ISSN 2312-4679

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ім. А. В. НЕЖДАНОВОЇ

MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS
THE ODESSA NATIONAL A. V. NEZHDANOVA ACADEMY OF MUSIC

МІЖНАРОДНИЙ ВІСНИК

Культурологія. Філологія. Музикознавство

Випуск I (6), 2016

INTERNATIONAL JOURNAL

Culturology. Philology. Musicology

УДК 168.522+80+78

Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – К. : Міленіум, 2016. – Вип. І(6). – 258 с.

У збірнику наукових праць уміщено статті науковців, викладачів, докторантів та аспірантів, у яких висвітлено актуальні питання культурології, філології і музикознавства, а також запропоновано погляди науковців щодо розв'язання проблем сучасної науки за вказаними напрямами.

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

Р Е Д А К Ц І Й Н А К О Л Е Г І Я

Герчанівська П. Е. *– голова редколегії,* д. культ., професор (Україна, м. Київ); ***Самойленко О. І.*** *– заст. голови редколегії,* д. мист., професор (Україна, м. Одеса); ***Кравченко А. І.*** *– відп. секретар*, к. мист. (Україна, м. Київ); ***Астаф'єва О. М.***, д. філос. н., професор (Росія, м. Москва); ***Більченко Є. В.***, д. культ., доцент (Україна, м. Київ); ***Волков С. М.***, д. культ., професор (Україна, м. Київ); ***Городенська К. Г.***, д. філол. н., професор (Україна, м. Київ); ***Демска-Тренбач М.***, професор (Польща, м. Варшава); ***Дианова В. М.***, д. філос. н., професор (Росія, м. Санкт-Петербург); ***Жукова Н. А.,*** д. культ., доцент (Україна, м. Київ); ***Іконникова С. М.***, д. філос. н., професор (Росія, м. Санкт-Петербург); ***Калько М. І.***, д. філол. н., професор (Україна, м. Черкаси); ***Кіконь А. А.***, д. культ., доцент (Україна, м. Харків); ***Козаренко О. В.***, д. мист., професор (Україна, м. Львів); ***Личук М. І.***, к. філол. н., доцент (Україна, м. Київ); ***Маркова О. М.***, д. мист., професор (Україна, м. Одеса); ***Медушевський В. В.***, д. мист., професор (Росія, м. Москва); ***Мосолова Л. М.***, д. мист., професор (Росія, м. Санкт-Петербург); ***Ожоган В. М.***, д. філол. н., професор (Україна, м. Київ); ***Сабадаш Ю. С.***, д. культ., професор (Україна, м. Маріуполь); ***Співак Д. Л.,*** д. філол. н., професор (Росія, м. Санкт-Петербург); ***Степаненко М. І.***, д. філол. н., професор (Україна, м. Полтава); ***Шинкарук В. Д.***, д. філол. н., професор (Україна, м. Київ); ***Шульгіна В. Д.,*** д. мист., професор (Україна, м. Київ); ***Щедрін А. Т.***, д. культ., професор (Україна, м. Харків); ***Ястружебський М.***, д. філос. н. (Польща, м. Люблін).

Рецензенти:

Бондарева О. Є., д. філол. н., проф. (Україна, м. Київ), Станіславська К. І., д. мист., проф. (Україна, м. Київ), Петрова І. В., д. культ., проф. (Україна, м. Київ)

Затверджено

Наказом Міністерства освіти і науки України від 29.09.2014, № 1081

як фахове видання з ***культурології*** *та* ***мистецтвознавства***

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

Журнал індексується в міжнародних базах даних:

Science Index (РІНЦ); International Impact Factor Services; Google Scholar; Journals Impact Factor; BASE; Research Bible; InnoSpace; Scientific Journal Impact Factor.

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Протокол № 8 від 26.04.2016 р.

Редакція не завжди поділяє позицію авторів публікацій.
За точність викладених фактів відповідальність несе автор.

Свідоцтво про державну реєстрацію
КВ № 19985-9785Р від 29.04.2013 р.

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2016
© Автори, 2016

К У Л Ь Т У Р О Л О Г І Я

УДК 747.012+001.8

Афанасьєв Юрій Львович
доктор філософських наук, професор
Київського університету ім. Бориса Грінченка
afaul@ukr.net

ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ ЕТНОДИЗАЙНУ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНОЇ ПРОБЛЕМИ

У статті визначається поняття етнодизайну як виду професійної естетичної діяльності, що запозичує стильові мотиви народного декоративно-прикладного мистецтва під час моделювання форм предметів сучасного масового виробництва.

Ключові слова: дизайн, етнодизайн, мистецтво, професійна естетична діяльність.

Афанасьев Юрий Львович, *доктор философских наук, профессор, Киевский университет имени Бориса Гринченко*

Определение понятия этнодизайна как методологической проблемы

В статье вырабатывается определение понятия этнодизайна как вида профессиональной эстетической деятельности, использующей стилевые мотивы народного декоративно-прикладного искусства при моделировании форм предметов современного массового производства.

Ключевые слова: дизайн, этнодизайн, искусство, профессиональная эстетическая деятельность.

Afanasiev Yuri, *D.Sc. in Philosophy, Professor, Borys Grinchenko Kyiv University*

Definition of ethnic design as a methodological problem

The article, based on the analysis of existing definitions of design and ethnic design. The author substantiates the definition of ethnic design as a form of professional aesthetic activity that borrows stylistic plots of folk arts and crafts in the process of modelling the forms of items in modern mass production.

Keywords: design, ethnic design, art, professional aesthetic activity.

Термін "етнодизайн" широко використовують у культурологічній та мистецтвознавчій літературі, посібниках, підручниках, публіцистичних статтях тощо. Цим терміном зазвичай користуються для визначення виду, жанру, продуктів або процесів дизайнерської діяльності, в яких присутні певні формотворчі принципи, елементи чи символи, взяті з народного декоративно-ужиткового мистецтва. У різноманітних контекстах поняття етнодизайну набуває майже всеохоплюючого характеру, стаючи чи не на один щабель з поняттям "культура". В експериментальній шкільній програмі "Етнодизайн. Експериментальна програма для 5-9-х класів" зазначено, що "метою курсу етнодизайну є формування в учнів цілісного сприйняття сучасного культурного простору України, ознайомлення з групою пластичних мистецтв, зокрема з пластикою як засобом художньої виразності, форми, об'єму, кольору" [3, 4]. Отже, етнодизайн тут виступає як метакультурологічна і метамистецтвознавча категорія. В іншому ж випадку етнодизайн розглядається лише як "форма розвитку традиційного декоративно-прикладного мистецтва" [5, 44], тобто щось прикладне до власне декоративно-прикладного мистецтва. Тут міститься також інше судження, що "етнодизайн – нова парадигма бачення складного комплексу народної, ремісничою та професійної культури" [2, 581]. Далі автори спираються на опис предметного середовища традиційного народного побуту як зразку вже власне етнодизайну.

Наведення прикладів такого різноманітного застосування терміну "етнодизайн" можна продовжувати. Утім цих достатньо, щоб зрозуміти – такий дефінітивний плюралізм недопустимий ні в теорії, ні у практиці.

У реальному житті ми по-різному розуміємо значення життєво важливих слів-понять. Припустимо, заходимо у магазин і просимо дати нам буханку хліба. А нам дають цукерку. Абсурд? А якщо під час лекції про етнодизайн студент попросить показати йому продукт етнодизайну, ви принесете аутентичний рушник і граблі позаминулого століття з кабінету українознавства? А може ви принесете горщик, створений сучасним майстром з Опішні і розписаний орнаментом, максимально скопійованим з автентичного зразку XIX ст.? Або ви покажете горщик того ж майстра, в традиційному

© Афанасьєв Ю.Л., 2016

орнаменті якого з'являються сучасні мотиви, так би мовити, форми розвитку? Тож, у якому випадку ми можемо стверджувати, що принесли зразок етнодизайну? Чи може в жодному?

Труднощі визначення етнодизайну мають свої коріння у недостатній визначеності дизайну взагалі, тому має місце плутанина у його визначенні. Залишаючи за межами нашого дискурсу розгорнутий аналіз усього розмаїття визначень дизайну, абстрагуємось від численних деталей та нюансів і визначимо, на наш погляд, два основних напрямки у трактуванні характеру дизайнерської діяльності. З одного боку, дизайн розуміється як, перш за все, проектування, конструювання предметного середовища, а з другого – як вид мистецтва, як художня творчість. Існує й третій, компромісний варіант: дизайн – це художнє конструювання. Вважається, що дизайн веде свій відлік від теоретичних робіт Джона Глаога, який пропонував відокремити дизайн від декоративного мистецтва, розглядати його як нормальний технічний процес у виробництві. Другу пов'язують з ім'ям Герберта Ріда та його роботою "Мистецтво та виробництво".

У обох цих версіях (третю поки що не розглядаємо) сучасне їх трактування хибить вже тим, що не зовсім вірно розуміє зміст висловлювань авторитетних попередників. Варто розуміти, що вони писали свої праці в умовах гострої полеміки. Так, Джон Глаога вів боротьбу з тими діячами культури, які не сприймали продукції масового промислового виробництва та ідеалізували декоративне мистецтво як атрибут ремісництва і ручної праці. Він розумів, що майбутнє за масовим промисловим виробництвом і дизайном як його неодмінним і важливим атрибутом. Але у запалі полеміки, бажаючи підкреслити спільність роботи дизайнера з роботою інженера у процесі проектування промислових виробів, Джон Глаога не дуже чітко окреслив специфіку участі дизайнера у цьому процесі. Хоча певною мірою він цю специфіку виразив, вимагаючи від результатів роботи дизайнера, зокрема, і задоволення від споглядання, і доторкання до предмету. А це не що інше як задоволення естетичних потреб користувачів.

Ми, на жаль, і досі у визначеннях дизайну на перше місце ставимо проектну діяльність узагалі, нерідко й зовсім забуваючи про безпосередню функцію дизайну – естетичну. Відтак, в українській "Вікіпедії" ми читаємо: "Метою дизайну може виступати вирішення проблем проектування від найменшого елемента конструкції до глобально великих і навіть утопічних ідей".

Не слід перебільшувати роль дизайнера навіть у формотворенні тих чи інших технічних виробів. Їхні формальні параметри у першу чергу продиктовані технічними та функціональними характеристиками предмету проектування. Так, форми фюзеляжу літака чи не на 99% визначені показниками потужності, вантажопідйомності, швидкості, а відтак – відповідними вимогами аеродинаміки тощо. І це стосується предметів, значно простіших, ніж літак. Так що коли ми пишемо, наприклад, що "діяльність дизайнера спрямована на розробку промислових виробів…" [4, 9], ми повинні неодмінно зазначати, що йдеться тільки про розробку, у межах заданих техніко-функціональних вимог, таких чуттєво сприйманих якостей цих виробів, що викликають позитивні естетичні емоції, задовольняють естетичні потреби сучасного споживача.

Чи можна таку діяльність, тобто розробку моделей естетично привабливих форм промислових виробів вважати мистецтвом, художньою творчістю? Вважаємо, що підстав для цього аж ніяк недостатньо. Між іншим, Герберт Рід, на якого посилаються прихильники мистецького трактування дизайну, як ми знаємо, дизайн розумів як абстрактне мистецтво. Але згадаймо, від чого абстрагувалось його "абстрактне мистецтво"? Воно абстрагувалось від таких властивостей і якостей мистецтва як способу культуротворення, без яких мистецтво вже перестає бути як таким.

Адже художній образ як ефективна форма продукування і передачі культурно значимої інформації лише тоді демонструє свою ефективність і силу, коли гармонійно поєднує у собі три необхідних компоненти: міметичний (від грецького слова "мімезис", що означає відтворення, уподібнення, відображення), поетичний (від слова "поезіс" як перетворення, у подальшому – мислення нелінійне, асоціативне, тобто поетичне) і нарешті естетичний (від слова "естезіс", тобто чуттєвий, що в Новий час характеризує відношення людини до чуттєво сприйманих форм дійсності). Саме цей, віднайдений і геніально апробований давніми греками синтез, дав людству мистецтво, яке здатне відтворювати всю глибину і водночас тонкість буття людського духу, та не тільки відтворювати, а творити це буття як буття культури.

Поєднання таких елементів не є їх сукупністю і дає принципово іншу якість, іншу величину, назва якої – мистецтво у широкому значенні цього слова. І навпаки, кожен з цих елементів сам по собі значно втрачає у своїй силі за межами цього синтезу і, власне, виходить за межі мистецтва. Тому називати мистецтвом діяльність, яка полягає лише у створенні естетично досконалих, привабливих форм, зокрема предметів масового виробництва навряд чи коректно. Крім того, велика різниця між мистецтвом і дизайном полягає ще й у тім, що у мистецтві автор є творцем – від задуму до втілення у

матеріал. При цьому він є автором свого твору як у змістовній його частині, так і у кожній деталі форми, у той час як дизайнер, як правило, не має прямого стосунку до внутрішнього змісту і навіть до основних параметрів форми предмету дизайнерської розробки, що диктуються технікотехнологічними та функціональними характеристиками виробу. Також дизайнер не бере участі у виробничому процесі матеріалізації запропонованої ним моделі естетичного образу того чи іншого предмету промислового виробництва.

Утім, відмінність роботи дизайнера від праці митця аж ніяк не зменшує його ролі. Адже задоволення однієї з потреб людини – естетичної потреби, особливо у її безпосередньому побутовому житті – чи не є це гідна місія? Тому зайвим є наділяти дизайнера роллю проектувальника усього предметного світу чи роллю митця. Дизайнер грає на полі професійної естетичної діяльності.

Тому поняття професійної естетичної діяльності повинно мати власне дефініцію, що специфікує його родову сутність. Відтак, методологічно коректним ми вважаємо наступне визначення дизайну: дизайн є видом професійної естетичної діяльності, суть якої полягає у моделюванні чуттєво сприйманих форм предметів масового виробництва, що відповідають естетичним потребам і смакам сучасного суспільства.

Визначивши таким чином поняття дизайну, ми можемо трактувати поняття етнодизайну. Зокрема, відповісти на поставлене вище питання: чи можна аутентичний рушник і граблі позаминулого століття, горщик, створений сучасним майстром, але розписаний орнаментом, скопійованим із автентичного зразку, а також горщик того ж майстра, але такий, де в традиційному орнаменті з'являються якісь сучасні мотиви, вважати зразками етнодизайну? Виходячи з логічної точки зору, маємо негативну відповідь, адже це – витвори ручної роботи (hand made).

Отже, можна зробити наступні висновки. По-перше, етнодизайн, як і дизайн узагалі, є видом професійної естетичної діяльності, тобто такої естетичної діяльності, яка відрізняється від побутової естетичної діяльності людини. По-друге, етнодизайн суттєво відрізняється від мистецтва як виду естетичної діяльності: у мистецтві естетична функція не є вичерпною, адже має широкий культуротворчий спектр. По-третє, дизайн взагалі та етнодизайн зокрема, на відміну від побутових різновидів естетичної діяльності не пов'язаний із практикою втілення естетичних ідей у предметне середовище. Дизайн і етнодизайн створюють продукти масового машинного виробництва – моделі естетичного рішення форм відповідних предметів, які втілюються виробниками. Етнодизайн не є прямим носієм етнокультурних, як правило, архаїчних, дохристиянських, цінностей і змістів. До певної міри використання зображальних мотивів на основі артефактів етнокультурного походження є своєрідним симулякром власне етнокультури, яка переважно є втраченою.

Література

1. Афанасьєв Ю. Л. Етнодизайн як естетичне та геополітичне явище / Ю.Л. Афанасьєв // Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст. – Полтава: ПНПУ, 2014. – Кн. 1. – С. 175-181.

2. Дизайн: посібник для ВНЗ третього та четвертого рівня акредитації з спеціальності "дизайн" / Т. І. Андрющенко, І. І. Дробот, Ю. Г. Легенький. – К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2012. – 703 с.

3. Етнодизайн. Експериментальна програма для 5-9-х класів / Є. Антонович, В. Вдовиченко, В. Томенко // Сіл. шк. України. – 2004. – №21 (93). лип. – С. 4-13.

4. Руденченко А. А. Вступ до спеціальності: дизайн. Модуль 2: навч. посіб. / А. А. Руденченко. – К.: Ун-т ім. Б. Грінченка, 2011. – 88 с.

5. Тимків Б. М. Роль етнодизайну у підготовці художників декоративно-прикладного мистецтва / Б. М. Тимків // Наукові записки Терн. нац. пед. у-ту ім. В. Гнатюка. – 2011. – №3 – С. 44-49.

References

1. Afanasyev, Y.L. (2014). Ethnic design both aesthetic and geopolitical phenomenon. Ethnic design: European area of the development and national context. (vol. 1), (pp. 175-181). Poltava: PNPU [in Ukrainian].

2. Design. (2012). Kyiv: Vyd-vo NPU imeni M. P. Drahomanova [in Ukrainian].

3. Ethnic design. (2004). Sil. shk. Ukraine, 21, 4-13 [in Ukrainian].

4. Rudenchenko, A. A. (2011). Introduction to design. Module 2. Kyiv: Kyiv. Un-t im. B. Hrinchenka [in Ukrainian].

5. Tymkiv, B. M. (2011). Ethnic design role in training artists arts and crafts. Naukovi zapysky Tern. nats. ped. u-tu im. V. Hnatiuka. Seriia: Pedahohika, 3, 44-49 [in Ukrainian].

УДК 351.852(477)

Карпов Віктор Васильович
доктор історичних наук, завідувач відділу аспірантури і докторантури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
vvkarpoff@ukr.net

МУЗЕЄЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ВИСВІТЛЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ Т. ШЕВЧЕНКА У НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

У статті розглядається питання збереження культурної спадщини Тараса Шевченка в Україні та її висвітлення у Національному музеї Тараса Шевченка. На тлі вивчення стану збереження музеєм культурної спадщини Тараса Шевченка розглядаються музеєзнавчі питання організації музейного простору як у приміщенні музею, так і за його межами. Зазначається, що існуюча концепція не у повній мірі відображає творчий та життєвий шлях поета і художника.

Ключові слова: Тарас Шевченко, культурна спадщина, музей, збереження.

Карпов Виктор Васильевич, *доктор исторических наук, заведующий отдела аспирантуры и докторантуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Музееведческий анализ представления культурного наследия Тараса Шевченко в Национальном музее Тараса Шевченко

В статье рассматривается вопрос сохранения культурного наследия Тараса Шевченко в Украине и его показа в экспозиции Национального музея Тараса Шевченко. На фоне изучения состояния сохранения музеем культурного наследия Тараса Шевченко рассматриваются вопросы организации музейного пространства как в помещении музея, так и пространства вне его. Отмечается тот факт, что существующая концепция не отвечает основным положениям современного музееведения и не в полной мере отражает творческий и жизненный путь поэта и художника.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, культурное наследие, музей, сохранность.

Karpov Viktor, *D.Sc. in History, Head of the Postgraduate and Doctoral Department, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Museology analysis of the highlighting Taras Shevchenko cultural heritage in the National Museum of Taras Shevchenko

The article discusses the preservation of cultural heritage of Taras Shevchenko in Ukraine and its coverage in the National Museum of Taras Shevchenko. Studying the state of the Taras Shevchenko cultural heritage preservation in the National Museum of Taras Shevchenko the museology questions of museum space organizing, both in the museum are considered. It is noted that the current concept does not fully reflect the poet's and artist's creative path and life way.

Key words: Taras Shevchenko, cultural heritage, museum, preservation.

Вагоме значення для консолідації української нації має висвітлення творчості Т. Шевченка в музеях. На підтвердження цієї тези Інститут соціальної та політичної психології АПН України наводить дані, згідно з якими 25 % респондентів у всіх регіонах України віддають своє уподобання постаті Т. Шевченка. Звідси й слідує актуальність проблеми збереження та музеєфікації його спадщини.

Друзі та шанувальники одразу після його смерті 10 березня 1861 р. доклали неабияких зусиль для збереження його творчого доробку та особистих речей. У час російської імперської державності меморіальні пам'ятки про життя та творчість Великого Кобзаря не музеєфікували, а зібрані особисті речі зберігалися у шанувальників його творчості та приватних колекціях. У 20-х рр. XX ст. постає питання про створення державного музею Т. Шевченка. Цей процес продовжився у 30-ті роки та завершився утворенням у 1949 р. музею Т. Шевченка у Києві. У другій половині XX ст. процес музеєфікації меморіальних та пам'ятних місць набирає сили. Особлива увага цій роботі була приділена у період державної незалежності України [1, 147].

Докладно процес музеєфікації спадщини Т.Шевченка описано науковцями. Народний поет і художник помер у Петербурзькій академії мистецтв, у невеличкій майстерні, яка слугувала митцю і помешканням, і робочим притулком. Художник Г. Честахівський, який в останні роки життя Шевченка був для нього близьким другом, склав докладний опис мистецьких творів, робочого приладдя та інших речей, що на той час знаходилися в майстерні, і тривалий час зберігав їх особисто. Через 27 років після смерті Кобзаря, у 1888 р. Г. Честахівський передав цей скарб чернігівському колекціонеру і меценату

© Карпов В. В., 2016

В. Тарновському, вважаючи, що спадщина Т.Шевченка має зберігатися у "національному хранилищі". Саме колекція Г.Честахівського, постійно поповнюючись зусиллями В.Тарновського, невдовзі стала найбільшою в Україні. У 1903 р. В.Тарновський передав колекцію Чернігівському земству. З утворенням у 1920-х роках Чернігівського історичного музею ця колекція стала його частиною.

У 1926 р. розпочалося формування Інституту літератури імені Тараса Шевченка у Києві. Саме в інституті накопичується величезна спадщина Кобзаря. За урядовим розпорядженням Шевченкові речі звозили до Києва звідусіль – як від приватних колекціонерів, так і з державних музейних установ. У Києві, на Козиному болоті, лишався вцілілий будиночок, у якому свого часу мешкав Тарас Григорович. Саме у ньому розмістили збірку культурної спадщини Т.Шевченка, що належала Інституту літератури. Тому цей будиночок можна вважати першою державною музейною оселею творчого спадку Т. Шевченка.

У Харкові, який на той час був столицею України, розміщують Інститут літератури. Його літературна частина лишилася при ньому, а художня у 1933 р. утворила Галерею картин Шевченка. Її основу склало зібрання В.Тарновського з Чернігівського музею. У 1939 р. у Києві відкрилася велика виставка з нагоди 125-річчя від дня народження Т. Шевченка, тож переважна частина Галереї картин повернулася до Києва. Прибули експонати і з багатьох інших міст. Після завершення ювілейної виставки, рішенням від 20 вересня 1940 р. уряд України визнав за необхідне створити Центральний державний музей Т.Шевченка й розташувати його в одній з кращих будівель Києва – Маріїнському палаці.

До розміщення музею в цьому палаці справа не дійшла. З початком війни усі фонди Центрального державного музею Т. Г. Шевченка, Будинку-музею Т.Г.Шевченка на Козиному болоті, а також рештки Галереї картин Шевченка були евакуйовані до Новосибірська. У роки війни уряд тричі повертався до музейної спадщини Кобзаря. 27 березня 1945 р. за його рішенням відбулося об'єднання Центрального державного музею Т. Шевченка та харківської Галереї картин в єдиний літературно-художній музей. І лише через три роки по тому, 22 червня 1948 р., коли до цієї справи долучилися поет-академік Павло Тичина (на той час – міністр освіти) та не менш відомий письменник Микола Бажан (на той час – заступник голови українського уряду), було ухвалено рішення про відкриття музею саме на бульварі Тараса Шевченка у будівлі, збудованій у першій половині XIX ст., що належала Миколі Терещенку.

Саме 24 квітня 1949 р. було відкрито Державний музей Тараса Шевченка. Зважаючи на історичні обставини, процес музеєфікації культурної спадщини Т.Шевченка, виокремлення його місця в українській культурі на державному рівні тривав 89 років. Утім цей процес не вщухає й нині. На думку науковців, він залежить від ступеню розвитку пам'ятко-охоронної діяльності, музейної галузі та музеєзнавства як науки. Тож ми стикаємося подекуди із кризовими явищами, які яскраво відбилися в новітній історії Національного музею Т.Г.Шевченка.

Експозиція 1949 р. вперше представила відвідувачам біографічний показ життя і творчості Т. Шевченка, всебічно висвітлювала його творчість як поета, художника, мислителя, громадського діяча. Ця перша музейна експозиція діяла до 1982 р. У 1989 р., після ремонту, музей знову починає працювати, демонструючи відвідувачам нову експозицію. Її концепція зорієнтована на розкриття життя та творчості Шевченка в контексті його доби. Автором експозиції став заслужений художник України Анатолій Гайдамака.

У 2013 р. музей закривають на реконструкцію та проводять роботи з оновлення експозиції, яку відкривають у 2014 р. Нові підходи до розкриття музейними засобами феномену Шевченка викликали у громадськості та шанувальників його творчості неабияке обурення та несприйняття. Щоби з наукової точки зору пояснити, чому виник конфлікт, тут слід звернути увагу на таку річ, як соціологія музейної справи. Вона не усім відома [2, 32 – 35].

Особливе значення соціології музейної справи виявляється в її здатності об'єктивно оцінювати соціальні явища і процеси, формувати і сприяти накопиченню знань про музейної справу як соціальну дійсність. Соціологічні знання у галузі музейної справи важливі під час розробки і здійснення соціальних проектів у цій сфері суспільного життя, що не відбулося у даному випадку.

Майже у той же час як проводили роботи у музеї Т. Шевченка, Музей історії транспорту та подорожей Ріверсайд у Глазго перед початком перепланування експозиції активно консультувався з відвідувачами, вивчав їхні очікування, потреби та побажання, на основі чого опрацював вдалу стратегію побудови експозиції, що призвело до збільшення кількості відвідувачів до 1,45 млн. осіб.

У Києві відкриття музею після новітньої реконструкції відбулося без урахування побажань громадськості. Однак реалізація функціонального призначення музейної галузі відбувається посередництвом соціального діалогу. У ньому провідну роль відіграють відвідувачі як сторона діалогу та музей як інша сторона в якості інституціональної форми. Відвідувач звертається до музею аби задовольнити свою потребу у пізнанні історії суспільства та природи. Власне кажучи, відвідувач прагне

відчути та пізнати час, минуле у його суспільно-історичних зв'язках, а музей, за посередництва музейного предмета та музейної експозиції задовольнити цю потребу [3, 32 – 37].

Під час реконструкції основним лейтмотивом виявилося перепланування двору музею та створення додаткового музейного простору для проведення виставок й інших заходів. Однак при цьому автори змістили головний акцент музею, перенісши його з червоної лінії бульвару Тараса Шевченка у двір. Тепер вхід до музею з двору і дивиться він теж на двір житлового будинку.

Головні двері будівлі Терещенка замуровані і щоби прикрити таку ганебність у ніші дверей поставили скульптуру Т.Шевченка. Скульптура Т.Шевченка розміщена також у дворі – Шевченка багато не буває. Таке рішення архітекторів і музейників, м'яко кажучи, нелогічне, адже будівля "замовкла", наче їй вставили кляпа у рота. Ми не досліджуємо питання статусу будівлі як пам'ятки і чи це було враховане. Будівля затихла. Так часто-густо бувало у музеях за радянських часів – головний вхід захаращений, а люди входили до приміщення музею з двору.

Отже, вхід до музею змістився на ріг будинку, де обладнали арковий прохід до новозбудованого атріуму. Вхід до атріуму зроблено гарно, але це вхід до допоміжного приміщення, яке стало неначе й головним тепер. Це ще один вхід, але це не вхід до музею національної народної Величі.

Щодо атріуму, то він цілком функціонально виправданий, але лише як доповнення до головної будівлі музею. Будівництво атріуму зробило одну важливу річ – створило місток музею у сучасне суспільне життя. Саме через цей місток долається бар'єр до відвідувачів. Завдання атріуму – зробити роботу музею такою, що відгукується на сучасні події у суспільстві та країні. І це вдалося. Підтвердженням цьому є фотовиставка, присвячена військовим діям у Іловайську – наче Шевченко з нами і його "борітеся, поборете, вам Бог помагає" є актуальним.

Однак атріум показав ще одну сторону – це співвідношення його об'єму та об'єму власне музею, яке не на користь останнього. Музейна експозиція у порівнянні з простором атріуму здається незначною, хоча вона не змінилася у масштабі. Такий ефект посилюється ще й тим, що у самій експозиції немає тематичних комплексів та реальних предметів, які б затримували відвідувача.

Цей фактор свідчить про необхідність відкриття головного входу, виокремлення тематичної експозиції про Шевченка і використання простору атріуму окремо від музейного контексту як додаткового приміщення для проведення виставок та інших заходів.

Окрім організації виставкового простору, атріум функціонально вирішив і логістичні питання музею. Тут розташована каса з музейним кіоском, охорона, черговий науковець, що виконує роль адміністратора та привітно зустрічає відвідувачів і допомагає в навігації по музею.

Власне, вхід до музею, де розміщено головне, заради чого прийшли відвідувачі, відбувається через атріум, до блиску начищеного мармуровому пандусу. Втім, перше, що вражає відвідувачів після величезного простору атріуму – це невеликий розмір проходу до музею – низький та вузький коридор. З'являється відчуття зменшення масштабності музею з його невеличкими кімнатними просторами у порівнянні із простором атріуму. Через цей чорний хід ви потрапляєте на перший поверх і попадаєте у ще один виставковий зал та фойє музею.

Там, де раніше був головний вхід, який чомусь завадив авторам проекту реконструкції, розмістили покинуте фортепіано, яке посилює відчуття функціональної невирішеності організації вхідної групи музею. Головний, величний і парадний вхід, через який відкривається простір будівлі і його головні маршеві сходи, які наче кличуть відвідувачів пройти всередину, функціонально забутий. Повз нього, спускаючись у низ, як у яму, можна потрапити до рекреаційної зони музею, де розміщено гардероб та супутні йому приміщення. До Шевченка відвідувачі ще не дійшли, однак уже виникає пригнічений стан, наче пан пускає вас до нього, тільки через "хоздвор", підкреслюючи, що ви для нього не є почесним гостем. А як же з почесними гостями високого рангу – очевидно, що їх теж приймають з двору.

Ідемо далі до Шевченка. Парадні маршеві сходи будівлі Терещенка, яка відноситься до періоду життя Шевченка, ведуть на верх через інтер'єр, що вказує на високий смак господаря та надає відчуття Тарасової епохи. Ви починаєте налаштовуватися на її сприйняття. У першому залі ви зустрічаєте експозицію, яка не вирішує це завдання – різнопланові предмети не поєднуються в одному тематичному комплексі, а "приліплені" до стіни карти на картоні під художньо написаними картинами вказують на непродуманість експозиції.

У другому залі на перший погляд все довершено. Анатомічні голови, руки, куски гіпсу з частинами тіла на почесних місцях і у вітринах мають символізувати художню майстерню у Святому Петербурзі, а натомість викликають образ анатомічного театру. Трішки забагато таких деталей. Настільки забагато, що автопортретові Шевченка, що є візиткою України, відведене місце у кутку.

Проходимо далі і потрапляємо в невеличку кімнату та у ще один зал. Скло, скло, стіни, стіни. Звичайно за склом – малюнки Шевченка. У скляних вітринах – невеличкі речі не об'єднані темою,

однак з тієї епохи. І уже тут виникає питання – а де ж Шевченко, де Україна? Якщо вже такий безликий метод узяли за основу архітектурно-художнього вирішення експозиції, можливо через предмети декоративно-прикладного мистецтва надати народного, національного звучання експозиції. І ось у наступному залі серце відвідувача радіє – за гвинтівкою у центрі залу, далі до стіни, у вітрині ковдри, домбри, рушники. Одначе – казахські. Не так сталося, як гадалося.

У наступному залі, до речі найбільшому серед інших, в інтер'єрі залу малюнки Шевченка по стінам у скляних вітринах. І все. Зал порожній та викликає відчуття наче ви в магазині. Тут і в пору заволати: "Де Шевченко?", "Де Великий Українець?", "Де Великий Кобзар?". Далі в експозиції все те ж. Одинока на голій стіні картина з Катериною завершує експозицію, скло і стіни. Окові відвідувача немає за що зачепитись.

