерті зберігали весільну сорочку і намітку, які потім їм клали у домовину або вдягали на небіжчицю. На сході Волині, як помирає дівчина, то накладали їй на голову вінок та фату так, як за шлюбу вбирають. Збоку клали хустину. А хлопцеві також клали хусточку в кишеню, а збоку кашкет. На ноги одягали білу сорочку та білі панчохи.

Орнаментальні мотиви українського костюма відображають широкий спектр духовних традицій народу, його світоглядних уявлень та норм обрядової поведінки. Вишивка несла символічну функцію, вишитий узор має архаїчну символіку. Досить часто він розміщувався навколо шиї, на передпліччі, рукавах, на подолі. Серед геометричних мотивів у волинській вишивці переважає сонячний орнамент. Він складався з знаків сонця: спіралей, хрестів, колісниць. Оздоблення виконувалися на основі традиційної образності та символіки, яка в різноманітному гармонійному поєднанні творить візерунки [3; 8, 50]. У орнаментальних мотивах вишивки символом сонця є розетка, восьмикутна зірка, розетка в колі.

На півдні Волині широко використовували рослинний орнамент. Конкретні форми рослин, плодів перетворювали в узагальнені узори, які часто далекі від оригіналів. Вони перетворювались на символи побажання чесного дівування, сімейного благополуччя, здорового потомства, тощо.

У вишивці чоловічих або жіночих сорочок на території Волині найчастіше зустрічаємо орнамент із багатопелюстковими квітами, відомий під назвою «руже». Узори з рожами укладалися за законами рослинного орнаменту, що означало безперервний сонячний рух з вічним оновленням. Нерідко у вишивці поруч з ружами ми зустрічаємо візерунки троянди. Їх, як правило, укладали в систему геометричного узору. Квіти уособлюють уявлення деяких представників нашого народу про Всесвіт як гармонійну і досконалу систему.

Вишивка квітів руже і рожі чоловічих і жіночих сорочок розміщувалась на манішці, на комірі та на манжетах. Всі вишивки були виконані переважно технікою «хрестик», яка має символічне значення – наближення до знаку вогню. На думку багатьох дослідників [1; 4; 6], з якими ми цілком згодні, орнаментальний мотив є символом винограду, він розкриває нам радість і красу створення сім'ї. Сад, виноград – це життєва нива. На якій чоловік є сівачем, а жінка має обов'язок ростити й плекати дерево їхнього роду.

Висновок. На основі дослідженої літератури, ми можемо констатувати наступне: народний одяг – це сукупність багатьох компонентів, кожен з яких за певних умов (у народному календарі та у родинні свята) активно використовувався у тій чи іншій обрядодії. Найстійкішими є регіональні обряди, що мають практичне і розважальне підґрунтя. Вони зберігають у фольклорі волинян архетипи давнього смислового змісту. Етнічні волинські мотиви знайшли своє відображення при створенні творчих колекцій українськими дизайнерами одягу: Л. Пустовіт, О. Караванською, Р. Богуцькою, І. Каравай, Я. Червінською, О. Даць, Л. Бушинською, І. Ігнатієвською, Ю. Поліщук, В. Гресь, К. Шнайдер.

Література

1. Босик З. Трансформаційні процеси обрядів життєвого циклу українців / З. Босик // Культурологічна думка: Щорічник наукових праць. – Вип. 2. – К. : 2010 – С. 148–154.

2. Закономірності розвитку етнодизайну [Електронний ресурс] / В. Туташинський // Режим доступу до ресурсу: http://lib.iitta.gov.ua.

3. Косміна О. Артефакт як матеріалізація сакральності (на прикладі традиційного вбрання) / О. Косміна // Матеріали до української етнології: Зб. наук. пр.– Вип. 2. – К. : 2002. – С. 122–125.

4. Криволапов М. Художня критика і проблеми осмислення мистецької спадщини / М. Криволапов // Мистецтво України. – Вип. 1. – К. : 2000. – С. 11–12.

5. Садовенко С. Етнокультурна ідентичність як чинник суспільної організації / С. Садовенко // VII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Культурна трансформація сучасного українського суспільства»: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. – К. : ДАКККіМ, 2009. – Ч. 1. – С. 416.

6. Тименко В. Професійна дизайн-освіта: теорія і практика художньої обробки деревини. / В. Тименко, В. Сидоренко // К. : Педагогічна думка, 2007. – С. 288.

7. Український О. Прилучення учнів, дизайн-освіта / О. Український // Вип. 1. – К. : – 2001. – С. 50.

8. Чайковська Л. Обрядова функція народного вбрання на Волині другої половини XIX – початку XX ст. / Л. Чайковська // Народна творчість та етнографія. – 2007. – № 6. – С. 47–53.

References

1. Bosyk, Z. (2010). Transformation processes of ceremonies of life cycle of Ukrainians. Kyiv: Kul'turolohichna dumka: Shchorichnyk naukovykh prats', 2, 148–154 [in Ukrainian].

2. Tutashynskyy, V. (2000). The laws of the ethnodesign development. Retrieved from http://lib.iitta.gov.ua [in Ukrainian].

3. Kosmina, O. (2002). An artefact as materialization of sacralness (on the example of traditional dress). Kyiv: Materialy do ukrayins'koyi etnolohiyi: Zbirnyk Naukovykh prats'. Shchorichnyk, 3, 122–125 [in Ukrainian].

4. Kryvolapov, M. (2000). Artistic criticism and problems of comprehension of artistic inheritance. Kyiv: Mystetstvo Ukrayiny, 2, 11–12 [in Ukrainian].

5. Sadovenko, S. (2009). Ethnocultural identity as factor of public organization. Proceedings from CTMUS'00: VII the Culturological reading of memory of Volodymyr Podkopaev «Cultural transformation of modern Ukrainian society». DAKKKiM, 1, 416 [in Ukrainian].

6. Tymenko, V. & Sydorenko, V. (2007). Trade design-education: theory and practice of artistic treatment of wood. Kyiv: Pedahohichna dumka [in Ukrainian].

7. Ukrayinskyy, O. (2001). Attaching of pupils to design-education. Kyiv: Pedahohichna dumka, 1, 50 [in Ukrainian].

8. Chaykovska, L. (2007). A ceremonial function of folk dress in Volyn of the late of XIX – early of XX of century. Narodna tvorchist' ta etnohrafiya, 6, 47–53 [in Ukrainian].

ТЕАТР, КІНО, ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.01

Хоролець Лариса Іванівна,
народна артистка України, професор,
завідувач кафедри сценічного
та аудіовізуального мистецтва Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

СПОСОБИ СЛОВЕСНОЇ ДІЇ: РОЗВИТОК ІДЕЙ К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО В ПРАКТИЦІ П. М. ЄРШОВА

Мета роботи *– дослідити проблеми словесної дії актора на сцені, ґрунтуючись на аналізі ефективності методики П. М. Єршова, що втілює основні ідеї К. Станіславського, та на основі власного багаторічного сценічного досвіду авторки.* ***Методологія дослідження*** *полягає у застосуванні мистецтвознавчого, функціонального, порівняльного аналітичного методів дослідження впливу на свідомість словесної дії актора в процесі роботи над роллю, застосовуючи технологію дій на сцені П. Єршова, що розкриває особливості спілкування персонажів відповідно до розуміння виконавцями їх мети і завдань.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає у аналізі і виокремленні дієвої методології для втілення акторського словесного мистецтва на сцені, застосовуючи власний практичний досвід, втілений в різних спектаклях і ролях.* ***Висновки.*** *У результаті здійсненого дослідження встановлено, що увага, почуття, уява, пам'ять, мислення і воля в сукупності займають всю виразно визначну на практиці сферу психічної діяльності партнера. Дії, спрямовані на увагу, почуття, уяву, пам'ять, мислення і на волю партнера є способами виконання словесної дії, які можна розглядати як різні засоби досягнення загальної мети та як окремі дії, в залежності від обсягу розгляду логіки дій. Застосування того чи іншого способу словесної дії пов'язане з лексико-граматичним складом словесного звернення до партнера.*

Ключові слова: сценічна дія, способи словесної дії, опорні словесні дії, технологія дій.

Хоролец Лариса Ивановна, *народная артистка Украины, профессор, заведующий кафедрой сценического и аудиовизуального искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и скусств*

Способы словесного воздействия: развитие идей К. С. Станиславского в практике П. М. Ершова

Цель работы *- исследовать проблемы словесного действия актера на сцене, основываясь на анализе эффективности методики П. М. Ершова, воплощающий основные идеи К. С. Станиславского и на основе собственного многолетнего сценического опыта автора.* ***Методология исследования*** *заключается в применении искусствоведческого, функционального, сравнительного аналитического методов исследования влияния на сознание словесного действия актера в процессе работы над ролью, применяя технологию действий на сцене П. Ершова, раскрывающий особенности общения персонажей в соответствии с пониманием исполнителями их целей и задач.* ***Научная новизна*** *исследования заключается в анализе и выделении действенной методологии для воплощения актерского словесного искусства на сцене, применяя собственный практический опыт, воплощенный в различных спектаклях и ролях.* ***Выводы.*** *В результате проведенного исследования установлено, что внимание, чувства, воображение, память, мышление и воля в совокупности занимают всю отчетливо выдающуюся на практике сферу психической деятельности партнера. Действия, направленные на внимание, чувства, воображение, память, мышление и на волю партнера являются способами выполнения словесного действия, которые можно рассматривать как различные средства достижения общей цели и как отдельные действия, в зависимости от объема рассмотрения логики действий. Применение того или иного способа словесного воздействия связано с лексико-грамматическим составом словесного обращения к партнеру.*

© Хоролець Л. І., 2016

Ключевые слова: *сценическое действие, способы словесного действия, опорные словесные действия, технология действий.*

Khorolets Larysa, *People's artist of Ukraine, professor by People's Artist of Ukraine, head of the stage and audiovisual arts chair, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Methods of verbal effects: development of C. Stanislavsky ideas in P. Ershov practice

Purpose of Article. *The purpose of the article is to consider the problems of actor's verbal action at a stage, based on the analysis of the author's own stage experience and the effectiveness of techniques Ershov, which are Stanislavsky ideas.* ***Methodology.*** *The research uses art history, functional, comparative and analytical methods The author studies the influence on the consciousness of the verbal action of the actor in the process of working at the role, using the stage Ershov action technology and revealing features of dialogue of characters.* ***Scientific novelty.*** *The scientific novelty of the research is to analyse the allocation and effective methodology for the actor's realization on the stage of verbal art, using his/her own experience, embodied in a variety of plays and roles.* ***Conclusions.*** *The study shows that attention, emotions, imagination, memory, thinking and an actor's will occupy the entire the mental activity of a partner in practice. The actions, aimed at the attention, feelings, imagination, memory, thinking and the will of a partner are ways to perform the verbal action that can be considered as different means to achieve common goals and show how individual actions depend on the logic of action. The use of a particular method of verbal effects is associated with the lexical and grammatical structure of verbal appeals to the partner.*

Keywords: *stage action, methods of verbal actions, fundamental verbal action, technology of actions.*

У реальній акторсько-виконавській діяльності кожен, хто виходить в костюмі і гримі на сцену, бачить досить ясно ті конкретні завдання, які він виконуватиме протягом перебування на сцені. Кожен актор виконає ці завдання з якоюсь часткою щирості, правдивості, власне фізичним даним і, сприймаючи реакцію партнера-персонажа на кожну свою фразу-пропозицію або не чекаючи цієї реакції. Всі ці другорядні дії зазвичай виникають і закріплюються в процесі репетицій. Розпочинаються репетиції з визначення загальної характеристики персонажа і його цілеспрямованості, яка розкладається на конкретні завдання по Станіславському. Технологія П. М. Єршова дозволяє внести істотні зміни до цього процесу освоєння артистом ролі.

У своїй понад 25-літній акторській практиці в Національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка я зіграла сотні спектаклів. На деяких спектаклях і в деяких ролях всі мої сили я спрямовувала тільки на те, щоб не вимовляти фрази на одному і тому ж рівні, щоб перехід з однієї мізансцени в іншу народжувався органічно і не було видно моїх огріхів у виконанні режисерського завдання. Наприклад, в ролі Анни («Украдене щастя» Івана Франка) було дуже важко зберегти динаміку монологів, оскільки використання важелів наступу, пов'язаних тільки з мовою при нерухомому тілі, вимагає упевненості під час роботи на сцені. А оскільки в мені завжди була сильна учнівська позиція, то господинею в цій ролі я себе не відчувала. Великих труднощів я зазнала на репетиціях вистави «Росмерсхольм» Генріка Ібсена в ролі Ребекки. В інших ролях мені легше вдавалося виконати режисерське завдання та відповідати законам заданих параметрів і вільно, спокійно користуватися важелями наступу.

Важко не погодитися з тим, що справжній професіоналізм в акторському мистецтві виявляється в тому, що ніколи дві фрази авторського тексту артист не вимовляє однаково, на тій же висоті голосу, з тим же підтекстом. Система П. М. Єршова дозволяє оснастити навіть актора-початківця професійними уміннями.

Власне технологія дій П. М. Єршова допомагає, на мій погляд, набагато ефективніше визначити особливості спілкування персонажів відповідно до розуміння виконавцями мети і завдань цих персонажів, а потім на репетиціях реалізовувати це розуміння в конкретному виконанні особливостей логіки дії. Не просто діяти, а діяти так, як потрібно за художнім задумом, тобто, наприклад, не просто благати, а благати як сильна і дружня людина і благати так, щоб кожна подальша фраза відрізнялася від попередньої, а не просто – скоромовкою, як зазвичай позначають в театрі гарячу пристрасність. Саме ці особливості в логіці поведінки я розбираю на практичних заняттях з майстерності актора із студентами.

Тому я відмовляюся розуміти зневагу сучасних діячів театру до можливостей збагатити свою майстерність. Все було б інакше, якби вони дійсно хотіли займатися на сцені втіленням образу живої людини. Відсутність же на сцені і в театрі справжньої живої людини перетворює театральну виставу в неправомірне політичне, сатиричне або дидактичне явище. Глядач перетворюється, таким чином, в ледачого споживача ангажованих ідей. Театр перестає бути мистецтвом для розумних і чутливих. Аматорський театр, який зазвичай є копією професійного, виграє тільки за рахунок людського ентузіазму учасників. Справжній гарячий живий театр сьогодні, звичайно ж, існує в роботах декількох відомих режисерів і в роботах не дуже відомих.

Головною метою моєї роботи був пошук способів і методів, які виявили б для театрального мистецтва скарб, відкритий П. М. Єршовим, пов’язаний з розробкою і освоєнням виразного і образотворчого матеріалу акторського мистецтва.

Психологи стверджують, що свідомість людини відображає зовнішній світ не пасивно, не дзеркально, а постійно опрацьовуючи матеріал, що поступає ззовні. Тому дія на свідомість є завжди дією на роботу, що відбувається в свідомості, щоб ця робота протікала так, як це потрібно тому, хто діє. А робота свідомості спричиняє розмаїття способів дії на неї.

За К. С. Станіславським, «двигунами психічного життя» людини є розум, воля і почуття. В розділі XII «Роботи актора над собою» К. С. Станіславський детально розбирає «елементи, здібності, властивості, прийоми психотехніки» і уподібнює їх «війську, з яким можна починати військові дії». Він показує нерозривний взаємозв’язок усіх цих елементів, здібностей і властивостей і приходить до висновку, що «полководцями» або «двигунами» психічного життя артиста, що творить, є «члени тріумвірату», з яких кожен відрізняється від інших. Розум – не те ж саме, що воля; воля – не те ж саме, що почуття, а почуття відмінне і від волі і від розуму.

Інші «елементи» – такі, як увага, уява – хоча і беруть участь активно в творчому процесі, самі потребують керівництва і тому «полководцями» і «двигунами» не є.

Далі К. С. Станіславський, посилаючись на досягнення сучасної йому науки, говорить, що розум (інтелект) – це по суті «уявлення і думка, складені разом», а волю і почуття він зливає в одне поняття «воле-почуття», вказуючи на те, що в цьому складному цілому іноді може превалювати воля, іноді – почуття.

Ці твердження К. С. Станіславського мають надзвичайне і принципове значення. В їх основі лежать: принцип єдності людської свідомості і всіх процесів, що відбуваються в ній, та принцип подільності цілого на його складові елементи.

Коли мова йде про дії суб'єкта (а К. С. Станіславський розглядає питання саме з цього боку), про свідомість артиста, що творить, то на першому місці повинен бути поставлений принцип єдності, а підвищена увага до подільності, до розчленовування психічного життя людини може принести артистові навіть шкоду.

Наслідуючи К. С. Станіславського П. М. Єршов виділяє шість «адрес» дії на свідомість – увага, почуття, уява, пам'ять, мислення і воля, що в сукупності займають всю виразно визначну на практиці сферу психічної діяльності партнера. Нічого іншого в свідомості партнера, до чого практично могла б адресуватися людина, що впливає на цю свідомість, уявити собі не можна.

Шість «адрес», шість ділянок фронту свідомості партнера, утворюють ніби замкнене коло кругової оборони. Але, зрозуміло, учасники ці не розділені непорушними межами і така картина є не більш, ніж груба схема. Психічні процеси не існують самі по собі – вони сторони, властивості, різні особливості єдиного процесу – моменти цілісного процесу віддзеркалення зовнішнього світу мозком людини, які відрізняються один від одного.

Всі дії на окремі здібності і властивості свідомості партнера мають загальну, єдину мету – впливати на свідомість партнера в цілому; а вона, у свою чергу, підпорядкована ще більш загальній меті – впливати на його поведінку. Але загальна мета, як завжди, практично конкретизується і виступає в окремих цілях; ці окремі цілі визначають спосіб досягнення загальної мети. Тому, залежно від обставин, одна і та ж мета може вимагати різних способів її досягнення.

Саме у цьому розумінні дії на увагу, на почуття, на уяву, на пам'ять, на мислення і на волю партнера є способами виконання словесної дії. Їх можна і потрібно розглядати як різні засоби досягнення загальної мети. Але їх можна розглядати і як окремі дії. Все залежить від того, в якому обсязі ми розглядаємо логіку дій – в більшому або в меншому.

Якщо її розглядають в більшому обсязі і не піддають діленню, то спосіб дії, природно, вислизає від уваги. Але щоб вивчити природу кожного з цих способів, його особливості, його відмінності від інших способів, потрібно, нехай навіть умовно, узяти кожен окремо – як специфічний, малий за обсягом відрізок логіки дії. Тільки тоді можна встановити загальні ознаки і особливості цих способів – простих (основних, початкових) словесних дій.