У музеології дискутується питання емоцій і музеїв. Представники школи музейних досліджень Ліверпульського університету Шейла Уотсон, Джуліан Сполдінг, Девід Флемінг, директор Національних музеїв Ліверпуля та інші, досліджуючи різні приклади того, як музеї прагнуть викликати емоційну реакцію у відвідувачів стверджують, що важливо враховувати емоційні реакції відвідувачів при плануванні виставки або експозиції. Не вдаючись до теорії, скажемо, що якщо музей зробив експозицію, яка викликає емоцію – це вічний музей, як і вічні емоції.

Експозиція у музеї Т.Шевченка не викликає емоційний відгук у душі за непросту долю поета і народного ідеалу, трибуна й бунтаря, що й нині волає до українців. Про життя Шевченка ви у музеї з його ім'ям не дізнаєтесь. Про художню творчість так, а про його духовний всесвіт – ні. Концептуально проглядається ідея художньої галереї, а не музею.

Загалом музей має два найбільших активи – це реальні предмети і люди. Реліквії, відкриті для публічного ознайомлення, забезпечують безпосереднє пізнання минулого. Через реальні речі ми можемо досягти відчуття справжньої істини. Зібрані в колекції, ці шматки реальності сприймаються як засіб для розуміння, втілення і отримання знань. Тому знищення попередньої, теплої, насиченої реальними речами експозиції про Шевченка та створення цієї оскальпованої не відповідає загальноприйнятим положенням музеології. Нова експозиція не вирішує наукових завдань показу хрестоносного життя Шевченка.

Соціальна функція музейного предмета є проблемою соціологічного пізнання в галузі музейної справи, адже пам'ятка історії та культури несе в собі інформацію про суспільство, що її створило на певному історичному етапі свого розвитку. Розкриття суспільно-історичних зв'язків такої пам'ятки можна назвати соціологією предмета. Соціальна функція музейного предмета реалізується у формі музейної експозиції та документальній формі в результаті проведення наукової експертизи предмета. Від повноти розкриття інформації закладеної у музейному предметі залежить його суспільна значимість та статус. Як приклад – Скіфська золота царська пектораль, віднайдена Б.М. Мозолевським у кургані Товста Могила у 1971 р. Тільки багаторічні дослідження дали можливість стверджувати, що пектораль – не лише шедевр мистецтва, а й концептуальний виріб культового призначення, композиція котрого відбиває космогонічні уявлення скіфів – їхню концепцію потрійності світобудови. На підставі цього Скіфська золота царська пектораль має статус національного надбання та найвищу ступінь суспільної значимості.

Розробники проекту новітньої реконструкції музею не звернули увагу на ще одну важливу обставину – існування через дорогу від музею парку Тараса Шевченка. Вирішення завдання поєднання двох об'єктів за одним смисловим значенням дозволить розшири простір музею. Парк, центром якого є знаковий пам'ятник Т.Шевченка, слід наповнити ідейним змістом на кшталт меморіалу. Не претендуючи на вичерпність пропозицій можливо було б по дорозі з парку до музею встановити масивні гранітні брили із викарбуваними на них суспільно значимими цитатами з творів Шевченка.

В Україні це не єдиний музей, присвячений Т. Шевченку. Літературно-меморіальний будинок-музей Тараса Шевченка у провулку його імені поблизу майдану Незалежності у Києві (на Козиному болоті) та Меморіальний музей Т.Г. Шевченка (на Пріорці) у Києві відносяться до Національного музею Тараса Шевченка, Шевченківський національний заповідник у Каневі, Музей "Кобзаря" Т. Г. Шевченка у Черкасах, Національний історико-культурний заповідник "Батьківщина Тараса Шевченка", до якого входять села Шевченкове, Моринці, Будище, Керелівка Звенигородського району Черкаської області, Музей "Заповіту" Тараса Григоровича Шевченка у місті Переяслав-Хмельницький. Хотілось би побачити інформацію про них у Національному музеї Т.Г.Шевченка як і взаємодію цих музеїв [4, 81].

Діяльність музеїв – це своєрідний соціальний діалог. Тут ми торкаємося фундаментального питання – ролі музеїв у суспільстві. Об'єктом наукового пізнання в музейній справі є саме суспільство як цілісна соціальна реальність, що відбиває його інтереси у сфері культурної спадщини. З цим

тісно пов'язані такі явища, як соціальні відносини, соціальні зв'язки, соціальні організації та розвиток і функціонування музеїв, як соціальних інститутів суспільства.

Українські вчені Л. Чупрій, В. Машталір, Г. Рудик, О. Гончарова, Т. Куцаєва та інші, підкреслюючи соціальну значимість, убачають місію сучасних музеїв у тому, щоб зробити культурно-історичну спадщину невичерпним джерелом знань і знаряддям суспільного розвитку. Вчений, музеєзнавець доктор Л. Гріффен розглядає музей як соціальний інститут, завданням якого є соціалізація індивіда. Соціалізація людини, на думку музеєзнавця Н.Капустіної, відбувається не лише одноосібно, а у складі соціальних груп та спільнот, що пов'язані єдністю цілеспрямованої діяльності. Проблема соціалізації людини за допомогою музейних засобів є одним із головних завдань соціології музейної справи – допомогти людині визначити свої особистісні та групові координати в багатовимірному соціальному просторі існування і її особисто, і суспільства в цілому.

Синтез понять – людина, музей та соціальний процес навколо музею можливо назвати соціологічною концепцією музейної справи. В основу соціологічної концепції музейної справи поставлене розуміння людини в її культурно-історичному розвиткові, намагаючись з'ясувати, чому, як і для чого ця людина створює суспільство й жила або живе у ньому [5, 5].

Яка суспільна роль музею імені Т.Шевченка нині? Відповідь очевидна – аби музей виконував суспільний запит на пізнання не тільки художньої творчості Т.Шевченка, а суті його тернистого життя, аби музей у кожне серце свого відвідувача передав біль і страждання Великого Кобзаря за Україну та свій народ та його любов до України, аби музей постав соціальним інститутом, покликаним допомогти відвідувачу визначити особистісні координати в багатовимірному соціальному просторі існування та відповісти на його запит. Тому варто повернутися до проблеми суспільної ролі музею Тараса Шевченка у Києві.

Література

1. Карпов В. Збереження культурної спадщини та музеєфікація пам'ятних місць Тараса Григоровича Шевченка / В. Карпов // Тарас Шевченко буде жити у віках: Шевченкознавчі студії, посвячені 200-річчю з дня народження Великого Кобзаря: Колективна монографія. – К.: НАКККіМ, 2014.
2. Карпов В. Соціологія музейної справи. Теоретико-методологічні засади / В. Карпов // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – К.: Міленіум, 2015. – Вип. 1 (4).
3. Карпов В. Дослідження місця соціології музейної справи у структурі музеєзнавства / В. Карпов // Заремб'івські читання: Матеріали П'ятих Всеукраїнських Заремб'івських читань "Українське пам'яткознавство: сучасні проблеми та тенденції", присвячених 100-річчю від дня народження академіка П.Т. Тронька. – К.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2015.
4. Карпов В. Музеєфікація культурної спадщини та пам'ятних місць Тараса Григоровича Шевченка / В. Карпов // Всеукраїнська науково-практична конференція "Феномен Тараса Шевченка: лінгвістичний, історичний і мистецтвознавчий аспекти". Збірник матеріалів. – К.: НАКККіМ, 2014.
5. Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу / За заг. ред.. д.і.н., В.В.Карпова. – К.: Видавець Олег Філюк, 2016. – 216 с.

References

1. Karpov, V. (2014). Saving of cultural heritage and museum transformation of Taras Hryhorovych Shevchenko places. Taras Shevchenko will be live in future. Shevchenko's studies, devoted to 200 anniversary of Great Kobzar birth. Collective monography. K.: NAKKKiM [in Ukrainian].
2. Karpov, V. (2015). Sociology of museums. Theoretical and methodologic fundaments. Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo. K.: Milenium, 1 (4) [in Ukrainian].
3. Karpov, V. (2015). Researches of the sociology of museum's place in the structure of museum science. Zaremba readings: Ukrainian monument science: modern problems and tendencies. Proceedings of All-Ukrainian Conference. K.: Tsentr pam'iatkoznavstva NAN Ukrainy i UTOPIK [in Ukrainian].
4. Karpov, V. (2014). Museum transformation of the cultural heritage Taras Hryhorovych Shevchenko's places. Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference "Phenomenon of Taras Shevchenko: linguistic, historical and art aspects ". Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
5. Karpov, V.V. (Ed.). (2016). Sociology of museum: presentation at the range of space and time. Kyiv: Vydavets Oleh Filiuk [in Ukrainian].

УДК 930.85: 338.48

Божко Любов Дмитрівна
кандидат історичних наук, доцент, доцент
Харківської державної академії культури
bozhkolubov@rambler.ru

НАУКОМЕТРИЧНИЙ АНАЛІЗ УКРАЇНСЬКИХ ДИСЕРТАЦІЙ ІЗ ТУРИЗМУ (1991 – 2014)

У статті представлено результати наукометричного аналізу масиву дисертацій, які були захищені в Україні на сучасному етапі (1991 – 2014) та предметом дослідження яких став туризм. З'ясовано динаміку захисту дисертацій за період 1991 – 2014 рр.; розподіл дисертаційних потоків за галузями знань і науковими спеціальностями; географію захистів. Виявлено вищі наукові заклади і наукові організації, що здійснюють підготовку наукових кадрів для галузі туризму. З'ясовано, що за період 1991 – 2014 рр. було захищено 416 дисертацій. Наукометричний аналіз докторських і кандидатських дисертацій свідчить, що дослідженнями туризму займаються в основному в наукових центрах України. Найбільша кількість захищених дисертаційних робіт спостерігається в Києві як столиці України, де зосереджена основна кількість наукових установ. Лідерами із захисту дисертаційних робіт є університети України. З 416 проаналізованих дисертаційних досліджень лише 10 робіт мають культурологічну спрямованість, що свідчить про недостатню увагу щодо туризму як культурного феномену XXI ст., на відміну від західних науковців, які вважають туризм активним культуротворчим чинником нашого часу.

Ключові слова: наукометричний аналіз, кандидатська дисертація, докторська дисертація, туризм.

Божко Любовь Дмитриевна, *кандидат исторических наук, доцент, доцент Харьковской государственной академии культуры*

Наукометрический анализ украинских диссертаций по туризму (1991 – 2014)

В статье представлены результаты наукометрического анализа массива диссертаций, защищенных в Украине на современном этапе (1991 – 2014), где предметом исследования стал туризм. Выяснено динамику защиты диссертаций за период 1991 – 2014 гг.; распределение диссертационных потоков по отраслям знаний и специальностям; географию защит. Выявлены высшие научные учреждения и научные организации, осуществляющие подготовку научных кадров для отрасли туризма. Выяснено, что за период с 1991 по 2014 гг. были защищены 416 диссертаций. Наукометрический анализ докторских и кандидатских диссертаций свидетельствует, что исследованиями туризма занимаются, в основном, в научных центрах Украины. Наибольшее количество защищенных диссертаций наблюдается в Киеве, как столице Украины, где сосредоточено основное количество научных учреждений. Лидерами по защите диссертационных работ являются университеты Украины. С 416 проанализированных диссертационных исследований только 10 работ имеют культурологическую направленность, что свидетельствует о недостаточном внимании к туризму как культурному феномену XX ст., в отличие от западных ученых, которые считают туризм активным культуросозидающим фактором нашего времени.

Ключевые слова: наукометрический анализ, кандидатская диссертация, докторская диссертация, туризм.

Bozhko Liubov, *PhD in History, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture*

Scientometric analysis of Ukrainian dissertations on tourism (1991 – 2014)

The results of scientometric analysis of an array of dissertations defended in Ukraine at the present stage (1991 – 2014 years) are presented, where the subject of the research is tourism. The dynamics of the defense of dissertations for the period 1991 – 2014 years was researched; allocation of dissertation flows by knowledge industries and specialties; geography of defenses. Been revealed high scientific institutions and scientific organizations engaged in the training of scientific cadres to tourism industry. It was found that between 1991 and 2014 years 416 dissertation were defended. Scientometric analysis of doctoral and master's dissertations shows that in tourism researches the research centers of Ukraine are mainly engaged. The greatest number of defended dissertations is observed in Kyiv, as in the capital of Ukraine, where the main amount of scientific institutions are concentrated. Leaders on the defense of dissertations are Ukrainian universities. Among the 416 analyzed dissertational researches only 10 works have culturological direction, indicating the lack of attention to tourism as a cultural phenomenon of the twentieth century, unlike the western scientists consider tourism as an active factor in the cultural process of our time.

Keywords: scientometric analysis, PhD dissertation, Doctoral dissertation, tourism.

Сучасний етап розвитку туризму в Україні характеризується інтенсифікацією наукових досліджень. Серед неопублікованих документів, що містять наукову інформацію, найважливішими є дисертації. Дисертації в системі наукової комунікації об'єктивно відображають думку експертів щодо стану справ у науці і, відповідно, можуть слугувати інформаційною базою для виявлення тенденцій їх розвитку.

© Божко Л. Д., 2016

З метою виявлення рівня вивченості соціокультурної сутності туризму був проведений наукометричний аналіз масиву дисертацій, які були захищені в Україні на сучасному етапі (1991 – 2014) та предметом дослідження яких став туризм.

Відсутність спеціального наукового ступеня в галузі зумовила розосередження масиву за основними галузевими напрямами, за якими присуджуються наукові ступені.

Основними джерелами бібліографічної інформації стали електронний каталог авторефератів дисертацій Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського (1991 – 2011); літописи авторефератів дисертацій; каталог авторефератів дисертацій Бібліотеки Короленка та каталог дисертацій Харківської державної академії культури.

Також виявлено та проаналізовано 416 одиниць інформації за означеною темою. У ході дослідження створено базу даних за наступними показниками: рік захисту дисертації; місце захисту (регіон, установа); наукова спеціальність; галузь науки.

У ході дослідження було з'ясовано:

- динаміку захисту дисертацій за період 1991 – 2014 рр.;
- розподіл дисертаційних потоків за галузями знань і науковими спеціальностями;
- географію захистів; виявлення вищих наукових закладів і наукових організацій, що здійснюють підготовку наукових кадрів для галузі туризму.

Головним методом дослідження став інтерпретативний контент-аналіз.

За результатами дослідження було виявлено, що за період 1991 – 2014 рр. було захищено 416 дисертацій, у яких предметом дослідження стали туризм і рекреація. Розподіл захистів за роками представлено в таблиці 1. У кількісному відношенні плавне зростання кількості досліджень, що відзначається аж до кінця 2003 р., змінилося – зменшенням у 2004 р., потім двома різкими зростаннями в період 2005 – 2008 рр. та 2009 – 2012 рр., що добре ілюструє діаграма (Рис. 1).

Таблиця 1

Кількість захищених дисертацій у галузі туризму за період 1991 – 2014 рр. (од.)

№ п/п	Роки	Кількість захистів дисертацій (од.)
1	1991	1
2	1992	0
3	1993	1
4	1994	1
5	1995	0
6	1996	5
7	1997	4
8	1998	4
9	1999	6
10	2000	6
11	2001	10
12	2002	13
13	2003	16
14	2004	9
15	2005	12
16	2006	29
17	2007	31
18	2008	29
19	2009	40
20	2010	41
21	2011	42
22	2012	42
23	2013	39
24	2014	35
	Всього	**416**

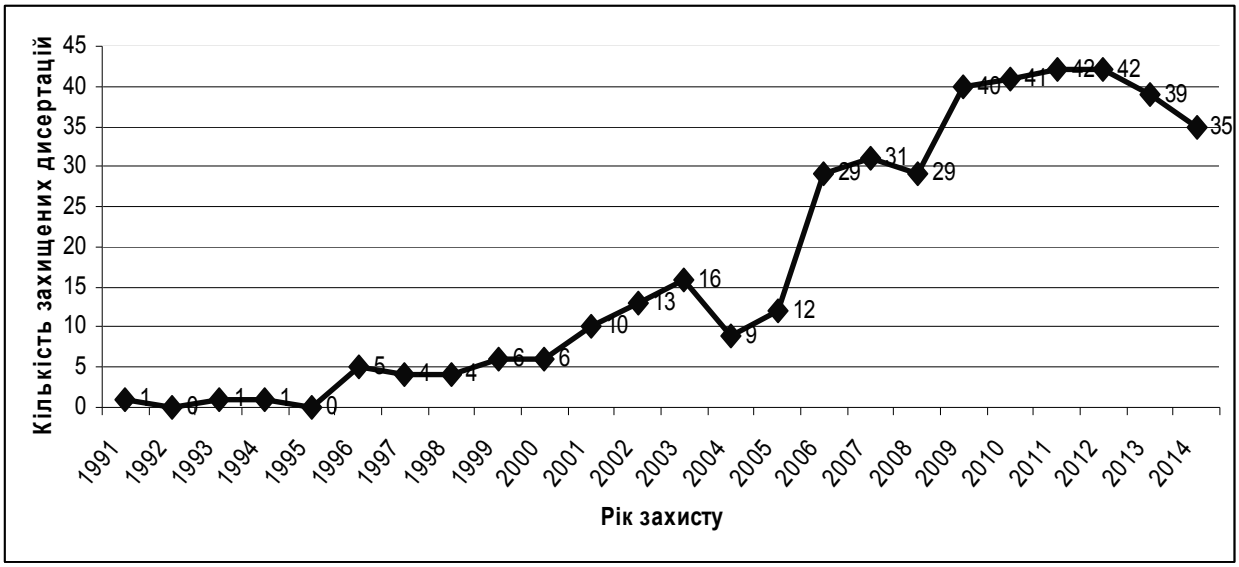

Рис. 1. Динаміка захистів дисертацій (1991–2014)

Згідно гістограми, представленої на Рис.1, спостерігається яскраво виражений висхідний тренд, що відображає зростаючу дисертаційну активність дослідників туризму в останнє десятиліття, про що свідчить підвищена увага до даної проблеми з 2006 до 2014 років. З певною часткою умовності можна виділити два етапи дисертаційної активності фахівців, кожен з яких характеризується наступними показниками. На першому етапі (1991 – 2005) спостерігається слабке зростання кількості дисертацій, максимальна кількість яких у 2003 р. досягла 16 робіт; другий етап (2006 – 2014) характеризується різким зростанням інтересу фахівців до туристичної проблематики. Кількість захистів зросла майже у 2 рази і досягла максимуму в 2012 – 2013 рр. – 42 дисертації. Розподіл захищених дисертацій за науковими галузями представлено в Таблиці 2 і Рис. 2.

Таблиця 2

Розподіл захищених дисертацій за науковими галузями (од.)

№ п/п	Шифр спеціальності	Науковий напрям	Кількість захистів		Всього
			кандидат	доктор	
1	01.05.02; 21.06.02; 05.00.00	Технічні науки	3	1	4
2	03.00.00	Сільськогосподарські науки	1	1	2
3	06.03.03	Біологічні науки	1	–	1
4	07.00.00; 17.00.00	Історичні науки	20	1	21
5	08.00.00	Економічні науки	186	17	203
6	09.00.03	Філософські науки	6	–	6
7	10.02.04	Філологічні науки	1	–	1
8	11.00.00	Географічні науки	50	3	53
9	12.00.00	Юридичні науки	–	1	12
10	13.00.00	Педагогічні науки	49	7	56
11	18.00.00	Архітектурні науки	5	–	5
12	19.00.01	Психологічні науки	2	–	2
13	22.00.00	Соціологічні науки	3	–	3
14	23.00.00	Політичні науки	2	–	2
15	24.00.02	Фізвиховання і спорт	9	1	10
16	25.00.00	Державне управління	21	1	22
17	26.00.00	Культурологія	10	–	10
18	27.00.00	Соц. комунікації	3	–	3
Всього			**383**	**33**	**416**

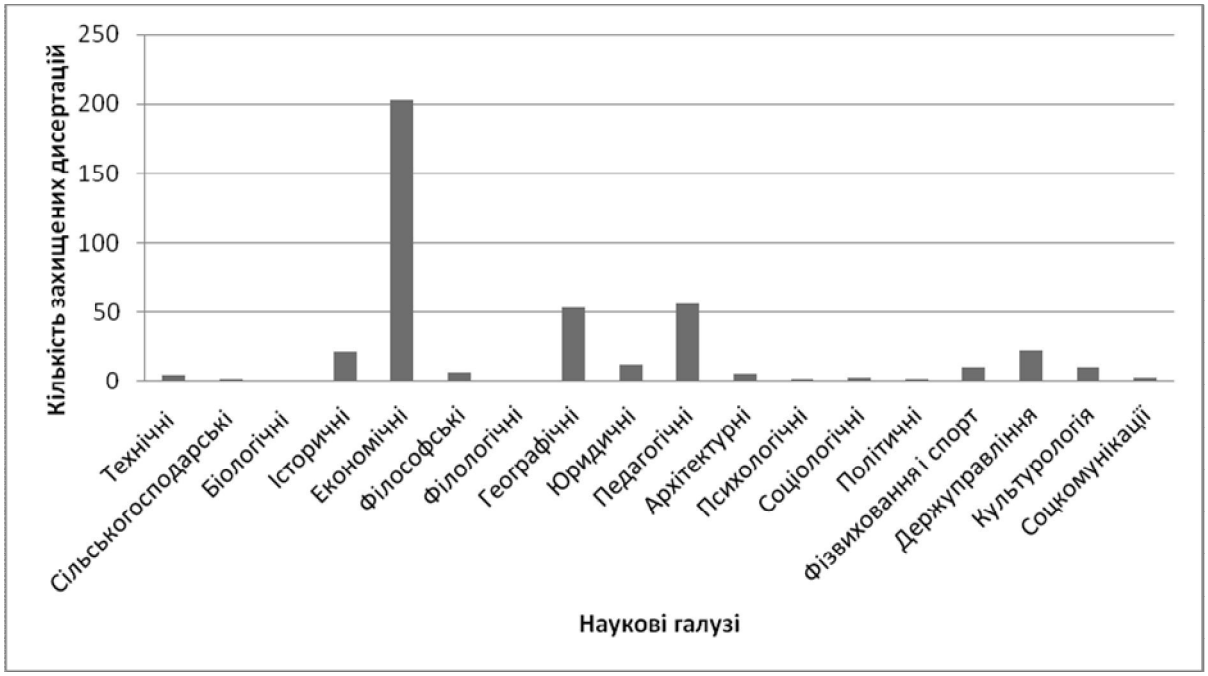

Рис. 2. Розподіл захищених дисертацій за науковими галузями

Як бачимо, захисти дисертацій із туризму відбувалися за 18 науковими напрямами. Діаграма показує, що лідером серед наукових галузей є економічні науки – 203 дисертації; наступними йдуть педагогічні – 56 і географічні науки – 53. Майже вдвічі менше відбулося захистів із державного управління – 22 та історичних наук – 21. У сумі на ці галузі знань приходиться 85 % усіх захистів (Рис. 3). На долю наук гуманітарного профілю, приходяться поодинокі захисти, зокрема культурологію – 10; філософські науки – 6; соціологію – 3, що свідчить про недостатньо увагу до соціокультурних аспектів туризму з боку науковців України, на відміну від західної науки, де, навпаки, в останні роки надається перевага гуманітарним аспектам туризму.

Співвідношення докторів і кандидатів наук – відповідно 33 і 383 дисертації, що в процентному відношенні складає 8% – докторських, 82% – кандидатських.

Серед спеціальностей економічної науки лідером серед кількості захищених дисертацій з туризму є спеціальність 08.00.04 (Економіка та управління підприємствами (за видами економічної діяльності) – 61 дисертація. Наступною по полярності йде спеціальність 08.00.03 (Економіка та управління національним господарством) – 30 дисертацій. Десь приблизно на одному рівні знаходяться спеціальності: 08.00.02 (Світове господарство і міжнародні економічні відносини); 08.00.05 (Розвиток продуктивних сил і регіональна економіка); 08.00.06 (Економіка природокористування та охорони навколишнього середовища); 08.02.03 (Організація управління, планування і регулювання економікою); 08.06.01 (Економіка організації і управління підприємством); 08.10.01 (Розміщення продуктивних сил і регіональна економіка) – від 10 до 15 захистів за весь досліджуваний період.

Аналіз даного розподілу дисертацій з економічних спеціальностей дозволяє говорити про дисбаланс наукових інтересів у бік підвищеної уваги науковців до питань економіки та управління підприємством і галуззю, в той час, як на долю дисертацій, де вирішуються екологічні питання приходиться всього 10 робіт (Таб. 3).

Таблиця 3

Перелік дисертацій, захищених зі спеціальності 08.00.06

№ п/п	Рік з-ту	Назва дисертації	Місце захисту
1	2007	Воробйова О. А. Механізми стимулювання рекреаційно-туристичного природокористування	Одеса, НАН України, Ін-т пробл. ринку та екон.-екол. дослідж.
2	2007	Луців Н. Г. Принципи та інструменти економічного стимулювання ефективного використання природних рекреаційних ресурсів (на прикладі Львівської області)	Львів, Нац. лісотехн. ун-т України

3	2007	Черчик Л. М. Ринкові трансформації у рекреаційному природокористуванні	Одеса, Нац. акад. наук України. Ін-т пробл. ринку та екон.-екол. дослідж.
4	2009	Андрющенко К. А. Природоохоронна кластеризація туристично-рекреаційного комплексу	Київ, Рада по вивч. продук-тив. сил України.
5	2009	Мельнікова Н. В. Науково-прикладні засади збалансо-ваного розвитку курортної території	Сімферополь, Нац. акад. природоохорон. та курорт. буд-ва.
6	2010	Січко С. М. Організаційно-економічний механізм управління рекреаційними територіями степового При-чорномор'я	Херсон, Міжнар. ун-т бізнесу і права
7	2012	Ляхова Л. С. Економіко-організаційні механізми раціонального використання рекреаційно-туристичних територій	Донецьк, Донец. держ. ун-т управління
8	2012	Матвійчук Л. Ю. Організаційно-економічний механізм використання та охорони туристичних ресурсів	Луцьк, Луцьк. нац. техн. ун-т
9	2013	Кульчицька Е. А. Еколого-економічні засади рекреаційно-туристичної діяльності на території лісового фонду	Львів, Держ. вищ. навч. закл. Нац. лісотехн. ун-т України
10	2014	Ключенко А. В. Еколого-економічні засади відтворення природних рекреаційних ресурсів :	Київ, НАН України, Ін-т екон. риродокор. та сталого розвитку НАН України"

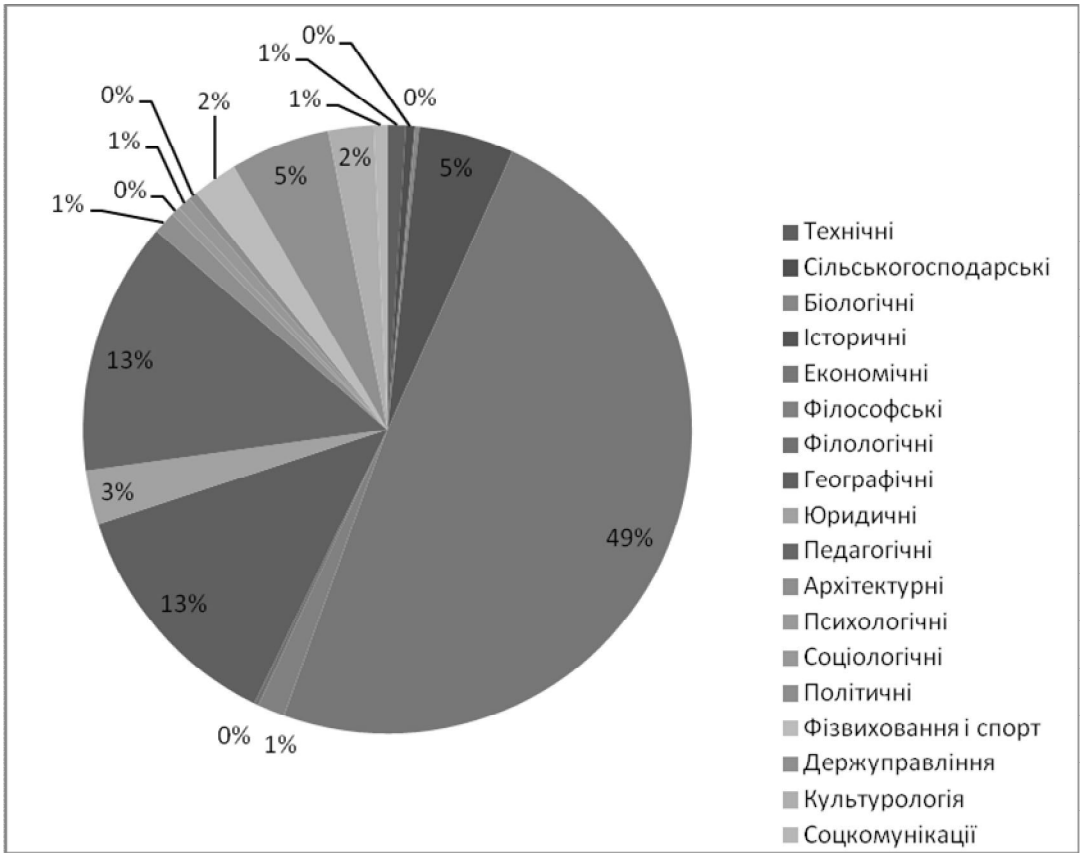

Рис. 3. Кількість захищених дисертацій за науковими галузями в % відношенні

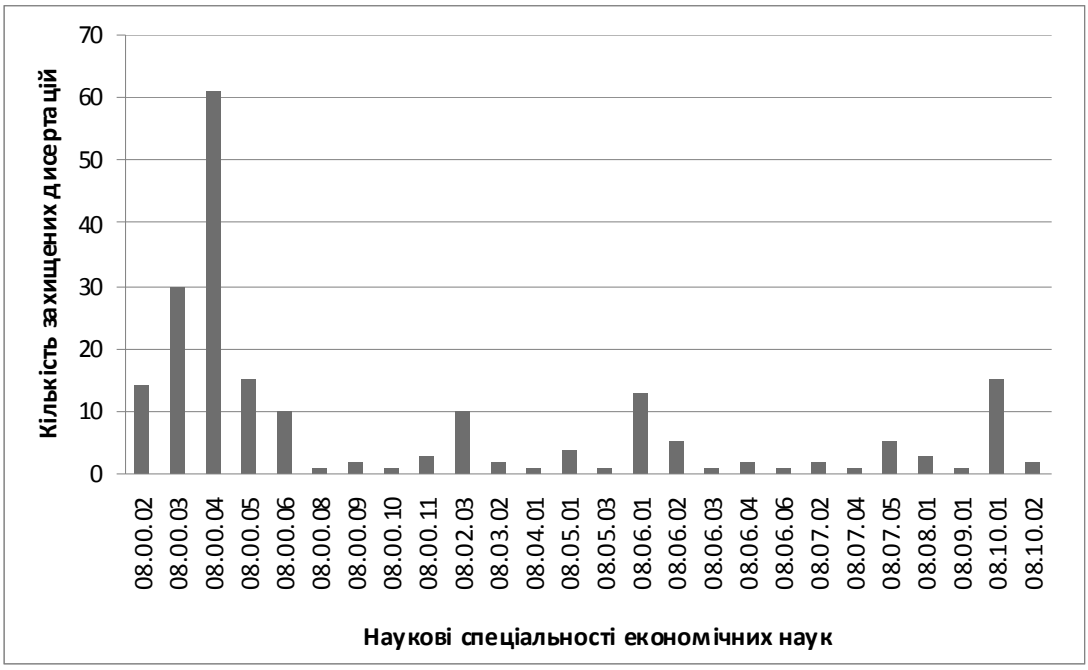

Рис. 4. Кількість захищених дисертацій за науковими спеціальностями з економічних наук

На другому місці за кількістю захистів знаходяться педагогічні науки (Таб. 4).

Таблиця 4

Кількість захищених дисертацій за науковими спеціальностями з педагогічних наук

№ п/п	Шифр спеціальності	Кількість захистів
1	13.00.01	2
2	13.00.02	4
3	13.00.03	1
4	13.00.04	37
5	13.00.05	2
6	13.00.06	2
7	13.00.07	8

Динаміку захистів за науковими спеціальностями педагогічної науки представлено на гістограмі (Рис. 5).