Переходячи до розгляду цих ознак, необхідно пам'ятати: практично, в дійсності, ознаки ці завжди виступають в нових варіаціях і є єдиним у своєму роді випадком. Тому мова може йти не про обмежене число способів словесної дії (не про певну кількість словесних дій), а про категорії або групи словесних дій, з яких кожна має свої ознаки, що характеризують її. Групи ці можна пере-

рахувати, але не можна перерахувати склад кожної з них. У кожному конкретному випадку спосіб словесної дії характеризується не тільки ознаками загальними для тієї групи, до якої він може бути віднесений, але і ознаками індивідуальними, тільки йому властивими.

Крім того, кожна група переходить в іншу і в кожній словесній дії присутні ознаки не тільки його групи, але і інших груп, а самі групи відрізняються одна від одної не окремими ознаками, а сукупністю ознак.

Тому, розглядаючи певні способи словесної дії або обмежену кількість «основних» (опорних, початкових, простих) словесних дій; ми зовсім не припускаємо обмеження кількості можливих на практиці застосувань цих способів і обмеження числа можливих словесних дій взагалі.

При вивченні словесних дій, необхідно постійно мати на увазі надзвичайну складність предмету вивчення – людської дії. А це означає: підходячи до розгляду «простих словесних дій», потрібно враховувати, що будь-яка з них, якщо і зустрічається в чистому вигляді, то надзвичайно рідко; тому розгляд початкових, основних словесних дій повинен призводити до розуміння складу «складних словесних дій» і до з'ясування закономірностей перетворення «простих», початкових словесних дій в «складні».

Чим менший узятий нами обсяг відрізку логіки дій – тим ближча, тим конкретніша його мета; тим відповідно конкретніша, «простіша» дія. Початкові або прості словесні дії – це, свого роду, деталі складного цілого, що розглядаються з погляду їх найближчої функції і їх вузького призначення. Само собою зрозуміло, що художній сенс вони можуть набути тільки в контексті поведінки, тобто? як ланки індивідуальної логіки дій образу – як те, в чому практично здійснюється наскрізна дія і надзавдання.

Але навіть в умовно ізольованому від контексту вигляді, прості словесні дії – «прості» тільки досить відносно. Всяка «просто словесна дія» народжується, виникає у момент «оцінки» і без попередньої «оцінки» відбутися не може; всяка «проста словесна дія» вимагає належної «прибудови» і без неї також відбутися не може; всяка «проста словесна дія» має свою внутрішню, суб'єктивну і свою зовнішню, об'єктивно-фізичну сторону.

Внутрішня, психічна сторона – це суб'єктивна мета і пов'язані з нею бачення; зовнішня, фізична – мускульні рухи (зокрема, мовного апарату) і звучання мови.

Найближча, конкретна мета будь-якої словесної дії та спосіб вимови слів, зазвичай не усвідомлюються самою людиною, що діє; звичні, знайомі способи діяти, як правило, взагалі здійснюються несвідомо – у той час коли увага того, хто діє, зайнята їх загальною, а не найближчою, метою. До таких способів відносяться і спірні, тобто недовизначені, словесні дії. Тому рідко буває, щоб людина, впливаючи на іншу словами, усвідомлювала б те, на що спрямовано безпосередньо цей вплив – на уяву, чи на почуття тощо.

Всім цим способам люди навчаються змалку, самі того не помічаючи. Всіма ними вони володіють досить добре для того, щоб, удаючись до того або іншого способу, не думати про сам спосіб. Хоча людина завжди залежить від звичок і обставин, в яких знаходиться.

Так відбувається в звичайному житті, в повсякденному спілкуванні людей за допомогою слів. Інша справа – акторське мистецтво. Створюючи індивідуальну логіку дій образу, акторові доводиться, за виразом К. С. Станіславського, «навчатися всього спочатку», тобто свідомо оволодівати тим, що в житті він робить мимохіть.

Будь-який випадок словесної дії – це своєрідне застосування тих або інших способів дії, тому що впливати на що б то не було без жодного способу, вочевидь, неможливо. Адже впливаючи на свідомість партнера, всяка людина виходить з того, що партнер цей володіє пам'яттю, увагою, почуттям, уявою, здатністю мислити і волею, або хоча б однією з цих психічних здібностей.

Тому вивчення простих (основних, опорних) словесних дій є вивчення додатків, з яких складається всяка словесна дія, незалежно від її складності.

«Основні» словесні дії – це дії, що постійно зустрічаються і знайомі кожній людині. Тому можна називати їх дієсловами, які також надзвичайно часто уживаються.

Але дієслова ці можна розуміти і в широкому сенсі і у вузькому; причому в повсякденному вжитку немає навіть потреби уточнювати, в якому саме сенсі – вузькому чи широкому – в даному випадку вживається кожне з цих дієслів; це буває зрозуміло із самого змісту розмови.

Як назви «основних» словесних дій, ці дієслова повинні стати спеціальними термінами, сенс яких повинен бути точним і обмеженим. Для цього їх потрібно розуміти, нехай навіть умовно, в найвужчому, найконкретнішому сенсі. А саме: як назви дій, які можна здійснювати в дану хвилину і кожну з яких можна чинити, користуючись навіть одним-двома словами.

Це, зрозуміло, не означає, що «основна» словесна дія може тривати не довше хвилини і що вона може бути здійснена тільки одним словом. Це означає лише те, що сенс дієслова повинен бути зрозумілим настільки конкретно, щоб можна було констатувати як об'єктивний факт, що в дану секунду словом було здійснено (або повинно бути здійснено, або здійснюється) саме ця, а не інша дія.

Як назви опорних або простих словесних дій такими дієсловами на думку П. М. Єршова можуть бути наступні: 1) кликати, 2) підбадьорювати, 3) докоряти, 4) попереджувати, 5) дивувати, 6) дізнаватися, 7) стверджувати, 8) пояснювати, 9) відхрещуватися, 10) просити, 11) наказувати.

Якщо розуміти кожне з них в широкому сенсі, то виявиться, що вони ніби доповнюють одне одного. Особливо це стосується дієслів просити, наказувати, пояснювати, попереджувати.

Коли одна людина «просить» про щось іншу в широкому сенсі цього слова, то це означає, що за сенсом вимовлених слів і фраз, за характером ставлення до партнера, за змістом звернення, вона «просить»; але це – прохання в цілому, взагалі. Може трапитися, тим часом, що просячи в широкому сенсі слова, вона у вузькому сенсі якраз не просить, а в послідовному порядку: дізнається, пояснює, попереджає і так далі. В загальному сенсі весь такий ряд дій може бути іноді названий одним словом «прохання», але тоді саме це слово розуміється в широкому сенсі. Так відбувається і з будь-яким іншим перерахованим вище дієсловом.

Коли ми вживаємо їх в широкому розумінні, то маємо на увазі сенс всього словесного звернення в цілому або сенс вимовлених слів, а не спосіб дії. Тому термінами, що позначають процес дії як такий, можуть бути, за визначенням П. М. Єршова, тільки дієслова, котрі розуміються в найвужчому, найконкретнішому значенні кожного з них.

Але і в цьому, вузькому, сенсі пропоновані ним дієслова тільки з певним ступенем умовності позначають дії, що маються на увазі. Вони можуть бути замінені іншими і суть справи від цього не зміниться; так дієслово «пояснювати» можна замінити дієсловом «роз'яснювати», дієслово «наказувати» – дієсловом «вимагати», дієслово «дивувати» – дієсловом «вражати» і таке інше.

Перетворення пропонованих Єршовим дієслів на спеціальні терміни є, звичайно, умовністю, але вона була б не меншою, якби вони були замінені іншими – знову довелося б узяті дієслова в найвужчому розумінні, тобто певному сенсі, всупереч загальновживаному. Вони знову умовно іменували б словом спосіб дії як такий, а не зміст словесного звернення в цілому, де спосіб дії не відмежований від сенсу вимовлених слів.

Тому, вивчаючи процес дії як такий, доводиться абстрагуватися від того, якими саме словами процес цей здійснюється. Така умовність потрібна тільки при спеціальному вивченні дії і нею зовсім не виключається правомірність вживання тих же дієслів, в звичайному загальновживаному сенсі.

Застосування того чи іншого способу словесної дії пов'язане з лексико-граматичним складом словесного звернення до партнера. Але з'ясовувати цей зв'язок у загальних рисах, або точніше, в загальних тенденціях, слід розглядаючи кожну «просту словесну дію» окремо.

Література

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – М., 1979.

2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005.

3. Великий зведений орфографічний словник сучасної української лексики / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – К., Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005.

4. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера / М. О. Кнебель– М., 1970.

5. Єршов П. М. Технологія акторського мистецтва / П. М. Єршов – М., 1959.

6. Козлянинова И. П. Речевой голос и его воспитание: Учеб. пос. / И. П. Козлянинова, Э. М. Чарели— М. : ГИТИС, 1985.

7. Куракина К. В. Основы техники речи в трудах К. С. Станиславского / К. В. Куракина. – М. : ВТО, 1959.

8. Курбас Л. Театральні закони і акценти / упор. Б. Козака / Л. Курбас– Л. : Логос, 1996.

9. Пентилюк М. І. Культура мови і стилістика / М. І. Пентилюк– К., 1994.

10. Промптова И. Ю. Действие словом // Мастерство режисера / Под общей ред. Н. А. Зверевой. – М. : ГИТИС, 2002.

11. Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8-ми т. – М., 1954–1955., Т. 1–3.

References

1. Bakhtyn, M. M. (1979). Aesthetics of verbal creativity. M. [in Russian].

2. Great Dictionary of Modern Ukrainian (2005). K.; Irpin' : VTF «Perun» [in Ukrainian].

3. Large elevated modern Ukrainian spelling dictionary vocabulary (2005). K., Irpin' : VTF «Perun» [in Ukrainian].

4. Knebel' , M. O. (1970). Word in the work of the actor. M. [in Russian].
5. Yershov, P. M. (1959). Technology acting. M. [in Russian].
6. Kozlyanynova, Y. P. (1985). Speech and voice training. M. : HYTYS [in Russian].
7. Kurakyna, K. V. (1959). Fundamentals of speech technology in the works of Stanislavsky. M. : VTO [in Russian].
8. Kurbas, L. (1996). Theatrical laws and accents. L. : Lohos [in Ukrainian].
9. Pentylyuk, M. I. (1994). Culture of language and style. K. [in Ukrainian].
10. Promptova, Y. Yu. (2002). The action word. M. : HYTYS [in Russian].
11. Stanyslavskyy. K. S. (1955). Collected Works in 8 volumes. M., vol. 1–3 [in Russian].

УДК 792.01:7.01

Шумакова Светлана Николаевна,
кандидат искусствоведения,
преподаватель кафедры режиссуры
Харьковской государственной академии культуры
svetlana.klr@mail.ru

МЕТОДОЛОГИЯ ПАРАДИГМАЛЬНОЙ РЕФЕРЕНЦИИ ЧЕРТ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА

Цель работы *состоит в расширении и уточнении представления о методологических основаниях осмысления циркового искусства.* ***Методология*** *основана на проблемном, культурно-историческом, парадигмально-историческом исследовательских методах. Методологическая стратегия, предстающая научной новизной, отражает несвойственную его изучению парадигмальную перспективу анализа – под углом зрения концепции художественных парадигм, что позволяет выделить структурирующие парадигмальные признаки референции черт художественности, выступающих своего рода прецедентом аналитики феномена цирка в предзаданных ориентациях; сформулировать определение понятия «художественная парадигма циркового искусства». Работа основана на комплексном подходе, объединившем проблемный, культурно-исторический* ***исследовательские методы****.* ***Выводы.*** *Парадигма художественности циркового искусства – конструктивный ориентир постижения концептуальных основ цирка, очерчивающий емкий диапазон вопросов эволюции манежного творчества; парадигмальный подход, интерпретируя исторические художественные парадигмы искусства, может способствовать выстраиванию диффузных, проницаемых связей привычных подходов к детальному изучению критериев художественности и содержательно формулировать каузальные структуры и парадигмальные референции на общенаучном уровне познания.*

Ключевые слова: *цирковое искусство, художественный феномен, методология исследования, художественная парадигма, парадигмальный подход, структурирующие парадигмальные признаки.*

Шумакова Світлана Миколаївна, *кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри режисури Харківської державної академії культури*

Методологія парадигмальної референції рис художності циркового мистецтва

Мета роботи *полягає в розширенні та уточненні уявлення про методологічні підстави осмислення циркового мистецтва.* ***Методологію*** *засновано на проблемному, культур-*

© Шумакова С. Н., 2016

но-історичному, парадигмально-історичному дослідницьких методах. Методологічна стратегія, що постає ***науковою новизною,*** *відображає невластиву його вивченню парадигмальну перспективу аналізу – з точки зору концепції художніх парадигм, що дозволяє виділити структуруючі парадигмальні ознаки референції рис художності, які виступають свого роду прецедентом аналітики феномена цирку в предзаданих орієнтаціях; сформулювати визначення поняття «художня парадигма циркового мистецтва».* ***Висновки.*** *Парадигма художності циркового мистецтва – конструктивний орієнтир осягнення концептуальних основ цирку, який окреслює ємний спектр питань еволюції манежної творчості; парадигмальний підхід, інтерпретуючи історичні художні парадигми мистецтва, може сприяти розбудові дифузних, проникаючих зв'язків, звичних підходів до детального вивчення критеріїв художності і змістовно формулювати каузальні структури і парадигмальні референції на загальнонауковому рівні пізнання.*

Ключові слова: *циркове мистецтво, художній феномен, методологія дослідження, художня парадигма, парадигмальний підхід, структуруючі парадигмальні ознаки.*

Shumakova Svetlana, *PhD in Arts, lecturer of the Directing chair, Kharkiv State Academy of Culture.*

The methodology of paradigmatic reference of circus art's artistry features

Purpose of Article. *The purposes of the work are to expand and clarify the perception of methodological principles of cognizing the circus art.* ***Methodology.*** *The methodology of the article is based on the problem, cultural and historical, paradigmatic and historical research methods.* ***Scientific novelty.*** *The methodological strategy representing scientific novelty reflects paradigmatic perspective of analysis not typical to its study – at the angle of concept of artistic paradigms, which allows to outline structuring paradigmatic hallmarks of reference of artistry features, serving as a kind of a precedent of circus phenomenon analytics in preset orientations, and formulate definition of the term «artistic paradigm of the circus art».* ***Conclusions.*** *The paradigm of artistry of the circus art is a constructive benchmark of cognizing conceptual foundations of the circus, outlining a broad range of questions concerning evolution of the circus art; whereas interpreting historical artistic paradigms of art, paradigmatic approach may help build diffusional, permeable connections in regular approaches to a detailed study of artistry criteria and substantively formulate causal structures and paradigmatic references at the general scientific level of cognition.*

Keywords: *circus arts, artistic phenomenon, research methodology, artistic paradigm, paradigmatic approach, structuring paradigmatic hallmarks.*

Постановка проблемы. Цирковое искусство как уникальное творческое явление в мировом художественном пространстве культуры на современном этапе достигло уровня актуализации исследовательских разведок и когнитивных практик в свете ныне переживающего свое становление цирковедения.

В свою очередь, необходимость достижения достоверных научных знаний о цирковом искусстве предрешает разработку методологических инструментов познания, исследовательских стратегий теоретических и эмпирических студий.

Анализ цирка как самоценного художественного, культуротворческого, социокультурного феномена предрешает опору не только на искусствоведческую точку зрения, но и предопределяющую междисциплинарность культурологическую. Ведь именно культурология в видении историко-культурного /социокультурного контекста задает «горизонтальные» и «вертикальные» исследовательские параметры, что придает знанию чрезвычайную емкость, обогащая искусствоведческую методологию.

Несмотря на крайнюю недостаточность изученности предметной области, тем не менее, можно констатировать, что история цирка едва ли не информативно избыточна, соответственно, актуализируется потенциальная возможность не только анализа утвердившихся представлений о цирке в новых исследовательских ракурсах, но и осуществление локальных открытий.

Нашедшие отражение в существующих на сегодня цирковедческих разработках подходы к феномену цирка в рамках культурологической и искусствоведческой наук, устойчиво выделяют отличные отправные точки для изучения, обнаруживающие рассредоточенность исследовательских интенций. В частности, культурология исходит из понимания циркового искусства как феномена культуры, сферы художественного творчества, а в искусствоведческой историко-художественной аналитике преобладает главным образом пресловутый эмпиризм.

Таким образом, очевидное положение вещей актуализирует целесообразность разработки методологических координат и концептуальных основ цирковедения, позволяющих согласовать на междисциплинарном уровне различные научно-исследовательские поиски.

Соответственно, цель исследования автор видит в расширении представления о методологических основаниях осмысления циркового искусства, в частности, парадигмальной перспективе анализа.

Попытаемся прибегнуть к парадигмальной методологии, обычно несвойственной изучению циркового искусства, выделить структурирующие парадигмальные признаки, выступающие своего рода прецедентом аналитики феномена цирка, и сформулировать определение понятия «художественная парадигма циркового искусства».

Изложение основного материала. Как известно, введенный в научное знание Т. Куном термин «парадигма» предъявляет широкий спектр значений и применяется в различных областях гуманитарного знания, однако искусствоведческие исследования к парадигмальному подходу, как правило, индифферентны. Понятийно-терминологически и методологически обоснованными, выстроенными на парадигмальном подходе, несомненно, являются выкладки, прежде всего, упомянутого Т. Куна, а также Б. Бернштейна, Г. Дадамяна, В. Тюпы. В соответствии с тем, что «в каждой парадигме социальное бытие образует единое историческое и духовное пространство со своими приоритетными идеями, которые воздействуют на тенденции художественного процесса конкретного времени и, в известной степени, на развитие искусства» [3, 25] можно выделить структурирующие признаки парадигмального воззрения на эволюцию циркового искусства.

Паради́гма (греч. παράδειγμα, «пример, модель, образец», παραδείκνυμι – «сравниваю») – означает совокупность явных/неявных предпосылок, определяющих научные исследования и признаваемых на данном этапе развития науки [4].

Обращение к парадигмальной трактовке позволяет посмотреть на художественность в историческом измерении. Парадигма искусства исходно понимается как «базисная мыслеформа», с помощью которой возможно

теоретически охватить множество явлений художественного мира в контексте развития искусства [7, 21]. «Художественная» парадигма, по Е. Рубцовой, «предлагает теорию, исходя из идеи “художественного искусства”», художественный смысл – «первооснова феномена художественности», который рассматривается «не как проекция сущности искусства, а как проекция его реального исторического развития и функционирования, специфицирующаяся в своем конкретном существовании в зависимости от социокультурного контекста «на основе различных ментальных матриц или парадигм». Иными словами, историческое развитие искусства представлено как предзаданные ориентации смен парадигм [5, 52–53; 6, 3–7].

Научный конструкт – парадигма – регламентирует объективное уточнение специфических признаков исследуемого феномена, сосредоточившись на парадигме как таковой, фиксирует контекстуальность «парадигмы художественности» / «художественной парадигмы» [3, 25].

«Парадигма художественности» / «художественная парадигма» осмысливаются автором по аналогии с парадигмами научности Т. Куна: «парадигмы художественности далеко не сводятся к творческим программам деятелей искусства, скорее, это рецептивные «программы» воспринимающего сознания, которому принадлежит решающая роль в организации творческого процесса» [7]. Вместе с тем, в соответствии с В. Тюпой, можно напрямую соотносить парадигмы художественности с историческими художественными направлениями.

В свете того, что применительно к изучению циркового искусства термин «парадигма» весьма инновационен, реализация парадигмального подхода может не только продуктивно интерпретировать историко-культурную динамику эволюции цирка в контексте определенной области ценностных ориентиров, но и конкретизировать прогностический потенциал.

В рамках исследования понятие «парадигма» понимается автором в качестве исходной концептуальной модели, задающей образцы, т. е. средства постановки и решения проблем как художественный результат, в соотнесении с доминирующими эстетико-философскими воззрениями исторического этапа эволюции циркового искусства, реновации его языка; выявление парадигмальных процессов может служить опорной точкой методологических оснований трактовки видовой сущности манежного творчества. Нужно заметить, что парадигмальный подход, нивелируя элитарные установки искусствознания, соотносит анализ как с точки зрения незаурядных, так и маргинальных проявлений исследуемого феномена.

По мнению автора, художественная парадигма циркового искусства – это целостное представление, в широком смысле сущностно-содержательная модель цирка, опирающаяся на культурные основания, иными словами, предметно эксплицированная в художественно-историческом контексте.

Структурирующими парадигмальными признаками следует считать исключительно репрезентативные, отражающие специфику в необходимой мере; в свою очередь, совокупность признаков должна достаточно полно матрицировать сопряженность составляющих художественно-культурного контекста конкретного исторического времени. Безусловно, парадигмальный подход к

цирковому искусству рельефно актуализирует контекстуальность социально-идеологической ориентации.

Как методологическая основа создания теоретической структуры художественных парадигм циркового искусства нам близка концепция Б. Бернштейна, таким образом, в числе определяющих парадигмальных признаков циркового искусства следует назвать порождающую эмерджентность философско-эстетическую программу исторического времени: круг историко-культурных и социально-политических идей, концепций, теорий, присущих историческому этапу [1].

Очевидно, что прогресс циркового искусства необходимо рассматривать в корреляционной связи с культурной политикой, отношением власти к искусству, следовательно, могут быть означены особые контекстные условия функционирования каузальных структур и парадигмальные референции.

Вместе с тем, в числе атрибутивных признаков художественной парадигмы циркового искусства следует выделить трюковую технику и эстетико-художественные принципы исполнительства. Ибо развитие трюковой техники – основа претворения манежного мастерства как отражение лексики выразительного языка циркового искусства, в котором эстетико-художественные принципы – превалирующие парадигмально-концептуальные факторы выражения трюковой лексики, что сопряжено с понятием, по Ю. Бореву, «художественного метода» искусства как характеристики «способа образного мышления», исторически обусловленного, «на формирование которого определяющее воздействие оказывают три фактора:

– эстетическое богатство действительности,

– миросозерцание художника,

– художественно-мыслительный материал / традиции, на которые опирается художник» [2, 21].

Следовательно, можно обнаружить степень унифицированности выразительных средств в контексте задействованных художественных приемов.

Кроме того, нужно выделить структурирующие парадигмальные признаки процессуального характера – признаки отношений – социокультурные и эстетико-художественные связи, реализующие бытование манежных произведений: регламентирующая идеологическая «норма», «идейность», акцентуация идейно-авторского начала. Необходимо маркировать, что парадигмальные схемы, по большей части неоднородны, вырабатывают собственные доминантные признаки художественности и включают в себя разнонаправленные культурно-содержательные смыслы контекста художественного плюрализма – на первый план выдвигаются: историчность, контекстуальность, факультативность, парадигмальная относительность художественных критериев [5, 52–53].

Выводы. Парадигма художественности циркового искусства – конструктивный ориентир постижения концептуальных основ цирка, очерчивающий емкий диапазон вопросов эволюции манежного творчества; парадигмальный подход, интерпретируя исторические художественные парадигмы искусства, может способствовать выстраиванию диффузных, проницаемых связей привычных подходов к детальному изучению критериев художественности и содер-

жательно формулировать каузальные структуры и парадигмальные референции на общенаучном уровне познания.

Перспективы дальнейших исследований в свете становления в настоящее время цирковедческой науки автор усматривает в осмыслении методологических проблем, определении фреймов, концепций, парадигм – исследовательских рамок искусствоведческого обзора циркового искусства.

Литература

1. Бернштейн Б. М. Принципы построения исторической типологии художественной культуры / Б. М. Бернштейн // Художественная культура в докапиталистических формациях : структурно-типологическое исследование; науч. ред. М. С. Каган. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1984. – 303 с.

2. Борев Ю. Б. Социалистический реализм: взгляд современника и современный вигляд / Ю. Б. Борев. – М. : АСТ ; Олимп, 2008. – 478 с.

3. Дадамян Г. Г. Атлантида советского искусства. 1917–1991 / Г. Г. Дадамян. – М. : ГИТИС, 2010. – Ч. 1. (1917–1932). – 521 с.

4. Кун Т. Структура научных революций : пер. с англ. / Т. Кун. – М. : АСТ, 2003. – 605 с.

5. Рубцова Е. В. От традиции к традиции : развитие искусства как смена парадигм художественности / Е. В. Рубцова // Толерантность в контексте многоукладности российской культуры : Материалы междунар. науч. конф. — Екатеринбург, 29–30 мая 2001 г. – С. 52–53.

6. Рубцова Е. В. Историчность парадигм искусства и проблема современной художественности : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филос. наук : спец. 09.00.04 «Эстетика» / Е. В. Рубцова. — Екатеринбург : Уральский гос. ун-т им. А. М. Горького. – 2004. – 23 с.

7. Тюпа В. И. Парадигмы художественности : конспект цикла лекций [Электронный ресурс] / В. И. Тюпа // Дискурс. – 1997. – № 3–4. – Режим доступа : http://www.nsu.ru /education /virtual/discours223.htm.

References

1. Bernstein, B. M. (1984). Principles of historical typology of artistic culture // Art culture in the pre-capitalist formations: the structural-typological research / scientific. M.S. Kagan (Ed.). Leningrad: Leningrad State University [in Russian].

2. Borev, Y. B. (2008). Socialist realism: a view of a contemporary and modern look . Moscow: AST : Olimp [in Russian].

3. Dadamyan, G. G. (2010). Atlantis of Soviet art. 1917–1991. Part 1 : 1917–1932. Moscow: GITIS [in Russian].

4. Kuhn, T. (2003). The Structure of the Scientific Revolutions. Moscow: AST [in Russian].

5. Rubtsova, E. V. (2001). From tradition to tradition : the development of art as a paradigm shift artistry. Proceedings from International Scientific Conference «Tolerance in the context of multiculturalism of Russian culture». (pp. 52–53). Yekaterinburg [in Russian].

6. Rubtsova, E. V. (2004). Historicity of paradigms of art and the problem of modern art. Extended abstract of candidate's thesis. Ekaterinburg [in Russian].

7. Tyupa, V. I. (1997). Paradigms artistry (lecture notes cycle) // Discourse, 34. Retrieved from http://www.nsu.ru/education/virtual/discours223.htm [in Russian].

УДК 793.31(450)

Помпа Ольга Дмитрівна,
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри народної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
od.pompa@gmail.com

ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ

Мета дослідження *пов'язана з розкриттям загальних і своєрідних рис танцювальної культури Італії. Стаття висвітлює традиції італійської танцювальної культури, розкриваючи їхні особливості. Представлені фольклорні колективи Італії, їхній вплив на народний танець сучасності. Для досягнення мети використано комплекс дослідницьких* ***методів****: порівняльно-історичний, логічний, теоретичний аналіз. У роботі реалізовано системний підхід до вивчення танцювального фольклору італійської культури.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в тому, що з'ясовано провідні тенденції італійського танцювального мистецтва, виявлено характерні типи виконавської орієнтації на фольклорну традицію – автентичні ансамблі.* ***Висновки.*** *Узагальнено відомості про історичні танцювальні традиції. Джерела, які аналізувалися у роботі, мають науково-практичне значення для дослідження історії культури Італії, проте хореографічне мистецтво цього регіону у наукових працях належним чином не висвітлено. Народний танець Італії, який увібрав у себе риси національного характеру, особливості трудової діяльності та побуту, характеризується самобутністю. Теоретичні положення можна використовувати в навчальному процесі освітніх установ та в навчальній програмі з дисципліни «Народно-сценічний танець».*

Ключові слова: *народний танець, танцювальна культура Італії, фольклорні танцювальні традиції.*

Помпа Ольга Дмитриевна, *кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры народной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Танцевальная культура Италии

Цель исследования *связана с раскрытием общих и своеобразных черт танцевальной культуры Италии. Статья освещает традиции итальянской танцевальной культуры, раскрывая их особенности. Представлены фольклорные коллективы Италии, их влияние на народный танец современности. Для достижения цели использован комплекс* ***исследовательских методов:*** *сравнительно-исторический, логический, теоретический анализ. В работе реализован системный подход к изучению танцевального фольклора Итальянской культуры.* ***Научная новизна*** *работы заключается в том, что установлено ведущие тенденции итальянского танцевального искусства, выявлены характерные для региона типы исполнительской ориентации на фольклорную традицию – аутентичные ансамбли.* ***Выводы.*** *Обобщены сведения об исторических танцевальных традициях. Источники, которые анализировались в работе, имеют научно-практическое значение для исследования истории культуры Италии, однако хореографическое искусство этого региона в научных трудах должным образом не освещены. Народный танец Италии, который вобрал в себя черты национального характера, особенности трудовой деятельности и быта, характеризуется самобытностью. Теоретические положения можно использовать в учебном процессе образовательных учреждений и в учебной программе по дисциплине «Народно-сценический танец».*

Ключевые слова: *народный танец, танцевальная культура Италии, фольклорные танцевальные традиции.*

© Помпа О. Д., 2016

Pompa Olga, *PhD in Arts, lecturer of the folk dance chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

Italian dance culture

Purpose of Article. *The aim of this research is to study the general and specific characteristics of Italian dance culture. This article highlights the traditions of the Italian dance culture. It presents folklore groups in Italy and their impact on modern folk dance.* ***Methodology.*** *The author uses such research methods as comparative-historical, logical and theoretical analysis. The systematic approach to study a folk dance of Italian culture has been implemented in this article.* ***Scientific novelty.*** *The scientific novelty are the identification of the characteristic types of Italian dance culture, and the definition of specific types of performances – authentic ensemble.* ***Conclusions.*** *The information about historical dance traditions has been summarized by the author. The research sources in this work have scientific and practical significance to the study of cultural history of Italy. The choreography of the region in the used writings has not been properly reviewed yet. Italian folk dance that incorporates the features of the national character is really unique. The theoretical approach may be used in the educational process of educational institutions and curriculum of discipline "Staged folk dance".*

Keywords: *folk dance, Italian dance culture, folk dance traditions.*

Актуальність теми дослідження. Серед актуальних проблем народного танцю сучасності стоїть питання інтерпретації характерних танців в Україні. Здобутки італійців в хореографічному мистецтві допоможуть українському танцювальному мистецтву розвиватися виразніше. Історія становлення придворної культури Італії та розвиток хореографічного мистецтва вивчалися провідними вченими-теоретиками, такими як: Доменіко Феррарський, Гульєльмо Ебрео, Фабріціо Карозо, Черазе Негрі, Ельба Фарабеголі. Спонукання до вивчення танцювальної культури Італії свідчать короткі огляди саме таких авторів: А. Коротков, А. Тараканова, Д. Шариков. Тому виникає потреба теоретичної фіксації танців італійського народу. Дисципліна «Теорія та методика викладання народно-сценічного танцю» в Україні нині передбачає вивчення італійської хореографічної культури.

Мета дослідження розкрити загальні і своєрідні риси танцювальної культури Італії. Реалізація поставленої мети досягається вирішенням таких завдань: вивчити й проаналізувати фольклорні традиції, зазначити специфіку сучасних фольклорних колективів Італії, які зберігають провідні тенденції танцювального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Кожному народові притаманні свої традиції, які втілює сукупність стандартів поведінки, що передаються спадково. Традиція виробляється під час формування етносу, коли він активно адаптується до довкілля – як природного, так і суспільного. За умов нормального розвитку, традиції максимально набувають своєрідності, але з часом спрощуються і зникають. Деякі елементи можуть переходити до молодих утворень, які їх акумулюють, збагачують і передають іншим. Таку думку про традиції виразно ілюструє В. Дорошенко в доповіді «Народно-сценічний танець як національне надбання хореографічної культури України» [2]. Кожне покоління тої чи іншої історичної епохи відтворює нарізно свою культуру, відображенням якої є і народні танці, що вважаються сучасними в певний проміжок часу.

В Італії існують різні фольклорні колективи, що складаються з непрофесійних танцюристів, які представляють регіональні традиції народного танцю. Ці традиційні танці належать людям, які пов'язані з конкретними моментами життя конкретної спільноти. Танці Італії часто супроводжуються традиційними музичними інструментами, проте, від регіону до регіону вони різняться. Серед традиційних тірольських танців – північної частини Італії, існують танці долин Окситан, і танці Романья. Тірольські танці присутні в Тренто, Больцано і Брессаноне Роверето; танці компанійські, які виконуються під час банкету. Танці Окситанської долини широко поширені в П'ємонті, в супроводі звуку гармоніки, скрипки, кларнета та класичного органу. Танці Романья (діалект Болоньєзе), містять ряд кроків з супроводом вигуків хоп і танцюються в парах або гуртах, а танці Сардинії виконуються навколо великого багаття, де виконавці, тримаючись за руки, танцюють у великих колах.

У Центральній Італії відомий «Танець м'ясника» з XVIII ст. поширився в основному в регіонах Лаціо, Абруццо, Молізе, Марке і Умбрії.

Згадки про італійський танець зустрічається у казці «Дари феї Кренського озера». Підтвердженням є слова: «Тим часом кийок скінчив тарантелу і почав танцювати веселий селянський танець trescone [3]. Trescone (сільський танець з пританцьовуванням) народився як танцювальний танець чоловіків і жінок, що характерно для Тоскани [9]. Трецо (італ. trezza) рухливий тридольний танець, близький куранті і гальярдо. Передбачається, що трецо походить з Венеції і пов'язаний зі старовинним хороводним танцем треска, відомим ще в XIII ст. Як треска (зі зміненою назвою на trescone або ntrezzata) понині залишається італійським народним танцем. Як і треска, трецо виконувався гуртом танцюристів («трецо» – діалектна форма від італійського слова «treccia» – шнурок, зв'язка). У XVII ст. трецо зустрічається тільки в німецькій і австрійській музиці. Автором багатьох танцювальних композицій був австрійський імператор Леопольд I; чимало танців належить австрійському придворному капельмейстеру і композитору І. Г. Шмельцеру, який увів танець трецо у свої балети [8]. Танець включали також до деяких сюїт і партити XVII ст. (І. Крадженталлер, 2-я і 11-я сюїти з Deliciae musicales; Ф. Бібер, 4-а і 6-а партити з «Harmonia artificiosa-ariosa») [8].

У південній частині Італії поширений танець тарантела та її різновиди: сардинська бало тондо; салтарела (класичну версію виконують у Фрозіноне); тресконе (в області Романья); «Квітковий танець» (Карно); «Танець з шаблями» (П'ємонт і південь Італії); ндрецата (на острові Іскья цей танець виконували чоловіки з дерев'яними шаблями і списами) [3].

Тарантела стала поширеним танцем в період Бурбон. Це характерний танець східної області Італії – Апулії. Згідно однієї легенди, назва походить від слова тарантул – отруйний павук, в результаті укусу якого починаються приступи, страждання [5, 112]. У Середньовіччі вірили, що саме ця комаха здатна заразити божевіллям. Намагаючись позбутися від тарантула, народ на вулицях виконував цей запальний танець. Саму хворобу називали тарантизмом. Тарантелу виконували під характерні ритми, відбувалося це як ритуал. Для зцілення

людини, укушеної таємничим павуком, пожвавлюється звук за допомогою тамбурина (tammorre) або бубна.

Різновидом тарантели вважається танець піціка (pizzica). Пік цього танцю випадає на 70-ті рр. XX століття. Він характерний також для південних регіонів: Апулії і Базілікати. Перші згадки про піціку відносяться до кінця XVIII ст., коли знатна особа з Таранто запросила на танець короля Фердинанда IV Бурбона. Піціка вважається парним танцем, проте його прийнято виконувати на сімейних святах, відповідно пару можуть утворити родичі однієї статі [3].

З технічного боку складовими танцю тарантели є: танець в колі, який супроводжуються жестами рук і кистей, а також виразні повороти. При виконанні танцю прийнятим було мати хустку на плечах, зараз такий «дрес-код» зустрічається набагато рідше.

Також широко відомий танець піціка з мечами (pizzica-scherma, danza delle spade). Тут є місце інсценуванню, а саме розгортання сцени баталій або дуелі. Слід зазначити, що в Італії є кілька регіональних танців, де незамінним атрибутом є меч або палиця [3]. Бергамаско вважається танцем селян із Бергамо. За своєю манерою виконання, розмірами і своєю жвавістю він дуже схожий на тарантелу. Незважаючи на те, що його танцювали аж ніяк не багаті люди, він здобув популярність і за межами Італії [3].

Заслуговує уваги цікавий представник хореографічної культури Італії – танцювальний колектив «Кал'ярі». Народний гурт «Кал'ярі» бере свою назву від одного з найстаріших районів міста – району Вілланова.

Колектив «Кал'ярі» був створений в 1976 році молодими людьми, які поділяють ту ж пристрасть до фольклору і бажання повернути своє коріння, а саме відновити й передати створення стародавнього шлюбу Кал'ярі (описані в книзі «Кал'ярі, моя любове» Cenza Thermes). Метою цього колективу є відновити та зберегти звичаї і традиції міста.

У 2006 році гурт «Кал'ярі» організував етнографічну виставку «Panetteras, arregatteris і piccioccus де Crobar» у Цитаделі. На виставці були виставлені стародавні і реконструйовані вбрання, ювелірні вироби, фотографії.