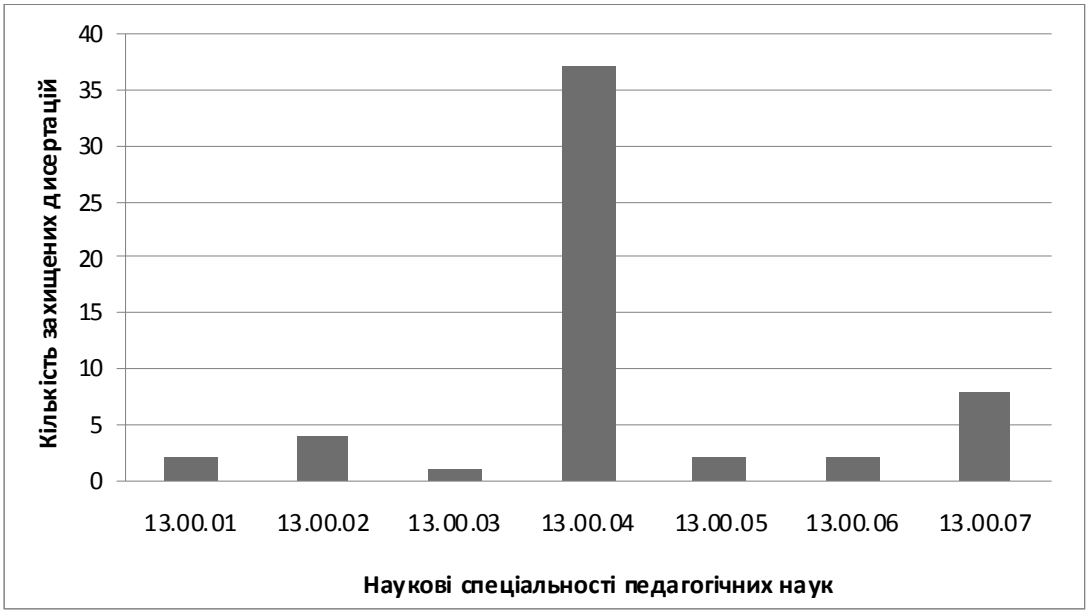

Рис. 5. Кількість захищених дисертацій за науковими спеціальностями з педагогічних наук

Як бачимо з гістограми, пріоритет серед педагогічних наук займає спеціальність 13.00.04 (Теорія і методика професійної освіти) – 37 захистів, на інші спеціальності в середньому приходиться від 2 до 8 дисертацій.

У Таблиці 5 наведено кількість захистів з географічних наук, а на гістограмі представлено динаміку захистів за спеціальностями (Рис. 6).

Таблиця 5

Кількість захищених дисертацій за науковими спеціальностями з географічних наук

№ п/п	Шифр спеціальності	Кількість захистів
1	11.00.01	2
2	11.00.02	30
3	11.00.11	18
4	11.00.12	2
5	11.00.13	1

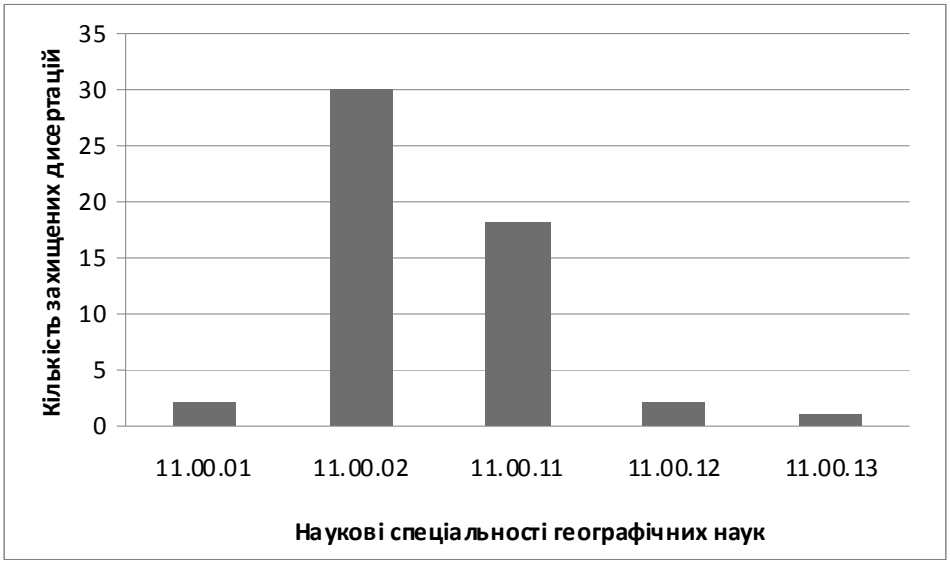

Рис. 6. Кількість захищених дисертацій за науковими спеціальностями з географічних наук

З культурології в Україні було захищено всього 10 дисертацій (всі кандидатські), і тільки одна з них у Сімферополі, в Таврійському національному університеті ім. В. І. Вернадського, останні – в Київському національному університеті культури і мистецтв. У Таб. 6 наведена тематика дисертаційних досліджень.

Таблиця 6

Кількість дисертацій, захищених із культурології

№ п/п	Автор Тема дисертації Рік захисту	Спеціаль-ність	Наук. ступінь	Місце захисту
1	Вишневська Г. Г. Еволюція сфери гостинності міста Києва другої половини XIX – початку XX століття в контексті розвитку українського туризму. 2008.	26.00.06	к.к.н.	Київ, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв
2	Кулік В. В. Теоретичні основи культурного туризму. 2009.	26.00.01	к.к.н.	Сімферополь, Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернад-ського
3	Полушина-Брояко Е. І. Становлення інституцій побутової культури в контексті постмодерних культурних практик. 2009.	26.00.01	к.к.н.	Київ, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв
4	Крапліна Л. О. Еволюція образу Києва в краєзнавчій та туристичній літературі (друга половина XIX – початок XXI ст. 2010.	26.00.01	к.к.н.	Київ, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв

5	Кушнарьов В. В. Туристична реклама в соціокультурному просторі сучасної України. 2010.	26.00.01	к.к.н.	Київ, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв
6	Голубець І. М. Туризм як фактор розвитку екологічної культури України (кін. XX – поч. XXI ст.). 2011.	26.00.01	к.к.н.	Київ, Київ. нац. ун-т культури і мистец
7	Осадчий Є. М. Фортеці північно-західної Слобожанщини XVII ст. як пам'ятки військової історії. 2011.	26.00.05	к.і.н.	Київ, НАН України, Центр пам'яткознавства.
8	Кулаковська І. М. Культурні пам'ятки Житомирщини як атракції етно-культурного туризму. 2012.	26.00.01	к.к.н.	Київ, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв
9	Степанчук В. В. Замки Закарпаття як туристичні атракції. 2013.	26.00.01	к.к.н.	Київ, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв
10	Ляховська О. С. Культура сервісу в круїзному туризмі. 2014.	26.00.01	к.к.н.	Київ, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв

Аналіз географії захистів показав, що дослідження в галузі туризму виконуються в 30 містах України (Таб. 7). На гістограмі представлена динаміка розподілу дисертаційних захистів по містах України (Рис. 6).

Таблиця 7

Географія захистів

№ п/п	Місто	Кількість захистів
1	Бердянськ	1
2	Вінниця	4
3	Дніпропетровськ	3
4	Донецьк	27
5	Житомир	2
6	Запоріжжя	11
7	Івано-Франківськ	5
8	Київ	171
9	Кіровоград	1
10	Луганськ	5
11	Луцьк	5
12	Львів	49
13	Макіївка	1
14	Мелітополь	1
15	Миколаїв	1
16	Одеса	16
17	Переяслав-Хмельницький	1
18	Полтава	2
19	Рівне	1
20	Сімферополь	27
21	Суми	2
22	Тернопіль	12
23	Ужгород	8
24	Умань	1
25	Харків	30
26	Херсон	9
27	Хмельницький	1
28	Черкаси	5
29	Чернівці	6
30	Чернігів	8

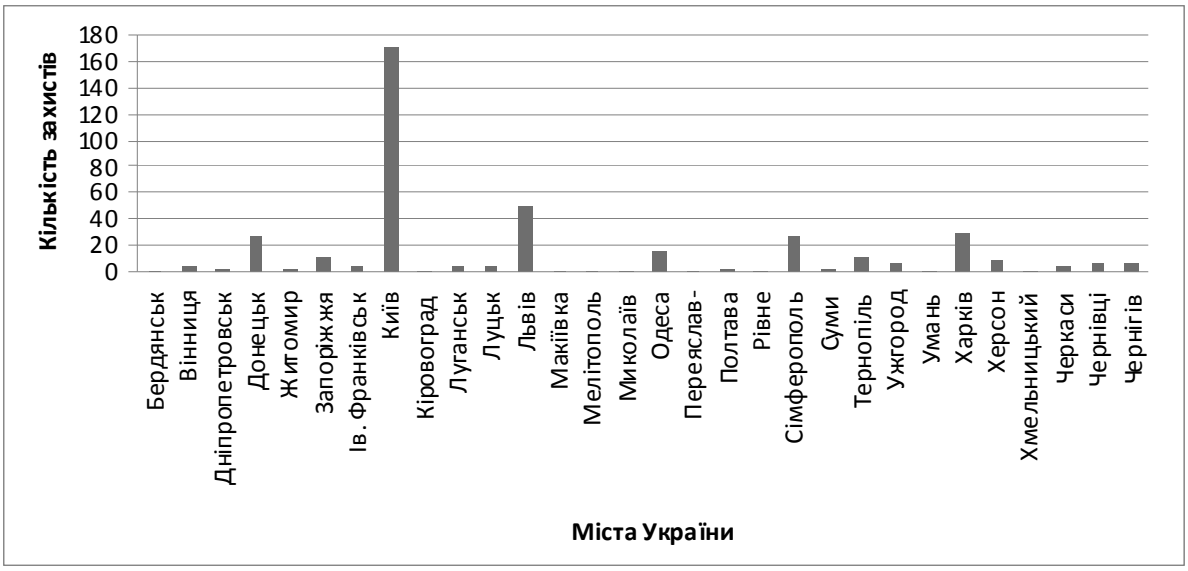

Рис. 6. Динаміка розподілу дисертаційних захистів у містах України

Дослідження в галузі туризму в Україні проводяться в інститутах Національної академії наук України – 44 (11%) та університетах – 295 (71%), що разом складає 82% загальної кількості аналізованих робіт. Найбільша кількість дисертаційних робіт – 171 (41%) – захищена в Києві. На другому місці стоїть Львів – 49 (12%) загальної кількості дисертаційних робіт. Харків займає третє місце – 30 (7,2%). На Донецьк і Сімферополь приходиться по 27 захистів, по 6,5% на місто. Загалом на ці п'ять наукових центрів припадає 73% загальної кількості захищених дисертаційних робіт (Рис. 7).

Таким чином, проведений наукометричний аналіз докторських і кандидатських дисертацій свідчить, що дослідженнями туризму займаються в основному в наукових центрах України. Найбільша кількість захищених дисертаційних робіт спостерігається в Києві як столиці України, де зосереджена основна кількість наукових установ. Лідерами із захисту дисертаційних робіт є університети України. Максимальна кількість захистів відбулася зі спеціальності "Економіка та управління підприємствами (за видами економічної діяльності" – 61 дисертація з 203. Із 416 проаналізованих дисертаційних досліджень лише 10 робіт мають культурологічну спрямованість, що свідчить про недостатню увагу щодо туризму як культурного феномену XXI ст., на відміну від західних науковців, які вважають туризм активним культуротворчим чинником нашого часу.

Входження України до Європейського союзу вимагають узгодженості в наукових дослідженнях, зокрема туризму. Тому актуальним є проведення компаративного аналізу українських і західних публікацій на тему туризму.

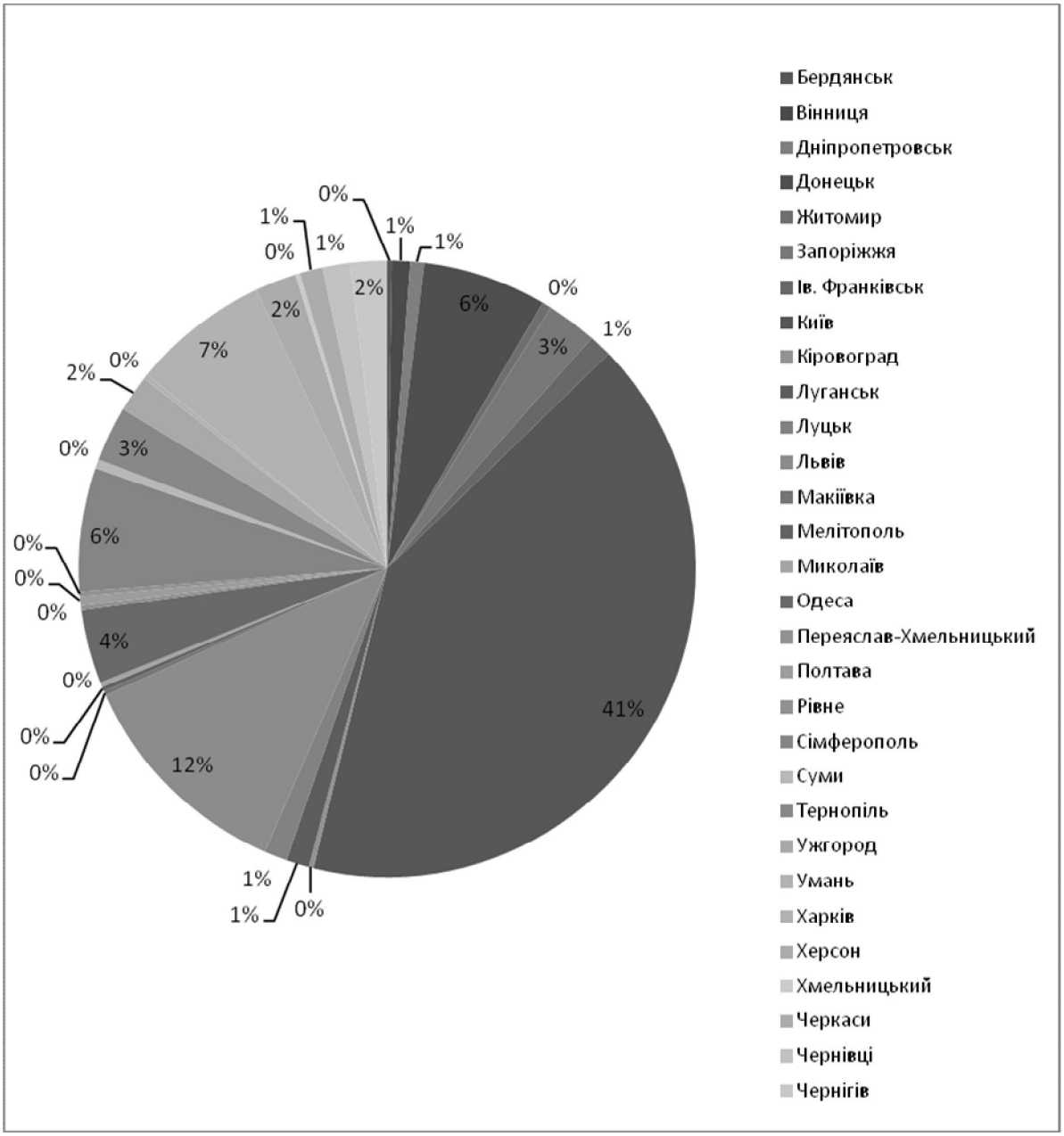

Рис. 7. Відсоток захистів у містах України

Література

1. Маркусова В. А. Кто и как измеряет науку? / В. А. Маркусова // Вестник высшей школы. — №12. — 2002.— С. 42-46.

2. Прайс Д. С. Тенденции в развитии научной коммуникации / Д. С. Прайс // Коммуникация в современной науке: сб. статей. — М., 1976. — 94 с.

3. Фомин В. Н. Квалиметрия. Управление качеством. Сертификация / В. Н. Фомин. — М.: Ось-89, 2005. — 384 с.

References

1. Markusova, V.A. (2002). Who and how to measure science? Vestnyk vysshei shkoly, 12, 42-46 [in Russian].

2. Price, D.S. (1976). Trends in scientific communication. Communication in modern science: a collection of articles. Moscow [in Russian].

3. Fomin, V. N. (2005). Qualimetry. Quality management. Certification. Moscow: Os'-89 [in Russian].

УДК 130.2

Головач Наталія Миколаївна
кандидат філософських наук, доцент,
доцент Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
natagol@i.ua

РЕЛІГІЙНА СОЦІАЛІЗАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

У статті аналізується релігійна соціалізація, її роль у духовно-культурному становленні особистості за сучасних умов розвитку суспільства, зокрема в умовах глобалізації культури та показано, що нині саме традиційна релігійна культура може протистояти негативним наслідкам глобалізації культури, в тому числі механізмам соціально-психологічного навіювання та впливу різноманітних протестантських церков і зарубіжних релігійних рухів, частина з яких характеризується авторитаризмом і агресивним неприйняттям інакомислення, що останнім часом почали активно впливати на формування свідомості та процес культурної соціалізації особистості.

Ключові слова: релігійна соціалізація, глобалізація культури, духовно-культурний розвиток, духовні цінності, інформаційний простір, релігійні організації.

Головач Наталия Николаевна, *кандидат философских наук, доцент кафедры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусства*

Религиозная социализация личности в современном культурном пространстве

В статье анализируется религиозная социализация, её роль в духовно-культурном становлении личности в современных условиях развития общества, в том числе в условиях глобализации культуры, показано, что традиционная религиозная культура может противостоять негативным последствиям глобализации культуры, в том числе механизмам социально-психологического внушения и влияния различных протестантских церквей и зарубежных религиозных движений, часть из которых характеризуется авторитаризмом и агрессивным неприятием инакомыслия, что в последнее время активно влияет на формирование сознания и процесс культурной социализации личности.

Ключевые слова: религиозная социализация, глобализация культуры, духовно-культурное развитие, духовные ценности, информационное пространство, религиозные организации.

Golovach Nataliya, *PhD in Philosophy, associate professor, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Religious socialization in contemporary cultural space

The article analyzes the religious socialization and its role in the spiritual – cultural formation of the person in modern conditions of development of society, including in the conditions of globalization of culture. The author shows that traditional religious culture can counter the negative effects of globalization of culture, including the mechanisms of social and psychological suggestion and the impact of various Protestant churches and foreign religious movements. Some of them are characterized by authoritarianism and aggressive rejection of dissent that has been actively influencing the formation of consciousness and the process of cultural socialization.

Key words: religious socialization, globalization of culture, spiritual and cultural development, spiritual values, information space, religious organizations.

На сучасному етапі в Україні процес соціалізації особистості, зокрема релігійної відбувається під впливом глобалізації культури, що має як позитивні, так і негативні наслідки. За останні роки роль релігії, в нашому суспільстві, значно зросла, а тому є потреба у використанні її духовного потенціалу з метою покращення морально-психологічного клімату, формування певного духовного ідеалу, який визначає поведінку і діяльність людини у будь-якій життєвій ситуації.

Аналіз останніх досліджень указує, що вивченню релігійної соціалізації присвячені праці як зарубіжних, так і вітчизняних науковців, зокрема В. Докаш, який досліджує проблеми соціалізації віруючої особистості в сучасному суспільстві; М. Пірен вивчає духовні цінності громадянського суспільства і релігійну соціалізацію особистості; Л. Суятінова визначає вплив релігії на процес соціалізації особистосі та ін.

Невирішені питання у дослідженні полягають у поглибленому вивченні процесу соціалізації, зокрема релігійної в умовах глобалізації культури.

Метою статті є вивчення релігійної соціалізації та її ролі у духовно-культурному розвитку особистості за сучасних умов розвитку суспільства.

© Головач Н. М., 2016

Під час написання статті були поставлені такі завдання:

- виявити сучасні тенденції глобалізації культури;
- розкрити особливості релігійної соціалізації;
- визначити роль релігійних організацій у процесі соціалізації віруючих.

Релігія як один із соціальних інститутів традиційно відігравала важливу роль у житті різних народів. У соціалізації людини релігія і релігійні організації були найважливішим, після сім'ї, фактором.

У процесі звільнення суспільства від впливу релігії, значення релігії зменшувалося як в житті суспільства, так і в процесі соціалізації. Проте в сучасному світі її роль залишається важливою в залежності від країни і конфесії, а в деяких країнах її вплив знову зростає, що дозволяє протистояти негативним явищам, які спостерігаються у сучасному суспільстві. Адже нині, як слушно зауважує Д. Торосян, процес глобалізації культури породжує "культуру віртуальної реальності", де інформація є головним усепроникаючим ресурсом. Фізична реальність занурена у віртуальні образи, у вигаданий світ, де зовнішні відображення не просто знаходяться на екрані, але самі стають життєвим досвідом [6].

Проте процес глобалізації культури має як позитивні, так і негативні сторони. Розширення культурних контактів в сучасному світі сприяє зближенню народів, але надмірне запозичення несе небезпеку втрати культурної самобутності. Всепроникність кордонів для культурного впливу і розширення культурного спілкування можуть призвести до обміну позитивним досвідом, збагаченню власної культури, піднесенню її на вищий щабель розвитку, але і до її культурного виснаження за рахунок уніфікації та стандартизації, поширення однакових культурних зразків по всьому світу. А тому збереження культурної своєрідності в сучасному суспільстві стало оцінюватися як вище досягнення цивілізації.

Між тим, передача інформації в епоху глобахлізації доступна більш широкому колу осіб, ніж коли-небудь. Але, на думку Д. Торосян, через сучасні інформаційно-комунікаційні засоби нерідко ведеться пропаганда універсальної бездуховної культури, розпусти і культу споживацтва. Втім самобутня культура кожного народу немислима без табу, і регламентацій, без опори на моральні, релігійні та естетичні регулятори. У процесі глобалізації, традиційна культура, як унікальний неповторний феномен, потребує захисту, оскільки є ядром існування кожного соціуму [6].

В умовах глобалізації, світ стає уніфікованим, так як за загальну модель розвитку беруться західні зразки. З'явилися принципово нові канали соціалізації – телебачення, інтернет, реклама, ігрові технології сучасних ЗМІ, які впливають на процес формування особистості, її адаптацію в мінливому суспільстві. Вони поширюють і популяризують певні зразки, стилі і норми поведінки, моделюють і впроваджують в масову свідомість образ реальності, до якої необхідно прагнути. Комерціалізація телеканалів призводить до переваги на телеекранах низькопробних західних фільмів, насичених насиллям, агресією, жорстокістю, а – це, у свою чергу, перешкоджає розумовому розвитку дітей. Тому не маючи стійких ідеологічних і духовних цінностей, велика частина молоді прагне до західного способу життя, який нав'язується фільмами і рекламою та ідентифікує себе з певною "престижною" групою, через купівлю і носіння певних речей, що нав'язується сучасній молоді, насамперед західноорієнтованою рекламою [6].

Наприклад, П. Бьюкенен зазначав про духовну деградацію, втрату західними суспільствами своєї духовно-моральної ідентичності. Він зауважував, що причинами деградації, наприклад в американському суспільстві, являються такі фактори:

- "послання в пляшці" суть якого полягає у розповсюдженні ідей представників Франкфуртської школи, а не критичне сприйняття американцями багатьох їх ідей породило у суспільстві впевненість у тому, що вся попередня традиційна духовна культура виявилася не готовою до викликів XX століття;
- політика ЗМІ спрямована на задоволення тимчасових інтересів і потреб аудиторії, що сприяє отриманню максимальних доходів від прокату реклами, презентацій та паблісіті, як наслідок відбуваються зміни всієї аксіологічної структури сучасних соціокультурних комунікацій і далеко не в кращу сторону. Сучасний американець переважно отримує освітні імпульси не від системи освіти, а від ЗМІ, при цьому не прикладає розумових зусиль для системного і критичного засвоєння отриманої інформації;
- в'єтнамський синдром, що проявляється серед американців у небажанні брати участь у будь-якому конфлікті;
- нове покоління американців, в переважній своїй більшості, виявилося не конкурентоспроможним, не готовим до самостійного життя, самовизначення, вільного вибору, особливо у духовній сфері, внаслідок черезмірної опіки батьків [3].

Дійсно, сучасну сім'ю можна назвати дітоцентриською у якій, вперше в історії, діти займають центральне положення, а все життя сім'ї перетворюється на життя дорослих "заради дітей". В результаті чого, цінність дітей стає самостійним чинником, мотивуючим обмеженням народжуваності. Між тим, на думку Д. Торосян, діти, які оточені тільки дорослими членами родини, не "дорослішають"

досить довго. Панує практика виховання, як правило, однієї дитини, егоцентричної, невротичної і, по суті, дуже самотньої. У цій соціальній ситуації суспільство, саме того не підозрюючи, прирікає себе на культивування соціального інфантилізму – формування таких життєвих установок, при яких вже зріла особистість уникає прийняття відповідальних рішень і моральних вчинків, покладаючи "тягар вибору" і відповідальність за результати на інших людей, зокрема на власних батьків [6].

Що стосується нашого суспільства, то вищезазначені фактори також мають вплив, так як спостерігається пропаганда американського способу життя, проникнення американської масової культури тощо.

У сучасному інформаційному просторі переважно зникає основа духовної самоідентифікації, так як людина перетворюється на споживача масової культури, як наслідок відбувається формування певних життєвих стилів. Через інформаційні технології виробляється і диктується система споживання продуктів культури, а тому виникає ймовірність абсолютизації матеріальних цінностей. Пропагується етика гедонізму, в якій метою життя і вищим благом визнається насолода, як наслідок відбувається порушення соціальних цінностей і норм та зміни в оцінках добра і зла. Молодь позбавляється духовного імунітету, який формується культурою, моральністю, вихованням, яке завжди пов'язане з вихованням цінностей, ставлення людини до світу, до Бога, до себе, до інших та спрямований на внутрішній світ людини. І якщо в традиційній культурі кожен дорослий член суспільства відчував себе зобов'язаним орієнтуватися на правила і норми соціуму, то в сучасній світі людина має більшу свободу вибору. Сучасна постмодерністська людина є, перш за все, людиною вільною від будь-яких зобов'язань [6].

Тому, на думку А. Матвеєвої, необхідно відновити власну духовну ідентичність, за допомогою розробленого і відновленого певного духовного коду. Традиційний духовно-культурний код нашого народу включав такі ціннісні пріоритети, як православіє (духовність), патріотизм (державність), соборність (колективізм), солідарність (соціальний мир), а з плином часу лише змінювалася внутрішня ієрархія цих пріоритетів. Духовне самовизначення є конкретним інструментом соціалізації особистості та сприяє виробленню свого власного духовного коду [3].

Наше майбутнє в значній мірі визначається спрямованістю культури та освіти. Ідеології виникали як сурогати релігії, витісняючи її, але не були вкорінені в культурі, а тому не могли задовольняти духовні запити людини. При кризі державних інститутів соціалізації, єдиної державної ідеології та політики в галузі освіти і виховання підростаючого покоління визначальну роль беруть на себе традиційно-культурні інститути, відповідні їм установки, ціннісні орієнтації, морально-релігійні переконання. Зростаючу роль в даних умовах починають відігравати сім'я, традиційні інститути, які в більшій мірі зберігають елементи культурної традиції, моральної та соціальної захищеності індивіда. Не останню роль віддають і релігії, яка може протистояти негативним наслідкам інформаційного суспільства. Сучасні православні вчені пропонують повернути Православ'я якщо не як державну, то принаймні як суспільну ідеологію за допомогою якої вдасться витіснити зі свідомості поширені ідеологеми-міфи, а саме безбожний матеріалізм, бездуховне споживацтво з байдужим плюралізмом [6].

Входження в релігійну традицію, засвоєння віровчення, правил і норм поведінки значною мірою визначається особливостями певної релігійної культури. Кожна релігійна культура передбачає інтелектуальне засвоєння її спадщини, має певні обмеження у поведінці, а засвоєння людиною релігійних традицій змушує її пристосовуватися до нових норм і правил.

Релігія вчить віротерпимості і лояльному ставленню до інакомислення, що важливо в нашій багатоконфесійній країні, а відсутність такого виховання може призвести до таких явищ, як злочинність, екстремізм, міжконфесійної та міжнаціональної ворожнечі і конфліктів.

На сучасному етапі розвитку суспільства з'являються нові конфесії, релігійні споруди, збільшується кількість недільних шкіл, що має вплив на процес соціалізації особистості.

Представники релігійного середовища процес соціалізації визначають як неодмінний чинник їх включення в соціальне середовище через засвоєння культури, системи цінностей, моральних норм. Соціалізація віруючої особи відбувається специфічно, як поєднання конфесійної культури і системи суспільних цінностей, що формує так звану серединну лінію поведінки.

Як зазначає Л. Суятінова, то соціалізація є діалектично цілісним процесом розвитку і саморозвитку і постає як єдність двох суперечностей, а саме засвоєння умов середовища, адаптація до них та індивідуальна активність людини в різних сферах діяльності [5].

Між тим, релігійна соціалізація впливає на формування свідомості та самосвідомості, зобов'язань перед суспільством, сім'єю, близькими, самим собою. Статут життя віруючої людини визначає норми поведінки, обов'язки перед Всевишнім, перед близькими, а релігійні закони впорядковують життя особистості, завдяки чому вона соціалізується, відбувається особистісне зростання.

Соціалізуючий вплив релігійних організацій відчувають на собі як віруючі, так і члени їх сімей. Крім того, різні конфесії ведуть активну роботу по залученню до своїх лав нових віруючих.

Соціалізація в релігійних організаціях здійснюється під впливом практично всіх механізмів соціалізації. Проте в залежності від конфесії, до якої належить та або інша організація, роль механізмів та їх співвідношення різні. Так, в парафіях православної церкви провідними механізмами можна вважати традиційний і інституційний. У ряді сектантських організацій – інституційний та стилізований, а в організаціях ряду східних конфесій – інституційний та рефлексивний.

Наприклад, у процесі соціалізації віруючих релігійні організації реалізують ряд функцій:

1. Ціннісно-орієнтаційна функція релігійних організацій проявляється в тому, що вони прагнуть сформувати певну систему вірувань, позитивне ставлення до релігійних цінностей і норм. Це здійснюється як у процесі культових дій, так і в різних формах релігійної освіти.

2. Регулятивна функція проявляється в тому, що релігійні організації культивують серед своїх членів поведінку, відповідну релігійним нормам. Це здійснюється в процесі колективних культових дій і всієї життєдіяльності організацій.

3. Комунікативна функція реалізується у створенні умов для спілкування віруючих, у певних формах її організації, а також у культивуванні норм спілкування, відповідних віроповчальним принципам конкретної релігії.

4. Милосердна функція релігійних організацій реалізується в різноманітних сферах діяльності через милосердя та благодійність як в рамках самих організацій, так і за їх межами, завдяки чому члени організації набувають певний досвід.

5. Компенсаторна функція проявляється в гармонізації духовного світу віруючих, в допомозі їм в усвідомленні своїх проблем і в духовному захисті від мирських потрясінь і неприємностей.

6. Виховна функція – релігійне виховання людини.

Що стосується ступеню впливу релігійних організацій на соціалізацію в різних західних країнах, то він відрізняється. Наприклад, за даними Європейського соціального дослідження, у 2009 р. в більшості країн Європи середній бал релігійності, за шкалою від "0" до "10", становив 4–5 балів. Переважають католицизм (у Польщі, Португалії, Хорватії, Словаччині, Словенії, Іспанії, Франції, Угорщині, Австрії, Бельгії, Швейцарії, Ірландії, Люксембурзі, Латвії, Нідерландах, а у світі, за даними Ватикану, у 2008 р. нараховувалося 1166 млн. католиків, або 17,4% від усього населення), протестантизм (у Великій Британії, Данії, Німеччині, Норвегії, Фінляндії, Швеції), православна церква (в Болгарії, Греції, Естонії, Кіпрі, Росії, Румунії), етичні настанови яких доволі сильно впливають на формування моральних устоїв населення, а також на толерантність і повагу до поглядів і прав громадян, а релігійне виховання й просвіта починається в ранньому віці [1].