Найчастіше фолк-гурт виступає з танцями на сценах фестивалів, де шанують релігійні та соціальні традиції, в атмосфері Сардинії.

Виступи танцювального гурту відзначаються використанням багатих костюмів Кал'ярі, традиційного репертуару древніх танців в супроводі звуку діатоніки акордеона і архаїчних «launeddas» [7].

Танцювальний гурт є членом FITP (Італійська федерація народних традицій). Цей колектив представляє Італію (Сардинію) у найважливіших оглядах фольклору, як на регіональному, так і на національному, міжнародному рівнях.

Одяг «Кал'ярі» мав вплив на танцювальну культуру в цілому. В день весілля «na bestiri de andiana» вдягали спідницю, сорочку і шарф, який оперезує груди, і на якому прикріплювали багато коштовностей. Волосся зібране в трикутну хустину під назвою «на тюрбани», – це шматок дроту і шаль, яка різниться залежно від матеріальних можливостей жінок. Чоловічий одяг «Кал'ярі» відрізняється відповідно до членства власника в Гільдії. Так, у візників, які супроводжують колісницю провідних волів, одяг червоного кольору, профіліро-

ваний чорною тасьмою. Нагадує про мавританський вплив конусоподібний капелюх. Визначення «Carrettoneri» характеризує контраст кольорів між білим і чорним. Тільки червона смуга називається «са fascadroxa» – виклик до життя. На голові носять чорну беретку (berritta), сорочку і жилет з шовку, облягаючі червоні штани з поясом. Зустрічається й вбрання, на яке вплинула професія садівника, характерною особливістю є капелюх – «сомбреро».

Інший народний танцювальний гурт – «Мандрівний» народився в 1996 році у Carpenedolo, в родючій низині Брешії. Це організація, яка прагне поширити культуру народних танців – показати танці на вулицях, місцях, придатних для живих виступів і народного танцю. Маючи багаторічний досвід, гурт поставив різні спектаклі, що поєднують танцювальні та театральні елементи, для роздумів і приємного перегляду. У результаті виникли нові ідеї стосовно використання фольклору в танцях.

Ще одна добровільна, некомерційна організація – гурт «Umbria Folk», створений в Кастільйоне-дель-Лаго (Перуджа, Італія) в 1980 році з метою – виявити, поширити, передати традиції та ритуальні обряди Умбрії, а саме: святкування родючості землі, радість від щедрого врожаю або риболовлі. Танці і пісні, як правило, пов'язані із сільською діяльністю різних періодів, таких як: обмолоту врожаю винограду, збору оливок. Відтворюють хореографію, яка може показати сцени селянського життя, уяву наших предків, у первісному вигляді. Гурт прагне використовувати у своєму шоу культурні надбання. Таким чином, протягом багатьох років, і за допомогою свідчень очевидців і консультацій фахівців, вони шукали діалектні тексти, давні пісні, музику, хореографію. Збирали оригінальні і справжні музичні інструменти, традиційний селянський одяг Умбрії [6].

Гурт складається із 30 осіб, в основному молоді. До їхнього репертуару ввійшли також народні пісні і танці, що виникли в районі озера Трасімах, де проживає гурт.

Вистави демонструють не лише на місцевих виставках і фестивалях, а й беруть участь у національних і міжнародних фольклорних фестивалях, виставках і культурних обмінах, в Італії і в Європі, пропагуючи пригадати славне минуле, оцінити традиції Умбрії та її народу.

«Umbria Folk» організовувала короткі театралізовані вистави, характерні для місцевої традиції: «Фестиваль молотьба» (2006), «Фестиваль фольклору Valnestore» (2013), де в головних ролях – кілька італійських фольклорних колективів зі своїми виступами (із таких сіл: Piegaro, Casalini, Pietrafitta, Tavernelle і Паникале, провінція Перуджа) [6].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що з'ясовано провідні тенденції італійського танцювального мистецтва, виявлено характерні для регіону різновиди виконавської орієнтації на фольклорну традицію – автентичні ансамблі. Сучасні народні колективи Італії виявляють специфіку творчості, власне ставлення до національних танцювально-виконавських традицій, подають інтерпретацію фольклорних джерел та провідних тенденцій танцювального мистецтва, намагаючись зберегти свою цінність та передати її нащадкам.

Перед сучасною системою освіти стоїть завдання залучити нові покоління до історичних народних традицій, а значить – і зберегти їх. Влучно зазначила Н. Горбатова: «Становлення українського балету як професійного мистецтва відбувалося у взаємодії трьох тенденцій – орієнтація на західноєвропейську (французьку та італійську) і російську хореографію, дотримання класичної школи танцю і канонів класичного балету, оновлення власних народних хореографічних традицій» [1, 14].

Наше минуле – це фундамент стабільного, повнокровного життя в сьогоденні і запорука розвитку в майбутньому. Народні традиції, що передаються з покоління в покоління, багаті на різноманітні засоби і форми виховання.

Література

1. Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-ті роки ХХ століття) [Текст] : автореф. дис. … канд. іст. наук : 17.00.01 / Н. О. Горбатова / Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 2004. – 18 с.

2. Дорошенко В. Ф. Народно-сценічний танець як національне надбання хореографічної культури України / В. Ф. Дорошенко // Культура України. – Х. , 2013. – Вип. 43. – С. 150–158.

3. История танца в Италии [Электронный ресурс] / Портал «Италия по-русски». – 2012. – Режим доступа : http://italia-ru.com/page/italyanskie-tantsy.

4. Коротков А. Все про танець. Довідник / А. Коротков, А. Тараканова // ТЦ Облкомплексу (гімназія-інтернат – школа мистецтв). – Кіровоград, 1999. – 90 с.

5. Шариков Д. Стилістичні різновиди народного танцю в світі / Д. Шариков // Вісник Львівського університету. – Л., 2014. – Вип. 14., – С. 110–119. – (Мистецтво).

6. Claudio Sciarma Gruppo Folkloristico Umbria Folk : A Tu per Tu con le Tradizioni Contadine [Електронний ресурс] // Regione Umbria, 2006. – Режим доступу : http://www.umbriafolk.eu/storia_umbriafolk.asp.

7. Launeddas. [Electronic resource] / Wikipedia, the free encyclopedia. – 2016. –Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Launeddas.

8. Nettl P. The story of dance music [Electronic resource] / P. Nettl, T. Кюрегян // N. Y. – 1947. – Режим доступу : https://books.google.com.ua/books?id=XAzP__xv7CkC&pg=PA188&lpg=PA188&dq=P.+Nettl:+The+Story+of+Dance+Music+(New+York,+1947)&source=bl&ots=1JYaKgmTUF&sig=tNbT0apQTRIj1AsxdheGSuf0D4U&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjDjKm1nfXOAhWFA5oKHZTFAvIQ6AEISzAC#v=onepage&q=P.%20Nettl%3A%20The%20Story%20of%20Dance%20Music%20(New%20York%2C%201947)&f=false. – p.185–200.

9. Italian Folk Dance [Electronic resource] / Wikipedia, the free encyclopedia. – 2006. – Режим доступу : https://en.wikipedia.org/wiki/Italian_folk_dance.

References

1. Ghorbatova, N. O. (2004). Becoming art of classical dance in Ukraine (20-30s years of the twentieth century). Extended abstract of candidate`s thesis. Kyiv [in Ukrainian].

2. Doroshenko, V. F. (2013). People dance stage as national property choreographic culture Ukraine. Culture of Ukraine. (Issue. 43), (pp.150–158). Kharkiv [in Ukrainian].

3. The history of dance in Italy. Portal «Italy in Russian». (2012). Retrieved from http://italia-ru.com/page/italyanskie-tantsy [in Russian].

4. Korotkov, A., & Tarakanova, A. (1999). Everything about dance. Reference book. Kirovoghrad [in Ukrainian].

5. Sharykov, D. (2014). Stylistic variations of folk dance in the world. Bulletin of Lviv University. (Issue 14), (pp.110–119). Lviv [in Ukrainian].

6. Sciarma, C. (2006). Umbria Folk Group: Face to face with the Peasant Traditions. Umbria region. Retrieved from http://www.umbriafolk.eu/storia_umbriafolk.asp [in English].

7. Launeddas. Wikipedia, the free encyclopedia. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Launeddas [in English].

8. Nettl, P. & Kjureghjan, T. (1947). The story of dance music. Retrieved from https://books.google.com.ua/books?id=XAzP__xv7CkC&pg=PA188&lpg=PA188&dq=P.+Nettl:+The+Story+of+Dance+Music+(New+York,+1947)&source=bl&ots=1JYaKgmTUF&sig=tNbT0apQTRIj1AsxdheGSuf0D4U&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjDjKm1nfXOAhWFA5oKHZTFAvIQ6AEISzAC#v=onepage&q=P.%20Nettl%3A%20The%20Story%20of%20Dance%20Music%20(New%20York%2C%201947)&f=false [in English].

9. Italian Folk Dance. Wikipedia, the free encyclopedia. (2006). Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Italian_folk_dance [in English].

УДК 792.8

Коростельова Марія Дмитрівна,
старший викладач кафедри хореографії
Інституту мистецтв Київського університету
імені Бориса Грінченка
m.korostelova@kubg.edu.ua

ФЕНОМЕН СИМУЛЯКРУ В ПОСТМОДЕРНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ БАЛЕТІВ КЛАСИЧНОЇ СПАДЩИНИ (НА ПРИКЛАДІ БАЛЕТУ «СПЛЯЧА КРАСУНЯ» М. БОРНА)

Мета роботи. *У статті досліджуються особливості інтерпретаційних процесів у постмодерністському балетному театрі, аналізується роль симулякрів у сучасному балетному мистецтві.* ***Методологія дослідження*** *базується на поєднанні філософсько-культурологічного підходу (для виявлення специфіки впливу постмодерністських філософських ідей на балетний театр), історико-стилістичного (для дослідження стилістичних витоків постмодерністських балетів-інтерпретацій), структурно-функціонального (для дослідження балету як взаємопов'язаної структури взаємодії автора, інтерпретатора та глядачів).* ***Наукова новизна.*** *Вперше на прикладі балету П. І. Чайковського «Спляча красуня» у інтерпретації М. Борна досліджуються зміст, сутність явища «симулякр» у балетному театрі, висувається гіпотеза, що постмодерністські інтерпретації класичних балетів є симулякром балетів-першоджерел.* ***Висновки.*** *Проведений аналіз дозволив визначити, що балет-симулякр існує завдяки своїй абсолютній відмінності від балету-першоджерела, симулякр стирає межі між традицією та новацією та осучаснює балетний спектакль.*

Ключові слова: *постмодерністський балетний театр, інтерпретація, симулякр.*

Коростелёва Мария Дмитриевна, *старший преподаватель кафедры хореографии, Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко*

Феномен симулякра в постмодернистских интерпретациях балетов классического наследия (на примере балета «Спящая Красавица» М. Борна)

Цель работы. *В статье исследуются особенности интерпретационных процессов в постмодернистском балетном театре, анализируется роль симулякров в современном балетном искусстве.* ***Методология исследования*** *базируется на сочетании философско-культурологического подхода (для выявления специфики влияния постмодернистских фило-*

© Коростельова М. Д., 2016

софских идей на балетный театр), историко-стилистического (для исследования стилистических истоков постмодернистских балетов-интерпретаций), структурно-функционального (для исследования балета как взаимосвязанной структуры взаимодействия автора, интерпретатора и зрителей). ***Научная новизна.*** *Впервые на примере балета П. И. Чайковского «Спящая красавица» в интерпретации М. Борна исследуются содержание, сущность явления «симулякр» в балетном театре, выдвигается гипотеза, что постмодернистские интерпретации классических балетов является симулякром балетов-первоисточников.* ***Выводы.*** *Проведенный анализ позволил определить, что балет-симулякр существует благодаря своему абсолютному отличию от балета-первоисточника, симулякр стирает границы между традицией и новацией, осовременивает балетный спектакль.*

Ключевые слова: *постмодернистский балетный театр, интерпретация, симулякр.*

Korosteljova Marija, *senior lecturer of the Choreography chair, the Institute of Arts of Kyiv Boris Grinchenko University*

Simulacrum phenomenon of postmodern interpretations of the classical ballet heritage (the ballet «Sleeping Beauty» by M. Bourne)

Purpose of Article. *The article features interpretational processes of post-modern ballet and analyses the role of simulacra in contemporary ballet.* ***Methodology.*** *The research methodology is based on a combination of philosophical and cultural approaches in order to identify the specific impact of post-modern philosophical ideas on ballet, as well as it is history and stylistics. This methodology allows studying the stylistic origins of post-modern ballet interpretations, to research ballet as a coherent structure of interaction the author, interpreter and spectators.* ***Scientific novelty.*** *For the first time using the example of the «Sleeping Beauty» ballet, written by PI Tchaikovsky – M. Bourne, the content and the essence of «simulacrum» phenomenon in the ballet theatre were researched and the hypothesis that post-modern interpretation of the classic ballets is a simulacrum of original ballets was suggested.* ***Conclusions.*** *The analysis allowed the author to determine that the ballet-simulacrum exists owing to its absolute difference from the original ballet. Simulacrum blurs the lines between the tradition and innovation, and actualizes the ballet spectacle.*

Keywords: *post-modern ballet, interpretation, simulacrum.*

Постмодерністський балетний театр характеризується численними постановчими експериментами, пошуками нових варіацій вже відомих класичних творів. У процесі інтерпретації у постмодерністському балетному театрі створюють епатажні, провокаційні балетні спектаклі, які з'являються завдяки виявленню інших підтекстів твору-першоджерела, застосуванню нових форм та жанрів. У процесі інтерпретації балети-першоджерела трансформуються відповідно до мови постмодернізму. Постмодерністська парадигма в балетному театрі з'являється в результаті впливу філософського світогляду, який є носієм ідей мистецтва постмодернізму. Постмодернізм звертається до класичних творів, осучаснює їх, концепція діалогу автора з глядачем у постмодерністському балетному театрі розвивається, глядач сам домислює значну частину змісту тексту, балетні спектаклі виходять за межі нормативних та створюють нові форми та їх прочитання.

Симулякр – одне з основних категорій постмодерністської філософії. Постмодерністська концепція симулякра пов'язана з ім'ям видатного французького філософа Жана Бодріяра (1929–2007), на думку якого, постмодернізм є ерою тотальної симуляції [2]. Але симулякри беруть початок від давньогрецького філософа Платона (IV ст. до н. е.) та його «світу ідей», який був продов-

женням роздумів про «світ чисел» Піфагора. У своїх роботах: «Федра», «Політика» та «Софіст». Платон стверджував, що існує першооснова, під яку підлаштовується сприйняття людини, першооснова, як істина, ідеал. Він стверджував, що ми живемо у світі ідей, що є причиною появи всього, у тому числі і матерії. Деякі ідеї (ейкони) могли мати відображення у реальному житті, а деякі («ейдолони») можна вважати еквівалентом сучасного «симулякра». Розширення сфери існування симулякрів, які переміщуються з мистецтва у реальність – це нова риса сучасної культури. Симулякри стають реальнішими за реальність, з цього виникає гіперреальність. Гіперреальність – це те, що вже було репродуковано і знаходиться в області симуляції. Одиницями симуляції є симулякри.

Філософ розділяв матеріальний світ та трансендентний світ ідей «ейдосів», ідеї втілюються у реальні речі, втілення має відбуватися без спотворень. «Ейдолон» – це помилкова копія, що є викривленою ідеєю-прототипом; вона не віддзеркалює сутність ідеї, тому створює дисгармонію. Все, що ми маємо у реальному світі – це відображення світу ідей, копії як вторинні володарі образів та якостей ідей. Платон бачив світ, як своєрідну гіперреальність, якій дав назву «фантазм» [4].

Вперше слово «симулякр» було використане у значенні зображення, копії, репрезентації якогось предмету Жоржем Батаєм, як приклад, фотографії, картини – це симулякри матеріального світу [1].

На думку багатьох вчених, погляди щодо «симулякру» іншого філософа Жіля Дельоза (1925–1995) є занадто категоричними. Він вважав, що людина – це симулякр, адже вона створена за Божою подобою. При гріхопадінні людина втрачає подобу і лишає у собі лише образ. Також він стверджував, що симулякри – це предмети, що не мають основ, які ретельно приховують відсутність подібних рис та якостей з оригіналом, це сприяє внутрішньому дисбалансу речей. На противагу філософії Платона, Ж. Дельоз є прихильником релятивізму. На його думку, ідея – це результат явищ, а навколишній світ підлаштовується під сприйняття кожної особи індивідуально [4]. Окремої уваги заслуговує праця французького філософа- постмодерніста Жана Бордійяра (1929–2007р.) під назвою «Симулякри і симуляція». Автор проводить паралелі та пояснює прояв філософії симулякрів у різних сферах життя. Сучасну епоху він характеризує як відчуття втрати реальності. На думку філософа, до симулякрів входить майже вся сучасність: гроші, політика, суспільна думка, мода і, в тому числі, мистецтво. Найяскравішим та найпростішим прикладом симуляції, про який найчастіше згадують у статтях, монографіях, підручниках стосовно даної теми – це «Діснейленд». За ствердженнями Ж. Бодрійяра, цей парк є гіперболічно-покращеною моделлю життя на планеті [2].

Симулякр, як багатогранний феномен, знаходить різні форми реалізації в мистецтві, яке є найяскравішим прикладом імітації, інтерпретації, фантастичною копією реального навколишнього світу. Необхідність всебічного вивчення та осмислення процесів імітації, віртуалізації мистецтва обумовлює актуальність нашого дослідження. У балетному театрі феномен симулякру найяскравіше проявляється в синтетичних інтерпретаціях класичних балетів, прикладом яких є творчість М. Борна, а саме авторська версія «Сплячої Красуні» (2012).

За теорією Ж. Дельоза та Ж. Бордійяра, термін симулякр з'явився в контексті роздумів про взаємозв'язок між оригінальним твором мистецтва, в даному випадку «Спляча красуня» М. І. Петіпа, та його інтерпретацією, спектакль М. Борна. Згідно з поглядами Дельоза, симуляція відбувається у такому порядку: наявність оригіналу, поява копії, що лишає в собі образ та окремі якості, але втрачає подібність до оригіналу. Копія, чи іншим словами імітація, на думку філософа, носить у собі поетичний та духовний внутрішній характер [4]. Творчість М. Борна є важливим етапом у створенні балетного театру нового типу, він формує нову глядацьку аудиторію. У постмодернізмі головним стає не сам твір, не його природа або процес його створення, а те, як він подається глядачеві, як впливає на нього. М. Борн довгий час відмовлявся від екранізації своїх спектаклів. Представляв свої роботи на провідних сценах світу, формував свою глядацьку аудиторію. Перехідний процес між першим та другим рівнем симуляції Ж. Бодрійяр назвав «радикальною мутацією» [7], на його думку, симулякр – це зображення, позбавлене подібності. Навіть не заглиблюючись в філософію, дивлячись на основні засади, можна з легкістю провести паралель з балетами класичної спадщин та трансформованих до невпізнаваності постмодерних інтерпретацій [5].