Проте у нашому суспільстві, на сучасному етапі, характерною особливістю переважної більшості сучасних віруючих є відсутність початкової соціалізації у православній сфері і наявність до церковного періоду життя. Розрізняють групи православних по самоідентифікації. Найбільш поширеними є група, яка звертається до церкви лише з приводу хрещення та відпівання. Існує категорія православних по самоідентифікації, яка відрізняється специфічною самостійністю у православній соціалізації та яким притаманна незалежність суджень стосовно релігійного життя. Також існує категорія віруючих, яка реально соціалізувалася у православній культурі та традиції, приймає існуючі у церкві норми і зразки поведінки.

Наприклад, як показали результати дослідження, процес релігійної соціалізації особистості в контексті православної традиції має дві фази: пасивну та активну. Пасивна фаза триває з моменту хрещення людини (формального зміни релігійного статусу) появи інтересу до православного віровчення і богослужіння, потім настає активна фаза воцерковлення, яка завершується здобуттям особистістю місця в церковному просторі (сутнісної зміни релігійного статусу) [7].

Певні обмеження процесу соціалізації спостерігаються в середовищі окремих протестантських організацій, віросповідні засади яких акцентують увагу на есхатологічному майбутньому. Проте орієнтуючись на принципи божественного походження влади і служіння ближнім, протестантські організації компромісно підходять до процесу соціалізації, вважаючи його неодмінним чинником входження у соціальний простір, вимагаючи від віруючих поваги до держави, включення через різноманітні заходи у перебудовчі процеси. Основними формами реалізації принципів соціалізації конфесійними товариствами в сучасному суспільстві є суспільно значуща, благодійницька, просвітницька та духовно-оздоровча робота [2].

Однією з особливостей впливу релігійної інституції на процес соціалізації особистості є формування релігійної картини світу, яка є чітко визначеною, стабільною, а тому безпечнішою за звичайну. Якщо людина повністю засвоює все, що пропонує їй релігійна інституція та починає активно реалізовувати засвоєне у життя, то її діяльність у соціальних інституціях суспільства матиме релігійне забарвлення, а тому своїм впливом релігія може змінювати світогляд і картину світу людини. В

цьому полягає особливість впливу релігійної інституції на соціалізацію особистості. На думку Л. Суятінової, не можна дати однозначної оцінки даного впливу, так як в залежності від конкретного релігійного об'єднання, наслідки впливу можуть бути різними [5].

Наприклад, традиційні релігії мають відносно обмежений вплив на життя людини, так як залишають їй певний простір для прийняття власних рішень, натомість у деструктивних культах особа повністю позбавляється права на власну думку та особисте життя.

Нині розвиток різного роду сект, на думку Л. Суятінової, є явищем тривожним і якому слід протистояти, оскільки вони здебільшого мають патологічний характер. Наприклад, для залучення нових членів секти застосовують своєрідний стиль пропаганди і вербування, а це – сердечність і обман та психологічно-суспільні маніпуляції, зокрема, колективний тиск і "промивання мозку" [5].

Між тим, сучасна молодь виявляє інтерес до релігії, зокрема до нетрадиційних її форм, східних духовних та шаманських практик, йоги та інших традицій, що впливає на культурно-історичний контекст взаємодії особистості.

Отже, релігія завжди була своєрідною духовно-моральною опорою суспільства, за її допомогою зберігалися й від покоління до покоління передавалися моральні норми і принципи, традиції, звичаї й обряди, національні святині. Релігійна соціалізація передбачає засвоєння особистістю релігійних цінностей і норм, а особливість впливу релігійної інституції на соціалізацію особистості полягає у формуванні релігійного світогляду та картини світу особистості через включення її у групу віруючих з певними релігійними нормами. А тому традиційна релігійна культура може протистояти негативним наслідкам глобалізації культури, зокрема формуванню глобальної групи людей в якій можуть діяти механізми соціально-психологічного навіювання та впливу різноманітних протестантських церков і зарубіжних релігійних рухів, частина з яких характеризується авторитаризмом і агресивним неприйняттям інакомислення, що останнім часом почали активно впливати на формування свідомості громадян країни.

Література

1. Геєць В.М. Інститути соціалізації в Україні та країнах ЄС: тенденції розвитку та ключові відмінності / В. М. Геєць // Український соціум. – 2011. – № 2. – С. 7-34.

2. Докаш В.І. Проблеми соціалізації віруючої особистості в сучасному суспільстві / В.І. Докаш // Науковий вісник Чернівецького університету: Збірник наук. праць. Випуск 602-603. Філософія. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2012. – С.101-106.

3. Матвеева А.И. Путь духовной социализации: от цивилизации – к культуре [Электронный ресурс] / А.И. Матвеева. – Режим доступа : cyberleninka.ru

4. Пірен М. Утвердження духовних цінностей громадянського суспільства і релігійна соціалізація особистості / М. Пірен // Соціальна психологія. – 2005. – № 6 (14). – С.31-41

5. Суятінова Л. Вплив релігії на процес соціалізації особистості / Л. Суятінова // Соціальна психологія. – 2006. – №1 (15). – С. 84-93.

6. Торосян Д. Роль религиозного фактора, традиционных, духовно-нравственных ценностей в социализации российской молодёжи в условиях глобализации [Электронный ресурс] // Д. Торосян. – Режим доступа : www.lib.ua-ru.net/diss/cont/388293.html

7. Уфимцева Е.И. Особенности воцерковления в оценках православной молодёжи [Электронный ресурс] / Е.И. Уфимцева. – Режим доступа : ecsocman.hse.ru/data/2013/06/05/.../Ufimtseva.pdf

References

1. Heiets, V.M. (2011). The institutions of socialization in Ukraine and the EU: trends and key differences. Ukrainskyi sotsium, 2, 7-34 [in Ukrainian].

2. Dokash, V.I. (2012). Problems of socialization of the individual believer in modern society. Naukovyi visnyk Chernivetskoho universytetu. Issue 602-603. Philosophy, 101-106 [in Ukrainian].

3. Matveeva, A.I. The path of spiritual socialization from civilization – the culture. Retrieved from http://cyberleninka.ru [in Russian].

4. Piren, M. (2005). Affirm the spiritual values of civil society and religious socialization/ Sotsialna psykholohiia, № 6 (14), C.31-41 [in Ukrainian].

5. Suiatinova, L. (2006) Influence of Religion on the process of socialization. Sotsialna psykholohiia, 1 (15), S. 84-93 [in Ukrainian].

6. Torosian, D. The role of the religious factor, traditional, spiritual and moral values in the socialization of the Russian youth in the conditions of globalization. Retrieved from www.lib.ua-ru.net/diss/cont/388293.html [in Russian].

7. Ufimtceva, E.I. Features churched in the Orthodox youth evaluations. Retrieved from www.ecsocman.hse.ru/data/2013/06/05/.../Ufimtseva.pdf [in Russian].

УДК 316.728

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

ФЕНОМЕН ГЛАМУРУ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ЗАСІБ КОНСТРУЮВАННЯ УЯВНИХ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ

Стаття присвячена дослідженню феномену гламуру масової культури у конструюванні індивідом уявних культурних ідентичностей у процесі споживання символічно означених речей. Автором проналізовано походження феномену гламуру та його сутнісні риси як явища масової культури; показано його суперечливий вплив на ціннісні визначення особистості; окреслено соціокультурні особливості гламуру в українському контексті.

Ключові слова: гламур, гламурне споживання, ідентичність, масова культура, престижність, бренд, симуляція.

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

Феномен гламура массовой культуры как средство конструирования воображаемых идентичностей

Статья посвящена исследованию феномена гламура массовой культуры в конструировании индивидом воображаемых культурных идентичностей в процессе потребления символически обозначенных вещей. Анализируется происхождение феномена гламура и его сущностные черты как явления массовой культуры. Показано его противоречивое влияние на ценностные ориентиры личности, определены социокультурные особенности гламура в украинском контексте.

Ключевые слова: гламур, гламурное потребление, идентичность, массовая культура, престижность, бренд, симуляция.

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

Phenomenon of glamour of mass culture as a tool of designing of imaginary identities

The article investigates the construction of imaginary individual cultural identities in the process of the prestigious glamor consumption symbolically marked items. We analyze the origins of the phenomenon of glamor and its essential features as a phenomenon of mass culture. Its contradictory effect on the value orientations of the individual are shown. Socio-cultural features of glamor in the Ukrainian context are identified.

Keywords: glamor, glamorous consumption, identity, mass culture, prestige, brand, simulation.

У процесі споживання тих чи інших культурних продуктів, генерованих масовою культурою, людина ототожнює себе з певними культурними взірцями та символічно включає їх в коло особистісної комунікації, суспільної соціалізації та власної ідентичності. Як пише М. Козін, "завдяки ідентичності людина остаточно набуває існування, ідентичного своїй сутності, а слідом за цим – духовних і соціальних основ і меж цієї ідентичності" [12].

Поширювані масовою культурою цінності й матеріальні блага, що є постійно мінливими відповідно до зміни соціокультурної "модної ситуації", багато в чому формують нову ідентифікаційну культурну модель сучасного індивіда. Особливу роль у цьому процесі відіграє "модне" споживання, детерміноване масовою культурою та феноменом так званого гламуру – теж породження масових культурних стандартів. Саме мода здатна підвищувати чи занижувати престижність використання та споживання культурних взірців, моделей та визначати певні стандарти поведінки, повсякчас акумулюючи соціально значиму інформацію.

Долучаючись до споживання в цілому і до модного споживання зокрема, кожен індивід сповідує ті культурні норми й цінності, які формують та репрезентують символічний культурний простір. Якщо говорити про споживання загалом, то це є однією з важливих сфер соціального життя, фундаментальною основою буття людини. Тож, опустивши виробничі й торговельно-економічні аспекти даного питання, зупинимося на символічній складовій, яка стає все більше переважаючою в споживанні людиною товарів чи послуг.

Споживання вже давно вийшло за суто економічні межі і набуло вигляду певної системи соціального відтворення, проникаючи в площину культурних сенсів і цінностей. Долучаючись до процесів соціалізації індивіда, споживання формує певні життєві стратегії, які визначають способи конструювання людиною бажаних ідентичностей.

© Денисюк Ж. З., 2016

В умовах масової культури відбувається процес засвоєння індивідами соціальних сенсів, репрезентованих речами, з метою наступної соціальної диференціації учасниками споживання. Конструювання нових культурних ідентичностей у ході споживання культурних зразків, моделей поведінки і сенсожиттєвих стратегій відбувається шляхом самовизначення індивіда в системі соціокультурних відносин. Особливого значення в контексті розглядуваної проблематики набуває так зване престижне або гламурне споживання, пов'язане з переважаючою символічною складовою.

Дослідженню гламуру як феномену культури постіндустріального суспільства у зв'язку з такими поняттями, як "стиль життя", "мода" присвячені дослідження Р. Барта, Ж. Бодрійяра, С. де Бовуар, Д. де Грааф, Ф. Джеймісона, Т. Веблена; особливості перебігу явища на пострадянському просторі висвітлені в працях Ю. Вєтошкіної, О. Газарової, Д. Голинко-Вольфсона, М. Гудової, М. Рахманінової, Л. Рубінштейн, Д. Руднєвої, А. Частіциної. Естетика гламуру та його феномен в цілому є мало дослідженими і тому актуальним для українського гуманітарного дискурсу, оскільки такі явища значною мірою визначають повсякденні культурні практики індивіда та моделі сучасних культурних ідентичностей. Дана проблематика знайшла відображення в працях Н. Авер'янової, С. Амеліної, Р. Безуглої, І. Бондаренко, Л. Васильєвої, Т. Гундорової, С. Дацюка, Л. Дерман, О. Кузьмук, Л. Кучеренко, Б. Мантули, В. Осипової, О. Філоненко, Ю. Юхимик.

Мета дослідження полягає у з'ясуванні ролі гламуру та гламурного масового споживання символічно наповнених товарів у конструюванні індивідом уявних і бажаних культурних ідентичностей.

Культурна ідентичність – одне з фундаментальних понять гуманітарного дискурсу, що передбачає, насамперед, встановлення духовного взаємозв'язку між індивідом і суспільством (спільнотою, народом) і переживання відчуття приналежності до колективу, інтеріоризація цінностей національної культури у свій життєвий простір.

Поширення процесів глобалізації та взаємодії і взаємопроникнення різних культур, підвищення ролі інформаційних технологій у повсякденній практиці людини – всі ці фактори призвели до суттєвих змін у способах набуття культурних ідентичностей. На противагу традиційному культурному сенсовизначенню з'являються множинні ідентичності, які конструюються віртуально-символічним культурним полем і дають можливість індивіду багатогранної репрезентації в соціокультурному просторі.

На думку дослідників, генезис і еволюція гламуру беруть свої початки в ідеології гедонізму як одного із своєрідних типів духовно-естетичного освоєння дійсності [5, 260]. Разом з тим, як слушно зауважує О. Філоненко, історично означені явища гламуру, в яких акумульовано певні культурні коди, беруть свої початки вже з появою класового розподілу в суспільстві та проявляються шляхом візуальної репрезентації образу людини, головним чином через зовнішність та одяг [18, 80]. Про появу гламуру стає можливо говорити після зародження іншого, пов'язаного з ним культурного феномену – моди, яка як важлива складова міської культури постає в період пізнього Середньовіччя у Західній Європі. Будучи першопочатково динамічною та мінливою системою, мода, насамперед, обумовлювалася певним рівнем матеріального достатку серед заможних верств містян, які могли собі дозволити не лише утилітарне відношення до одягу, але й вважати його засобом індивідуального самовираження і презентації в суспільстві, що раніше, на відміну від романського періоду, було, з огляду на бідність населення, майже неможливим [18, 81].

З часом, як пише Р. Барт, певну родзинку в одязі становитиме його деталь, на яку й звертатиметься основна увага – "дрібничка", "не знаю що", "манера" тощо, які стали позначати соціальні відмінності та згодом почали формувати таку категорію, як смак [2].

Експлікація гламуру масової культури відбувається в уніфікованих моделях поведінки, стереотипах, установках, способах комунікації та формуванні нових культурних ідентичностей. Головним комунікативним полем гламуру є візуальна комунікація (що загалом є основною характеристикою масової культури), яка представлена екранною культурою та численними глянцевими виданнями. Загалом, на думку дослідників, гламур є особливим світосприйняттям, зосередженим на численних речах, зовнішньому блискові, розкоші, що задає певний настрій споживацького суспільства [3, 67].

До головних відмінних рис гламурності, сформованих масовою культурою, належить симулятивність, комерційність, візуальність, типізація. Гламурність реперезентується в масовій культурі через індустрії моди, краси, здоров'я, іміджу. Д. Руднєва природу гламуру трактує як символічну і симулятивну, а саме явище розглядає як особливу форму поведінки з переважаючими зовнішніми репрезентаціями. Внутрішні мотивації апологетів цього стилю є похідними від зовнішнього ефекту "помітності", "шику" [16, 12].

Якщо на початку свого існування етимологія слова "гламур" означала певну "чарівність", "магічність", "привабливість", то сьогодні при вживанні цього терміну увага його змісту акцентується на зовнішній привабливості і блискові, шикові, трендовості, надмірності та брендовості споживання. Фактично можна до безкінечності перераховувати зовнішні формальні ознаки гламуру та гламурності, проте зосередимося саме на внутрішній мотивації до такого споживання і "гламуризації" повсякденності, які здатні своїми засобами формувати нові моделі культурної ідентичності індивідів. У цьому контексті гламурність задає певний життєвий стандарт зі своїми ціннісними орієнтаціями, в межах яких індивід формує власну систему координат та співвіднесень й власну ідентичність.

Переважаюча візуальність гламурності, безперечно, зосереджується на зовнішній, формальній репрезентативності. Це робить можливим досягнення бажаної культурної ідентичності та модних психологічних установок за допомогою певної атрибутивності споживання визначених товарів чи послуг, поданих масовою культурою в якості модного гламурного канону споживання. Будучи панівним модним стилем сучасності, гламур базується на принципові певної магічності, сутність якої полягає в бажаній формі причетності до певних матеріальних об'єктів моди, які наділяються винятковими сакральними якостями [14, 55]. Найбільшим ретранслятором гламуру, як і всієї масової культури, є мас-медіа, медійний простір, що транслює схвалювані моделі поведінки, споживання, ціннісні установки. Відтак чільною оціночною категорією стає не онтологічна або екзистенціальна змістовність твору, а його медійна популярність, частота потрапляння в рейтинги і значні обсяги продажів [7].

Указуючи на не мнеш важливий економічний чинник у поширенні гламуру, С. Дацюк зазначає про фактор домінування споживання над виробництвом. Відтак "товари та послуги такого нового споживацького світу отримують нову якість – демонструвати градації розкоші. Так з'являється гламур як особлива характеристика товарів та послуг" [10].

Статусно-престижне марнотратство гламурного споживання завжди демонстративне і для зовнішнього спостереження є видовищем. Сутністю ж такого споживання є перетворена в споживання форма прекрасного, коли воно, будучи зовнішньою і внутрішньою характеристикою предмета, сприймається не в безкорисливому естетичному милуванні, а в споживацькому жаданні, викликаючи тим самим нездоланний потяг до придбання речі [8]. Таким чином, на перший план виходять такі властивості товарів і послуг, що не пов'язані з безпосереднім функціональним призначенням, а, навпаки, можуть забезпечити демонстративне споживання, яке визначається високим рівнем вартості таких товарів, а також певною стильністю, модністю та гламурністю. Формуються певні "гламурні" бренди індустрією моди, способи організації дозвілля (певні види занять), "гламурні" місця відпочинку, престижні професійні види діяльності тощо.

Під впливом цих чинників формується і новий соціокультурний тип гламурного індивіда або "селебритіз" (celebrity), які канонічно дотримуються всіх правил гламурного життя, як-от: споживання товарів відповідного бренду, обов'язкове відвідування модних і гламурних тусовок, публічна демонстрація певних "дивацтв", що також вважаються гламурними. Гламур являє собою стиль життя, що підкреслено зосереджений на статусах – реальних і уявних, адже в престижному споживанні платять не за якість виробу, а за престижні символи, що позначають "розкручений" бренд. Факт публічного споживання підвищує капіталізацію бренду і водночас підкреслює виключність особи, що його споживає [17].

Всі ці фактори формують певну медіа-активність гламурної персони і подекуди це набуває пріоритетності порівняно з професійною діяльністю.

Демонстрація гламурного споживання пов'язана з певною ситуативністю і модною швидкоплинністю. Адже всі бренди і тренди, які є актуальними і затребуваними протягом короткого часового проміжку, обираються не індивідом і його власним вибором, а численними експертами й медіа, які фактично формують кон'юнктуру ринку. Носіями брендів і трендів є речі, які важливі не стільки самі по собі, а в силу їхнього іміджу, який індивід може перенести на себе, стати причетним до їхньої актуальності, позначивши з їхньою допомогою свій статус [6, 4]. Відтак ми можемо говорити про втрату індивідом власної культурної ідентичності, внаслідок чого відбувається його підпорядкування тому культурному середовищу, яке сформоване іншими технічними і символічними засобами. Образи, створювані гламуром, є зовні дуже привабливими, людське тіло ідеальним (у глянцевих журналах всі фото ідеально оброблені за допомогою програми "Фотошоп"), тобто формується певна штучна віртуальна реальність, яка, тим не менше, зорієнтована на масового споживача.

Гламуризація торкнулася, перш за все, сфер візуальності, а саме фотографії, архітектури, живопису, костюму. Для більшості образів характерна так звана глянцевість, що проявляється у "прагненні наблизити людське тіло до бездоганного стану подоланої природи – образу, який властивий синтетичним матеріалам, для яких характерна ідеальна гладенька поверхня, яскравий колір, здатність блиску і т.д." [15]. Звідси набуває поширення індустрія краси та пластичної хірургії. У масовій свідомості така відповідність гламурності межує з поняттям "нормальності", а отже, успішності, і стає певною цінністю.

У даному контексті Л. Дерман підкреслює дисциплінарно-репресивний регламент гламурної культури, яка висуває досить жорсткі вимоги до тілесної організації, зокрема щодо образів жіночої краси, що продукується як модою, так і ЗМІ – це певний стереотип, що сформувався у чоловічій уяві та представляє образ жіночої краси, що визначається не завдяки внутрішнім властивостям її натури, а у зв'язку з фізичною привабливістю [11, 213].

Репрезентовані масовою культурою нові стандарти ідентичності і моделі поведінки в українському соціокультурному просторі часто мімікрують або створюють симбіоз з абсолютно новими ознаками і властивостями. Як зазначає Н. Авер'янова, сучасна масова культура в українському суспільстві пропонує широкий вибір готових зразків і стилів поведінки, калькованих із західних і американських зразків та стилів. Але ці зразки, які створюються західними і американськими менеджерами з розрахунку на "середнього" споживача, у нашому українському суспільстві сприймаються як символи й ознаки елітарності [1, 176].

Характеризуючи гламур на українських теренах як явище провінційне, О. Філоненко наголошує на його подекуди повній абсурдності і тотальній кічевості, де він постає певною самопародією на кшталт феномену Вєрки Сердючки [18, 84]. На перший погляд може здаватися, що, будучи генетично елітарним явищем, гламур не може існувати в форматі масової культури – відтак йому загрожує неминуче перетворення на кітч. Проте цей варіант "гламурного кітчу" зберігає й репрезентує в собі сутнісні ознаки гламуру, змушуючи публіку зачаровуватись, вражатись та бути вкрай спантеличеною побаченим. У цьому контексті доречно буде згадати численні коментарі користувачів на одному з найпопулярніших інтернет-таблоїдів "Української правди" (http://tabloid.pravda.com.ua), де гламурну тусовку називають чимось штучним, хоча й цікавим, як кунсткамера.

Розглядаючи кітч як культурну категорію, Ж. Бодрійяр порівнює його з гаджетом, який у технічному плані також є технологічною пародією, наростом з непотрібних функцій, безперервною симуляцією функцій без реального практичного референта. Естетика симуляції глибоко пов'язана з функцією, доданою кітчу суспільною думкою, – висловлювати устремління, соціальне класове очікування, магічне приєднання до культури, форм, звичаїв і знаків вищого класу, це естетика акультурації, що виливається в предметну субкультуру [4].

На відміну від західноєвропейських країн, в Україні соціальна диференціація позначена певною некерованістю та деформованістю, коли мало і середньозабезпечені групи населення мають потреби до статусного споживання аби хоча би зовнішньо наблизитися до рівня добре забезпечених споживачів [13, 13]. У зв'язку з цим, С. Дацюк у системі градацій і соціальних стратифікацій поділяє гламур на "гламур для дуже багатих, для просто багатих, для забезпечених, для тих, хто зводить кінці з кінцями і для бідних" [10].

Рефлексіям з приводу гламурно-кічевих прецедентних подій та явищ в українському медійному просторі присвячений сайт ragu.li, що фактично є "блогом про агресивний несмак українського бомонду". У поле зору критиків потрапляють як епізоди тусовок селебритіз, так і "псевдо-світські" бали, які останнім часом стали надто поширеними на тимчасово окупованих українських територіях у квазідержавних утвореннях "днр"-"лнр" та в Криму. Належать вони радше до заходів символічного єднання із псевдо-"імперською" культурою, а за змістом є ментальними взірцями радянсько-російського кітчу.

Щодо поширення явища гламуру в його кітчевих проявах на пострадянських теренах загалом, то тут Т. Гундорова слушно наголошує на акумулюванні та втіленні ним певної мрії-самопрезентації новоявленої еліти, для якої еталони гламуру є універсальним культом розкоші, задоволення, моди, екзотичного способу життя. Разом з тим, практика наслідування гламуру такою елітою засвідчує про присмак у ньому певної ностальгії за якоюсь аристократичною величчю, поєднаною з причетністю до цінностей західного світу – що в цілому сигналізує про симбіоз світогляду посттравматичної свідомості [9]. Яскраві приклади такого гламуру не так давно сколихнули культурний медійний простір через доступ до споглядання оздоблення інтер'єрів та предметів розкоші в маєтках очільників колишньої української влади – В. Януковича та В. Пшонки. "Золотий" гламур політичної еліти дав підстави користувачам соцмереж іронічно визначити приналежність таких культурних артефактів до стилю "пшонка-стайл" або "донецьке бикоко".

На противагу поширенню гламурності спостерігається й інша тенденція – відвертого антигламуру, поширювана в межах усе тієї ж масової культури. Антигламур пов'язується зі своєрідним епатажем, поєднанням непоєднуваних форм і кольорів, що, на думку їхніх апологетів, дозволяє людині повернути свою унікальність та власну ідентичність. Прикладом в українській поп-музиці є творчість дівочого гурту з негламурною назвою "Пающіє труси", що теж є викликом гламурності.

Таким чином, гламур як феномен масової культури здійснює значний вплив не лише на множинність проявів зовнішніх форм масової культури, але й на більш глибинні пласти масової свідомості, внутрішні духовні установки, пов'язані з формуванням культурних ідентичностей індивіда та його сенсо-буттєвого самовизначення. Пропонуючи віртуальні симулятивні образи, які за своєю формою є привабливими і надзвичайно бажаними для широкої аудиторії, гламурність містить за ними симуляцію справжньої реальності. Це система симулякрів, які штучно стимулюють попит на певні товари та образи, підкріплена комерційним зиском.

Література

1. Авер'янова Н. Українська специфіка масової культури в контексті дослідження європейського цивілізаційного простору / Н. Авер'янова // Українознавчий альманах. – 2013. – Випуск 11. – С.174–177.

2. Барт Р. Дендизм і мода / Р. Барт [Електронний ресурс]. Електрон. дан (1 файл).– Режим доступу: http:// www.ji.lviv.ua/n38texts/barthes.htm.

3. Безугла Р. І. Гламур: осмислення феномена тілесності / Р. І. Безугла // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2011. – № 4. – С.63–68.

4. Бодрийяр Ж. Китч / Ж. Бодрийяр // Общество потребления. Его мифы и структуры. – М.: Культурная революция; Республика, 2006 [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. (1 файл). – Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-2.html.

5. Васильєва Л., Мантула Б. Краса-гламур як детермінанти феномену реклами / Л. Васильєва, Б. Мантула // Гілея: науковий вісник. – 2013. – № 73. – С. 260–262.

6. Ветошкина Ю. В. Гламур в контексте повседневности (по материалам современной дамской прозы): автореф. дис. …канд. культ.: 24.00.01 – теория и история культуры / Ю. В. Ветошкина. – Шуя, 2011. –19 с.

7. Голынко-Вольфсон Д. Агрессивно-пассивный гламур / Д. Голынко-Вольфсон // Художественный журнал. – 2005. – № 60 [Электронный ресурс]. – Электрон дан. (1 файл). – Режим доступа: http://xz.gif.ru/numbers/60/glamur.

8. Гудова М. Ю. Советский шик и российский гламур как две модели потребления и воображения повседневности / М. Ю. Гудова [Электронный ресурс]. – Электрон дан. (1 файл).– Режим доступа: http://d1019822.idhost.kz/site03/smi/smi11.php.

9. Гундорова Т. "Сільський гламур" і глобалізаційний кіч / Т. Гундорова [Електронний ресурс]. – Електрон дан. (1 файл). – Режим доступу: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/silskiy_glamur_i_globalizatsiyniy_kich.html.

10. Дацюк С. Доля гламурних обивателів [Електронний ресурс]. – Електрон дан. (1 файл). – Режим доступу: http://www.pravda.com.ua/articles/2008/11/13/3610279/view_print/

11. Дерман Л. М. Культурні нормативи тілесності в моді / Л. М. Дерман // Гілея: науковий вісник. – 2014. – №. 86. – С. 211–214.

12. Козин Н. Г. Идентификация. История. Человек / Н. Г. Козин // Вопросы философии. – 2011. – № 1. – С. 37–48. [Электронный ресурс]. – Электрон дан. (1 файл). – Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=254.

13. Кузьмук О. М. Споживацька поведінка як механізм ідентичності / О. М. Кузьмук // Грані. – 2015. – № 4. – С.12–16.

14. Осипова В. Ю. Трансгресивна магія гламуру / В. Ю. Осипова // Вісник Національного університету "Юридична академія України імені Ярослава Мудрого". – 2013. – № 2. – С.47–57.

15. Рахманинова М. Д. Дискурс гламура как знаковая система социальной реальности / М. Д. Рахманинова [Электронный ресурс].–Электрон дан. (1 файл).– Режим доступа: http://www.runivers.ru/philosophy/logosphere/58583/.

16. Руднева Д. А. Гламур и его презентации в культуре постиндустриального общества на рубеже XX-XXI вв.: автореф. дис. на здобуття ст. канд. культ.: 24.00.01 – теория и история культуры / Д. А. Руднева. – Екатеринбург, 2011. –19 с.

17. Руднева Д. А. Гламур как феномен культуры постиндустриального общества: методология исследования / Д. А. Руднева // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. – 2010. – № 2. – С.31–40.

18. Філоненко О. Г. Гламурне тіло. Провінційна версія / О. Г. Філоненко // Наукові праці. – Т. 101. (Вип. 88). – С.78–85 [Електронний ресурс]. – Електрон. дан. (1 файл). – Режим доступу: http://www. nbuv. gov. ua/portal/Soc_Gum/Npchdu/FL/2008_88/88-19. pdf.

References

1. Averyanova, N. (2013). Ukrainian specificity of popular culture in the context of European cultural space research. Ukrayinoznavchyy al'manakh, 11, 174-177 [in Ukrainian].

2. Bart, R. Dandyism and Fashion. Retrieved from http:// www.ji.lviv.ua/n38texts/barthes.htm [in Ukrainian].

3. Bezugla, R.I. (2011). Glamour: Understanding the phenomenon of corporeality. Visnyk Derzhavnoyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv, 4, 63-68. [in Ukrainian].

4. Baudrillard, J. (2006 Kitsch. Consumer society. His myths and structures (http://ec-dejavu.ru/k/Kitsch-2.html.). M.: Kul'turnaya revolyutsyya; Respublyka [in Russian].

5. Vasileva, L.A., Mantula, B. (2013). Health-glamor as determinants of the phenomenon of advertising. Hileya: naukovyy visnyk, 73, 260-262 [in Ukrainian].

6. Vetoshkina, Y.V. (2011). Glamour in the context of everyday life (based on modern ladies' prose). Extended abstract of candidate's thesis. Shuja [in Russian].

7. Golynko-Wolfson, D. (2005). Aggressive-passive glamor. Hudozhestvennyj zhurnal, 60. Retrieved from http://xz.gif.ru/numbers/60/glamur [in Russian].

8. Gudova M. Ju. Soviet chic and glamor as the two Russian consumption patterns of everyday life and imagination. Retrieved from http://d1019822.idhost.kz/site03/smi/smi11.php. [in Russian].

9. Hundorova, T. "Village Glamour" and globalization kitsch. Retrieved from http://gazeta.dt.ua/CULTURE/silskiy_glamur_i_globalizatsiyniy_kich.html. [in Ukrainian].

10. Datsyuk, S. Glamorous fate of ordinary people. Retrieved from http://www.pravda.com.ua/articles/2008/11/13/3610279/view_print/[in Ukrainian].

11. Derman, L.M. (2014). Cultural norms of physicality in fashion. Hileya: naukovy visnyk, 86, 211-214 [in Ukrainian].

12. Kozin, N.G. (2011). Identification. History. Human. Voprosi fylosofyy, 1, 37–48, [in Russian].

13. Kuzmuk, O.M.(2015). Consumer behavior as a mechanism for identity. Hrani, 4, 12-16 [in Ukrainian].

14. Osipova, V.Y. (2013). Magic transgressive glamor. Visnyk Natsional'noho universytetu "Yurydychna akademiya Ukrayiny imeni Yaroslava Mudroho", 2, 47-57 [in Ukrainian].

15. Rachmaninova, M.D. Discourse of glamor as a sign system of social reality. Retrieved from http://www.runivers.ru/philosophy/logosphere/58583/ [in Russian].

16. Rudneva, D.A. (2011). Glamour and its presentation in the culture of post-industrial society at the turn of the XXI century XX. Extended abstract of candidate's thesis. Ekaterynburh [in Russian].