Ідея спектаклю «Спляча красуня» народилась під час візиту М. Борна до Музею П. Чайковського у Клину Московської області. М. Борн шукав тему спектаклю, який би відзначив 25-річчя його компанії, і атмосфера музею дала натхнення для створення нового балету. «Над жодним спектаклем я не працював так довго і ретельно, як над «Сплячою красунею», – згадує М. Борн. – «Перечитав купу казок і книг про казки. Зате тепер це, мабуть, найулюбленіша і найважливіша для мене робота з трилогії Чайковського в моїй хореографії» [8].

«Спляча красуня» завершує трилогію балетів П. І. Чайковського, які поставив М. Борн. Першим він випустив балет «Лускунчик» – про нещасних дітей з притулку. У «Лебединому озері» Метью Борна партії лебедів виконували чоловіки. «Спляча красуня» – романтична казка на тему кохання Чайковського-Петіпа у постановці М. Борна перетворюється на сучасну історію про вампірів, вампіризм і, як наслідок, безсмертя як алегорію часу. Найбільш поширеним типом симулякрів, які конструюються, є симулякри уяви, мрій, снів, фантазії. Сьогодні фантазії на тему «вампіризму» є досить популярними, за останні 20 років серіали та фільми на цю тему були лідерами переглядів («Справжня кров», «Сутінки», «Щоденники вампірів» та ін.). Ж. Бодрійяр зазначає, що «мистецтво розмножується всюди, але його здатність відтворювати реальність зникає. Нині всі форми сучасного мистецтва, усі стилі без винятку вступили в трансестетичний світ симуляції» [2].

Спектакль «Спляча красуня» М. Борна розпочинається із традиційного класичного початку казок «Once upon a time…» («Одного разу…»). Але це чиста імітація, подібність, за якою не стоїть оригінал. Симулякр, за Дельозом, створює ефект подібності речі, проте він всередині несе відмінність від цієї речі. М. Борна взагалі не можна вписати у традицію, класичний балет М. Борн трансформує у поліжанровий спектакль, авторську фантазію на тему класичного балету. Симулякрами пронизані музична партитура, хореографія, сценогра-

фія, декорації, костюми [9]. На думку Ж. Бодрійяра «симулякр» передбачає надмірність естетичного, і балетні спектаклі М. Борна характеризуються розкішшю і голлівудським масштабом. М. Борн робить спектаклі, на яких у широкої публіки навіть не виникає асоціацій з класичним балетом. Визначити однозначно жанр та стиль, в якому працює М. Борн складно, він робить шоу з використанням сучасних технічних засобів, світла, звуку, сценографії, його спектаклі схожі на кадри з голлівудських фільмів, або на бродвейські мюзикли, не випадково свою власну компанію, яка була створена у 1987 році, він назвав «Adventures in Motion Pictures» («Пригоди в русі») [9].

На думку Ж. Бордіяра, симулякр має пріоритет над оригіналом, через «застарілість» першоджерела. Версія «Сплячої Красуні» Метью Борна відрізняється концептуальністю та зухвалістю, еклектизм стає особливим стилем постановника, експерименти в області сюжету, музики, хореографії несуть відображення «гри», яка є рисою мистецтва постмодернізму, і яка дає поштовх до розвитку нових театральних форм.

Сучасний балет розширює хореографічний словник. Відштовхуючись від ідеї балету, постановник використовує набір рухів, жестів, який допомагає втілити його ідею, та може донести її до глядача, досить часто відбувається запозичення рухів із сучасних танців, з різноманітних напрямків пластики. М. Борн зробив саме пантоміму головною складовою своїх вистав. Пантоміма Метью Борна – сучасна, точно відповідає музиці. Як зазначила Л. Гусєва в рецензії на балет: «Його спектаклі свідчать, що пантоміма, від якої років 60–70, як від застарілого і нудного елемента відмовилися в балеті, і на початку XXI століття в руках спостережливої, креативної і дотепної людини може бути повноцінним і живим мистецтвом» [3].

Балет Метью Борна «Спляча красуня» складається з двох актів. Дія у першому акті починається з 1890 року - року народження Аврори і першої постановки «Сплячої красуні» Чайковського-Петіпа, до 1911 – повноліття Аврори. Пробудження Аврори балетмейстер переніс на 100 років вперед, у 2011 р., у загадковіший за будь-яку чарівну казку, сучасний світ. Запозичивши із казки Ш. Перро і балету Чайковського-Петіпа тільки головні сценарні лінії (чари злої феї, добра фея, столітній сон юної принцеси замість її смерті, знаковий поцілунок, весілля), М. Борн змінив країну, в якій відбувається дія «Сплячої красуні», з Франції на Англію. Також дія доповнюється новою сюжетною лінією: М. Борн замінив принца, який у класичному балеті пробуджує поцілунком Аврору, на королівського садівника Лео, ввів у спектакль двох суперників за руку і серце прекрасної принцеси Аврори, тим самим, надавши сюжету динаміки. Головна героїня є протилежністю втілення ніжного образу принцеси: Аврора – не схожа на аристократичну принцесу, вона волелюбна, емоційна. Образ головної героїні осучаснено, Аврора у спектаклі М. Борна є носієм ідей філософії популярних молодіжних субкультур сьогодення, суттєву роль у формуванні образної сфери спектаклю відіграє мода [9].

Завдяки великій увазі, яку приділяє М. Борн, реквізиту, декораціям, відбувається переосмислення самого балету. Симуляції піддаються не тільки окремі предмети, а цілі процеси. У новому сюжеті фея Карабос викрала Авро-

ру для королівської сім'ї у простих людей. Одну з найяскравіших сцен, бал фей, балетмейстер трансформував у бал вампірів, що принесли подарунки дитині. Замість уколу веретеном, головна героїня засинає від уколу шипів нібито червоної троянди, яку підмінив на чорну Каррабос (чорна троянда – символ печалі, червона троянда – символ кохання). Перевага форми над змістом, як яскрава приваблива упаковка, – запорука популярності. Людський мозок орієнтується на найбільш прості для сприйняття сигнали, такі, як назва бренду, логотип, колір, і на емоції, які викликають ці чинники.

Сутність симулякру у постбалетному театрі пов'язана с його сприйняттям глядачем, розумінням того, як люди роблять вибір, що дозволяє впливати на людей; і одним з головних інструментів цього впливу є, безумовно, упаковка, приваблива форма. На думку деяких критиків, Борн завоював комерційний успіх і славу саме завдяки простій передбачуваності, яку легко зрозуміти, а не за оригінальність своїх балетів [6].

Всі сюжетні лінії, в яких розкриваються філософські теми: тернистого кохання, конкуренції, злості, прикриті красивою картинкою, яку сприймає глядач. Фея Бузку кусає звичайного хлопця Лео, та перетворює його на безсмертного вампіра, заради кохання головних героїв. Після поцілунку героїню викрадає суперник Лео – Каррадок. У цьому випадку відбувається домінування форми над сенсом, аудиторія помічає лише потік яскравих мізансцен, декорацій, хореографічного тексту та різноманітних образів, які надає балетмейстер. Через перенасиченість даними аспектами балету, проходить розосередження уваги, відповідно, і сприйняття чогось глибшого ніж естетичне шоу. Сам М. Борн зазначає: «Класичні сюжети мені подобаються тим, що це універсальні, відомі всім історії, на основі яких можна розповідати і показувати зовсім різні речі» [9].

На відміну від М. І. Петіпа, який робив акцент на складності, технічності та виразних засобах класичного танцю, Метью Борн акцентує увагу на епатажних костюмах та декораціях, які були розроблені дизайнером Лезом Бразерстоном, із яким Борн незмінно співпрацює вже багато років. Спектакль М. Борна характеризує політ фантазії, вільність у поводженні з сюжетом і музикою, новаторські рішення сюжетних ліній, наприклад, поцілунок вампіра, щоб закоханий в Аврору юнак став безсмертним, гумор, новаторські, оригінальні вирішення щодо сценографії [3].

Трансформація художнього образу у симулякр прослідковується і у сценографії спектаклю. Для симуляції характерна заміна художніх образів, що виражають живий світ природи і людини, на систему умовних знаків і символів. Для втілення образу дитинства головної героїні М. Борн використовує чарівного пупса на ниточках, маріонетку. Місце класичного образу дитини у спектаклі займає симулякр дитини.

М. Борн скоротив та структурно видозмінив музичну партитуру П. І. Чайковського, музика зовні ніби імітує класичну форму, залишає у своїй структурі певні елементи, характерні для класичної версії, але, в той же час, організація структури не співвідноситься з класичною формою, партитура насичена новими немузичними звуками, наприклад, розкатами грому, інтер-шумом, криками дитини [6].

Хореографія нової версії «Сплячої красуні» гармонійно поєднується з музикою П. І. Чайковського. М. Борн досить вдало цитує хореографію Петіпа, роблячи її більш чуттєвою, емоційною, драматично підсиленою. Але М. Борн тільки робить вигляд, що відтворює першоджерело і при цьому самого першоджерела не потребує, оболонка стає важливішою самого твору. Спектакль М. Борна вражає красою, новизною, «симулякром», який удосконалює та осучаснює балет-першоджерело.

Висновки. У постмодерністському балетному театрі створюється велика кількість інтерпретацій класичних балетів, і сюжети-архетипи класичних балетів П. І. Чайковського гідні великої кількості інтерпретацій у будь-яку епоху. Постмодерністські спектаклі деконструюють текст балету за допомогою гри симулякрами.

Проведений аналіз дозволив виявити особливості використання симулякрів у процесі створення спектаклів-інтерпретацій:

– симуляція естетики класичного балету, результатом якої є стирання меж опозиційності традицій та інновацій;

– поява нових смислів, відповідних контексту ціннісних орієнтацій сучасного глядача;

– гра симулякрами ініціює нову поліканальну естетику постмодерністських балетів.

Інтерпретації балетів П. І. Чайковського М. Борном не протирічать класичним зразкам, вони, як і симулякри, втілюють модель «іншого» і тому існують завдяки своїй абсолютній відмінності від оригіналу і абсолютній сучасності.

Література

1. Батай Ж. Внутренний опыт / Ж. Батай. – СПб : Axioma / Мирфил, 1997. – 52 с.
2. Бордійяр Ж. Симулякри і симуляція / Ж. Бордійяр. – К. : Основи, 2004. – 230 с.
3. Гусева Л. «Спящая красавица» Мэтью Боурна на Чеховском фестивале [Електронний ресурс] / Людмила Гусева // Belcanto, 2013. Режим доступу: http://www.belcanto.ru/13062501.html.
4. Делез Ж. Платон и симулякр / Ж. Делез // Интернациональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск: Изд-во Водолей, 1998.
5. Кирюшин А. Н. Идея симулякра в понимании виртуального: от Платона к постмодернизму / А. Н. Кирюшин, А. Н. Асташова // Гуманитарные научные исследования. – 2012. – № 8 [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://human.snauka.ru/2012/08/1593
6. Шадронов С. «Спящая красавица» П. Чайковского, компания «Нью эдвенчерс» (Лондон), хор. Мэтью Боурн [Електронний ресурс] / С. Шадронов. – 2013. – Режим доступу: http://users.livejournal.com/-arlekin-/2587954.html.
7. Шейко В. М. Культорологія: Навч. пос. / В. М. Шейко, Ю. П. Богуцький, Е. В. Германова Де Діас. – Х. : ХДАК, 2011. – 473 с.
8. Шумаков С. Спектакли хореографа Мэтью Боурна покажут в российских кинотеатрах [Електронний ресурс] / Сергей Шумаков // Россия К. – 2016. – Режим доступу: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/153643/.
9. Insight: Matthew talks about sleeping beauty [Електронний ресурс] // Insight conversation. – 2013. – Режим доступу: http://new-adventures.net/sleeping-beauty/news/insight-matthew-talks-about-sleeping-beauty.

References

1. Bataille, G. (1997). L'Expérience intérieure. St. Peterburg: Axioma [in Russian].
2. Baudrillard, J. (2004). Simulacra & Simulation. Kiyv: Osnovy [in Ukrainian].
3. Guseva, L. (n.d.). Matthew Bourne's «Sleeping Beauty» at the Chekhov Festival. Retrieved from http://www.belcanto.ru/13062501.html [in Russian].
4. Deleuze, G. (1998). Plato & Simulacrum. Tomsk: Aquarius Publishing house [in Russian].
5. Kiryushin, A., & Astashova, A. (2012). The Idea of Simulacrum in Understanding Virtual: From Plato to Postmodernism. Retrieved from http://human.snauka.ru/2012/08/1593 [in Russian].
6. Shadronov, S. (2013). «Sleeping Beauty» by Tchaikovskiy, «New Adventures» Company. Retrieved from http://users.livejournal.com/-arlekin-/2587954.html [in Russian].
7. Sheiko, V. (2011). Cultorology: Tutorial. Kharkiv: HDAK [in Ukrainian].
8. Shumakov, S. (2016). Matthew Bourne's performances will be shown in Russian cinemas. Retrieved from http://tvkultura.ru/article/show/article_id/153643/ [in Russian].
9. Insight: Matthew talks about sleeping beauty Insight conversation. (2013). Retrieved from http://new-adventures.net/sleeping-beauty/news/insight-matthew-talks-about-sleeping-beauty [in English].

УДК 791.4

Казарян Аліна Робертівна,
аспірантка кафедри культурології
та культурно-мистецьких проектів
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
kazaryana@mail.ru

МУЗИЧНІ ОБРАЗИ ДЖЕЙМСА ХОРНЕРА – «ДУША Й СЕРЦЕ» КІНОФІЛЬМУ

Мета роботи. *Дослідження пов`язане з аналізом творчості провідного американського кінокомпозитора Джеймса Хорнера.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні аналітичного методу: аналіз партитур, музичного матеріалу до обраних кінотворів, відеоінтерв'ю композитора, студійних аудіо- та відеозаписів оркестру та виконавців під керуванням та диригуванням Хорнера. Проведено огляд наукових статей, дисертацій американських мистецтвознавців, музичних теоретиків. У дослідженні застосовується метод теоретичного узагальнення: виявлено особливості функціонування звукового образу в композиціях Джеймса Хорнера.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в аналізі творчості Джеймса Хорнера та виявленні характерного композиторові стилю написання музичних композицій.* ***Висновки.*** *В статті розглядається важливість аналізу музичного матеріалу провідного американського кінокомпозитора Джеймса Хорнера, створеного до найкращих кінофільмів останніх двох десятиріч. Виявлено структуру музичного матеріалу, взаємозв'язок звукових образів.*

Ключові слова: *композитор Джеймс Хорнер, кіномузика – музика до фільмів, американська кінематографія, американські кінокомпозитори.*

© Казарян А. Р., 2016

Казарян Алина Робертовна, *аспирантка кафедры культурологии и культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Музыкальные образы Джеймса Хорнера – «душа и сердце» фильма

Цель работы. *Исследование связано с анализом творчества ведущего американского кинокомпозитора Джеймса Хорнера.* ***Методология исследования*** *заключается в применении аналитического метода: анализ партитур, музыкального материала избранных кинопроизведений, видеоинтервью композитора, студийные аудио- и видеозаписи оркестра и исполнителей под управлением и дирижированием Хорнера. Проведен обзор научных статей, диссертаций американских музыковедов, музыкальных теоретиков. В исследовании применяется метод теоретического обобщения: выявлены особенности функционирования звукового образа в композициях Джеймса Хорнера.* ***Научная новизна*** *работы заключается в анализе творчества Джеймса Хорнера и выявлении характерного автору стиля написания музыкальных композиций.* ***Выводы.*** *В статье рассматривается важность анализа музыкального материала ведущего американского кинокомпозитора Джеймса Хорнера, созданного для лучших кинофильмов последних двух десятилетий. Выявлена структура музыкального материала, взаимосвязь звуковых образов.*

Ключевые слова: *композитор Джеймс Хорнер, киномузыка – музыка к фильмам, американская кинематография, американские кинокомпозиторы.*

Kazarian Alina, *postgraduate of the Culturology and cultural art projects the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Musical images of James Horner - "heart and soul" of the film

Purpose of Article. *The purpose of the article is to analyse the creativity of James Horner, an American leading film composer.* ***Methodology.*** *The research methodology includes an analytical method, which allows the author to research scores, music material of the selected film works, videos of the composer's interviews, studio audio and video records of the orchestra and singers under Horner's control and conducting. The scientific papers of the American musicologists, music theorists are reviewed. In the study the author uses a method of theoretical generalization to distinguish the features of the functioning of the sound images in Horner's compositions.* ***Scientific novelty.*** *The scientific novelty of this work is the analysis of Horner's works and the researching of the composer's style in creating of a musical compositions.* ***Conclusions.*** *In the article the importance of analysing the musical material, created for the best films of the last two decades, of James Horner, leading American film composer is highlighted. The structure of the musical materials and the relationship of sound images are revealed.*

Keywords: *James Horner, a composer, film music – music for films, American cinematography, American film composers.*

Актуальність теми дослідження. Вітчизняні культурологи та мистецтвознавці активно досліджують кіномузику, аналізують найкращі твори вітчизняного та світового кіно. Тема кіно достатньо висвітлена, проте практично відсутні матеріали, присвячені аналізу музики провідних американських кінокомпозиторів останніх двох десятиріч.

Мета дослідження. Проаналізувати та дослідити творчість провідного американського кінокомпозитора Джеймса Хорнера.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Американськими теоретиками та мистецтвознавцями найбільш досліджена творчість таких кінокомпозиторів Голівуду: Джона Вільямса, Ганса Ціммера, Джеймса Хорнера, Александра Десплата, Говарда Шора, Томаса Ньюмана, Джеймса Ньютона Говарда та Алана Сільвестрі.

Серед досліджень, присвячених аналізу творчості Джеймса Хорнера, більшість матеріалів знаходимо стосовно ранніх робіт композитора. Так, Френк

Мартін Леман в дисертації «Reading Tonality Through F ansformational Hermeneutics Music of Hollywood» на здобуття наукового ступеня доктора філософії (з теорії музики) Гарвардського університету, Кембридж Массачусетс, аналізує творчість таких голлівудських композиторів, як Джон Вільямс, Джеймс Хорнер, Джеррі Голдсміт та інших. Розділ п'ятий присвячений детальному аналізу музики до кінофільму «Ігри розуму» - «Patterns and Paranoia in A Beautiful Mind», шостий – аналізу кінотвору «Зоряний шлях» - «Sublime Sequences and Spaces in Star Trek». Проте є роботи, присвячені аналізу музики більш пізніх робіт Хорнера, серед яких дослідження Тренг Нгуєни «The role of music in storytelling: a study of James Cameron's Avatar».

Проаналізуємо музику одного з найкращих «кінокомпозиторів Нового Голівуду» Джеймса Хорнера, що створена до обраних кінофільмів (за версією американської кінематографічної бази даних IMDb, термін «кінокомпозитори Нового Голлівуду» застосовується до композиторів, активна творчість яких припадає на 1985-2016 рр.). Для цього необхідно виявити особливості функціонування музичного образу, притаманні американській кіномузиці останніх двох десятиріч.

Виклад основного матеріалу. Кінематограф становить значну частину сучасної культури багатьох країн, а кіноіндустрія є значущою галуззю економіки. Виробництво художніх фільмів зосереджено на кіностудіях, першою з яких вважається побудована Томасом Едісоном 1893 року студія для кінозйомок «Чорна Марія» в Сполучених Штатах (Вест-Орандж, штат Нью-Джерсі). Від часу заснування першого у світі павільйону для кінозйомок, американське кіномистецтво вважається провідним серед усіх країн світу. Найкращі спеціалісти – від режисерів, операторів, акторів до композиторів залучені до американської кіноіндустрії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кіно належить до аудіовізуального мистецтва та є синтетичним видом. Воно поєднує в єдине ціле елементи різних видів мистецтва: театру, літератури, музики та образотворчого мистецтва. Кожен з елементів є невід'ємною важливою складовою, проте роль музики в кінофільмі годі переоцінити. Неможливо уявити кінострічку без музичного оформлення. Музика співіснувала з відеорядом кінофільму навіть тоді, коли мови ще не було на екрані - за часів німого кіно. І хоча музика була завжди одним з невіддільних елементів фільму з часів зародження кінематографу, сьогодні її роль настільки зросла, що композитор повинен бути однодумцем режисера. Безліч сучасних кінокомпозиторів тісно співпрацюють з режисерами: Майкл Giacchino і Джей-Джей Абрамс («Місія нездійсненна III» (2006), «Super 8» (2011)); Стів Яблонски й Майкл Бей («Трансформери (2007), «Трансформери: Помста занепалих» (2009)); Джеймс Хорнер і Джеймс Кемерон («Чужі» (1986), «Титанік» (1997), «Аватар» (2009)) та багато інших.

Одним з найкращих кінокомпозиторів «Нового Голлівуду» вважається Джеймс Хорнер. Найбільш пам'ятні «оскароносні» мелодії останніх двадцяти років належать Хорнеру. Народився Джеймс Хорнер у Лос-Анджелесі 14 серпня 1953 року в єврейській родині. Батько Хорнера - голлівудський художник-постановник Херрі Хорнер (1910-1994), австро-угорського походження з Голи-

ця в Богемії, був двічі лауреатом премії «Оскар»: уперше - 1949 року за роботу над фільмом Уільяма Уайлера «Спадкоємиця» та вдруге - 1961 року, коли працював над драмою «Хастлер» Роберта Россена. Мати композитора - Джоан Рут Франкл, була уродженкою Канади.

Джеймс Хорнер навчався в Королівському музичному коледжі в Лондоні (Англія) до переїзду в Каліфорнію в 1970-і роки. Отримавши ступінь бакалавра в галузі музики в Університеті Південної Каліфорнії, Хорнер продовжує навчання в Каліфорнійському Університеті в Лос-Анджелесі, де отримує ступінь магістра і викладає теорію музики, а пізніше здобуває ступінь доктора філософії зі спеціальності «Теорія музики й композиція». Джеймс Хорнер почав писати музику до студентських фільмів для Американського інституту кіно наприкінці 1970-х років. Його перші роботи написані для малобюджетних фільмів жахів та наукової фантастики, проте Хорнер завжди ставився до роботи сумлінно, незалежно від гонорару.

Першим великим проектом Джеймса Хорнера вважається науково-фантастичний фільм «Зоряний шлях 2: Гнів Хана» (1982), до якого його запросив режисер картини Ніколас Мейер. Ця робота стала початком стрімкої блискучої кар'єри композитора Джеймса Хорнера в Голлівуді у співробітництві з такими режисерами, як Джордж Лукас, Стівен Спілберг, Олівер Стоун та режисерами-однодумцями: Джеймсом Кемероном, Мелом Гібсоном, Роном Говардом, Філом Робінсоном, з якими у Хорнера склалася особливо тісна співпраця. Він завжди працював на межі можливостей, намагаючись створити найкращу музику до стрічки, оригінальну, зосереджуючись на якості своєї роботи, а не на бюджеті фільму. «Я дуже перебірливий і не маю бажання працювати над тими фільмами, в яких більшість із композиторів залюбки беруть участь. Сьогодні майже всі фільми - фільми-екшн. І хоча я отримую багато пропозицій, я вимушений відмовлятися, тому що розумію – мені не запропонують зробити щось, на що я дійсно здатен, щось оригінальне. Мені запропонують створити музику за певною схемою, а я дуже впертий» [1]. Завдяки ідейному ставленню Хорнера щодо відбору картин, кожна наступна робота композитора – шедевр, що занурює нас у дивовижний світ музики – від класики до полінезійського багатоголосся.

Після «Зоряного шляху» Хорнер пише музику для високобюджетних фільмів. Серед його робіт – музика до науково-фантастичних фільмів: «Зоряний шлях 3: У пошуках Спока» (1984, реж. Леонард Німой), «Кокон» (1985, реж. Рон Говард), «Чужі» (1986, реж. Джеймс Кемерон – номінація на «Золотий Глобус» і «Оскар»), «Аватар» (2009, реж. Джеймс Кемерон - премії «Золотий Глобус», BAFTA і номінація на «Оскар»); історичного фільму-драми «Хоробре серце» (1995, реж. Мел Гібсон - премія «Золотий Глобус» і номінація на «Оскар» та BAFTA), «Троя» (2004, реж. Вольфганг Петерсен), «Новий Світ» (2005, реж. Теренс Малік), біографічного фільму-драми «Ігри Розуму» (2001, реж. Рон Говард - номінація на «Золотий Глобус» і «Оскар»), трилер «Аполлон-13» (1995, реж. Рон Говард – номінація на «Оскар»), пригодницький вестерн «Легенда Зорро» (2005, реж. Мартін Кемпбелл) та інші.

Світове визнання Хорнер отримав за роботу над фільмом «Титанік» (1997, реж. Джеймс Кемерон), який побив усі можливі рекорди Голлівуду, здобувши 11 «Оскарів», серед них і два за найкращу музику до фільму й найкращу пісню «My heart will go on» у виконанні Селін Діон та три нагороди Греммі: за запис року, пісню року та найкращу пісню до кінофільму. Музика Хорнера для Титаніка стала найбільш продаваним оркестровим саундтреком у історії.

Всі три картини 2015 року, до яких Хорнер написав музику («Лівша» (2015), «Тотем вовка» (2015) та «33» (2015)) були включені до переліку кандидатів на премію «Оскар» за найкращий оригінальний саундтрек. Хорнер уже почав роботу над римейком «Чудової сімки», коли розбився в літаку 22 червня 2015 року.

Характерним для музики Джеймса Хорнера є поєднання великої кількісті різножанрових елементів - класичного оркестрового звучання з гармонійним впровадженням електронної музики та використанням нетрадиційних музичних інструментів, притаманних музиці різних країн світу. Так, у історичній драмі «Хоробре серце» (1995, реж. М. Гібсон) Хорнер часто використовує японську бамбукову флейту шякухачі (традиційним для якої є виконання мелодій для буддистських медитацій). Волинку – традиційний інструмент багатьох народів Європи, головний національний інструмент Шотландії, Хорнер долучає не тільки до музичного матеріалу «Хороброго серця», де відображає найбільш скорботні сцени – передає дух вільної незалежної Шотландії, а й у інших історичних драмах. В музиці до кінострічки «Троя» (2004, реж. Вольфганг Петерсен), волинка використовується як другорядний фоновий інструмент, у сценах «затишшя, заспокоєння» перед визначними великими битвами. Адже, цей старовинний інструмент був добре відомий давнім грекам та римлянам.

Нерідко композитор звертається до «екзотичної» вокальної музики - від соліста до хору. Багато з його саундтреків містять жіночі вокалізи: «Доблесть» (1989), «Титанік» (1997), «Ігри розуму» (2001); хор: болгарське багатоголосся - «Троя» (2004); полінезійське багатоголосся - «Аватар» (2009).

Музика Джеймса Хорнера легко впізнавана за багатством аранжування, що дозволяє точніше створити музичні образи: якнайглибше підкреслити характер персонажу, відобразити внутрішній емоційний стан героїв, відтворити час і місце дії, зануритися в атмосферу картини.

За допомогою партитур та мультимедійних джерел було проаналізовано музичний матеріал до обраних фільмів: історична драма «Хоробре серце», історична мелодрама «Титанік», історичного фільму-драми «Троя» та науково-фантастичного фільму «Аватар».

Робота над історичною драмою «Хоробре серце» (1995) – друга з трьох співпраць композитора Джеймса Хорнера з режисером Мелом Гібсоном після кінофільму «Людина без обличчя» (1993). Музичний матеріал до «Хороброго серця», запис якого відбувався на студії Abbey Road за участю Лондонського симфонічного оркестру, став одним із найбільш комерційно-успішних саундтреків всіх часів. Музика до фільму отримала неабияке визнання кінокритиків та глядачів і була номінована на нагороди: премія «Оскар» (за найкращий драматичний саундтрек), «Золотий Глобус», Saturn Award, BAFTA Award. 1996 року

фільм «Хоробре серце» був висунутий на 10 номінацій «Оскар» і здобув 5 із них, зокрема за «найкращий звуковий монтаж».

Для того, щоб надати музичній атмосфері фільму шотландського колориту, Хорнер використовує ірландську волинку, ірландський барабан боран та кельтську народну дудку «вістл» («whistles» – родина інструментів, подібних до флейти») [2]. Він також впроваджує різні штрихи за допомогою синтезованих звуків. Саундтерк до фільму містить фрагменти кельтської музики, близькі за звучанням до музичного матеріалу композитора, написаного через два роки - до «Титаніка» (1997).

Музичний супровід відображає теми відваги, героїзму шотландців, готовності пожертвувати всім заради свободи, незалежності Шотландії від пригнічення англійців. Шотландський дух і темперамент цього давнішого історичного періоду зосереджено в образі героя фільму, Вільямі Воллесі. Музика намагається підкреслити та посилити його героїчні якості. Починаючи з духових інструментів, що відображають романтичну й водночас рішучу лейттему «Свободи» - до музики сільської, середньовічної Шотландії, Хорнер також дуже проникливо й витончено передає лінію ще однієї теми - «Кохання», якою пронизане життя легендарного національного героя Шотландії Вільяма Воллеса. Тема кохання відображена в композиції під назвою «За любов до принцеси» («For the Love of a Princess»). Вона звучить протягом усієї картини, з'являючись кожного разу в новому аранжуванні: від камерного звучання ніжної шякухачі, яка виконує соло, соло ірландської волинки до грандіозного оркестрового звучання з головною темою у виконанні групи перших скрипок. Залежно від драматургії епізоду тема любові видозмінюється, розповідаючи про почуття до коханої дівчини (дружини), підкреслює ставлення до англійської королеви.

Робота над «Титаніком» почалася задовго до перших зйомок картини. 1994 року режисер Джеймс Кемерон написав сценарій до фільму. В 1995 році режисер особисто зробив 12 занурень до потонулого лайнера, для зйомок екстер'єру та інтер'єру якого, брат режисера Майкл Кемерон – інженер, розробив систему підводних камер. Для спецефектів режисер винайняв 17 студій. Фінальний бюджет картини збільшився до рекордної суми – 200 000 000 доларів (1997). Кінокомпанія «20 Century Fox» вимушена була звернутися по допомогу до фірми-конкурентки «Paramount Pictures», щоб завершити зйомки картини. Для написання музики до такого значущого, масштабного проекту режисер запросив Джеймса Хорнера, з яким працював над «Чужими» (1986).

У музичному аспекті все також відбувалося з максимальною відповідальністю. Для вокалу, що супроводжує всю картину, Хорнер запросив норвезьку співачку Сіссель Ширшебо. Композитор прослухав близько тридцяти співаків, перш ніж вирішив обрати Сіссель, щоб досягти належного стану (настрою) всередині картини. А головну пісню за участю співачки Селін Діон «My heart will go on», Хорнер створив і записав потай від Кемерона, бо режисер був проти будь-якої пісні у фільмі. Коли вже записану пісню Хорнер продемонстрував Кемерону, режисер картини після кількох прослуховувань дав згоду включити пісню до картини. Цей факт стверджує, що композитор може не тільки створювати музику, а й впливати на режисуру кінотвору.

«Моя робота – і це те, що я обговорюю з Джимом (Джеймсом Кемероном) постійно – бути впевненим, що саме відчуває серцем глядач при кожному повороті сюжету. Коли ми втрачаємо героя, коли хтось перемагає, або програє, коли зникає - весь цей час я постійно спрямовую композицію на те, що має відчувати серце. Це моя первинна роль», зазначає композитор [1].

Спочатку для написання музики до історичної драми «Троя» режисером Вольфгангом Петерсеном був запрошений композитор Габріель Яред. Він працював над саундтреком протягом року. Проте, після тестового показу фільму з незакінченою версією музичного оформлення його звільнили, без можливості виправити або змінити музику й компанія Warner Brosers одразу почала шукати заміну. Протягом приблизно чотирьох тижнів Джеймс Хорнер створив новий саундтрек до фільму.

Для жіночого вокалу, що супроводжує всю картину, була запрошена британська співачка, композитор македонського походження Таня Царовська. Авторка пісень відома поєднанням традиційних македонських мелодій з оригінальними сучасними англійськими текстами, «спеціалізується на «балканському й візантійському стилях гармонізації» [5]. Емоційним впливом картина чимало зобов'язана співу Тані. В першій композиції болгарський жіночий хор співає екзотичним вокалізом, який імітує плач, що одразу переносить аудиторію до часів Трої. І щоразу, коли гине воїн і відбувається ритуал спалення, разом з плачем удів звучить «екзотичний» етноспів спочатку соло, потім йому вторує болгарський жіночий хор, що справляє неймовірне враження на глядача. Використання такого «екзотичного» вокалізу – один з найпоширеніших прийомів американських кінокомпозиторів стосовно звукового музичного оформлення епічних військових фільмів. В найдраматичніших сценах, насамперед у поєдинках «один на один» (битва Ахілла з Гектором), головну роль музичного супроводу відіграє звучання ударних інструментів. Бій барабанів починається повільно, поступово прискорюється, що віщує неминучу близьку смерть одного з великих воїнів.

Хорнер також співпрацював з американським співаком, композитором Джошем Гробаном і ліриком Синтією Веїл, щоб написати оригінальну пісню для фінальних титрів фільму «Remember». Її виконав Гробан за участі Царовської. І хоча пісня стилістично тяжіє до жанру поп-музики, саме вокалізи Царовської надають їй необхідного для звукового образу картини відчуття давнини.

Робота над «Аватаром» – третій проект композитора Джеймса Хорнера з режисером Джеймсом Кемероном після «Чужих» (1986) та «Титаніка» (1997). Кінофільм «Аватар» побив рекорд «Титаніка» і став найкасовішим фільмом за всю історію світового кіно; в Україні фільм теж встановив касовий рекорд, зібравши 8,6 млн доларів. Для зйомок «Аватару» були спеціально сконструйовані стереоскопічні камери, що дозволило демонструвати фільм в форматах RealD 3D, Dolby 3D і IMAX 3D. Цей прорив у галузі технології випуску фільмів можна порівняти з появою кольорового кіно. Технологія тривимірного (3D) кіно вважається найсучаснішим способом відтворення аудіовізуального сигналу в світі, що чинить уплив не лише на емоційному, а й на фізичному рівні – глядач стає безпосереднім учасником подій. Після виходу «Аватару» – багато фільмів

почали випускати окрім традиційного формату в форматі 3D, були переобладнані кінотеатри.

Під час виробництва Хорнер пообіцяв Кемерону, що повністю зосередиться на роботі над «Аватаром» і не братиме участі в жодному іншому проекті. Хорнер працював над партитурою з четвертої ранку до десятої вечора протягом всього процесу. В інтерв'ю він заявив: «Аватар» був найважчим фільмом, над яким я працював і найбільшою роботою, яку я здійснив» [1]. Для запису частини саундтрека за участю невеликого хору, що співав мовою інопланетної раси, Хорнер співпрацював з етномузикознавцем Вандою Брайант, щоб створити музичну культуру На`ві. Виконати основну пісню для фільму «I See You» була запрошена британська співачка-поетеса Леона Льюїс.

У музичному матеріалі до «Аватара» присутні два різні саундтреки, що злилися в одне ціле. Перший був створений композитором для відображення звучання лінії світу На`ві, з'єднаний з другим - окремим «традиційним» оркестровим саундтреком. Тому майже всі лейттеми представлені у двох варіантах: тема «Війни» складається з двох окремих мотивів – «Війна На`ві» та «Війна Армії», які містять елементи, подібні до теми «Символізму» – «Людська Армія» та «Світ На`ві», кожна з яких складається з кількох композицій, що зображують світ людей та світ На`ві» [4]. Дерево життя – головний символ світу На'ві, дерево голосів предків та Ейва – богиня, матір, енергія, пов'язана з кожною живою істотею – підкреслюють єдність світу На'ві. В композиціях під назвою «3m1 - Pure Spirits of The Forest (cd mix)» та «3m2 – Jake Meets the Na'Vi» використовується дуже багата звукова палітра: починається трек з китайських дзвіночків – «музика вітру» з синтезованою гармонією, що ніби переливається, струменить, передає зміст назви «чисті духи лісу». Також у композиції присутні індіанські національні інструменти, а наприкінці треку постає голос з шаманською манерою звуковидобування, що символізує близький зв'язок з духами природи, бо індіанці відомі своїм глибинним взаємозв'язком з природою. Джеймс Кемерон спільно з продюсером Джоном Ландау з «Аватару» в статті BBC News сказав: «Музика Джеймса впливала на серце, тому що його серце було таким великим» [1].