17. Rudneva, D.A. (2010). Glamour as a phenomenon of culture of post-industrial society: research methodology. Izvestija Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 2, Gumanitarnye nauki, 2, 31-40 [in Russian].

18. Filonenko, O.G. (2008). Glamorous body. Provincial version. Naukovi pratsi, 101 (88), 78-85. Retrieved from http://www. nbuv. gov. ua/portal/Soc_Gum/Npchdu/FL/2008_88/88-19. pdf. [in Ukrainian].

УДК: 130.2

Доманська Олена Анатоліївна
кандидат культурології, доцент,
докторант Національного педагогічного
університету ім. М.П. Драгоманова
elen_d@i.ua

РЕЛІГІЙНА СКЛАДОВА У ФОРМУВАННІ СВІТОГЛЯДНИХ УЯВЛЕНЬ УКРАЇНСЬКОГО ЕТНОСУ

У статті аналізується базовий релігійно-історичний вимір становлення національного культурного простору; обґрунтовується позиція: що впливає на появу і розвиток міфологічної установки національної ціннісної свідомості. Також у межах аналізу історично-релігійного виміру виявлено умови формування особливостей ціннісних структур національної масової свідомості, що мали суттєвий вплив на подальший розвиток національного культурного простору. Ціннісна енергетика християнства не зароджувалась на території українського культурного простору, а поширювалась на ньому у вигляді вже сформованих остаточно його продуктів. Тому український протоетнос був середовищем, яке наверталось у віру іншими, ніж народжувало її як ціннісно-енергетичне джерело, зважаючи на стан і функцію в системі категорій даного розгляду.

Ключові слова: релігійно-історичний вимір, ціннісна енергія, історія, нація, простір, прадавній слов'янський етнос, протоетнос, національна свідомість.

Доманская Елена Анатольевна, *кандидат культурологии, доцент, докторант Национального педагогического университета им. М.П. Драгоманова*

Религиозная составляющая в формировании мировоззренческих представлений украинского этноса

В статье анализируется базовое религиозно-историческое измерение становления национального культурного пространства; обосновывается позиция: что влияет на появление и развитие мифологической установки национального ценностного сознания. Также в рамках анализа историко-религиозного измерения выявлены условия формирования особенностей ценностных структур национального массового сознания, имевшие существенное влияние на дальнейшее развитие национального культурного пространства. Ценностная энергетика христианства не рождалась на территории украинского культурного пространства, а распространялась на нем в виде уже окончательно сложившихся его продуктов. Скорее украинский протоэтнос был средой, навязываемой в веру другими, чем рождал ее как ценностно-энергетический источник, если описывать это состояние и функцию в системе категорий данного рассмотрения.

Ключевые слова: религиозно-историческое измерение, ценностная энергия, история, нация, пространство, древний славянский этнос, протоэтнос, национальное сознание.

Domanska Olena, *PhD in Cultural Studies, Associate Professor, Doctoral student of The National Pedagogical Dragomanov University.*

The religious component in the formation of philosophical concepts of Ukrainian ethnos.

In the article the basic religious and historical dimension of formation of national cultural space is analyzed. The position, which dominates in the appearance and development of mythological national installer value consciousness is substantiated. Within the analysis of historical and religious dimension features we also found conditions of the value structure of national mass consciousness that had a significant impact on the further development of national cultural space. Power of Christian values was born out of the territories of Ukrainian cultural space, and spread in a well-established definitively its products. So, Ukrainian protoetnos was an environment that accepted the beliefs of the others then rase it as the power value source if we describe this condition and function of the system of the considered categories.

Keywords: religious and historical dimension, valuable energy, history, nation, space, ancient Slavic ethnicity, national consciousness.

Постановка проблеми та обґрунтування актуальності теми. Сучасні дослідники прадавньої міфорелігійної свідомості українців твердять про виняткову важливість і глибину міфологічної світогляду давніх українців. Водночас про дорелігійні міфологічні вірування і уявлення українців можна говорити досить умовно та й, мабуть, не варто об'єднувати їх у стійку і цілісну систему, з якої можна було б послідовно вивести їх органічне вливання у духовний простір монотеїстичної релігії, оскільки і самі вірування були достатньо пістрявими і сам етнос, що його можна вважати етнічним фундаментом нації був достатньо плинним та нестійким. Спочатку спробуємо виявити неоднозначність у баченні процесу творення українського протоетносу.

Протягом останніх десятиліть дослідницька увага була приділена широкому колу питань, пов'язаних із вивченням різних аспектів формування матеріальної і духовної культури прадавнього слов'янського етносу, зокрема: глобальній історії українського етносу з моменту його зародження до сучасності (С. Семенюк); дослідженням глибинних історичних основ української етнопсихології (В.Янів); основних періодів історичного розвитку населення території України у прадавній період (Д.Телєгін); впливу

© Доманська О. А., 2016

близькосхідних елементів на ідеологію найдавнішого населення Північного Причорномор'я (С.Пустовалов), ідеології скіфів (Д.Раєвський), походження Руси (О.Пріцак), походження скіфів (В. Мурзін), походження українського народу (В.Петров, Г.Півторак); виченню релігії і культів міфічної Ольвії (А.Русяєва); язичництву Давньої Руси та давніх слов'ян (Б.Рибаков); загального змісту української міфології (В.Войтович, М. Васильєв); обрядів ініціації у давніх словян та українців (В.Балушко).

Однак зв'язок релігійних уявлень давніх слов'ян із подальшим розвитком структур духовного освоєння світу, не став предметом поглиблених наукових розвідок українських дослідників. Застосування онто-гносеологічного принципу для дослідження та описування релігійно-історичного виміру становлення національного культурного простору як такого, що випливає з міфонаративної площини його розуміння і маніфестує себе в історичному розвитку національної спільноти – аж до теперішнього часу, обумовлює позицію подальшого розгляду.

Мета статті – визначити деякі загальні підходи до розуміння та розробки проблематики релігійних уявлень давніх слов'ян та їх впливу на формування української культури; виявити умови формування особливостей ціннісних структуру національної масової свідомості, що мали суттєвий вплив на подальший розвиток національного культурного простору.

Основний виклад матеріалу. Якщо говорити про релігійність українців, то вона сама й її усвідомлення – різні речі. У зв'язку з визначеним вище феноменом запізнення на момент її історичного мовного описування воно не спиралось на аргументацію та матеріали які могли б бути розглянуті у сучасній науковій парадигмі. Однак об'єктивним показником, що має в основі тривалий історичний період дії як критерій власної істинності є наступне зауваження: українська релігійність не є результатом народженої ціннісною свідомістю потреби і розвиненої на її основі здатності раціоналізувати ключові для буття людини загально-світоглядні питання. Зазначений комплекс світоглядних проблем характеризує ціннісну свідомість європейця вже на більш пізніх етапах історичного розвитку. Ці проблеми плекались тривалою культурною традицією і знайшли свій вихід у філософсько-теологічних пошуках кращих представників нації, піднявши самосвідомість останньої на рівень поза національного значення. Важливо зрозуміти, що для окреслення координат розуміння умов формування даньоруського культурного простору, з яких у подальшому виникає національне усвідомлення та побудова національного культурного простору в історичній перспективі, візантійська релігійна свідомість не може бути матрицею пояснення протоукраїнського становлення національного духу. Дослідники констатують глибоку суперечність життєвого світу візантійців. Релігія була відокремлена від життя та існувала сама по собі. Спробуємо розглянути ці твердження крізь призму розповсюдження православного християнства східного обряду на території Київської Русі. Отже, з одного боку, маємо недовершеність і неготовність слов'янського язичницького духу і культури до пробудження глибокого внутрішнього індивідуального споглядання і розуміння істинних ціннісних смислів християнської релігії та православ'я зокрема, з іншого – піднесення варварських чеснот як мотиву і механізму ціннісної практичної дії, прихильності до магії та віщуванню тощо.

Існує ще один аспект бачення. У понятті "Візантія" маємо такий суб'єкт дії, який не ставить на меті суто практичні цілі розповсюдження релігійного впливу на нові території. Він скоріше занурений у внутрішній суперечливий двоїстий шлях. Перше – вертикальний метафізичний шлях єднання зі Всевишнім, що насправді неприступний слов'янському (тобто українському в перспективі) духу в його істинній і глибокій мужності і самопожертві. Друге- вектор, соціально-політичний. У його межах маємо – розпад держаних структур і утворень як результат вичерпання ціннісно-енергетичного імпульсу, що тримав у єдності це утворення і розпорошення ціннісних смислів у вигляді досить спотвореної і фрагментарної передачі міфорелігійного християнського наративу, який, як засвоюваний із значними викривленними перешкодами у давньоруській культурі, тим менше може бути виявлений і представлений як ціннісний фермент утворення прото української ціннісної свідомості. У будь-якому разі зрозуміло, що з окреслених вище позицій можна прийняти висновок автора вже цитованого дослідження щодо візантійського сценарію хрещення Русі, але дещо інакше тлумачити його причини і наслідки. Дослідник зауважує, що "формально можна побачити дяльність константинопольского патріархата як організацію осередків православного стандарту, православної святості та формування простору давньоруського православ'я як автономної реальності [4, 164]. З цим можна погодитись як з данністю, що видима крізь призму певної дослідницької установки. Водночас, прийняття цього явища і процесу як факту не заперечує, а певною мірою стимулює та підживлює іншу тенденцію. А саме: закладаються та історично реалізуються онтологічні та гносеологічні основи неможливості вивільнення власних потенцій національного духу у його розвиткові на даному етапі. Це приблизно історичний наслідок того механізм поданого в різних історичних проекціях долі етнічно-державних утворень, що його мав на увазі А.Шопенгауер, коли стверджував: "Ідея буття у часі є ідеєю нещасливого стану, що буття у часі – світ це царина випадковостей, оман і злоби" [5,75]. Саме внаслідок цього онтологічного процесу відбувається, у вже окресленій позиції, формування і поглиблення метафізичної провини, що постає способом мовного описування національного ціннісного наративу та формування подалі у розвиткові її та виведення її назовні і проживання як основи формування національного культурного простору.

Релігійно-історичний вимір як онтологічна основа феномену морально-політичної "нещирості", що послужив фундаментом формування суперечностей подальшого історичного розвитку українського етносу та проявів метафізичної провини у історичному розвиткові. Важливим у даному контексті є питання про мотиви та істинну (якщо говорити про значення цього слова з урахуванням попередніх застережень) історичну канву "введення" християнства або християнізації Русі з точки зору визначеності цього акту свідомим ціннісним вибором її правителя та способів його подальшого історичного ціннісного усвідомлення. Застосування онто-гносеологічного принципу дозволяє розглянути цей феномен у річищі вже визначених підходів як закономірний прояв необхідності у формі випадковості, але саме у моделі від критого сценарію національного розвитку.

Міф про хрещення Русі на березі Дніпра візантійським духовенством на чолі з митрополитом на вимогу князя Володимира, який захопив грецьке місто Корсунь-Херсонес і бажав просвітити і навернути на духовний шлях істинних язичників не має у науковому середовищі достатнього обґрунтування і вірогідності. "Подібного не могло бути, оскільки жоден візантійський священик не міг здійснити такого порушення канонів, не накликавши цим гніву Константинопольської патріархії. Русь хрестилася не в І, а в Х ст., коли всі деталі християнського обряду було вже ретельно унормовано, в багатовікових суперечках обговорено й остаточно прийнято. Обряд хрещення вже тоді був добре розробленим, він здійснювався індивідуально і тільки в храмі. І лише далеч віків не дає змогу побачити гнів християнських ієрархів усіх церков, якби вони почули про подібне охрещення цілої країни" [3,88].

Отже, такого факту не було. Але що ж ми можемо винести з позицій онто-гносеологічного виміру цієї події. Врахуємо, що це подія, у першу чергу, ціннісна, а тільки потім – фактична. Вона, таким чином, має подальший ціннісний вплив і поширення саме у цьому просторі, тобто релігійній складовій українського культурного простору того часу. Вона має класифікуватися як ціннісна симулякризація у цій сфері, яка в силу її історичного впливу є аналогічною значенню, наприклад, збереження дитинця Десятинної церкви: вона закладає світоглядний фундамент переважно напряму вірування цілого народу. Адже невипадково, навіть якщо говорити про щось подібне до реальності, то увійти в Дніпро для "хрещення" могло не більше мізерної частини людності, що утворювала народ. Решта могла не знати, не хотіти, не поміститися, і нарешті – взагалі відреагувати у будь-який спосіб, оскільки ми маємо справу з штучною (сфальшованою) інтерпретацією ціннісної складової міфу.

Натомість, варто наголосити на іншому аспекті. Такий спосіб поширення ціннісного впливу в історії насправді є запрограмованим і давно відпрацьованим, оскільки вона – спосіб каналізації ціннісної енергії. Для нас важливим є, насамперед, смисл цієї події: що її зробило можливим. Відповідь має дві складові: інертно-нерозвинений стан ціннісної свідомості народу та політичний розрахунок. Обидві складові є постійними супутниками української історії (тобто станів розуміння народом себе, станів самосвідомості). Вони, таким чином, можуть бути визнані важливими ціннісними чинниками формування національного культурного простору у його розгорнутому в просторі і часі сценарії. Історичний ціннісний зміст, що народив та заповнив простір цього симулякру – Русь часів Володимира – найбільша з ранньофеодальних держав того часу, яка за територією переважає Візантійську імперію і тому вона приймає нову релігію не на засадах вірного підданства, а на засадах самостійної, рівної всім іншим церкви. Питання: це політико-церковне трактування породжене ціннісно-вольовим імпульсом народної свідомості, носіїв якої насильницьки навернули у нову віру всіх одночасно у результаті події, реальність якої відкидають самі історики, чи воно виникло пізніше з практичних політичних та ідеологічних міркувань владної верхівки, хай хоч якими аргументами не виправдовувати його появи? Здається, відповідь на це риторичне питання є позитивною у останній частині твердження.

Однак візьмемо для дискурсивного підкріплення даного положення ціннісний погляд певного історичного періоду і врахуємо рельєфно висвітлені крізь даний фрагмент відмінності стану свідомості і її усвідомлення. Попередньо сформулюємо аргументи в річищі полеміки з одним із перших (і базово авторитетних) аналізів історії церкви в Росії (а отже – і України) що має вже поважний історичний вік. Зокрема, про важливість дії чинника "верховної влади" як свідчення аморфності самої маси. Отже, можна сформулювати проблему у формі запитання і варіантів відповіді на неї наступним чином: "Чи можна навернути цілий народ проти його волі і чи вважалося б таке навернення істинним для самої віри, наприклад, у розуміння Візантії, з урахуванням вже наведеного вище "істового" ставлення візантійців до віри"? Вочевидь, навернути можна тільки якщо він (народ) не є активним у сприйнятті віри. Другий варіант відповіді – коли віра не торкається глибин психіки і не трансформує та перетворює глибинні структури свідомості. Така відповідь, власне, доповнює першу. І третій варіант – якщо всю картину навернення потрібно чи можна розглядати крізь призму пізніших історичних нашарувань ціннісних смислів. Такий варіант теж є мало чи неминучим доповненням, якщо не домінуючим принципом формування остаточної відповіді.

Отже, у річищі згаданих міркувань прочитаємо нижче модель розуміння хрещення, подану під кутом ціннісного тлумачення, у якій чітко виступає на першу позицію прагнення автора вплинути на свідомість того, хто сприймає. В уривку йдеться про мотиви вибору віри Володимиром: "...переміна

відбувається на основі внутрішнього процесу мислення та обговорення; але цей вибір становить одне нероздільне з самим душевним актом переміни хибної думки на істинну (передуючи прийняттю нової думки), і після того, як він відбувся, не може бути місця для зовнішнього вибору думки, оскільки такий вибір вже зроблено. Ясно, що випливає зараз із сказаного по відношенню до переміни віри Володимиром. Якщо він зважився залишити своє язичництво, то це могло бути тільки тому, що замість нього він вирішив прийняти у час іншу відому віру, але не могло бути тому, що він спочатку вирішив відмовитись від язичництва, а потім почав обирати собі іншу віру; він міг наважитись залишити одну віру тільки разом, одночасно і неподільно з тим , як вирішив прийняти іншу. Удаваний, здійснений начебто ним вибір віри являв собою річ неможливу. Ми знаємо, що Володимир прийняв грецьке православне християнство, отже, необхідно думати, що рішучість прийняти його з'явилась у нього одночасно з тим, як виникла рішучість покинути язичництво або що він безпосередньо, без будь-яких виборів, перемінив одне на інше. А таким чином, якщо ми припустимо, що приходили до Володимира посли або місіонери інших народів з пропозицією інших вір, то необхідно думати, що не переконаний ні одним з місіонерів інших народів, він переконаний був місіонером грецьким, за чим без всякого вибору вір і настало прийняття віри православної" [1,116]. Насправді, скориставшись тією ж логікою, слід стверджувати, що Володимир не міг обирати не відмовившись від віри. Його випробування вір – насправді це вияв зневірення як такого, відсутності віри. Його вибір – це тільки прагматика. Насправді йдеться про очевидну мотивацію щодо посилення влади і впливу. Однак, для нас важливо не стикати різні трактування, а побачити ціннісний контекст будь-яких спроб тлумачення історії та енергетичну основу його маніфестації у культурі.

Щоб завершити у пропонованому баченні картину релігійно-історичного виміру, подаємо тільки побіжний обрис і зовнішню історичну канву коливань як самих ієрархів української церкви і організаційних структур церкви, так і соціально-активних прошарків українського суспільства, що відбивають аморфно-суперечливий стан української релігійної ціннісної свідомості достатньо переконливо. "По смерті митрополита Фотія 1436 р. патріарх Константинопольский призначає на "митрополита всея Руси" освіченого грека Ісидора. Той бере участь у соборах у Ферарі і Флоренції, де 1439 підписується акт Флорентійської унії, яким вирішуються всі спірні питання від догматики до церковної практики між Сходом і Заходом. На засадах повної рівності церков. Але тріумфальної ходи згадана унія не забезпечила: православні не йшли до католицьких костелів, коли там служив митрополит, а латинокатолицьке духівництво не визнавало унії. Коли Ісидор у званні папського легата та кардинала приїхав на Україну він не зустрів тут ні палких прихильників ні твердого опору... Лише на початку XVI ст. Україна покидає Фльорентійську унію знову входить у формальну залежність від царгородского патріархату, впадаючи у цілковитий розстрій...у пол. XVI ст. Крім латинського католицтва, стало наступати на Православну Церкву також протестантство в різних формах лютеранства, воно швидко поширилось по Україні, захоплюючи вищі шари суспільства... В 1580-х р. р. Братства стали значним чинником церковного життя на Україні...Одначе братства втручаються і в компетенцію єпископів, намагаються контролювати моральний стан духівництва, чим викликають тертя між братствами і вищим духівництвом... на Україні відродилась ідея злуки Православної церкви з католицькою, накреслена 150 років раніше на соборі в Фльоренції (1439). У жовтні 1596 в Бересті зібрався собор для проголошення унії з Римом...в той же час у Бересті в господі Острозьких зібрались ... архімандрити, багато білого і чорного духівництва, делегати від шляхти та міщан, близько 200 осіб. Вони оголосили себе собором і висловились проти злуки церков. Обидва собори оголосили один одного неправосильними і апелювали до короля. ...проти Уніятської церкви по році 1620 повели боротьбу козаки, духовним провідниками яких... були православними екстремістами і, що виключали думку про будь-яке порозуміння з уніятами, натомість щораз частіше орієнтувались вже на Москву... З постанням козацької держави під проводом Богдана Хмельницького питання Уніятської церкви розв'язано негативно. ...По козацьких війнах Православна Церква на Правобережній Україні помітно слабне, а зміцнюється переслідувана в часи хмельниччини уніятська церква...Виразно толерантно до Уніятської церкви ставився гетьман Іван Мазепа, а його наступник Пилип Орлик сам став католиком східного обряду. До унії приступає дотепер непримиренна Галичина... Від кінця XVIII століття внаслідок другого й третього розбору Польщі Київщина, Поділля й Волинь перейшли під владу Росії... Тепер почалося масове й часто гвалтівне навернення українських католиків східного обряду на православіє..." [2, 607-613, 615].

Таким чином, слід дійти ще одного висновку. Прагнення відносити чи реконструювати картину минулого є в основі досить проблемним (нездійсненим). Тому завдання усвідомлювати ціннісні цілі і свідомо формувати, шукати докази-аргументи на користь ціннісної картини, яку змальовуємо. Це не тільки додасть переконливості викладу, а головне – це встановить фундамент ціннісної моделі, яка, згідно з онто-гносеологічним принципом, формує контури майбутнього: у даному випадку йдеться про національний культурний простір.

Відповідно до логіки розгляду базового виміру становлення та розвитку національного культурного простору нагальною постає проблема ідентифікації та самоідентифікації українського етносу, яка переважним чином має розглядатися у контексті реалізації і поширення релігійної свідомості як домінуючого

історично типу суспільного світогляду. Далі проблема національної ідентифікації випливає з проблеми релігійної ідентифікації, окресленої вище і вирішується історично як формування кількох соціальних страт – центрів ціннісного тяжіння, наявність і розгортання кожного з яких у своїй сфері не визначає їхнього домінування щодо формування ціннісного ядра на рівні масової свідомості (національного характеру і менталітету), але часто, в силу особливостей реалізації національного міфонаративу, виступає чинником роз'єднання та непорозуміння. Насправді нічого спільного з візантійським обрядом та й католицьким українська релігія не мала. Це була форма самостійної історико-релігійної язичницької (у ціннісному вимірі) етнічної еволюції. Вона мала своєю зовнішньою маніфестаціюєю форму найбільш активної ціннісної проявленої самоідентифікації з прошарком козацтва. У формі суто релігійної організації виявила себе у вразливості до будь-яких зовнішніх впливів і схильності до утворення на цій основі гібридних форм церковної організації, як це власне засвідчує подальша релігійна історія України.

Вимір українського релігійного життя в контексті поширення переважно християнської релігії став відображати себе у пласкій площині становлення церковно-адміністративних інституцій, що були насправді досить вторинними і розвивались з певного періоду під домінуючим впливом Московської православної церкви. Взагалі національна релігійна сфера являла собою поле боротьби східної і західної гілок церковної християнської організації, при чому прагнення самостійності власне православною християнською церквою Київського (та іншими історичним центрами українсько християнства) патріархату ніколи не було ціннісно потужним та історично переконливим. Що стосується духовного аспекту поширення християнських релігійних вірувань на території, що надалі можна було б віднести до меж національного культурного простору, то така постановка питання взагалі є проблемною, оскільки саме народна свідомість специфічно, відповідно до особливостей функціонування і становлення ціннісної свідомості, про які вже йшлося у цьому контексті, сприймала вплив або вторгнення культурного ціннісного концепту, не народженого всередині самого етносу.

У вимірі розбудови національного культурного простору набула практика забезпечення релігійного життя та релігійних потреб у широко відомої і насправді оригінальної для України, хоча і не унікальної у світовому контексті соціальної групи пасіонаріїв українського суспільства – козацтва. Останнє могло цілком бути виявом множинного (суперечливого) національного характеру. Зокрема, йдеться про одночасність витоку таких ментально-вольових рис українського етносу у становленні, як риси волелюбності і водночас "терплячості" та досить ірраціональної, але зафіксованої як онтологічна властивість, притаманна частині людей, безсумнівної віри у щасливий фінал, що психологічно може бути прочитано як національна вікова недорозвиненість. Іноді ці вияви мали місце на перетині з ідеологічно-політичним контекстом їхнього втілення, як це відбулось в епізоді руйнування Запорозької Січі царськими військами на виконання указу Катерини ІІ, коли козаки не чинили спротив руйнації і не боронили Січ перед царськими військами, спираючись на те, що з того боку теж православні. Така амбівалентність ціннісної свідомості найбільш активної, пасіонарної групи українського етносу у процесі становлення його супільновизначених "твердих" характеристик цілком відповідає концептуальним підходам "запізнення" у реалізації відкритого сценарію українського міфонаративу і знаходить підтвердження і пояснення у розвідках сучасних українських вчених-культурологів. У даному випадку відбувається синтез двох рівнів – реального і уявного як характеристики формування соціально-активного прошарку і спроби його прочитання у картині історичної реалізації ідеї українства в межах розбудови національного культурного простору. Релігійно-історичний вимір як базовий (перехідний) може відігравати і відіграє свою значущу історичну роль, але оскільки в дію все більше вступає чинник історичний (динамічний), то й розглядати його слід під кутом здатності досягти збігу кількох складових – динаміки особистого дослідницького бачення; збігу з "призмою динаміки відкритих історичних вимірів розвитку національного культурного простору; вибудування основ перших двох чинників за рахунок виявлення (створення) динамічної складової базових вимірів становлення національного культурного простору. У контексті попередньо наведених міркувань умовою такого виявлення буде позбавлення від обтяжуючої попередньої традиції бачення дієвих ціннісно-енергетичних елементів побудови національного культурного простору, яким, зокрема, вбачається козацтво. Якщо ж продовжити розгляд наведених трьох моментів, що випливають з встановлення основних характеристик організації козацтва, то слід побачити, що відсутність державності була не причиною зазначених вад козацької організації, а наслідком, як вже зазначалось більш широкого розуміння стану справ, який у загальному вигляді характеризується як недостатня потужність (нереалізованість) ціннісно-енергетичного імпульсу розвитку спільноти. Саме тому будь-які паралелі між козацтвом як "лицарством" та середньовічними рицарями, що належали до різноманітних орденів є зрозумілими і навіть корисними у певному аспекті, але на наш погляд абсолютно необґрунтованими і штучними. Їхня користь полягає тільки у підживленні певного типу національної міфологеми для певного типу національної ціннісної свідомості, яка (тобто остання) відіграє безумовно патріотично об'єднавчу роль особливо у часи зовнішнього мілітарного виклику і загрози для існування у національному масштабі. Відносно ж досягнення зміни сприйняття як умови реалізації національного міфонаративу та розгортання послання спільноти самій собі важливим є зрозуміти, що

запозичені або зовнішні цінності християнської православної віри, які сьогодні приватизовані церковною організацією Московського патріархату не можуть бути адміністративно-організаційним рішенням церковних ієрархів повернуті у власність Київської (Української) церкви. Адже вони вже належали їй за правом "першородства" і не були утримані, що є абсолютним доказом їх недостатньої дієвості (непроявленості та невкоріненості) на рівні ціннісної свідомості конфесійної групи. Це зауваження є особливо значущим в умовах сьогодення, коли цінність саме традиційної релігійної віри як потреби ціннісної свідомості піддається випробуванням у зв'язку з динамікою світового науково-технічного розвитку, і швидким застаріванням традиційної релігійної світоглядної парадигми, а також викликом конфесійної зміни у зв'язку з загальновизнаним суспільно-політичним курсом країни у Європу, де переважає католицька більшість.

Водночас двоїстість ціннісної свідомості, що навіть на рівні козацтва як найбільш важливої у певний соціоісторичний період групи виявляє себе у постійному коливанні між уніатсвом і православям, служінням різним знаменам і різним державним силам під орудою різних монархів, а також самим принципом організації, який свідчив скоріше про відсутність європейської традиції родової шляхетності, честі і дотримання століттями відпрацьованих правил поводження, з яких і народжувався європейський аристократизм, є у теперішніх умовах аргументом на користь сучасного українського суспільства, а саме більш гнучко прийняти правила європейського співжиття, нарешті виявити власні цінності та імплементувати їх у демократичний ціннісний вимір інтернаціонального культурного простору.

Висновки та перспективи подальшого дослідження. Встановлено принципове для подальшого дослідження розрізнення понять "історія" і "релігія". У випадку з історією йдеться про пасивне, певною мірою, вибудовування картини минулого. Вона будується (компілюється) з того набору фактів, яким дослідник володіє, або які доступні його сприйняттю та опрацюванню в силу обмежень, або ("розширень") часового й ідеологічного характеру. Також встановлено, що в міфо-наративному вимірі національного культурного простору діє змішана парадигма становлення. Особливості перетину духовно-історичного і темпорально-просторового вимірів культурного розвитку українського протоетносу дозволяють говорити про можливість дії змішаної парадигми міфічного та історичного часу відносно умов його формування. У річищі розгляду базового релігійно-історичного виміру становлення національного культурного простору обґрунтовано позицію, що очевидно домінуючих впливів на появу і розвиток тієї чи іншої міфологічної установки протонаціональної ціннісної свідомості в традиції об'єктивного дослідження даного предмету не виявлено, а структура найдавніших протоукраїнських уявлень у цій сфері не була чимось винятковим на тлі загальної системи міфологічних уявлень, що вироблялись і впливали на народи різних культур. Ціннісний наратив українського протоетносу важливо сприйняти не розглядаючи зв'язок базових християнських релігійних концептів та історичних станів ціннісної свідомості у прямому часовому причинно-наслідковому поєднанні.

Література

1. Голубинский Е.Е. История русской церкви / Е.Е. Голубинский. – М., 1901. – Т.1. – 685с.

2. Енциклопедія українознавства / Національна академія наук України; Інститут української археографії. – К.: Віпол, 1995. – 802 с.

3. Історія релігії в Україні: навч. посіб. / за ред.: А.М. Колодного, П.Л. Яроцького; Нац. акад. наук України, Ін-т філос. ім. Г.С. Сковороди. – К.: Знання, 1999. – 735 с.

4. Мешков В. М. Опыт тематического анализа древнерусского и русского духа (X – XVII века): монография / В. М. Мешков. – Полтава: Скайтэк, 2005. – 432 с.

5. Шопенгауэр А. Новые паралипомены: отдельные, но систематическое изложение мысли о разного рода предметах (1810 – 1860) / А. Шопенгауэр // Об интересном. – М. : АСТ-ЛТД, 1997. – 432с.

References

1. Golubinskii, E.E. (1901). History of the Russian Church. Moscow [in Russian].

2. Encyclopedia of Ukrainian Studies. Chapeau. (1995). National Academy of Sciences of Ukraine. Ukrainian Institute of Archeology. Kyiv : Vipol [in Ukraine].

3. History of Religion in Ukraine (1999). National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Philosophy. Ed .: A.M. Kolodnoho, P.L. Yarotskoho. Kyiv : Znannia [in Ukraine].

4. Meshkov V. M. (2005). Experience and thematic analysis of ancient Russian spirit (X-XVII centuries). Poltava: Skaitek [in Russian].

5. Schopenhauer A. (1997). New paralipomena: separate, but a systematic exposition of ideas about all sorts of subjects (1810-1860). Proc. A. Schopenhauer. About interesting. Moscow : AST-LTD [in Russian].

УДК 2-138.8:130.2

Кухаренко Олександр Олексійович
кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри телерепортерської майстерності
Харківської державної академії культури
art-red@ukr.net

ТОТЕМНЕ СВЯТО ЯК ОСНОВА ТВАРИННОГО КУЛЬТУ

У статті проводиться паралель між архаїчним тотемним святом і ведмежим у народів Півночі та Далекого Сходу. Автор доводить, що порушення головних табу тотемізму – вживання м'яса священної тварини та інцестуальні зносини всередині роду дійсно мали місце в середовищі давніх мисливців. У подальшому можливо використовувати композицію тотемного свята для дослідження структури та пошуків давніх відголосків у національних обрядах, символіці та творах мистецтва.

Ключові слова: тотемізм, ведмеже свято, табу.

Кухаренко Александр Алексеевич, *кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры телерепортерского мастерства Харьковской государственной академии культуры*

Тотемный праздник как основа животного культа

В статье проводится параллель между архаичным тотемным праздником и медвежьим у народов Севера и Дальнего Востока. Автор доказывает, что нарушение главных табу тотемизма – употребление мяса священного животного и инцестуальные сношения внутри рода действительно имели место в среде древних охотников. В дальнейшем можно использовать композицию тотемного праздника для исследования структуры и поисков древних отголосков в национальных обрядах, символике и произведениях искусства.

Ключевые слова: тотемизм, медвежий праздник, табу.

Kukharenko Oleksandr, *PhD in Philology, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture*

Totemic feast as a basis for animal cult

Under condition of persuasion, that totemic feast looked in such way as described by the researches, its sense and structure may be used for the research of folk ritualism, national culture and art. Proving truth of S. Freud's hypothesis is a primary objective of the present research.

At the beginning of their existence people lived in horde governed by a father. Sons bent to the father and he possessed all women. Once sons lined up against the father and killed him. However, feeling of guilt that distinguishes a human from animal, lead brothers to repentance: no longer did they wish to possess women who belonged to the father. The process of substitution instead the father chose an animal that became a totem. In such way appeared two main taboos of totemism: not to kill a totem and not to have sexual relationship with it. But once a year there was a totemic feast when the taboo was violated: totem was killed, its meat was eaten, orgy with incestuous intercourse was arranged. After some time repentance came and the tribe esteemed main taboos the whole year long till the next feast.

One may prove or disprove the hypothesis having compared totemic feast with bear holiday of the people of the North and the Far East. We will refer to the works by B. Pilsudskyi and B. Vasyliev that saw the world in 1914 and 1948 correspondingly. Murder of the worship animal forms the basis of the modern bear holiday. At the beginning of celebration frivolous intercourse of the people of different sex are strictly forbidden. However after the murder everything radically changes: adults warmed up by alcohol, in full surrender to the thoughts about sexual intercourse and actions as to satisfaction of sexual needs. Animal crop seemed via sexual congress to which was dedicated ceremony of the bear holiday – feint and imitation of sexual actions. It makes possible to connect the mentioned ceremonies not only with totemic faiths but also with magic. Proceeding from the mentioned facts, one can state that orgy as element of totemic feast was not a goal in itself; humans' sexual congress had by all means to facilitate coitus of zoomorphic divinities necessary for multiplication of animals. The mentioned nations are on the lowest levels of human development, when the need in amusement is extremely strong. Therefore, one can explain events that are special relict of the ancient ceremonies and that are called for provision of preservation and multiplication of animals. They are expressed in particular ritual attitude to genital organs of bear, in the use of specially made wooden phalluses while dancing, in performance of stages of erotic character, as well as songs and dances of shameless content.

Change before and after murder is confirmed by symbols of the feast. In the night before murder of the bear, empty sheathes hung near the belt of each woman: use of knives was prohibited. But in the morning men brought sabers and quivers to the ground where the bear was murdered. Saber or knife were considered to be personification of penis, sheath – vagina, and inclusion of arms to sheathes – a symbol of sexual intercourse. One cannot object that symbols of nations at the primitive level of development is expressed more considerably and has remarkable practical importance.

The interrelation between totemic religion and exogamy appeared when men began searching brides for them among representatives of stranger families which belonged to other totems. The result was the invention of the new taboo for totemism. It meant not to have intercourse with totem. Under totem each man understood all women and girls of his tribe, and this prohibition, maybe a little transformed, exists among nations who honor beast cult. Bear is considered

© Кухаренко О. О., 2016

to be a mother's younger brother, and the myth tells about the marriage of a girl and a bear who had stolen her. The bear met her brother and dying from his arrow he ordered that only brother in law may skin him and lay him to rest. Restrictions in eating bear meat were stricter for women of their blood and less strict for women taken from other family. Thus, according to the myth, fore feet should be eaten by the wife of the bear's master, while for "sisters", in other words for women of their blood, all fore part of carcass was prohibited meat. This confirms that bear totem is related to maternal blood and goes back to antiquity, that particular time when search of bride within the family was changed to exogamous marriage.

Therefore, composition of totem feast, considered and researched by S. Freud in the work "Totem and Taboo", correlates with bear holiday of the nations of the North and the Far East. Thus such elements as violation of the main taboos of totemism – eating meat of sacred animal and incestuous intercourse in the family, as well as repentance for the done, were in evidence in ancient societies of hunters and stock-breeders. Further, we may use sense of actions and composition of totem feast for the research of the structure and search of ancient repercussions in the national ceremonies, symbols and pieces of art.

Key words: totemism, bear holiday, taboo.

Тотемне свято давніх мисливців не лише являло обрядову основу, а й регулювало життєдіяльність роду. Науковий підхід із зазначених позицій здатен пролити світло й на українську традиційну обрядовість, народну творчість, національну культуру й мистецтво. Однак це матиме сенс, коли ми будемо твердо переконані, що тотемне свято виглядало саме таким чином, а всі його елементи подані без викривлень і спотворень.

Перші ґрунтовні дослідження тотемного свята належать Д. Фрезеру та В. Вундту, які з'явилися в останній чверті XIX ст. На їхній основі З. Фрейд побудував теорію походження релігії й моралі. У праці "Тотем і табу" (1913) він, із позицій психоаналізу та враховуючи специфіку первісного мислення, обґрунтував практичну необхідність тотемних свят. У кінці XX ст. Ю. Бородай вказував, що тотемне свято склало основу давньогрецької трагедії як початку мистецтва, попередньо трансформувавшись в оргаїстичні культи родючості на зразок діонісій [1, 134].

Мета статті – здійснити доведення істинності гіпотези З. Фрейда стосовно тотемного свята, що дозволить у подальшому використовувати її для дослідження народних обрядів і художніх творів колективного чи індивідуального мистецтва.

На початку свого існування люди жили ордою, якою керував батько. Сини підкорялися батькові, а той один володів усіма жінками. Тих, хто намагався повстати проти вожака, він виганяв із орди. Синів не влаштовувала така перспектива, тому одного разу вони об'єдналися проти батька, вбили та з'їли його. Але почуття вини, яке відрізняє людину від тварин, привело братів до розкаяння. Як результат, вони більше не бажали користуватися жінками, що належали батькові. Протиріччя між статевим інстинктом і відмовою від його задоволення сьогодні пояснюють тим, що коїтус і смерть тих, хто зазіхав на самок усередині власної групи, злилися в одне цілісне сприйняття й стали тотожними. І щоб припинити самовбивчу практику, самці мали відмовитися не лише від проявів статевого інстинкту, а й від прямої символіки в мові та від оголеності, надягнувши пов'язку на стегна [1, 158].

Процес заміщення (достатньо важливий аспект у концепції психоаналізу) замість батька обирає тварину, яка заміняє собою вбитого та з'їденого й перетворюється на тотема. Таким чином, завдяки внутрішньому самообмеженню виникають два головні табу тотемізму: не вбивати тотема і не мати з ним сексуальних зносин. Але тотем об'єднував усіх членів родини й тому було заборонено позбавляти життя та вступати в статеві стосунки з усіма представниками свого племені. Так, за Фрейдом, у процесі каяття в людини з'являється почуття совісті, якого позбавлені представники тваринного світу, народжується культура, а на зміну ендогамії приходить екзогамія.

Що ж стосується тотема, то на нього заборонено було полювати, йому поклонялися, його вшановували як прабатька роду. Втім, щороку існував один день, коли влаштовувалося тотемне свято. У програмі такого свята було й убивство тотема, й уживання його м'яса, й оргія з інцестуальними зносинами між членами родини. Причому кожен зобов'язаний був робити те, що зазвичай заборонялося й навіть суворо каралося. Далі наставало каяття й плем'я цілий рік до наступного свята вшановувало головні табу тотемізму [5, 222–224]. Визначимо найголовніші події тотемного свята, але розглянемо їх із точки зору композиції; в майбутньому це може бути використане як інструмент розгляду творів мистецтва й пошуків їхніх спільних рис із тотемним святом:

а) вихідна ситуація – експозиція. Існують головні табу тотемізму, котрих суворо дотримуються. Плем'я живе за давно встановленими законами, які ніхто не має права порушувати. Але настає час щорічного тотемного свята.

б) убивство тотема – зав'язка. Подія порушує звичне життя племені: відбулося те, що, з точки зору здорового глузду, не повинне було відбутися. Повністю змістилися полюси, дійсність викривля-

ється й спотворюється: що було поганим, стало добрим, і навпаки. Більш того, через табу, яке ніхто не мав права порушувати, тепер зобов'язаний переступити кожен;

в) уживання м'яса тотема – передкульмінація. Порушення першої заповіді. Поїдаючи плоть священної тварини, засновника роду, прабатька, предка, кожен член племені розумів, що вже не існує стримуючих мотивів;

г) загальна оргія з інцестуальними зносинами – кульмінація. Усі жінки і дівчата племені належали до роду тотема й являли табу для чоловіків, котрі мали шукати собі партнерш за межами племені. Екзогамія накладала ще одне табу: не мати статевих стосунків із тотемом. Але не під час тотемного свята, де статеві інцестуальні стосунки ставили обов'язок кожного члена;

д) каяття – розв'язка. Полюси повертаються на свої місця: добре знову стає добрим, а погане – поганим. Члени племені розуміють, що вони відступили від закону й порушили табу, за які в інший час їх чекала б неминуча смерть. Але зараз ніяке покарання їм не загрожувало й це було ще одним, уже третім, шоком для психіки тогочасної людини.

Також коротко та дещо спрощено можна охарактеризувати концепцію З. Фрейда. Довести її чи спростувати, можна лише розглянувши еквівалент тотемного торжества – ведмежого свята в народів Півночі та Далекого Сходу. Свого часу Д. Фрезер приділив багато уваги саме ведмежому святу в айнів, нівхів, нанайців, орочів. Ведмеже свято часто описувалося на сторінках етнографічних видань; достатньо сказати, що перше таке видання з'явилося в Японії 1652 р. Ми звернемося до пізніших описів, котрі були здійснені після публікацій В. Вундта, Д. Фрезера й З. Фрейда, а саме до праць Б. Пілсудського та Б. Васильєва, що побачили світ відповідно в 1914 й 1948 рр.

Ведмеже свято являє собою "комплекс обрядів, пов'язаних із полюванням на ведмедя, з білуванням його туші, з використанням в їжу його м'яса, з "похованням" його черепа та кісток" [2, 78]. Справа в тому, що головними атрибутами тварини є голова та кістки, оскільки люди, вбивши ведмедя, "не роблять йому насправді ніякої шкоди. Айни цілком переконані, що будь-яка тварина після смерті відроджується. Не можна лише викидати його голову" [3, 145]. Усі вказані народи перебувають на нижчих щаблях розвитку людства, коли потреба в розвагах надзвичайно сильна. Таким чином, можна пояснити й заходи, котрі являють собою релікт давніх фалічних обрядів та "покликані забезпечити збереження та розмноження тварини. Вони виражаються в особливому ритуальному ставленні до статевих органів ведмедя, у використанні під час танців спеціально зроблених дерев'яних фалосів, у виконанні сценок еротичного характеру, а також пісень і танців нескромного змісту…" [4, 73]. У салимських остяків виконувалися пантоміми під музичний акомпанемент. У них зображали ведмедя в різні моменти його життя: на полюванні за здобиччю, під час зустрічі з мисливцем чи залицяння до ведмедиці. Хоча виконання сцен еротичного характеру відзначається значним реалізмом, це не бентежить жінок і дівчат, які присутні на святі. І виправданням є надзвичайна серйозність і важливість обряду в очах глядачів. Звичайно, що під важливістю варто розуміти два найголовніші мотиви, однакові й для сучасних мисливців, і для представників палеоліту: вдале полювання та примноження чисельності звірів, які являють собою промисловий об'єкт.

Цілком зрозуміло, що приплід тварин мислився винятково через статевий акт, якому й присвячувалися деякі обряди ведмежого свята. Переважно це були інсценізації та імітування сексуальних дій. Долгани імітували акт із тушею вбитого звіра. Евенки проводили ритуальні церемонії з членом ведмедя. А після складання черепа та кісток в анатомічній послідовності, чоловіки валили скелет на землю й також зображали статевий акт. Учені, проводячи паралель між святом ведмедя та білухи – китоподібного морського ссавця, вказують, що в коряків жінки під час танцю рухалися так, начебто вони віддавалися тварині й при цьому промовляли: "Дорогий гість прийшов" [4, 73]. Імітація статевого акту й запліднення дозволяють пов'язувати означені обряди не лише з тотемічними віруваннями, а й з магією, яка, на думку Фрезера, є архаїчною попередницею релігії. Суто психологічне сприйняття учасниками свята імітативних обрядів як магічних З. Фрейд пояснив так: "Із часом психічний акцент переноситься від мотивів магічних дій на їх засоби й на самі дії. Можливо, правильніше сказати, що на цих засобах їй (примітивній людині – О. К.) стає очевидною переоцінка її власних бажань. Здається, що саме магічна дія, завдяки своїй схожості з бажанням, призводить до його здійснення" [5, 139]. Виходячи з наведених фактів, можна констатувати, що оргія як елемент тотемного свята не була самоціллю; статеві акти людей мали всіляко сприяти коїтусам зооморфних божеств, необхідних для розмноження тварин.

В основі сучасного ведмежого свята, як і свята тотемного, також убивство тварини, якій поклоняються. На початку святкування фривольні зносини людей різних статей суворо заборонені. Виконується це з усією строгістю до того часу, поки не відбувається вбивство ведмедя, а опісля починається колективне вживання спиртного; причому п'ють жінки й, навіть, діти. "Дівчата й нестарі ще жінки раз у раз входять і виходять на вулицю вдвох, утрьох. У сьогоднішній день, коли в усіх чолові-

ків скаламутилося в голові, небезпечно з'являтися одній на маловідвідуваній вулиці. Легко може статися, що якийсь напівп'яний гість підстереже перехожу й… затягне в кущі" [3, 130]. А ось як описується те, що трапляється після заходу сонця: "Двері в юрті ляснули, й квапливими нервовими кроками вийшла із сіней молода дівчина з берестяним відерцем у руках. Відійшовши дещо від житла, вона зупиняється, оглядається навколо й майже бігцем прямує до комори. Із-за кущів бузини вискакує силует і негайно зникає, а з ним щезає й гнучка фігура дівчини. Із кожної юрти вибігали жіночі фігури до коханців, що очікували їх у домовлених місцях. Останні готові були з'їсти холодну вечерю чи залишитися без неї, ніж пропустити можливість таємного нічного побачення" [3, 133]. Достатньо очевидно простежується паралель між тотемним святом часів палеозою з ведмежим на Сахаліні початку XX ст. Поки ведмідь (прообраз тотемної тварини) ще не вбитий, існує сувора заборона на коїтус. Але після вбивства все докорінно змінюється: дорослі, підігріті дією алкоголю, повністю віддаються думкам про статеві зносини та діям щодо задоволення сексуальних потреб.

Цю ж думку можна підтвердити й символікою багатоденного свята в айнів. У ніч перед убивством ведмедя "біля поясу кожної [жінки] висіли порожні піхви. Ножі цієї ночі повинні бути витягнуті… використання ножів цього вечора взагалі заборонене…" [3, 103]. Але на ранок, коли ведмідь має бути приведеним на спеціально облаштований майданчик, усе змінюється: "Поки жінки вдягали дітлахів, чоловіки виносили з юрти до лобного місця ті шаблі й старі сагайдаки, що висіли вночі на стінці" [3, 108]. Таке зауваження може слугувати доказом того, що шабля чи ніж є уособленням статевого члена, піхви – уособленням вагіни (в перекладі з лат. "вагіна" означає не що інше, як "піхви" або "футляр"), а входження зброї до піхов є символом статевого акту. Не можна заперечувати, що в народів на примітивному рівні розвитку символіка виражена значно вагоміше й має неабияке практичне значення.

І останній момент, на якому варто зупинитися, стосується взаємозв'язку між тотемною релігією та екзогамією, коли чоловіки почали шукати собі наречених не всередині свого племені, а в чужих родах, представниці яких належали до інших тотемів. Тут ми звертаємося до другого найголовнішого табу, що існувало в примітивних суспільствах поряд із забороною вбивства тотема – не вступати в статеві зносини з тотемом. Під тотемом кожен чоловік розумів усіх жінок і дівчат свого племені. Цікаво, що ця заборона, можливо дещо трансформована, існує в народів, які вшановують культ звіра. Б. Васильєв, розкриваючи тему обмеження для жінок у споживанні ведмежого м'яса, пише: "Ці обмеження були суворішими для жінок свого роду й менш суворими для жінок, узятих із інших родів. Так, згідно з орочським ведмежим міфом, передні ноги слід їсти дружині господаря ведмедя, в той час як для "сестер", тобто для жінок свого роду, вся передня частина ведмежої туші була забороненим м'ясом" [2, 90]. Легенди, подібні до згадуваних, зустрічаються майже в усіх народів, які вшановують культ звіра як свого прабатька й засновника роду. Це підтверджує, що тотем ведмедя пов'язаний із материнським родом і сягає глибокої давнини – того часу, коли пошуки нареченої всередині роду були змінені на екзогамний шлюб.

Таким чином, композиція тотемного свята, дослідженого З. Фрейдом у праці "Тотем і табу", співвідноситься з ведмежим у народів Півночі та Далекого Сходу. А це означає, що такі елементи, як порушення головних табу тотемізму – вживання м'яса священної тварини та інцестуальні зносини всередині роду, а також каяття у здійсненому мали місце в давніх суспільствах мисливців і тваринників.

Література

1. Бородай Ю. М. Эротика – смерть – табу: трагедия человеческого сознания / Ю. М. Бородай. – М. : Гнозис, 1996. – 416 с.

2. Васильев Б. А. Медвежий праздник / Б. А. Васильев // Советская этнография. – 1948. – № 4. – С. 78–104.

3. Пилсудский Б. О. На медвежьем празднике у айнов о. Сахалина / Б. О. Пилсудский // Живая старина. – Вып. 1–2. – 1914. – С. 67–162.

4. Соколова З. П. Культ животных в религиях / З. П. Соколова. – М. : Наука, 1972. – 216 с.

5. Фрейд З. Тотем и табу / Зигмунд Фрейд : пер. с нем. М. В. Вульфа. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 256 с.

References

1. Borodai, Yu. M. (1996). Erotica – death – a taboo: the tragedy of the human mind. Moscow : Hnozis [in Russian].

2. Vasiliev B. A. (1948). Bear holiday. Sovetskaia etnohrafiia, 4, 78–104 [in Russian].

3. Pilsudskii B. O. (1914). In a bear feast of the Ainu Sakhalin island. Zhivaia starina, 1–2, 67–162 [in Russian].

4. Sokolova Z. P. (1972). The cult of animals in religions. Moscow : Nauka [in Russian].

5. Freud Z. (2005). Totem and Taboo. St. Petersburg : Azbuka-klassika [in Russian].

УДК 711.57(477+438)"2013/2015"

Михальчук Вадим Володимирович
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
vm-art@mail.ru

ВИСТАВКИ ПОЛЬСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ В УКРАЇНІ 2013–2015 РОКІВ: ОСНОВНІ ОСОБЛИВОСТІ

Стаття присвячена визначенню основних особливостей виставок польських художників в Україні 2013–2015 рр. Даний напрям галерейної діяльності містить потенціал ефективного, взаємовигідного співробітництва між Україною та Польщею. Методологія дослідження полягає у застосуванні наукового принципу об'єктивності, методів синхронного та діахронного порівняльного аналізу. Вивчення та систематизація наукових публікацій з питань, пов'язаних з темою роботи, поєднується з власним дослідженням інформаційних та публіцистичних видань. Наукова новизна роботи полягає у розкритті основних особливостей активності польських художників як учасників арт-виставок в Україні 2013–20015 рр., у визначенні організаторської ролі багатьох установ, підприємств, об'єднань, які сприяли такій участі, у введенні багатьох нових джерел і фактів у науковий обіг.

Доведено, що польські художники у 2013–2015 рр. брали участь в українських художніх виставках, надзвичайно різноманітних за якісним складом і кількістю учасників, іншими типологічними ознаками. Виявлені основні категорії виставок та польських учасників, територіальний розподіл, найбільш активні організатори виставок. Встановлено, що польські художники сучасності та експоновані в 2013–2015 рр. твори їх попередників відіграли велику роль у галерейній, виставковій, фестивальній діяльності в Україні, у перебігу польсько-українських відносин. У статті окреслені напрями подальшої розробки даної теми.

Ключові слова: художня виставка, персональна виставка, організатор виставки, польський художник, галерейна діяльність.

Михальчук Вадим Владимирович, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведческой экспертизы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Выставки польских художников в Украине 2013-2015 годов: основные особенности

Статья посвящена определению основных особенностей выставок польских художников в Украине 2013–2015 гг. Данное направление галерейной деятельности содержит потенциал эффективного, взаимовыгодного сотрудничества между Украиной и Польшей. Методология исследования заключается в применении общего научного принципа объективности, методов синхронного и диахронного сравнительного анализа. Изучение и систематизация научных публикаций по вопросам, связанным с темой работы, сочетается с собственным исследованием информационных и публицистических изданий. Научная новизна работы заключается в раскрытии основных особенностей активности польских художников как участников арт-выставок в Украине 2013–2015 гг., в определении организаторской роли многих учреждений, предприятий, объединений, которые способствовали такому участию, во введении многих новых источников и фактов в научный оборот.

Доказано, что польские художники в 2013–2015 гг. принимали участие в украинских художественных выставках, чрезвычайно разнообразных по качественому составу и количеству участников, другим типологическим признакам. Выявлены основные категории выставок и польских участников, территориальное распределение, наиболее активные организаторы выставок. Установлено, что польские художники современности и экспонированые в 2013–2015 гг. работы их предшественников сыграли большую роль в галерейной, выставочной, фестивальной деятельности в Украине, в ходе польско-украинских отношений. В статье очерчены направления дальнейшей разработки данной темы.

Ключевые слова: художественная выставка, персональная выставка, организатор выставки, польский художник, галерейная деятельность.

Mikhalchuk Vadim, *PhD in Arts, associate professor of the art criticism and expert work chair, National Academy of Managerial staff of Culture and Arts.*

Exhibitions of polish artists in Ukraine in 2013-2015: main features

The ascertainment of the main features of the exhibitions of Polish artists in Ukraine, 2013–2015. This area of gallery activities includes the potential for effective and mutually beneficial cooperation between Ukraine and Poland. The methodology of the study consists of the general principle of scientific objectivity, the methods of synchronic and diachronic comparative analysis. The study and systematization of academic research publications on issues related to the theme of the article, combined with his own research of informational and journalistic publications. The scientific novelty of the work is the revealing of the main features of the activity of Polish artists as participants in art exhibitions

© Михальчук В. В., 2016

in Ukraine, 2013-20015, in the definition of organizational role of many institutions, companies and associations that have contributed to such participation, in the introduction of many new sources and facts into academic use.

It is proved that Polish artists took part in Ukrainian art exhibitions, very diversified by qualitative composition and the number of participants, by other typological features, in 2013-2015. The basic categories of exhibitions and Polish participants, territorial distribution, the most active organizers of exhibitions are identified. It is found that modern Polish artists and the works of their predecessors, which were exposured in 2013-2015, have played a major role in the activities of galleries, exhibitions, festivals in Ukraine, in the course of Polish-Ukrainian relations. The areas of the further development of the topic are listed up in the article.

Key words: art exhibition, solo exhibition, exhibition organizer, Polish artist, gallery activities.

Український та польський народи, з часів перших своїх держав, мали, щонайменше, спільний кордон, а протягом багатьох століть навіть спільну державу. Польська культура здобула всесвітнє визнання як суттєва складова європейської культури. Польські митці минулого охоче запозичували та творчо, інколи геніально переробляли, вдосконалювали західноєвропейські мистецькі концепції, стилі, методи, техніки. Польща слугувала для митців України мостом (інколи основним, інколи другорядним, але завжди важливим), по якому до них потрапляв західноєвропейський мистецький досвід.

Починаючи з 1990-х рр. і дотепер Республіка Польща є стратегічним партнером України, польські та українські керівники часто називали Польщу "адвокатом України" у справі української євроінтеграції. Художня виставка, експонування творів живопису, графіки тощо є традиційним інструментом поширення ідей, політичного й культурного впливу. Проведення виставок іноземних митців є, через низку логістичних та бюрократичних труднощів, більш складним, витратним проектом, ніж проведення виставок вітчизняних авторів. Тому виставки іноземців відбуваються рідше і, відповідно, привертають більше уваги ЗМІ, відвідувачів, мають більший резонанс. У пошуках нових ідей українські митці з інтересом ознайомлюються з оригіналами робіт іноземних колег і, до того ж, особисто з цими колегами – учасниками виставок в Україні.

Вивчення перебігу арт-виставкової активності представників Польщі в Україні є актуальним для кращого розуміння стану політичної, економічної, культурної співпраці між цими двома країнами, для визначення внеску польських митців у розвиток української галерейної діяльності й мистецьких тенденцій. Кількісні та якісні характеристики проведення художніх виставок (арт-виставок) можуть слугувати одним із індикаторів розвитку галерейної діяльності в системі художньої культури Україні.

Українська бібліографія з проблематики польсько-українських мистецьких контактів, тільки стосовно подій XX ст., нараховує сотні наукових робіт з мистецтвознавства, культурології, історії.

Найбільш близькими до теми нашого дослідження науковими роботами є дисертації Ю. Пачос [9] та В. Стрільчука [16]. Та частина дисертаційного дослідження Ю. Пачос, яка стосується саме художніх виставок як складової частини українсько-польських відносин, знайшла відображення у статті, написаній Ю. Пачос у співавторстві з І. Романюком та оприлюдненій у 2013 р. [8]. Хронологічні межі цієї статті, насиченої описом численних фактів, багатьох подробиць участі польських художників в українській галерейній діяльності, охоплюють 2000–2012 рр. На думку авторів щодо цього періоду, виставки образотворчого мистецтва (персональні, колективні та спільні), разом із фотовиставками, музейними виставками та присвяченими спільній історії обох держав, були "найбільш поширеними видами виставок, у межах яких відбувається знайомство українців із культурою Польщі, а поляків – з українською" [8, 77]. Основним джерелом (за винятком однієї статті) вищезгаданої роботи Ю. Пачос та І. Романюка слугували інформаційні довідки "Про культурне співробітництво України із зарубіжними країнами…", які щомісячно публікувалися спільними зусиллями Міністерства культури України, Державного закладу "Національна парламентська бібліотека України, Інформаційного центру з питань культури та мистецтва [8, 80].

Хронологічні межі дисертації В. Стрільчука сягають 2013 р. [16], але, охоплюючи період понад 20 років, не залишають місця докладному висвітленню участі польських художників у виставках, проведених на території України в останні роки. Глибина розгляду такої участі щодо 2013 р. обмежується тематичними особливостями дисертації. Предметом дослідження виступає становлення, розвиток, форми та методи саме транскордонного співробітництва, а не всього комплексу контактів між Україною та Республікою Польща у культурній сфері. Тому не дивно, що в цій дисертації немає, практично, відомостей про діяльність польських художників на території України в 2013 р.

Таким чином, аналіз останніх досліджень, публікацій про виставкову активність польських художників в Україні 2013–2015 рр. свідчить, що ця тема є не дослідженою, натомість актуальною, з великим потенціалом для наукового пізнання.

Метою роботи є визначення основних особливостей виставок польських художників в Україні 2013–2015 рр.

Для досягнення поставленої мети передбачено вирішити такі завдання:

- зібрати та проаналізувати джерела з проблематики дослідження;
- встановити, які генерації, жанри, техніки польських митців і які митці персонально були представлені на українських художніх виставках у 2013–2015 рр.;
- визначити, якими за якісним складом (твори професійних художників, дипломників вищих художніх навчальних закладів, дитячі тощо) та кількістю (групові, персональні) учасників були виставки польських художників, що відбулися в Україні в зазначений період;
- встановити, які особи, організації, установи, політичні та мистецькі угруповання ініціювали, організовували, активно та безпосередньо підтримували проведення виставок польських художників в Україні 2013–2015 рр.;
- дослідити особливості територіального поширення польської арт-виставкової активності в Україні 2013–2015 рр.

Дослідження ґрунтується на застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, методів синхронного та діахронного порівняльного аналізу. Вивчення та систематизація наукових публікацій з питань, пов'язаних з темою роботи, поєднується з власним дослідженням інформаційних та публіцистичних видань.

Маючи статус столиці, Київ залучив значну частку відомих польських художників. У травні-червені 2013 р. у Національному музеї українського народного декоративного мистецтва в Києві експонувалися картини видатного польського примітивіста Никифора (Епіфаній Дровняк, 1895–1968) [5]. З вересня по жовтень 2013 р. в Києві, в Центрі української культури та мистецтва, за сприяння Посольства Республіки Польща в Україні, Самоврядування Вармінсько-Мазурського воєводства (Польща), Центру освіти та культурних ініціатив (Польща), Польського інституту в Україні, відбулася виставка відомого польського художника А. Кулаковського "…звідти і звідси…" [1].

У жовтні 2013 р. у Національній академії мистецтв України, за сприяння Польського інституту в Києві, Італійського інституту культури в Україні та Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, відкрилася виставка польського митця К. Беднарського "Привид бродить" [3].

У грудні 2014 р. в Києві, в рамках виставки "Графіка. Міні-простір", експонувалися виконані в різноманітних естампних техніках високого та глибокого друку роботи молодих графіків з трьох країн, у тому числі з Польщі [12, 8].

Вагомим є значення Львова не лише як великого міста, туристичного центру сучасної України, але й як одного з основних польських міст у минулому – для участі польських художників в українській галерейній діяльності. Персональна виставка польського майстра плакату П. Кунце відбулася у Львові у квітні 2014 року [18]. З жовтня по листопад 2014 р. у львівському Національному музеї ім. А. Шептицького експонувалися ікони, написані художниками з Польщі, Білорусі та України у рамках VI Міжнародного іконописного пленеру в Новиці.

У Дніпропетровську, який уже багато років кидає політичний та економічний виклик Києву, ґрунтом для залучення польських гостей стала виставка мистецтв, наближених до бізнес-потреб: у травні 2015 р., в рамках Міжнародного фестивалю дизайну "Cow-2015", відбулася Міжнародна виставка ілюстрацій "Illustrations-2015", на ній польські творчі роботи експонувалися разом із роботами дизайнерів-ілюстраторів з 27 інших держав [14, 8].

У Харкові в грудні 2014 р. Генеральне консульство Республіки Польща, Харківський обласний організаційно-методичний центр культури і мистецтва та видавництво "Раритети України" представили виставку "Театральне есперанто: польський плакат" – твори з колекції, яку польські консули збирали протягом десятиріччя [12, 6].

Контакти між українськими та польськими навчальними закладами, а також активність римокатолицької церкви плідно позначилися на співробітництві у царині галерейної діяльності в невеликому та далекому від польського кордону обласному центрі Суми. У жовтні 2013 р. у "Нашій галереї", що діяла при місцевому римо-католицькому приході, відбулася виставка робіт художника Р. Колоджея, керівника відділення графічного дизайну і шовкографії Люблінського університету Марії Кюрі-Склодовської. Раніше, у 2012 р., його персональна виставка ручної шовкографії та живопису пройшла у науковій бібліотеці Української академії банківської справи в Сумах [15]. З травня по червень 2015 р. у Сумах відбулася присвячена Дню Європи виставка живопису та графіки польських художників "Cześć!" – учасників щорічних мистецьких пленерів "Художня карта України" (проходили в цьому місті з 2011 р. за ініціативи УАБС НБУ) [21].

Прикордонна Волинь, яка протягом століть перебувала у складі польської держави, була майданчиком активної співпраці у виставковій діяльності. У Луцьку в червні 2013 р. відкрилася персональна виставка "Пастель" польського художника Л. Невядомського [17]. У рамках Фестивалю двох

культур, який проводився в м. Ковель Волинської обл. у серпні 2014 р., члени польського творчо-мистецького товариства художників "Пляма" представили на виставці свої художні роботи [19]. У липні 2015 р. у с. Замлиння Любомльського р-ну Волинської обл. відбулася перша післяпленерна виставка ікон, створених учасниками V Міжнародного пленеру іконопису і сакрального мистецтва на Волині "Святі миру", в ньому взяли участь майже 30 митців, які представляли тільки дві країни: Польщу та Україну. Пленер відбувся під патронатом Генерального консула Республіки Польща в Луцьку, волинських ієрархів римо-католицької та української греко-католицької церков. Співорганізаторами виступили: Генеральне консульство Польщі в Луцьку, кафедра української мови Варшавського університету, середовище іконописців Польщі, Волинська організація Національної спілки художників України, Академія мистецтв у Львові, Спілка польських художників Варшавського округу [11].