Проаналізувавши музику до обраних кінофільмів зазначимо, що в музичному матеріалі композитора зазвичай присутні дві або три лейттеми і один або два мотиви, широко використовується комбіноване з оркестровим – синтезоване звучання. Композитор Джеймс Хорнер брав участь у створенні найбільш знакових фільмів Голлівуда останніх двох десятиріч. Та головним завданням, яке Хорнер ставив перед собою, хай над якими фільмами він працював, було зрозуміти: «Що є серцем фільму?», – говорить композитор, – «я намагався й досягав цього» [1].

Наукова новизна. Творчість одного з найвидатніших американських кінокомпозиторів – Джеймса Хорнера в українському мистецтвознавстві досліджено вперше. Виявлено стиль написання музичних композицій Хорнера, встановлено закономірності функціонування звукового образу в американській кіномузиці.

Висновки. У статті стверджується, що творчість американських кінокомпозиторів «Нового Голлівуду» є недостатньо дослідженою українськими мистецтвознавцями. І хоча деякі з творів американського кіно, що увійшли до світової класики вивчено вітчизняними мистецтвознавцями, велика кількість кінофільмів, особливо останніх двох десятиріч не висвітлена взагалі.

Аналізуючи останні дослідження й публікації виявлено, що кінокритики нерідко звинувачують провідних кінокомпозиторів світу, зокрема й Джеймса Хорнера, в самоплагіаті та порушенні авторських прав. Проте аналіз музичного матеріалу, створеного до кінофільмів Джеймсом Хорнером довів, що, безперечно, відчувається спільна ідея стилістичної єдності музичних образів, мелодійних ліній, інтонацій, притаманних творчій манері композитора. Проте будь-яку свою музику композитор створював, враховуючи найменші нюанси драматургії даного сюжету для того, щоб глядач кожної миті відчував цей вигаданий світ як свій власний. «Джеймс краще за будь-кого розумів, де у фільмі міститься душа», сказав аранжувальник та продюсер Хорнера Саймон Френглен [1].

Література

1. Horner, J. (2015). Biography. Retrieved from http://www.imdb.com/name /nm 0000035/bio [in English]

2. Leach, R. (2012). What James Horner`s score to Braveheart teaches us about modulation. CF Composer Focus. Retrieved from http://composerfocus.com/what-james-horners-score-to-braveheart-can-teach-us-about-modulation/ [in English]

3. Lehman, F. (2012). Reading Tonality Through Film: Transformational Hermeneutics and the Music of Hollywood. Doctor`s dissertation. Massachusetts: Harvard Un [in English]

4. Nguyen, T. (2013). The role of music in storytelling: a study of James Cameron`s Avatar. Candidate's thesis. Australia: RMIT Un [in English]

5. Tzarovska, T. (2011). Biography. Retrieved from http://wikivisually.com/wiki/Tanja_ Tzarovska/wiki_ph_id_0

6. Werle, X.D. (2014). The music of World of Warcraft. Lore of epic music. Doctor`s dissertation. Los Angeles: Un of California [in English]

References

1. Horner, J. (2015). Biography. Retrieved from http://www.imdb.com/name/nm0000035 /bio [in English].

2. Leach, R. (2012). What James Horner`s score to Braveheart teaches us about modulation. CF Composer Focus. Retrieved from http://composerfocus.com/what-james-horners-score-to-braveheart-can-teach-us-about-modulation/ [in English].

3. Lehman, F. (2012). Reading Tonality Through Film: Transformational Hermeneutics and the Music of Hollywood. Doctor`s thesis. Massachusetts: Harvard Un [in English].

4. Nguyen, T. (2013). The role of music in storytelling: a study of James Cameron`s Avatar. Candidate's thesis. Australia: RMIT Un [in English].

5. Tzarovska, T. (2011). Biography. Retrieved from http://wikivisually.com/wiki/Tanja_ Tzarovska/wiki_ph_id_0 [in English].

6. Werle, X.D. (2014). The music of World of Warcraft. Lore of epic music. Doctor`s thesis. Los Angeles: Un of California [in English].

УДК 168.522

Коломійченко Марина Михайлівна,
аспірантка Ніжинського державного університету
імені М. Гоголя
bliznyuk_m@mail.ru

ДО ПИТАННЯ ПРО КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТЕАТРУ

Мета роботи. *В статті розглянуто сутність поняття «потенціал», виявлено і охарактеризовано складові компоненти культуротворчого потенціалу театрального закладу на прикладі діяльності Ніжинського академічного українського драматичного театру імені М. Коцюбинського.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні термінологічного, системного, когнітивного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє вивчити термін «потенціал», дослідити та проаналізувати позначувані ним поняття. Описується структура матеріального та нематеріального ресурсу театру. Використання культурологічного підходу дозволяє проаналізувати потенціал театру як культурного феномену.* ***Наукова новизна*** *полягає у виявленні впливу культуротворчого потенціалу театру на формування міської культури; аналізі ресурсу, резерву та можливостей Ніжинського академічного українського драматичного театру імені М. Коцюбинського.* ***Висновки.*** *Осмислено поняття «потенціал» та визначено потенціал театрального закладу. Потенціал характеризується трьома рівнями: досягнутим, наявним та перспективним. Виявлено ресурс, резерв та можливості Ніжинського театру.*

Ключові слова: *потенціал, культуроворчий потенціал, ресурс, резерв, можливості, театр, культура, творчість.*

Коломийченко Марина Михайловна, *аспирантка Нежинского государственного университета имени Н. Гоголя*

К вопросу про культуротворческий потенциал театра

Цель работы. *В статье рассмотрены сущность понятия «потенциал», обнаружено и охарактеризованы компоненты культуротворческого потенциала театрального заведения на примере Нежинского академического украинского драматического театра имени М. Коцюбинского.* ***Методология исследования*** *заключается в применении терминологического, системного, когнитивного методов. Указанный методологический подход позволяет изучить термин «потенциал», исследовать и проанализировать обозначаемые им понятия. Описывается структура материального и нематериального ресурса театра. Использование культурологического подхода позволяет проанализировать потенциал театра как культурного феномена.* ***Научная новизна*** *заключается в выявлении влияния культуротворческого потенциала театра на формирование городской культуры; анализе ресурса, резерва и возможностей Нежинского академического украинского драматического тетра имени М. Коцюбинского.* ***Выводы.*** *Осмысленно понятие «потенциал», определен потенциал театрального заведения. Потенциал характеризуется тремя уровнями: достигнутым, имеющимся и перспективным. Выявлено ресурс, резерв и возможности Нежинского театра.*

Ключевые слова: *потенциал, культуроворчий потенциал, ресурс, резерв, возможности, театр, культура, творчество.*

Kolomiychenko Maryna, *postgraduate student, Nizhyn Gogol State University*

Regarding the question about the culture creating potential of the theatre

Purpose of Article. *In the article the nature of the notion of the word "potential" is highlighted. The components of the culture creating potential of the theatrical establishment are*

© Коломійченко М. М., 2016

analysed and characterized with the example of the activity of Nizhyn Academic Ukrainian Dramatic Theatre after M. Kotsyubinskiy. ***Methodology.*** *The research methodology includes terms-related, system and cognitive methods. This methodology approach allows us to study the term of "potential", to research and analyse the notions, defined by it. The structure of the tangible and non-tangible resources of the theatre has been described. The cultural studies approach allows us to analyse the potential of the theatre as a cultural phenomenon.* ***Scientific novelty.*** *The scientific novelties of the article are the detection of the the culture – creating potential of the theatre influence on the forming of the urban culture, the analysis of the capacity of reserve and potential of Nizhyn Academic Ukrainian Dramatic Theatre after M. Kotsyubynskyy.* ***Conclusions.*** *The notion of "the potential" is highlighted. The potential of the theatrical establishment is defined. The potential is characterized by three levels: achievements, available and prospective. The capacity of the reserve and potential of Nizhyn Theatre are analysed.*

Keywords: *potential, culture creating potential, resource, reserve, possibilities, theatre, culture, creativity.*

Актуальність теми дослідження. У формуванні культурного соціуму особлива роль завжди належала театру. «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь… Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра» писав М.В. Гоголь [5, 97]. І з цим не можна не погодитися. Театр з часу його виникнення (V ст. до н.е.) завжди був частиною світу, певним духовним засобом пізнання навколишньої дійсності. Ще Аристотель у своїй праці «Поетика» вказував на феномен «катарсису» або очищення людської душі через співпереживання. На сучасному етапі розвитку суспільства людина постійно стикається з різноманітними чинниками, що здійснюють негативний вплив на формування культурної особистості. Суспільство, де етично-моральні норми, цінності втратили своє значення, а на перший план виступають псевдонорми, потребує особливого засобу формування свідомості. Саме багатогранність театру, невичерпність його можливостей відкриває новий шлях до генерації культурної особистості.

У своїх наукових працях такі дослідники, як О. Семашко, В. Ковтуненко справедливо зазначають, що театр більшою мірою, ніж інші мистецтва, є дзеркалом суспільства і, разом з тим, засобом діагностики, "діагностичною моделлю суспільства". Тому актуальності набуває питання щодо потенціалу театру як закладу що формує культуру людини, міста, певного регіону.

Мета дослідження – з′ясувати сутність поняття «потенціал» та визначити культуротворчий потенціал театру (на прикладі Ніжинського академічного драматичного театру імені Михайла Коцюбинського).

Виклад основного матеріалу. Термін «потенціал» у етимологічному значенні походить від латинського «potentia» – сила, можливість, міць.

Застосування цього терміну в науці можна знайти у філософських працях Аристотеля, який розглядав акт і потенцію як основу онтологічного розвитку. Відповідно буття поділялося на «потенційне» та «актуальне», а становлення (розвиток) уявлялось як перехід від першого до другого. Водночас потенціал розглядався Аристотелем як здатність речі змінюватись, розвиватися і можливість усвідомлювати цей розвиток. Будь-яка річ має такі потенції – перехід до іншого стану і збереження свого стану незмінним [2, 358].

В різних джерелах можна знайти різні тлумачення цього поняття. Словник іншомовних слів тлумачить термін як «можливий, прихований», що не проявляється; володіє достатньою силою для прояву будь-яких дій [6, 473].

У Радянському Енциклопедичному словнику 2003 року видання потенціал визначається як джерела, можливості, засоби, запаси, які можуть бути використані для вирішення якого-небудь завдання, досягнення певної мети; а також можливості окремої особи, суспільства, держави у визначеній галузі. Це тлумачення має в собі два аспекти: наявність ресурсів і цільову спрямованість їх використання [3].

Тлумачний словник української мови також під цим терміном розуміє «приховані здатності, сили для якої-небудь діяльності, що можуть виявитися за певних умов» [4, 987].

Сьогодні наукова література має досить різноманітні визначення терміну потенціал, відповідно до різних сфер діяльності, груп явищ і процесів. Наведемо деякі з них.

Категорію «потенціал» дослідник І. П. Отенко розглядає з позиції можливості розвитку, вдосконалення, покращення результату. «Потенціал – поняття, що припускає як діалектичну єдність можливостей, так і процеси їх реалізації, тобто наявність необхідності і створення умов для їх реалізації. ... Процес реалізації залежить від об’єктивних факторів - можливостей, що визначаються станом об’єкту та оточуючого середовища, і суб’єктивних - здібностей їх усвідомлювати (процесу пізнання), створювати, використовувати і розвивати. Отже, потенціал включає суб’єктну (здібності) та об’єктну (можливості) складові, а також процеси, які їх поєднують - пізнання, реалізація, розвиток» [7, 173].

Соціально-економічні та гуманітарні науки сутність потенціалу тісно пов'язують з питанням співвідношення понять "ресурс", "резерв", "можливість", "результат діяльності", "властивість", "здатність". В культурологічному аспекті, найчастіше потенціал ототожнюється з ресурсами або їхньою сукупністю. Підтвердженням цьому може бути думка Л.І. Албакіна, який вважає, що потенціал – це «узагальнена, збірна характеристика ресурсів, прив’язана до місця і часу» [1, 146].

Отже, можна сказати що «потенціал» – це динамічне поняття, і саме з цієї позиції необхідно розглядати складові цієї категорії. Цікавим, на нашу думку, є авторський варіант тлумачення сутності поняття «потенціал» дослідника Реановича Е.А. Він розглядає потенціал за часовими параметрами: минуле (ресурс), теперішнє (резерв) і майбутнє (можливості). Це дає можливість виокремити кілька рівнів прояву потенціалу:

потенціал визначає минуле з точки зору відображення сукупності накопичених якостей, що обумовлює здатність до певної діяльності (потенціал набуває значення ресурсу);

Потенціал відображає теперішнє з точки зору практичного застосування і використання набутого (потенціал набуває значення резерву);

Потенціал зорієнтований на майбутній розвиток (потенціал набуває значення можливостей).

Автор пропонує графічне зображення даних висновків [8]:

Для вивчення потенціалу театрального закладу таке тлумачення терміну «потенціал» ми вважаємо найбільш прийнятним. Отже, спробуємо виявити ресурс, резерв і можливості Ніжинського театру.

До матеріального ресурсу належить вся матеріально-технічна база – освітлювальний цех, звуковий цех, гримерно-пастижерський, костюмерний, пошивочний, монтувальний цех. Функціонування театральних цехів, які забезпечують вистави декораціями, бутафорією, реквізитом, меблями, костюмами, гримом, освітленням та озвученням створюють художню образність вистав. Художній образ в свою чергу створює певне зорове, соціальне, історичне, побутове та психологічне середовище вистави, виявляє образи героїв і організовує сценічний простір.

Зала на 318 посадочних місць також частина матеріального ресурсу. Враховуючи кількість місцевого населення, а це 74,1 тисяч, можна зробити висновок, що театр в змозі задовольнити культурні потреби ніжинців.

Таким чином можна стверджувати, що матеріальний ресурс театру досить потужний, аби забезпечити повноцінне функціонування театрального закладу.

До нематеріального ресурсу театру можна віднести – творчий склад, до якого належать:

Юрій Муквич – заслужений працівник культури України, генеральний директор;

Алла Соколенко – народна артистка України, художній керівник театру;

Костянтин Богомаз – головний балетмейстер театру;

Неля Покотилова – помічник режисера;

Ірина Панькевич – керівник літературно-драматичної частини.

11 артистів драми: Галина Коршикова, Андрій Мазепа, Андрій Буняєв, Людмила Савич, Людмила Муквич, Алла Кікенко, Юлія Пилипенко, Анжела Данильчук, Олена Булах, Валентина Мухінська, Наталя Прокопенко;

8 артистів балету: Олександр Крутько, Лариса Нечваль, Альона Муквич, Альона Маркович, Юлія Пархоменко, Олександр Репях, Анна Рибалко, Руслан Репях.

Головного режисера в театрі немає, як немає жодного професійного режисера з вищою освітою у творчому складі театру. Постановкою вистав, театралізованих концертів займаються запрошені режисери різних театрів України,

а також художній керівник театру Алла Соколенко та артистка драми Людмила Савич.

До нематеріального ресурсу можна віднести і репертуар театру. У репертуарі театру 62 постановки, серед яких 34 діючі і 28 в резерві.

12 драматичних вистав: «Борітеся – поборете, вам Бог помагає» за творами Т.Г.Шевченка, «Остання любов Тараса Шевченка або Грішниця» О.Забарного, «Ніч на полонині» О.Олеся, «Саламанчина печера» Мігеля де Сервантеса, «Казаніада» О.Петрова, «Ой зав'ю вінки та на всі святки», «Безіменна зірка», «Амор кохано італьяно» Альдо Ніколаї, «Зачарована Десна» О.Довженка, «Циганка Аза» М.Старицького, «Ніч під Івана Купала» М.Старицького, «Марія Заньковецька» Л.Новоградського та І. Рябокляча.

12 комедійних: «Останній гречкосій» О. Огородника, «Обережно – жінки!» А.Курейчика, «За двома зайцями» М.Старицького, «Пробач мені.., або замовляю любов…» Т.Іващенка, «А ми вас обдурили», «Ханума» А.Цагареллі, «Містер Іцик» О.Петрова, «Стриптиз» О.Мардань, «Одруження» М.Гоголя, «Тільки ти і… я» П.Гладилін, «Квартет для двох» А.Крима, «У джазі тільки дівчата» І.Даймонда.

18 дитячих вистав: «Подарунок для Діда Мороза», «Пригоди Каштанчика», «Принцеса без горошини», «Нові пригоди Нового Року», «Незвичайні пригоди Чарівного Дзеркала», «Найкращий у світі тато», «Таємниця курочки Ряби», «Як Ехо, Оха, Уха Новий рік рятували», «Пригоди домовичка Кузі», «Всі миші люблять сир», «Золота грамота», «Нові пригоди Попелюшки», «Пригоди принцес у казкову ніч», «Скарби капітана Флінта», «В ніч під Новий рік», «Три Діди Морози», «Пригоди Лиса та Кроля», «Маленька Баба Яга».

20 театралізованих концертів: «Кохай і завжди будь собою», «Як козаки на Олімпі побували», «У чарівну купальську ніч…», «Ніч перед Різдвом», «Кохання… в нашому дворі», «Святкова весна по-ніжинськи» «Новорічні вечорниці в Берендіївці», «Хотів би птахом бути я твоїм», «Я розкажу вам пісню», «Новорічне сватання на Гончарівці», «За день до прем'єри. Хто так я к ми сміється над собою», «Пісня серця», «Дванадцята ніч», «Чи є у світла тінь», «Селя-ві», «За тебе я Всевишнього молю», «2006-та казка Шехеразади», «Любов та нечиста сила», «З Новим Роком! На «Олімпі»!», «Великодній концерт-гаївки.»

В резерві 28 постановок, які відновлюються при необхідності. В основному – це тематичні театралізовані концерти, а також дитячі вистави. Відповідно до цього в творчих цехах зберігаються декорації, фонди записів музики, шумів, костюми і т.д.

Маючи достатній ресурс, театральний заклад має можливість створювати різноманітні постановки за жанром та стилем. А відтак – розширити репертуар. Проте не завжди колектив має такі можливості, через брак акторів-чоловіків у творчому складі. Основним же завданням театрального закладу має стати створення потужного культурного продукту. Керівництво театру робить поступові зрушення для цього: в планах творча співпраця з сучасними авторами – Недою Нежданою, Анатолієм Кримом, Олександром Афанасьєвим, Олександром Марданем.

Важливим здобутком Ніжинського театру можна назвати започаткування адміністрацією та художнім керівництвом театру у 2004 році проведення театрального фестивалю у м. Ніжині. «Міжнародний театральний фестиваль жіночої творчості ім. Марії Заньковецької» проходить раз на рік у жовтні місяці під гаслом: «Театр як засіб взаємного розуміння та підвищення ролі жінки в популяризації та розвитку українського та світового театрального мистецтва» і присвячується видатній актрисі – першій Народній артистці України – Марії Костянтинівні Заньковецькій. Серед учасників фестивалю – колективи театрів України, колективи театрів із-за кордону, запрошені гості.