Підтримку організаторам виставок польських художників в Україні 2013–2015 рр. інколи надавали не лише державні установи, місцева влада чи громадські організації, але й комерційні підприємства, приватні особи. Наприклад, інформаційну підтримку надав у серпні 2013 р. ПАТ "Ідея Банк", поширивши через свій офіційний сайт новину про виставку польського класика А. Струмілло; виставка відкрилася 30 липня у Львівському палаці мистецтв, експонувалися графічні роботи, малюнок, інсталяції, фотографії та листки із щоденника художника [6]. Вочевидь такий інтерес до підтримки польського мистецтва в Україні цим банком був не випадковим, адже ПАТ "Ідея Банк" уходив до польської фінансової групи "Getin Holding S.A.".

У березні-квітні 2013 р. у вінницькому костелі тривала виставка вітражів та ескізів робіт польського художника А. Сталони-Добжанського "Сотворіння світла", яку організував його онук – архітектор і поет Я. Добжанський. З травня по липень 2013 р. ця виставка діяла в Чернівцях [20].

Збройні сутички на Донбасі 2014–2015 рр. позначилися й на галерейній діяльності, надавши мистецтвознавцям, культурологам, соціальним психологам та іншим науковцям цікавий матеріал для вивчення впливу війни на соціум та зокрема на мистецькі тенденції. Таким матеріалом стали роботи польських та українських художників на виставці "Уява. Реальність" у Національному художньому музеї в Києві в другій половині 2015 р., улаштованій спільно з Люблінською галереєю "Лабіринт". З польського боку, у виставці брали участь митці: Т. Бєлак, Х. Черепок, К. Козира, З. Лібера, М. Балка, З. Кулік, Д. Лейман, У. Пєрегончук, Й. Райковска, група "Твоживо", Й. Робаковскі, М. Таркавіян. Куратори: В. Татарчук (Польща), Т. Полатайко (Україна) [10]. Український співкуратор виставки Т. Полатайко яскраво висловився про відмінності двох представлених національних сукупностей робіт: "В польській частині є відстороненість, іронія, гра, театралізація, а для нас війна – це реальний травматичний досвід зі страхом, болем, смертями" [7].

Посилення прозахідної орієнтації, євроінтеграційного курсу українського держави сприяло також підтримці польсько-української співпраці європейськими фондами, проектами, сфокусованими в значній мірі на роботі з гендерною тематикою, авангардним мистецтвом. Зокрема, київський Центр візуальної культури у березні 2015 р. влаштував виставку "Материнство", у якій аналіз жінки-матері був представлений у роботах художниць із України, Польщі, Росії, Молдови, Угорщини, Австрії та Швеції [2]. У листопаді 2015 р. Центр ще одну виставку, присвячену темі "жіночого" в суспільстві, – "Що в мене є від жінки?" –, але зі значно більшою часткою польських художників, адже виставка була польсько-українською. Зокрема, у виставці взяли участь такі польські автори: А. Баумґарт, І. Демко, А. Жебровська, У. Клуз-Кнопек, А. Лесняк, А. Поліс, Е. Юшкевіч, З. Янін [4]. Провідним організатором цих виставок була художниця, відомий популяризатор європейського і зокрема польського кіно та інших видів мистецтв О. Брюховецька.

Отже, аналіз основних особливостей виставок польських художників в Україні 2013–2015 рр. дав змогу зробити наступні висновки.

1. Джерельна база. Основні види джерел: прес-релізи, новини польських та українських посольств, консульств, музеїв, арт-галерей; редакційні публіцистичні матеріали друкованих та електронних ЗМІ.

2. На українських художніх виставках у 2013–2015 рр. було широко представлене польське мистецтво періоду 1920–2010-х рр., у тому числі живопис та графіка, десятки стилів, жанрів, сотні технік, імен; класики зі світовою славою та молоді художники. Польські художники, які брали участь в українських виставках 2013–2015 рр., мали досвід співпраці з українськими галереями, виставками в попередні роки. Представники Польщі брали участь у персональних, групових і післяпленерних виставках. Серед основних форматів, у рамках яких проводилися виставки за участю польських художників в Україні, були фестивалі.

3. Найбільш активні організатори виставок: Польський інститут у Києві, Консульства Республіки Польща, регіональні структури римо-католицької церкви в Україні, українські органи місцевого самоврядування, навчальні заклади, київські та львівські музеї.

4. У територіальному аспекті: столиця незначно лідирувала, лише випереджаючи за якістю та кількістю контактів центри Волинської та Львівської областей.

Отримані результати дають підстави вважати, що в 2013–20015 рр. сучасні польські художники розвивали свої успіхи, досягнуті раніше в українській виставковій діяльності, сотні митців отримали досвід такої співпраці вперше. Польські художники сучасності та експоновані в 2013–2015 рр. твори їх попередників відіграли вагому роль у галерейній, виставковій, фестивальній діяльності в Україні.

Література

1. Виставка живопису відомого польського художника Альфонса Кулаковського "…звідти і звідси…". – Режим доступу : http://vchasno.com/event/9941/. – Назва з екрана. – Дата публікації : 27.09.2013. – Дата звернення : 12.02.2016.

2. Виставка "Материнство". – Режим доступу : http://vcrc.org.ua/category/exhibitions/. – Назва з екрана. – Дата звернення : 12.02.2016.

3. Виставка творів Кшиштофа Беднарського "Привид бродить". – Режим доступу : http://www.polinst.kiev.ua/event797.html/. – Назва з екрана. – Дата звернення : 12.02.2016.

4. Виставка "Що в мене є від жінки?". – Режим доступу : http://vcrc.org.ua/category/exhibitions/. – Назва з екрана. – Дата звернення : 12.02.2016.

5. В Україні буде виставка Никифора. – Режим доступу : http://www.polradio.pl/5/38/Artykul/135376. – Назва з екрана. – Дата публікації : 11.05.2013. – Дата звернення : 12.02.2016.

6. Запрошуємо до Львова на виставку Анджея Струмілло. – Режим доступу : http://www.ideabank.ua/uk/about/news/ 07-08_vystavka_a_strumillo/. – Дата публікації : 07.08.2013. – Назва з екрана. – Дата звернення : 11.02.2016.

7. Катаєва М. В столичному музеї – погляд на війну художників України та Польщі / Марія Катаєва. – Вечірній Київ. – Режим доступу : http://vechirniykiev.com.ua/news/v-stolychnomu-muzei-pohlyad-na-viynu-khudozhnykiv-ukrainy-ta-polshchi. – Дата публікації : 30.11.2015. – Назва з екрана. – Дата звернення : 10.02.2016.

8. Пачос Ю. Виставкова співпраця України та Польщі у 2000–2012 рр. / Ю. Пачос, І. Романюк // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. – 2013. – Вип. 12 (261). – С. 76–81.

9. Пачос Ю. В. Українсько-польське співробітництво в галузі культури (перше десятиліття XXI століття) : автореф. дис. на здобуття ступ. канд. іст. наук : 07.00.01 / Пачос Юлія Віталіївна ; Черкас. нац. ун-т ім. Богдана Хмельницького. – Черкаси, 2014. – 20 с.

10. Перегляд виставки "Уява. Реальність". – Режим доступу :. http://namu.kiev.ua/ua/exhibitions/bills/view.html?eid=248. – Назва з екрана. – Дата звернення : 12.02.2016.

11. Післяпленерна виставка ікон в Замлинні. – Режим доступу : http://www.luck.msz.gov.pl/uk/c/MOBILE/news/. – Назва з екрана. – Дата публікації : 24.07.2015. – Дата звернення : 12.02.2016.

12. Про культурне співробітництво України із зарубіжними країнами у грудні 2014 року : інформ. довідка / М-во культури України, Держ. закл. "Нац. парлам. б-ка України", Інформ. центр з питань культури та мистец. ; матеріал підгот. Ю. Я. Шевердіна. – К., 2015. – Вип. 1/3. – 12 с.

13. Про культурне співробітництво України із зарубіжними країнами у жовтні 2014 року : інформ. довідка / М-во культури України, Держ. закл. "Нац. парлам. б-ка України", Інформ. центр з питань культури та мистец. ; матеріал підгот. Ю. Я. Шевердіна. – К., 2014. – Вип. 11/3. – 12 с.

14. Про культурне співробітництво України із зарубіжними країнами у травні 2015 року : інформ. довідка / М-во культури України, Держ. закл. "Нац. парлам. б-ка України", Інформ. центр з питань культури та мистец. ; матеріал підгот. Ю. Я. Шевердіна. – К., 2015. – Вип. 6/3. – 12 с.

15. Ромуальд Колоджей у "Нашій галереї". – Режим доступу : http://lib.uabs.edu.ua/content/view/286/1028/. – Назва з екрана. – Дата звернення : 11.02.2016.

16. Стрільчук В. В. Україна – Польща : транскордонне співробітництво в культурній сфері (90-ті роки XX – початок XXI століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: 07.00.01 / Віталій Васильович Стрільчук. – Чернівці, 2015. – 19 с.

17. У Луцьку виставка польського художника. – Режим доступу : http://www.volynpost.com/news/16379-u-lucku--vystavka-polskogo-hudozhnyka. – Назва з екрана. – Дата публікації : 21.06.2013. – Дата звернення : 12.02.2016.

18. У Львові представили виставку плакату польського майстра Пьотра Кунце. – Режим доступу : http://vgolos.com.ua/news/u_lvovi_predstavyly_vystavku_plakatu_polskogo_maystra_potra_kuntse_142729.html. – Дата публікації : 16.04.2014. – Назва з екрана. – Дата звернення : 10.02.2016.

19. Фестиваль двох культур. – Режим доступу : http://www.kovelrada.gov.ua/news-2415.html. – Назва з екрана. – Дата публікації : 28.08.2014. – Дата звернення : 16.02.2016.

20. Чернівчанам покажуть унікальні вітражі польського митця Адама Сталони-Добжанського. – Режим доступу : http://vidido.ua/index.php/pogliad/article/chernivchanam_pokazhut_unikal_ni_vitrazhi_pol_s_kogo_mitcja_adama_staloni-d/. – Назва з екрана. – Дата публікації : 24.05.2013. – Дата звернення : 12.02.2016.

21. "Cześć!" – живопис та графіка сучасних польських художників. – Режим доступу : http://www.sumynews.com/programs/avant-garde/8349. – Назва з екрана. – Дата публікації : 16.05.2015. – Дата звернення : 11.02.2016.

References

1. The exhibition of famous Polish artist Alfons Kulakowski. (2013). September 29. Retrieved from http://vchasno.com/event/9941/ [in Ukrainian].
2. The exhibition "Motherhood". Retrieved from http://vcrc.org.ua/category/exhibitions/ [in Ukrainian].
3. The exhibition of Kshishtof Bednarski "Ghost is Haunting". Retrieved from http://www.polinst.kiev.ua/event797.html/ [in Ukrainian].
4. The exhibition "What I have of a woman?". Retrieved from http://vcrc.org.ua/category/exhibitions/ [in Ukrainian].
5. The exhibition of Nikifor will be in Ukraine. (2013). May 11. Retrieved from http://www.polradio.pl/5/38/Artykul/135376 [in Ukrainian].
6. Welcome to Lviv to the exhibition of Andzhey Strumillo). (2013). August 7. Retrieved from http://www.ideabank.ua/uk/about/news/07-08_vystavka_a_strumillo/ [in Ukrainian].
7. Katayeva M. (2015). In the metropolitan museum – the attitude of Ukrainian and Polish artists to a war. Vechirnij Kyiv, November 30. Retrieved from http://vechirniykiev.com.ua/news/v-stolychnomu-muzei-pohlyad-na-viynu-khudozhnykiv-ukrainy-ta-polshchi [in Ukrainian].
8. Pachos, Yu., & Romanyuk, I. (2013). Exhibition cooperation of Ukraine and Poland in 2000–2012. Naukovy`j visny`k Sxidnoyevropejs`kogo nacional`nogo universy`tetu im. Lesi Ukrayinky`. Seriya: istory`chni nauky, 12 (261), 76–81 [in Ukrainian].
9. Pachos, Yu. (2014). V. Ukrainisn-Polish cooperation in the field of culture (the first decade of the 21th century). Extended abstract of candidate's thesis. Cherkasy: Cherkas. nacz. un-t im. Bogdana Xmel`ny`cz`kogo [in Ukrainian].
10. Looking through the exhibition "Imagination. Reality". Retrieved from http://namu.kiev.ua/ua/exhibitions/bills/view.html?eid=248 [in Ukrainian].
11. After the open-air exhibition of icons in Zamlinnya. (2015). July 24. Retrieved from http://www.luck.msz.gov.pl/uk/c/MOBILE/news/ [in Ukrainian].
12. About the cultural cooperation of Ukraine with foreign coundries in December 2014. (2015). Bulletin of M-vo kul`tury` Ukrayiny`, Derzh. zakl. "Nacz. parlam. b-ka Ukrayiny`", Inform. centr z py`tan` kul`tury` ta my`stecz, 1/3. Kyiv [in Ukrainian].
13. About the cultural cooperation of Ukraine with foreign coundries in October 2014. (2014). Bulletin of M-vo kul`tury` Ukrayiny`, Derzh. zakl. "Nacz. parlam. b-ka Ukrayiny`", Inform. centr z py`tan` kul`tury` ta my`stecz, 11/3. Kyiv [in Ukrainian].
14. About the cultural cooperation of Ukraine with foreign coundries in May 2014. (2015). Bulletin of M-vo kul`tury` Ukrayiny`, Derzh. zakl. "Nacz. parlam. b-ka Ukrayiny`", Inform. centr z py`tan` kul`tury` ta my`stecz, 6/3. Kyiv [in Ukrainian].
15. Romual`d Kolodzhej in "Nasha Halereya". Retrieved from http://lib.uabs.edu.ua/content/view/286/1028/ [in Ukrainian].
16. Stril`chuk, V. V. (2015). Ukraine – Poland : cross-border cooperation in cultural area (90s of the 20th century – the beginning of the 21th century. Extended abstract of candidate's thesis. Chernivci [in Ukrainian].
17. In Lutsk – there is the exhibition of Polish artist. (2013). June 21. Retrieved from http://www.volynpost.com/news/16379-u-lucku--vystavka-polskogo-hudozhnyka [in Ukrainian].
18. The exhibition of posters of Polish master Pyotr Kuntse are precented in Lviv. (2014). April 16. Retrieved from http://vgolos.com.ua/news/u_lvovi_predstavyly_vystavku_plakatu_polskogo_maystra_potra_kuntse_142729.html [in Ukrainian].
19. The festival of two cultures. (2014). August 28. – Retrieved February 16, 2016, from http://www.kovelrada.gov.ua/news-2415.html [in Ukrainian].
20. The unique stained-glass windows of Polish artist Adam Stalony-Dobzhanski will be shown for the citizens of Chernivtsi. (2013). May 24. Retrieved from http://vidido.ua/index.php/pogliad/article/chernivchanam_pokazhut_unikal_ni_vitrazhi_pol_s_kogo_mitcja_adama_staloni-d/ [in Ukrainian].
21. "Salute" – painting and graphics of modern Polish artists. (2015). May 16. Retrieved from http://www.sumynews.com/programs/avant-garde/8349 [in Ukrainian].

УДК 323.15 : 316.723 : 908

Москвічова Юлія Олександрівна
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри музикознавства
та інструментальної підготовки
Вінницького державного педагогічного
університету ім. Михайла Коцюбинського
julia.moskvichova@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В ПОЛІЕТНІЧНОМУ ПРОСТОРІ ВІННИЧИНИ

У статті висвітлено специфіку міжкультурної комунікації на Вінничині періоду незалежності України; розглянуто етнічний склад населення. Виокремлено основні напрями діяльності національно-культурних товариств та проаналізовано культурну й соціальну діяльність польської меншини як однієї з найактивніших у регіоні. Розглянуто комплекс культурно-мистецьких заходів національних меншин і розкрито особливості взаємодії релігійних конфесій як важливої складової поліетнічного соціуму.

Ключові слова: Вінничина, міжкультурна комунікація, національно-культурні товариства, релігійні конфесії.

Москвичёва Юлия Александровна, *кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыковедения и инструментальной подготовки Винницкого государственного педагогического университета имени Михаила Коцюбинского*

Особенности межкультурной коммуникации в полиэтническом пространстве Винничины

В статье освещена специфика межкультурной коммуникации на Винничине периода независимости Украины, рассмотрено этнический состав населения. Выделены основные направления в деятельности национально-культурных обществ, а также проанализировано культурную и социальную деятельность польского меньшинства как наиболее активного в регионе. Рассмотрен комплекс культурно-художественных мероприятий национальных меньшинств и раскрыто особенности взаимодействия религиозных конфессий как важной составляющей полиэтнического социума.

Ключевые слова: Винничина, межкультурная коммуникация, национально-культурные общества, религиозные конфессии.

Moskvichova Yuliia, *PhD in Arts, lecturer of the musicology and instrumental training chair, Vinnytsia State Pedegogical University named after Mykhailo Kotsiubynsky*

Peculiarities of intercultural communication in the polyethnic space of the Vinnytsia region

The article highlights the peculiarities of the intercultural communication at the Vinnytsia region, covering the period of the Ukraine's independence, distinctiveness of which is represented by interaction of culture and leisure organizations of the titular Ukrainian nation and civil associations of national minorities. The notion of the intercultural communication that is realized through exchange between two or more different cultures, products of their material and spiritual activities, has been specified.

In the article the ethnicity of region is being examined. Vinnytsia region is multi-ethnic with the domination of the Ukrainian nation; the region, where various ethnic groups constituting 90 thousand representatives of 133 ethnicities and nationalities tolerantly coexist. The share of the national minorities comprises 5.1% of the total population of the region. The most numerous communities are Russian, Polish, Belarusian and Jewish ones. 77 national-cultural associations, uniting representatives of 15 nationalities, conduct active work aimed at preserving and development of their nations' culture. Most of the associations are represented by the Polish. Among the most active ones are "Ruskyi dych Ukrainy" (The Ruthenian spirit of Ukraine), association "Polskyi dim" (The Polish Home) named after Tomasz Marek, Community of Belarusians, Center of the Jewish culture "Mishpacha". The basis for development of the cultural minorities and their activity in the Vinnytsia region is the internal potential of the ethnic groups, but not the influence and support of the ethnically related neighboring states. This is predefined by the fact that the region is located in the central part of Ukraine and thus is remote from the borders with other states. As a result, the direct influence of the countries on the representatives of their ethnic groups in the region is barely perceptible. The information needs of the national minorities are met by means of broad coverage of ethno-cultural themes on national, regional TV and radio channels. The socially significant events and activities are highlighted in the printed media, namely the newspaper "Vinnytchyna" (The Vinnytsia Region), "Podillia", "Nezavisimyi kurier" (The Independent Messenger), "Vinnytskia gazeta" (The Vinnytsia Newspaper), as well as regional magazines "Sharhorodshchyna" (The Sharhorod Region), "Yampilski visti" (The Tampil News). Ensuring of the educative needs is performed by means of the furcate network of the educational establishments, Sunday schools, trainings and national-cultural associations.

The basic directions of the nations-cultural associations have been highlighted in the article: educative work; preserving and dissemination of cultural-national traditions; historic-research activity, protection of the civil, economic and social interests of the community members are among them. Additionally, the article highlights activity of the

© Москвічова Ю. О., 2016

Polish minority as one of the most active in Vinnytsia region. Thanks to its activity, activity of the local authorities and involvement of the Polish twin towns, the Consulate General of the Republic of Poland was opened in Vinnytsia.

The complex of cultural and artistic events, that contribute to harmonization of inter-ethnical relations and promotion of culture, traditions and customs of the national minorities, have been examined in the article. In particular, International festival of national cultures "Vsi my dity tvoi, Ukraino!" (We all are your children, Ukraine), All-Ukrainian folklore festival of the Czech, regional contest of the national minorities "Podilsi barvy" (Podillia colors), festivals of the Polish, Roma and Assyrian cultures.

Peculiarities of cooperation between the religious denominations as an important constituent part of the polyethnic society have been revealed. Generally, more than 2 thousand religious organizations act in Vinnytsia region, including 38 fully functioning denominations. The most influential religion in the region still remains Orthodox Christianity, counting 1278 religious organizations constituting 65% of the total region's network. A significant role in the religious and cultural life of the region is occupied by the Roman Catholic Church, counting 131 religious organizations where the massive cultural events are held; among them one can find a great many of musical events (Days of the Christian culture, Holidays of the religious song, festival of organistic music "Myzuka v monastyrskych murach" (Music in the Monastery Walls).

As the most dynamic components of the religious situation Protestantism, represented by 20 creeds, has been defined. The most numerous and probably the most influential is the All-Ukrainian Union of Associations of Evangelical Christians-Baptists. Vinnytsia region is deprived of any conflicts motivated by ethnic or religious intolerance. The transition from confrontation to the tolerant coexistence and cooperation of supporters of various religious units is observed.

Key words: Vinnytsia region, intercultural communication, national cultural societies, religious confessions.

Географічне положення України на перехресті цивілізацій та в умовах зіткнення всіляких інтересів різних народів протягом століть суттєво впливали на формування поліетнічного українського суспільства. За даними перепису населення 1989 р., в Україні проживають представники понад 100 національностей. Багатовікова історія Вінничини як складової Поділля свідчить, що на цій території здавна існували різні національні спільноти. Крім українців, це поляки і росіяни, молдавани, білоруси і євреї. Сьогодні Вінничина так само поліетнічний край з домінуванням української нації, де толерантно співіснують різні етноси, а це майже 90 тисяч представників 133-х національностей і народностей [7, 136].

На початку 90-х рр. XX ст., у нових політичних та соціально-економічних умовах, у яких опинилась Україна, здобувши державну незалежність, інтерес людей різних національностей до своєї історії та культури стрімко зростає. Молода держава впроваджує низку законів, у яких закріплюються основні положення офіційної політики держави стосовно національних меншин. Зокрема, Декларація прав національностей України (1991), Закон України "Про національні меншини в Україні" (1992), Конституція України (1996), а також міжнародні правові документи – Рамкова конвенція Ради Європи "Про захист національних меншин", Європейська Хартія регіональних мов або мов меншин.

З метою захисту прав та інтересів представників національних спільнот починають виникати національно-культурні товариства, існування яких дало можливість представникам тієї чи іншої національної меншини реалізовувати право на вивчення своєї етнічної культури, мови, традицій і звичаїв.

Період відродження етнічних меншин України в 90–х рр. XX ст. неодноразово привертав увагу дослідників, про що свідчать дисертаційні дослідження Г. Абрашкевічус, Т. Колосок, І. Мащенко, А. Румянцевої, В. Сніжко; окремі дослідження Н. Барановської, В. Васильчук, М. Зеркаль, О. Калакури, Л. Ковач, Л. Лойко та ін. Питанням відродження та діяльності національних меншин на Вінничині присвячені наукові розвідки М. Антошко, Я. Глінчевського, А. Кержнер, В. Кононенко, Л. Лановик, А. Ліпської, А. Ратинської, М. Тишкевич, С. Федун, Л. Юрчук та ін.

Мета статті – виявити специфіку міжкультурної комунікації на Вінничині в період державної незалежності, проаналізувати напрями діяльності національно-культурних товариств.

Однією з найважливіших умов існування й розвитку культури є можливість обміну духовними цінностями між людьми. Формування особистості відбувається завдяки спілкуванню з іншими людьми та осягненню культурних цінностей. Зазначені процеси неможливі без передачі та прийому інформації, її інтерпретації та засвоєння, тобто без комунікації. Взаємодія різних культур у полікультурному середовищі визначається в дослідженні Г. Абрашкевічус як міжкультурна комунікація, умовою якої є "особливості ціннісних світів різних етнічних культур і співвідношення між ціннісними системами в комунікативному просторі" [1, 3]. Міжкультурна комунікація постає як обмін між двома (або більше) різними культурами, продуктами їхньої матеріальної та духовної діяльності. Ігнорування культурних відмінностей, спроби звести їх до спільного знаменника є безуспішними та навіть небезпечними. Тож, пріоритетним стає цінність взаєморозуміння та взаємоповаги представників численних етносів і культур. За визначенням Т. Колосок, міжкультурна комунікація включає в себе міжкультурне спілкування та інформаційний обмін, що відбувається в ситуації контакту і сприйняття цінностей, норм іншої культури, а також відносини і зв'язки, які виникають між різними культурами. Кожна людина в процесі міжкультурної комунікації постає як носій традицій, унікальності та цінностей етнічної культури.

У результаті сприятливої політики держави й органів місцевого самоврядування до життєвого простору національних меншин у 2001 р. на Вінничині було зареєстровано 54 національно-культурних товариства, серед них найбільш активних – 27, що об'єднали представників 12 національностей. Частка національних меншин становить 5,1 % від всього населення області (відповідно українців – 94,9 %). Серед них найчисельніші: росіяни (3,8 % – 67,5 тис.), поляки (0,2 % – 3,7 тис.), білоруси (0,2 % – 3,1 тис), євреї (0,2 % – 3,0 тис.), молдавани (0,2 % – 2,9 тис.) [7, 141]. Специфіка розвитку й діяльності національно-культурних товариств Вінничини зумовлюється тим, що регіон є відносно віддаленим від кордонів з іншими державами. Тому їхній безпосередній вплив на представників етносів у регіоні майже не відчутний. Основою розвитку культурних меншин на Вінничині стає внутрішній потенціал етносів, а не вплив і всебічна підтримка етнічно споріднених сусідніх країн.

Однією з головних ознак кожної національності чи етнічної групи є мова. Понад 85% мешканців Вінничини визнають рідною мову своєї національності. Задоволення освітніх потреб представників національних спільнот здійснюється через розгалужену мережу державних навчальних закладів, недільних шкіл, курсів при національно-культурних товариствах. За даними відділу у справах національностей облдержадміністрації, станом на 01.01.2010 р. у Вінницькій області функціонувала 991 загальноосвітня школа, де навчалося понад 169 тис. учнів. Російську мову навчання обрали 842 учня у шести школах. Польську мову як предмет вивчало 509 учнів у шести школах, факультативно – 607 учнів у восьми школах. Чеську мову як факультатив вивчають 43 учня у Миколаївській ЗОШ І–ІІ ст. Козятинського району [8]. Також працювали недільна єврейська школа "Міхіна-12" та приватна єврейська школа "Яд веєзер".

Забезпечення інформаційних потреб представників національних меншин відбувається шляхом широкого висвітлення етнокультурної тематики на державних і обласних теле- і радіоканалах. Так, на Вінницькому обласному державному телебаченні щомісячно з 2009 р. транслюється телепрограма "Далекі і близькі", на обласному радіо 2 рази на місяць – радіопрограма "Єдина родина". Періодично публікують матеріали про діяльність національно-культурних товариств обласні газети "Вінничина", "Подолія", "Вінницька газета", "Независимый курьер", а також регіональні часописи "Шаргородщина", "Ямпільські вісті", "Подільський край", "Прибузькі новини" та ін. Про діяльність єврейських громад розповідають спеціалізовані культурологічні часописи "Община", "Вінницька Ієрусалимка", "Шабат".

З кожним роком кількість національно-культурних товариств в регіоні зростає. Сьогодні активну роботу зі збереження і розвитку культури свого народу проводять 77 товариств, які об'єднують представників 15 національностей. Найбільше в області польських організацій – 27, єврейських – 17, російських – 6, ромських – 6, німецьких – 3, білоруських – 2, азербайджанських – 2, ассирійських – 2, вірменських – 2. Серед найбільш активних о'єднань – "Руський дух України", доброчинне товариство "Польський дім" ім. Томаша Марека, Земляцтво білорусів, Центр єврейської культури "Мішпаха", Вірменське товариство "Масіс", Центр культури та мистецтва циганського народу "Девлеса, ромале!", "Голендерські чехи" та ін. Польська громада є найбільш активною і посідає друге місце за росіянами по кількості представників (3,7 тис. осіб) та перше місце за кількістю зареєстрованих товариств.

Як відомо, поляки почали заселяти Поділля ще з середини XIV ст., звільнивши ці землі від татаро-монгольського поневолення. Завдяки активній діяльності представників католицьких орденів на Вінничині було споруджено костьоли, при яких згодом відкривались школи та колегіуми. М. Антошко, досліджуючи мистецьке життя Вінничини 60-х рр. XIX – першої половини XX ст., підкреслює вагомий внесок, який зробили митці польського походження в розвиток культури подільського регіону. Діяльність видатних науковців, громадських та культурних діячів початку (І. Зборовський, С. Осташевський, Ч. Нейман, М. Собанська, І. Козловський) слугувала зразком європейської професійності й майстерності, сприяла "широкому розповсюдженню шедеврів західноєвропейської літератури і мистецтва, головних напрямів та стилів європейської художньої творчості. Їх посередницька діяльність стимулювала поступове подолання подільським регіоном провінційної замкненості, відокремленості від загальноєвропейських культурних процесів і разом з тим, популяризувало українську культуру за кордоном" [2, 14].

Діяльність польських організацій з самого початку була спрямована на відродження польської мови, літератури та історії. У 90-ті рр. XX ст. урядом Польщі на Україну та на Вінничину, зокрема, було направлено певну кількість вчителів-полоністів, створено ряд освітніх безоплатних програм, щорічні педагогічні курси з методики вивчення польської мови, історії та культури. Польські громади активно залучаються до проведення науково-історичних конференцій ("Польські двори та резиденції на Україні" в 2014 р., літературно-наукові читання "Словацький і Поділля" в 2009 р.) [9, 627]. Ще одним важливим напрямом діяльності є історично-пошукова робота, спрямована на вшанування пам'ятних місць, розчищення та відродження історичних пам'яток польської історії на теренах Вінничини. Так, у 2008 р. у Вінниці було відкрито пам'ятну дошку видатному польському політику, борцю за незалежність Польщі та України Юзефу Пілсудському; у м. Барі та смт. Браїлові встановлено пам'ятні знаки

воїнам-легіонерам, які загинули під час спільної українсько-польської визвольної боротьби в 1920-х рр. Динамічно розвивається співробітництво з регіонами Польщі. У даний час на Вінничині реалізуються понад 200 партнерських угод про торговельно-економічне, науково-технічне та культурне співробітництво із Сьвєнтокшиським, Лодзинським, Великопольським, Мазовецьким, Поморським, Опольським, Підкарпатським та Малопольським воєводствами Польщі. У 2010 р. в м. Вінниці було відкрито Генеральне консульство Республіки Польща, яке бере активну участь у багатьох науково-освітніх заходах та культурно-мистецьких проектах. Тож, польська меншина, поступово відроджуючи свої етнонаціональні ознаки, успішно інтегрується в українське суспільство, а також, долучаючись до громадсько-політичного життя, виступає дієвим чинником українсько-польського партнерства, яке в умовах глобалізаційних процесів виходить за межі двостороннього співробітництва [4].

Одним із пріоритетних напрямів роботи національно-культурних товариств залишається культурницька діяльність. На Вінничині щорічно здійснюється комплекс культурно-мистецьких заходів, що сприяють гармонізації міжетнічних відносин та популяризації культури, традицій і звичаїв національних меншин. А саме: Міжнародний фестиваль національних культур "Всі ми діти твої, Україно!" (смт. Шаргород), Всеукраїнський фольклорний фестиваль чехів, обласний конкурс національних меншин та етнічних груп "Подільські барви"; щорічно проводяться фестиваль польської культури "Єднаймося, радіймо, співаймо!", регіональний фестиваль ромської культури, свята рідної мови "Суцвіття душ і розмаїття слів" та національної кухні "Чим хата багата, тим і рада", фестивалі єврейської та ассирійської культур. Обласний огляд-конкурс творчих колективів національних меншин "Подільські барви" (з 1998 р.) щорічно презентує творчість близько 20-ти колективів та окремих виконавців. Зокрема, у XI фестивалі (2013) взяли участь 18 творчих колективів та 6 окремих виконавців з Барського, Козятинського, Тиврівського, Шаргородського районів, міст Жмеринки та Вінниці. Серед учасників: 2 єврейські ансамблі – "Сімхе" та "Інейнем"; 5 польських – "Оксамитки", "Скрипить сніг", "Краплинки", "Срібні голоси", "Кресов'ячкі"; чеський фольклорно-етнографічний ансамбль "Студанка"; 2 російських – "Рябінушка" та "Слов'яночка"; білоруський вокальний ансамбль "Купалінка"; 2 індійських; 3 циганських – "Андо Шатро", "Братство", "Ягорі" [12, 15].