Особливістю фестивалю є та вимога, що у виставах головна роль повинна бути обов'язково жіночого плану та виконуватися актрисою-жінкою. За 11 фестивальних років в ньому брали участь театральні колективи з різних регіонів України, а також Білорусії, Росії, Польщі.

Проведення такого фестивалю дає можливість обміну досвідом роботи театральних директорів, художніх керівників, режисерів, сценографів, композиторів, артистів – усіх творчих працівників театру; обговорення й вирішення проблем розвитку національного театрального мистецтва та їх взаємозбагачення під час творчих зустрічей, проведення прес-конференцій за участю державних, культурно-мистецьких організацій, установ та засобів масової інформації.

Крім того, ресурс і резерв театру створює можливість брати участь у інших театральних фестивалях. Так, за останні п'ять років театр побував з різними виставами в Смоленську на Міжнародному театральному фестивалі «Смоленський ковчег», Полтаві на відкритому регіональному фестивалі театрального мистецтва «В гостях у Гоголя», Коломиї на Всеукраїнському театральному фестивалі «Коломийські представлення», Миколаєві на Міжнародному театральному фестивалі країн Причорномор'я «HOMO LUDENS» («Людина, що грає»), Чернігові на Міжнародному фестивалі «Слов'янські театральні зустрічі».

Перспективними можливостями театру можна назвати озвучені у пресі плани генерального директора театру Ю. Муквича щодо відкриття театральної студії на базі театру.

Наукова новизна полягає у виявленні впливу культуротворчого потенціалу театру на формування міської культури; аналізі ресурсу, резерву та можливостей Ніжинського академічного українського драматичного театру імені М.Коцюбинського.

Висновки. Отже, узагальнюючи думки різних авторів стосовно визначення категорії «потенціал», можна зазначити, що він уявляє собою наявні (реальні) або приховані сукупні можливості, ресурси, резерви, запаси, що використовуються чи можуть бути використані або мобілізовані для досягнення певної мети, рішення певної задачі, виконання цілеспрямованої роботи в якій-небудь галузі, ділянці, сфері. З одного боку потенціал – це накопичені ресурси та наявні резерви, які використовуються або можуть бути використані для досягнення визначної мети. З іншого – це невикористані можливості підвищення ефективності діяльності. Тобто потенціал характеризується трьома рівнями: досягнутим, наявним та перспективним. Все це ми проаналізували на прикладі

Ніжинського академічного українського драматичного театру імені М. Коцюбинського. Культуротворчий потенціал цього театрального закладу здатний встановлювати міжкультурні зв'язки, формувати культурний простір міста. І одним з основних завдань повинно стати підвищення культуротворчого потенціалу Ніжинського театру.

Література

1. Албакин. Л.И. Неиспользованный шанс: Полтора года в правительстве / Леонид Абалкин. — М.: Политиздат, 1991. — 304 с.

2. Аристотель. Сочинения в 4-х томах. Т. 1. / АН СССР, Институт философии: Под ред. В.Ф. Асмус. – М. : Мысль, 1975. – 550 с.

3. Большая советская энциклопедия. – Научное издательство «Большая Российская Энциклопедия», «Гласнет», 2003.

4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К.: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2004 – 1440 с.

5. Гоголь Н.В. Выбраные места из переписки с друзями. Санкт-Петербург. Издательский дом «Азбука классика». 2008. – 317 с.

6. Комлев Н.Г. "Словарь иностранных слов". 2006 – 672 с.

7. Отенко И.П. Стратегическое управление потенциалом предприятия: научное издание / И.П. Отенко. - Харьков: ХНЗУ, 2006. - 256 с.

8. Реанович Е.А. «Смысловые значения понятия «потнциал»» // МНИЖ . 2012. №7-2. Электронный источник http://research-journal.org/economical/smyslovye-znachenie-ponyatiya-potencial/

9. Головний портал Ніжина http://www.mynizhyn.com/

10. Офіційний сайт Ніжинського академічного українського драматичного театру ім. М.Коцюбинського http://www.nezhin-dram.in.ua/

References

1. Albakin, L.I. (1991). Missed Chance: A Year and a half in the Government. Moscow: Politizdat [in Russian].

2. Aristotle, (1975). Works in 4 volumes. Vol. 1. V. Asmus (Ed.). Moscow: Mysl [in Russian].

3. The Great Soviet Encyclopedia. (2003). Moscow [in Russian].

4. The Great Dictionary of Modern Ukrainian. V.Busel (Ed.). Kyiv: Irpin`: VTF «Perun» [in Ukrainian].

5. Gogol, N.V. (2008). Selected Passages from his Correspondence with Friends. Sankt-Peterburg: «Azbuka klassika» [in Russian].

6. Komlev, N.G. (2006). Dictionary of foreign words [in Russian].

7. Otenko, I.P. (2006). Strategic management of Enterprise potential: scientific publication. Kharkiv: KHNZU [in Ukrainian].

8. Reanovich, Y.A. (2012). Meanings of the concept of potential. MNIZh, 7-2. Retrieved from http://research-journal.org/economical/smyslovye-znachenie-ponyatiya-potencial/ [in Ukrainian].

9. The main portal Nizhyn http://www.mynizhyn.com/

10. Official website Nijinsky Academic Ukrainian Drama Theater Kotsiubynsky http://www.nezhin-dram.in.ua/

ЗМІСТ

МУЗИКОЗНАВСТВО

Фадєєва К. В. Теоретико-ігрові проекції у сучасних музикознавчих дослідженнях……..……... 3

Батовська О. М. Новітні якості академічного хорового мистецтва a cappella другої половини XX – початку XXI ст……..….. 10

Бацак К. Ю. Італійська опера Одеси 1844-1847 рр.: блиск і злиденність антрепризи Йосифа Жульєна……... 19

Павлюченко П. Г. Засоби створення та сприймання музичного образу у вокально-виконавському мистецтві: до постановки проблеми……..…… 36

П'ятницька-Позднякова І. С. Деякі аспекти семантичного аналізу музичного тексту……... 43

Романюк І. А. «Сад божественних пісень» І. Карабиця: українська картина світу останньої третини XX століття…… 52

Стронько Б. Ю. Естетичний резонанс……. 60

Чупріна Н. М. Феномен бідермаєра у фортепіанній музиці XIX сторіччя……...….... 68

Гедзь О. П. Внесок «Празької школи» у розбудову музичного мистецтва україни XIX – початку XX століття……..... 77

Кочержук Д. В. Специфіка використання звукозаписуючих технологій вокальним колективом «Naturally 7»…….. 86

Наконечна О. В. Східні танцювальні шоу як складова розважальних програм…….. 96

Городецький А. В. Альтове мистецтво Англії першої половини XX століття в іменах та фактах……..... 106

Павленко Л. О. Розвиток професійної освіти як необхідна передумова становлення бандурного виконавства……..….. 114

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ, ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ

Грінберг Л. Ф. Проблема національного у картині світу Пантелеймона Куліша……. 123

Денисюк Ж. З. Ціннісно-смислові значення вербального постфольклору……..…… 130

Довгань О. В.	Перверсивність як культурологічна характеристика смислу абсурдного тексту……....	142
Бучковська О. Ю.	Міжкультурна компетентність в контексті інтернаціоналізації вищої освіти……...…	147
Сидоровська Є. А.	Життєвий світ людини: до історії проблеми…….…….….	156
Барандій А. Ю.	Польський фактор у формуванні української модерної ідентичності на теренах Галичини…….…...	169
Шубенкова Т. М.	Значення Святої Гори Афон для українського православ'я в умовах зміни свідомості мас у інформаційно-зв'язаному світі……	175
Криволапов М. О., Криволапов Б. М.	Роль Києво-Печерської лаври у формуванні культури і мистецтва в країнах Європи…….	184

ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

Олійник В. А.	Принципи використання етностилістичних художніх засобів в українській книжковій графіці……..……	193
Кравчук О. М.	Обрядовість етнічного вбрання Волині……	202

ТЕАТР, КІНО, ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Хоролець Л. І.	Способи словесної дії: розвиток ідей К. С. Станіславського в практиці П. М. Єршова……..…	209
Шумакова С. М.	Методологія парадигмальної референції рис художності циркового мистецтва…….……	216
Помпа О. Д.	Танцювальна культура Італії……..……...	222
Коростельова М. Д.	Феномен симулякру в постмодерних інтерпретаціях балетів класичної спадщини (на прикладі балету «Спляча красуня» М. Борна)……..……	228
Казарян А. Р.	Музичні образи Джеймса Хорнера – «душа й серце» кінофільму…….…….……..	235
Коломійченко М. М.	До питання про культуротворчий потенціал театру…….……	244

СОДЕРЖАНИЕ

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Фадеева Е. В. Теоретико-игровые проекции в современных музыковедческих исследованиях……...…… 3

Батовская Е. Н. Новые качества академического хорового искусства a cappella второй половины XX – начала XXI ст……..…… 10

Бацак К. Ю. Итальянская опера Одессы 1844-1847 гг.: блеск и нищета антрепризы Иосифа Жульена……. 19

Павлюченко П. Г. Средства создания и восприятия музыкального образа в вокально-исполнительском искусстве: к постановке проблемы…… 36

Пятницкая-Позднякова И. С. Некоторые аспекты семантического анализа музыкального текста…….…… 43

Романюк И. А. «Сад божественных песен» И. Карабица: украинская картина мира последней трети XX века……... 52

Стронько Б. Ю. Эстетический резонанс…….… 60

Чуприна Н. Н. Феномен бидермайера в фортепианной музыке XIX века……..….…… 68

Гедзь Е. П. Вклад «Пражской школы» в развитие музыкального искусства Украины конца XIX – начала XX века……... 77

Кочержук Д. В. Специфика использования звукозаписывающих технологий вокальным коллективом «Naturally 7»……..… 86

Наконечная А. В. Восточные танцевальные шоу как составляющая развлекательных программ…….. 96

Городецкий А. В. Альтовое искусство Англии первой половины XX века в именах и фактах……...…….... 106

Павленко Л. А. Развитие профессионального образования как необходимое условие для развития бандурного исполнительства…… 114

ВОПРОСЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ, ИСТОРИИ И ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

Гринберг Л. Ф. Проблема национального в картине мира Пантелеймона Кулиша……. 123

Денисюк Ж. З. Ценностно-смысловые значения вербального постфольклора…… 130

Довгань А. В. Перверсивность как культурологическая характеристика смысла абсурдного текста……. 142

Бучковская Е. Ю. Межкультурная компетентность в контекте интернационализации высшего образования……..…….. 147

Сидоровская Е. А. Жизненный мир человека: к истории проблемы……...……. 156

Барандий А. Ю. Польский фактор в формировании украинской модерной идентичности на территории Галичины…….. 169

Шубенкова Т.Н. Значение Святой Горы Афон для украинского православия в условиях изменений сознания масс в информационно-связанном мире…….. 175

Криволапов М. А.
Криволапов Б. М. Роль Киево-Печерской Лавры в формировании культуры и искусства в странах Европы……..... 184

ПРОБЛЕМЫ ПЛАСТИЧЕСКОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Олейник В.А. Принципы использования этностилистических художественных средств в украинской книжной графике……... 193

Кравчук Е. Н. Обрядность этнического костюма Волыни……. 202

ТЕАТР, КИНО, ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Хоролец Л. И. Способы словесного воздействия: развитие идей К. С. Станиславского в практике П. М. Ершова……. 209

Шумакова С. Н. Методология парадигмальной референции черт художественности циркового искусства…… 216

Помпа О. Д. Танцевальная культура Италии……..... 222

Коростелёва М. Д. Феномен симулякра в постмодернистских интерпретациях балетов классического наследия (на примере балета «Спящая Красавица» М. Борна)……. 228

Казарян А. Р. Музыкальные образы Джеймса Хорнера – «душа и сердце» фильма……... 235

Коломийченко М. М. К вопросу про культуротворческий потенциал театра…….. 244

CONTENTS

MUSICOLOGY

Fadeeva C.	The theotetical-game projection in the contemporary musicological research……...	3
Batovskya E.	New features of academic choral singing a cappella of the second half of XX – the beginning of the XXI centuries…...	10
Batsak K.	Odessa Italian Opera 1844-1847: Brilliance and Poverty of J. Jullien's Enterprise…….	19
Pavlyuchenko P.	Tools of creation and perception of musical images in the vocal-performing arts: regarding problem definition…..……	36
P'yatniskaya-Pozdnyakova I.	Some aspects of the semantic analysis of the musical text……	43
Romanyuk I.	«Garden of divine songs» by I. Karabits: the ukrainian world view in the last third of XX century……...…	52
Stronko B.	The aesthetic resonance…….	60
Chupryna N.	Phenomenon Biedermeier in piano music in the XIX century…….….	68
Gedz O.	The achievements of the ukrainian musical culture on the path to its national revival in the late 19th and early 20th centuries…….....	77
Kocherzchuk D.	Specificity use of sound recording technology by vocal team «Naturally 7»…….	86
Nakonechna O.	Oriental dance show as a part of entertainment leksandra……..….	96
Horodetskyi A.	English viola art of the first half of the XX-th century in names and facts……..	106
Pavlenko L.	The Development of Professional Education as a Necessary Prerequisite for the Development of Playing Bandura……..…...	114

ISSUES OF CULTURAL STUDIES, HISTORY AND THEORY OF CULTURE

Greenberg L.	The problem of the national in picture of the world Panteleimon Kulish……...	123
Denysyuk Zh.	The value-sense meanings of verbal post-folklor…….....	130

Dovgan A. Perverse as a cultural characteristic of sense of the absurdity literary text……. 142

Buschlovska O. Intercultural competence in the context of internationalization of higher education…… 147

Sydorovskaya E. Human life world: the history of the problem……..…… 156

Barandiy A. Polish factors in the formation of ukrainian modern identity in Galicia…… 169

Shubenkova T. Mount Athos value for Ukrainian orthodoxy changes in the mass consciousness in the information and connected world……. 175

Krivolapov M., ***Krivolapov B.*** The role of the Kiev-Caves Lavra in creating of culture and arts in the states of Europe…….…… 184

PROBLEMS OF PLASTIC AND APPLIED ART

Olijnyk V. Usage principles of the ethno-stylish artistic means to the process of the ukrainian books production……..…… 193

Kravchuk O. Rites of Volyn ethnic costumes…….. 202

THEATRE, CINEMA, CHOREOGRAPHY

Khorolets L. Methods of verbal effects: development of C. Stanislavsky ideas in P. Ershov practice…….…….… 209

Shumakova S. The methodology of paradigmatic reference of circus art's artistry features……..... 216

Pompa O. Italian dance culture……... 222

Korosteljova M. Simulacrum phenomenon of postmodern interpretations of the classical ballet heritage (the ballet «Sleeping Beauty» by M. Bourne)……..... 228

Kazarian A. Musical images of James Horner – "heart and soul" of the film……... 235

Kolomiychenko M. Regarding the question about the culture creating potential of the theatre……..… 244

ВИМОГИ ДО ПУБЛІКАЦІЙ

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До публікації в журналі приймаються статті проблемного, узагальнюючого, методичного характеру, які являють собою оригінальні наукові дослідження, що **раніше ніде не друкувались.**

Статті приймаються українською, російською або англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://nakkkim.edu.ua/ nauka/93-vidannya-akademiji) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 17.30) **за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 204, тел. (044) 280-21-93, e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua.**

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. До відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. **Правила цитування:**

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- посилання на власні публікації допускається лише в разі нагальної потреби;
- вторинне цитування не дозволяється;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. **Індекс УДК.**

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.*

3. **Контактна інформація**: номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською)

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати". Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами).**

б) анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат,** і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки.**

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому" *(Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).*

Наприклад:

Антропологічна компонента природи держави

В.В.Хміль, Т.В. Хміль

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів обґрунтування етичних моральних норм як основи для громадянського втручання в життя держави. Криза певних соціальних теорій та моделей розвитку суспільств не завжди враховує місце та роль держави в соціальних, політичних та духовних перетворень. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі стосовно антропологічної компоненти в соціальних відносинах, що надаються певними типами державних утворень з метою знайти динамічний погляд на майбутнє людини, нові виміри її самореалізації. **Наукова новизна** роботи полягає в розширення уявлень про еволюцію свободи людини в різних історичних типах держав. Порівняльний аналіз розвитку держав та місця в них свободи людини надає можливість глибше усвідомити антропологічну детермінанту, яка поступово підпорядковує та бере під свій контроль державні інституції, що необхідні для гуманізації зовнішніх умов буття людини, а також виявити напрямки розбудови держави та простір для самодіяльності людини як "від чого" так і "для чого" необхідна свобода особистості. **Висновки.** Осмислення розвитку парадигмальних систем, що засновані на моральній складовій держави дає нову точку відліку для реформаторської діяльності, в напрямку зближення держави з загальнолюдськими цінностями. Держава, розбудовуючи себе на моральних загальнолюдських принципах просувається до свого самознищення, як силового поля влади.

Ключові слова: парадигма антропологічності, держава, громадянське суспільство, етика, мораль, постлібералізм

6. **Вимоги до основного тексту:**

– "постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження**. **Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ – К., Дніпропетровськ – Д., Харків – Х., Одеса – О., Донецьк – Дн., Москва – М., Санкт-Петербург – СПб., Ленінград – Л., Мінськ – Мн.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту **APA (American Psychological Association (APA) Style)**. Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

- для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (http://translit.kh.ua/#passport);
- для транслітерації російського тексту латиницею – систему Держдепартаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнового автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book)
- http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual

Зразок детального оформлення транслітерованого латиницею списку використаних джерел див. на сайті академії:
http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf

Технічне оформлення

1. Обсяг – до 13 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Лапки: "..."; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: "“...”".
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю.
9. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв’язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією…

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Наукове видання

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

NOTES ON ART CRITICISM

Випуск 30

Редактор	***Ж. З. Денисюк*** ***Г. М. Плотникова***
Редагування англомовних анотацій і транслітерації	***Т. С. Рева***
Комп'ютерна верстка:	***К. І. Тишкевич*** ***Т. В. Кравченко***

Адреса редакції:
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204; тел.: (044) 280-21-93,
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Підписано до друку 12.12.2016. формат 60х84 $^{1}/_{16}$.
Папір др. апарат. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 15,51.
Облік.-вид. арк 20,63. Наклад 300 прим.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників,
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК№ 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в.
Тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.ua