Міжкультурну комунікацію у регіоні органічно доповнює і взаємодія різних релігійних конфесій [10]. Загалом на Вінничині діють понад 2 тис. релігійних організацій, у тому числі повноцінно функціонують 38 напрямів віросповідання. Найвпливовішою складовою духовного життя в області залишається православ'я (1278 релігійних організацій – 65 % від загальної мережі області). Порівняно менший вплив на загальну соціокультурну ситуацію у регіоні мають Українська автокефальна православна церква (53 організації, 8 недільних шкіл) та Українська греко-католицька церква (17 організацій, у тому числі 2 чоловічі монастирі; 8 недільних шкіл). Значне місце в релігійному й культурному житті регіону посідає Римо-католицька церква (131 релігійна організація, в тому числі 13 монастирів). Як зазначає С. Іскра, одним із головних завдань соціокультурної діяльності Римо-католицької церкви у період незалежної України є культурне просвітництво, що "спирається на розмаїття засобів соціальної комунікації, залучення до співпраці фахівців з різних галузей культурної діяльності та широке використання надбань музичного мистецтва як рушійної сили у процесі формування духу сучасної культури" [3, 18]. Організація масштабних культурних заходів, серед яких велика кількість музичних, що відбуваються в осередках Римо-католицької церкви (Дні Християнської культури, Свята релігійної пісні, фестиваль органної і камерної музики "Музика в монастирських мурах"), свідчить про усвідомлення могутнього впливу музичного мистецтва на формування духу сучасної культури та на бажання церкви співпрацювати з різними соціальними і культурними інститутами на Вінничині зокрема та в Україні загалом. Найбільш динамічною складовою релігійної ситуації на Вінничині сьогодні є протестантизм, представлений двадцятьма конфесіями [8]. В області функціонує близько 600 культових організацій (майже 30 % від усієї релігійної мережі). Найбільш масовим та впливовим є Всеукраїнський Союз об'єднань Євангельських християн-баптистів. Протестанські конфесії краще пристосувались до реалій сьогодення, вони здатні гнучко реагувати на соціально-політичні зміни в суспільстві. Значно зміцнилась матеріально-технічна база, підтримуються тісні зв'язки з віруючими інших держав, ведеться активна місіонерська робота. На Вінничині також діють три іудейські конфесії[1] та інші релігійні організації[2].

Таким чином, здобутки кожної етнічної спільноти збагачують культуру краю, формуючи неповторне духовне обличчя регіону. Специфіку міжкультурної комунікації забезпечує взаємодія організацій культури і дозвілля титульної української нації та громадських об'єднань національних меншин. Пріоритетними напрямами діяльності національно-культурних товариств є: освітня робота; збереження та поширення національно-культурних традицій; історично-пошукова робота; захист громадянських, економічних та соціальних інтересів членів товариства; налагодження економічних та культурних зв'язків з історичною батьківщиною. Проте, відсутність самостійної обласної програми щодо підтримки діяльності національно-культурних товариств та недостатній обсяг коштів з бюджетів органів місцевого самоврядування не задо-

вольняють належним чином етнонаціональні потреби. Міжкультурну комунікацію органічно доповнює взаємодія релігійних конфесій, серед яких найвпливовішими залишаються православні. На Вінничині відсутні будь-які конфлікти на ґрунті національної чи релігійної нетерпимості. Спостерігається перехід від протистояння до толерантного співжиття та співробітництва прихильників різних релігійних об'єднань.

Примітки

[1] Об'єднання іудейських релігійних організацій (13 громад), прогресивного іудаїзму (10 громад), об'єднання хасидів Хабат Любавич іудейських релігійних організацій України.

[2] Незалежного духовного центру мусульман України, Товариства свідомості Крішни, Центру Шрі-Чінмоя, Святого Духу, Всесвітньої чистої релігії (Сахаджа Йога), релігійних громад язичників (16 організацій).

Література

1. Абрашкевічус Г. О. Міжкультурні комунікації в поліетнічному соціумі (на прикладі діяльності Кримського республіканського товариства литовської культури ім. М.К. Чюрльоніса) : автореф. дис. … канд. культурології : спец. 26.00.01 – "Теорія та історія культури" / Абрашкевічус Галина Олександрівна ; Таврійський національний університет ім. В. І. Вернадського. – Сімферополь, 2009. – 23 с.

2. Антошко М. О. Мистецьке життя Вінничини 60-х років XIX – першої половини XX століття в контексті художньої культури Поділля : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – "Теорія та історія культури" / Антошко Марина Олегівна ; – К., 2011. – 19 с.

3. Іскра С. І. Соціокультурна діяльність Римо-католицької Церкви у контексті духовної культури Поділля : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Іскра Світлана Іванівна ; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2010. – 208 с.

4. Калакура О. Я. Польська меншина як чинник україно-польської співпраці на сучасному етапі / О. Я. Калакура. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?..

5. Колосок Т. С. Соціокультурна ідентичність в умовах європейської інтеграції (на прикладі україно-чеських культурних зв'язків) : автореф. дис. … канд. культурології : спец. 26.00.01 "Теорія та історія культури" / Колосок Тетяна Святославівна ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури і туризму України. – К., 2009. – 23 с.

6. Назарець О. Всі ми діти твої, Україно! / О. Назарець // Світлиця. – 2012. – № 4. – С. 6–10.

7. Національні меншини України у XX столітті: політико-правовий аспект / М. І. Панчук, В. А. Войналович, А. Галенко та ін. – К., 2000. – 358 с.

8. Офіційне інтернет-представництво // Управління у справах національностей та релігій Вінницької обласної державної адміністрації // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.vin.gov.ua/web/upravlinnya/web_vid_rel.nsf.

9. Ратинська А. П. Роль польських національно-культурних товариств у розбудові сучасних українсько-польських відносин. / А. П. Ратинська // Україна і Польща: історичне сусідство. – Вінниця: Нілан – ЛТД, 2012. – С. 625 – 629.

10. Релігійно-інформаційна служба України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http//www.risu.org.ua.

11. Розвиток етнонаціональних відносин в Україні. Стан. Тенденції. Перспективи. – Львів: Світ, 2007. – 208 с.

12. Юкальчук Н. Вінок дружби та любові / Н. Юкальчук // Світлиця. – 2013. – № 2. – С. 14–16.

References

1. Abrashkevichus, G. A. (2009). Intercultural communications in polyethnic society (after the example of the Churlyonis M.K. Crimean Republican community of Lithuanian Culture). Extended abstract of candidate's thesis. Simferopol [in Ukrainian].

2. Antoshko, M. O. (2011). Vinnichina as a part of the art culture of Podolia 60 years of the XIX – the first half XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

3. Iskra, S. I. (2010). Public cultural activity Catholic Church of the Latin ceremony in the context of spiritual culture of Podillya. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

4. Kalakura O. Ya. Polish minority as a factor of Ukraine-Poland cooperation at the present stage. Retrieved from http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?/ [in Ukrainian].

5. Kolosok, T. S. (2009). Social and cultural identity in European integration conditions (using the example of Ukrainian-Czech cultural relations). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

6. Nazarets', O. (2012). We are all your children, Ukraine! Svitlytsya, 4, 6–10. [in Ukrainian].

7. Panchuk, M. I., Voynalovych, V. A. (2000). Minorities Ukraine in the XX century: political and legal aspects. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

8. Official website of the, Office for Nationalities and Religions Vinnytsia Regional State Administration. Retrieved from http://www.vin.gov.ua/web/upravlinnya/web_vid_rel.nsf/ [in Ukrainian].

9. Ratyns'ka A. P. (2012). The role of the Polish national and cultural societies in the development of modern Ukrainian-Polish relations. Ukrayina i Pol'shcha: istorychne susidstvo, (pp. 625 – 629). Vinnytsya: Nilan – LTD [in Ukrainian].

10. Religious Information Service of Ukraine. Retrieved from http//www.risu.org.ua/ [in Ukrainian].

11. The development of ethnic relations in Ukraine. State. Trends. Prospects (2007). L'viv: Svit [in Ukrainian].

12. Yukal'chuk, N. (2013). Wreath of friendship and love. Svitlytsya, 2, 14–16 [in Ukrainian].

УДК: 008:398](477)"16/17"

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

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЕТНОКУЛЬТУРИ В КОЗАЦЬКИХ ДУМАХ І НАРОДНИХ ПІСНЯХ

Стаття присвячена здійсненню культурологічного аналізу художньо-естетичної репрезентації етнокультури в думах і народних піснях, створених за участі українських козаків та про них у XVII – XVIII ст. Художньо-естетична репрезентація концептуалізується як ключове поняття для розуміння засад етнокультури, її онтологічного статусу та функцій. Особлива увага приділяється проблемам духовного синкретизму козацького бароко та питанням етнонаціональної самобутності фольклорного мистецтва українського козацтва.

Ключові слова: українське козацтво, фольклор, етнічна культура, народне мистецтво, козацькі думи, народні пісні, релігійно-естетичний синкретизм, козацьке бароко.

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

Репрезентация этнокультуры в казацких думах и народных песнях

Статья посвящена осуществлению культурологического анализа художественно-эстетической репрезентации этнокультуры в думах и народных песнях, созданных украинскими казаками и о них в XVII – XVIII вв. Художественно-эстетическая репрезентация концептуализируется как ключевое понятие для понимания основ этнокультуры, ее онтологического статуса и функций. Особое внимание уделяется проблемам духовного синкретизма казацкого барокко и вопросам этнонациональной самобытности фольклорного искусства украинского казачества.

Ключевые слова: украинское казачество, фольклор, этническая культура, народное искусство, казацкие думы, народные песни, религиозно-эстетический синкретизм, казацкое барокко.

Pishchanska Victoriia, *PhD in Culturology, associate professor, doctoral student, National Academy of Administrative Cadres of Culture and Art*

Representation of ethnic culture in cossack ballads and folk songs

The article is devoted to the realization of cultural analysis of the artistic and aesthetic representation of ethnic culture in the ballads and folk songs created with the participation of the Ukrainian Cossacks and about them in XVII-XVIII centuries. Artistic and aesthetic representation is conceptualized as a key notion for understanding the principles of ethnic culture, its ontological status and functions. Particular attention is paid to the problems of spiritual syncretism of the Cossack Baroque and to the questions of ethnic identity of the Cossack folklore.

In the article it is analyzed a distinctive genre of Ukrainian ethnic culture – synthetic folk art that combines organically on its basis centuries-old original traditions of poetics, music folk and individual creative works of artists – Cossack ballads and folk songs. The specific features of stratification are analyzed in Ukrainian music folk of time arts – poetry and music that took place under a huge influence of syncretistic tendencies of Baroque era and the enormous influence of ideological and aesthetic principles of spiritual culture of the Ukrainian Cossacks in times of final formation of the historical style of ballads and Cossack songs.

The study Ukrainian folk art preferred to artistic and to religious and aesthetic features of its creation. In the Ukrainian ballads and folk songs the reflection of national character, displaying of Ukrainian ethno mentality is outlined. It is emphasized that just ethno-national peculiarity of epic art which is based on the depth of people's origins of oral folk tradition, is so attractive for its researchers. The author raises the vital questions of spiritual syncretism of the Cossack Baroque that radically influenced on the formation of artistic and aesthetic features of ballads and folk songs and general development of Ukrainian epic art.

It is noted that the Cossack era was significant by historical events, it was stipulated for changes Renaissance era by Baroque, filled with lively relations with other countries that reflected in almost all areas of ethnic and cultural life: political, social, cultural etc. Also, it is noticed that mediated the Cossack art contributed to syncretistic combination of eastern and western origins in Ukrainian culture, that influenced thoroughly on baroque art development, in particular it transmitted on Ukrainian epic – ballads and historical songs – religious and aesthetic principles of spiritual culture of the Ukrainian Cossacks, and Ukrainian ethnic culture in general. It is mentioned the comprehensive elevation of music folk within the culture of the Ukrainian Cossacks and its boundless influence on the formation of national consciousness and creative thinking of XVII-XVIII centuries.

It is remarked that major musical and poetic modes and means of execution of Cossack epos XVII-XVIII centuries are quite consistent with the aesthetics of the Baroque. The author marked the particular importance of emotional expressiveness of execution of the Cossack ballads and maximum sensory expressiveness that is embedded in a musical recitation of folk epos, according to baroque tendencies aesthetics of oral folk epos, because the desire for beauty and harmony, laid on a subconscious level of Ukrainian ethno mentality not only reveals the aesthetic principles of its spiritual culture in general, but also reflected on the phenomenon of culture Ukrainian Cossacks – on the Cossack Baroque, in its religious and aesthetic syncretism.

© Піщанська В. М., 2016

It is characterized the exceptional sacral worldview and aesthetic originality of the Cossack folklore that consist not only in artistic manifestation epic works` performers their thoughts, feelings and thoughts, expression individual wise position, expressing their will, but also in potential opportunities to influence emotionally on the choice of their listeners between good and evil, life and death, faith and unbelief, will and bondage. Determined the affirmation of national patriotic values, where historicism of the Ukrainian folklore is and that projected completely on ideological and world-view component of artistic creation of Cossack environment where principal factors were: forming of heroic militant spirit, preserving the original ethnic principles, existence and culture, broadcasting of peculiar ethical values, and finally consolidation of its fame and prowess.

According to the semantics of images presented as symbols in the Cossack songs, it is recognized that the Cossack music folk is a kind of encyclopedia of Ukrainian ethno mentality and is an aesthetic reflection of the ethnic culture and spirituality of the Ukrainian Cossacks and considered allegorical images and symbols in the Cossack songs provide them with special emotionality, artistic expression and epic expression that strengthen the spiritual expression of sociocultural features and ethnic characteristics of historical Zaporozhzhia – the region of extremely unique ethnic culture. It is underlined that the greatest reflection in the Cossack folklore and folk memory left tragic topics such as personal Cossacks destiny and the historical fate of the Ukrainian Cossacks as a social and martial state.

The author concludes that on the formation of the characteristic features of Cossack music folk, particularly ballads and folk songs influenced mainly specific factors of creation of the history of Zaporozhzhia and its population, the specificity forms of activity, worldview, language, deep religiosity of the Ukrainian Cossacks and aesthetic principles of ethnic culture.

Keywords: Ukrainian Cossacks, folklore, ethnic culture, folk art, Cossack ballads, folk songs, religious and aesthetic syncretism, Cossack's Baroque.

Одним із характерологічних жанрів української етнічної культури є синтетичне народне мистецтво, що органічно поєднало у своїй основі багатовікові самобутні традиції поетики, музичного фольклору та індивідуальну творчість виконавців. Йдеться про козацькі думи та народні пісні. Дослідники вважають, що в історії української культури "думи як жанр проіснували в активному автентичному побутуванні приблизно триста років, а в останні два століття перебували у стадії згасання, трансформації, переходу в художньо-самодіяльне концертне виконавство" [4, 27]. Такий тривалий час існування цього культурного феномену в рамках історії української культури заслуговує на увагу та корінне його дослідження. Актуальність звернення до українського музичного фольклору, зокрема до мистецтва дум і народної пісенності, пов'язана з остаточним формуванням і піднесенням цього автентичного для етнокультури жанру в XVII ст., що співпадає з кульмінаційним розвитком духовної культури українського козацтва.

Синтетичний феномен українського епічного мистецтва, його інтегративний характер приваблював не лише фольклористів, а й дослідників різних наукових дисциплін та мистецьких жанрів, зокрема істориків, філологів, мистецтвознавців, етнологів, етнографів та, врешті, цікавив і представників естетики, релігії, культурології тощо, в т.ч. у міждисциплінарних вимірах. До питань розвитку української народної творчості у свій час зверталися О. Бодянський, М. Грушевський, Ф. Колесса, П. Костомаров, П. Куліш, М. Лисенко, М. Максимович, В. Петров, О. Потебня, М. Рильський, І. Франко, у наш час – В. Буряк, М. Венгранович, М. Возняк, Я. Гарасим, В. Давидюк, І. Денисюк, Л. Дунаєвська, Р. Кирчіва, С. Мишанич, Г. Нудьга, Т. Орлова, С. Пономаревський, О. Романець, М. Русин та ін.

Досліджуючи українське народнопоетичне мистецтво, науковці простежували історичні особливості, розглядали художньо-естетичні ознаки, опрацьовували поняття української народної пісенності, з'ясовували проблеми жанрової специфікації дум, розробляли питання їхнього співвідношення з іншими жанрами українського мистецтва, вивчали ґенезу цього мистецького феномену від найдавніших часів та протягом усієї його еволюції. Ґрунтовно досліджували жанр дум у XIX ст. В. Антонович, К. Грушевська, М. Драгоманов, П. Житецький, П. Куліш, М. Максимович, А. Метлинський, К. Рилєєв та багато ін. Наступне сторіччя знаменне роботами С. Грици, М. Дмитренка, Б. Кирдана, Ю. Ковалів, Ф. Колесси, П. Павлія, М. Плісецького, П. Попова, Ф. Лаврова, В. Хоменка та інші.

Велику увагу дослідників у зверненні до українського народного епосу приділено питанням естетичного ідеалу народної творчості, проблемам способів і засобів його вираження, що розвивалися суголосно процесам української історії та культури у контексті загального розвитку людства. Утім, варто погодитися з Я. Гарасимом і М. Набок, які вважають, що універсально-загальнолюдське міститься в індивідуально-національному, яке і є неповторним поетичним елементом етнонаціонального фольклору, де жодна універсалізація чи схематизація естетичних ідеалів не здатна стерти традиційних народних граней уснопоетичної творчості [9, 44].

З огляду на вищезазначене, мета статті полягає у дослідженні художньо-естетичних особливостей творення козацьких дум і народних пісень; здійсненні системного аналізу характерних особливостей козацького музичного фольклору, що формувалися на засадах глибинної релігійності українського козацтва, у силовому полі культурних традицій бароко та під впливом естетичних засад української етнічної культури.

Факт досягнення апогею, своєрідного розквіту довготривалого процесу формування українського епічного мистецтва у XVI–XVII ст. є доволі закономірним. Доведене науковцями явище остаточного

самовизначення "українського думового епосу" у зазначений час пояснюється його співпадінням "з періодом пасіонарного спалаху енергії українського народу" [3, 19]. Саме тому сучасні вчені віддають перевагу історичному підґрунтю вивчення українського народного епосу, що починається ще у XIX ст. в дослідженнях представників "історичної школи", таких як М. Драгоманов, В. Антонович, О. Перетц, І. Франко та ін. Як уважає С. Грица, саме "це спрямування праць названих учених мало принципове значення у висвітленні історизму дум, їх національної ідеї та відношення до дійсності" [3, 19].

Дослідник фольклору М. Дмитренко вказує на зазначену ще наприкінці XIX ст. І. Франком важливість дум як репрезентантів української етнокультури, а також посвідчує захоплення українськими народними думами іноземними діячами науки і культури, називаючи німців Й. Гердера, Ф. Боденштедта, англійця В. Мофіла, француза А. Рамбо, італійця Д. Чамполі, американку Т. Робінсон (Тальві) [4, 20]. Це є свідченням не лише того, наскільки широкою була географія розповсюдження українського фольклору, а й свідченням його унікальності та автентичності, що приваблювала не лише українців, а й представників інших культур, яких цікавила надзвичайна складна українська історія та особлива культура.

Та, незважаючи на так званий історизм дум, у досліджуванні українського фольклорного мистецтва варто віддавати перевагу художнім і релігійно-естетичним особливостям його творення. В українських думах і народних піснях можемо знайти відбиття національного характеру, відображення української етноментальності. Саме етнонаціональна специфіка епічного мистецтва, заснована на глибинних народних витоках усної народної традиції, є такою привабливою для її дослідників. Найбільш цікавою, але недостатньо дослідженою темою особливостей українського музичного фольклору залишається феномен напластування в ньому часових мистецтв – поезії та музики, що відбувався під величезним впливом синкретичних тенденцій барокової доби та колосальною дією світоглядно-естетичних засад духовної культури українського козацтва в часи остаточного формування стилю дум у XVI–XVII ст.

Саме духовний синкретизм козацького бароко радикально вплинув на художні особливості дум і народних пісень. Варто погодитися з тими дослідниками, котрі зазначають, що в українських думах XVI–XVII ст. "можна відчути поєднання дуже давніх елементів народної та духовної творчості – божественного і світського – з елементами, які простежуються у всій культурі України періоду Козаччини" [3, 29]. Козацька доба була знаменною історичними подіями, обумовлена змінами ренесансної епохи бароковою, насиченою жвавими зв'язками з іншими державами, що відбивалися практично в усіх сферах етнокультурної життєдіяльності: політичній, соціальній, культурній тощо. Окрім того, опосередковано козацьке мистецтво сприяло синкретичному поєднанню східних і західних начал в українській культурі, що всебічно впливало на бароковий розвиток мистецтва, зокрема транслювало на українській епос, – думи та історичні пісні, – релігійні та естетичні засади духовної культури українського козацтва, й української етнокультури в цілому.

У рамках культури українського козацтва XVII–XVIII ст. піднесення музичного фольклору було всеосяжним, його вплив на формування національної свідомості та художнього мислення був практично безмежним. "Народні пісні, думи і балади, які оповідають, співаючи, мандрівні лірники і кобзарі на ярмарках під час релігійних свят, у козацьких таборах, на сільських майданах, стають справжніми народно-епічними драмами і найяскравішим виразом народного духу й болю: боротьби з татарами й турками, опору польській шляхті" [12, 182]. Факт такого розповсюдження власне й сприяв тому, що "взаємодія козацтва і кобзарства стала цілком природною, що й досі сприймається як невід'ємна ланка зазначеного феномена" [11, 1024].

Д. Яворницький стверджує, що запорозькі козаки були цінителями пісень, дум і рідної музики, тому запорожці любили послухати своїх боянів, сліпців-кобзарів, нерідко й самі складали пісні та думи і самі бралися за кобзи [13, 237]. Як зазначає О. Гончаренко, кобзар завжди був бажаним гостем у козаків, тому що він "всюди вештається і долю співає" [2, 16]. Окрім того, кобзар у запорожців був хранителем заповітних козацьких переказів, "живописцем лицарських подвигів", іноді першим лікарем хворих і поранених, іноді визволителем невільників із полону, іноді підбурювачем до військових походів і славних подвигів низових молодців [13, 238]. До того ж у більшості своїй кобзарі в минулому були козаками.

Невипадково, що розквіт козацького епічного мистецтва припадає на час Національно-визвольної війни – історичний період, для якого "характерні новелізація пісні і драматизація вірша" [12, 182]. Культурологи, філософи та історики вважають, що українська пісня XVII–XVIII ст. "майже завжди драматична" та на доказ своїх слів наводять цитату М. Максимовича: "її звуки, здається, не звучать, а промовляють, вони живуть, обпікають, роздирають душу" [1, 189]. У "невільничих плачах", "лицарських піснях", "псальмах козацьких", як називали думи давні кобзарі [11, 1024], уславлювалися козацькі доблесті та геройства, оспівувалися поразки та втрати.

Основні музично-поетичні прийоми та засоби виконання козацького епосу XVII–XVIII ст. цілком відповідали естетиці бароко, що доведено сучасними науковцями. На окрему увагу заслуговує емоційна виразність виконання козацьких дум і максимальна чуттєва експресивність, що закладена у музичній декламації народного епосу, відповідно до барокових тенденцій естетики усної народної творчості. Адже прагнення до краси та гармонії, закладене на підсвідомому рівні етноментальності українства, не лише

розкриває естетичні засади його духовної культури в цілому, а й відбивається на феномені культури українського козацтва – козацькому бароко, в його релігійно-естетичному синкретизмі.

Етнонаціональну самобутність козацького мистецтва виражено навіть у виготовленні музичних інструментів, зокрема козацьких кобз, без яких є неуявним українське епічне мистецтво XVII–XVIII ст. Козацькі кобзи вирізняються "високим рівнем пластичних засобів образного зображення", вони "часто прикрашені плоским прорізним рельєфним різьбленням, інтарсією, перламутром" [11, 728].

Естетичний аспект козацького фольклору є надзвичайно багатим: ми відчуваємо трагічне в думах, баладах, голосіннях та історичних піснях, відзначаємо драматизм у фольклорних творах про кохання і родинне життя, у обрядовій народній співочій творчості, колосальний вплив на формування яких надавали міграційні та етнокультурні процеси на Запорожжі. В цілому козацький фольклор є вираженням дійової активності людського духу, в основі якої лежить естетична неповторність, що, як відносно козацьких кобзарів відзначила О. Гончаренко, "схиляла реципієнтів розмислювати, розмірковувати над життям, виражати дійову любов до Батьківщини" [2, 16].

Естетична неповторність козацького фольклору полягає не лише у художньому прояві виконавцями епічних творів своїх помислів, чуттів та думок, вираженні осібної мудрої позиції, власної волі, а також у потенціальній можливості емоційно впливати на вибір своїх слухачів між добром і злом, життям і смертю, вірою та безвір'ям, волею та кабалою. Саме у ствердженні національно-патріотичних цінностей полягає історизм українського фольклору, що сповна проектується на ідейно-світоглядну складову мистецької творчості козацького середовища, де стрижневими чинниками були: формування героїчного войовничого духу, збереження споконвічних етнічних засад, буття і культури, транслювання характерологічних етичних цінностей і, нарешті, зміцнення своєї слави та доблесті. Тому в козацькому фольклорі переважали історичні пісні-хроніки, які з часом трансформувалися в усні перекази і легенди, думи та історичні пісні.

Особливими в історичних та козацьких піснях є відгомін сакрального світогляду, які, на думку А. Іваницького, в українському фольклорі узагальнено й естетизовано. Аналізуючи козацький фольклор, музикознавець пояснює наявні у ньому глибинні етнокультурні засади тим, що "мелодекламація, вільна структура вірша, оповідальність у змісті, героїзація або міфологізація осіб та подій, – усе це структурні й духовні ознаки усвідомлення духовної належності людини до власного етносу" [5, 266]. Вагому увагу, приділену в тематиці українського фольклору трагічним і сумним подіям історії України та козацтву, А. Іваницький пояснює постійною жертовністю й самовідданістю, яку потребувала боротьба народу за власне ствердження [5, 266].

У козацькому музичному фольклорі відзначаємо велику кількість знаково-смислових систем, які, за концепцією сигнатури В. А Личковаха, "впорядковують духовно-естетичний простір художньої образності" [7, 98]. Алегоричне змалювання подій у козацькій пісні, її насиченість образами народної поезії відповідають мистецьким тенденціям барокової доби та потребують окремих ґрунтовних пояснень, на чому наголошував ще О. Потебня. Стосовно художньо-образних порівнянь відомий український фольклорист та етнограф наводить слова М. Берга: "Це чудо (малоросійські пісні – О. П.) розлите в усьому: у словах і у порівняннях, а іноді й просто не знаєш у чому: мило, та й тільки! Порівняння, улюблені малоросійською піснею, мають у ній ту особливість, що вони зовсім не порівняння, а щось на зразок того; але така чарівність і грація виразу, що й не помітиш цього, й діла немає до того, який смисл виходить" [10, 243-244].

Досить багато у козацьких думах та піснях алегоричних порівнянь з птахами та рослинами, природними явищами, символічне значення яких співвідноситься з етнічними архетипами в художніх образах. "Етноментальний антеїзм" як світоглядний принцип зв'язку з рідною землею, який В. Личковах вважає одним із архетипових принципів конституювання життєвого світу і культурного простору українства [7, 13-15], є яскраво представленим в українській пісенності. М. Костомаров у музичному фольклорі відзначає і більш широкі міфологічні засади, зауваживши, що, "судячи по залишках нашої міфології в піснях, здається, мало у якого народу була така оживлена і осимволізована рослинна природа; дерева і трави часто говорять і між собою, і з птахами, і людьми і мають символічне застосування до людини" [6, 229].

Причиною виникнення в українському пісенному фольклорі великої кількості архетипних образів і символів на основі природних явищ, рослинного та тваринного світу, Г. Микитів пояснює первісним синкретизмом людини з природою [8, 147]. Образи-символи в українських народних піснях відтворено у найрізноманітніших формах, вони мають велику кількість смислових значень.

Зважаючи на семантику образів, представлених як символи у козацьких піснях, можемо стверджувати, що козацький музичний фольклор є своєрідною енциклопедією української етноментальності та естетичним відображенням етнокультури й духовності українського козацтва. Наявні алегоричні образи і символи у козацьких піснях надають їм особливої емоційності, художньої виразності та епічної експресії, що употужнює духовний вияв соціокультурних особливостей та етнічних ознак історичного Запорожжя – регіону винятково-унікальної етнокультури. Зокрема найбільше відбиття у козацькому фольклорі та пам'яті народній залишили трагічні теми – особистої долі козаків та істо-

ричної долі українського козацтва як суспільно-військового стану, а "маршові й героїчні пісні, за невеликими винятками, пішли в небуття разом із козацтвом" [5, 288].

Таким чином, на формування характерних особливостей козацького музичного фольклору, зокрема козацьких дум і народних пісень, передусім, вплинули специфічні чинники формування історії Запорожжя та його населення, специфіка форм діяльності, світосприйняття, мови, естетичних засад етнокультури та глибинної релігійності українського козацтва.

Література

1. Богуцький Ю. П., Андрущенко В. П., Безвершук Ж. О., Новохатько Л. М. Українська культура в європейському контексті / Ю. П. Богуцький, В. П. Андрущенко, Ж. О. Безвершук, Л. М. Новохатько. – К. : Знання, 2007. – 679 с.
2. Гончаренко О. М. До питання про естетику українського козацького фольклору / О. М. Гончаренко // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту); за наук. ред. Н. І. Заверталюк. – Д. : ДНУ, 2003. – Вип. 3. – С. 15-25.
3. Грица С. Біблійні елементи в думах / С. Грица // Народна творчість та етнологія. – 2005. – № 5. – С. 19-31.
4. Дмитренко М. Українські народні думи: термін і дефініція / М. Дмитренко // Міфологія і фольклор. – 2008. – № 1. – С. 20-27.
5. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (З поясненнями та коментарями) : навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв І–IV рівня акредитації / А. І. Іваницький. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. – 520 с.
6. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія / М. І. Костомаров; упор., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступна ст. М. Т. Яценка. – К. : Либідь, 1994. – 384 с.
7. Личковах В. А. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури / В. А. Личковах. – К. : ПАРАПАН. 2011. – 196 с.
8. Микитів Г.В. Художньо-образна парадигма символів в українських козацьких піснях / Г.В. Микитів // Вісник Запорізького національного університету. – Філологічні науки. – 2008. – № 2. – С. 146-152.
9. Набок Марина. До першоджерел народної пісенності: Рецензія на книгу "Гарасим Ярослав. Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору" / Марина Набок. – Львів : Українські технології, 2010. – 376 с.
10. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня; ред. колл. М. Ф. Овсянников и др. – М. : Искусство, 1976. – 614 с.
11. Україна – козацька держава / упоряд. В. В. Недяк ; наук. ред. В. О. Щербак, О. К. Федорук. – К. : Емма, 2004. – 1216 с.
12. Чечель Н. П. Повертаючи стиль : філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до – XVIII ст. : монографія / Н. П. Чечель. – К. : ПАРАПАН, 2004. – 240 с.
13. Яворницький Д. І. Історія запорізьких козаків : у 3 тт. / Ред. кол. : П. С. Сохань (відп. ред.) та ін. – К. : Наукова думка, 1991. – Т. 1. – 592 с.

References

1. Bohutsky, Y.P., & Andruschenko, V.P, & Bezvershuk, J.O., & Novokhatko, L. M. (2007). Ukrainian culture in a European context / Y.P. Bohutsky (Ed.). Kyiv: Znannia [in Ukrainian].
2. Goncharenko, A.M. (2003). To the question of aesthetics Ukrainian Cossack folklore. N.I. Zavertalyuk (Ed.). Secret literary text (the problem of the poetics of the text): Coll. science. labor. (Vols. 3), (pp. 15-25). Dnipropetrovsk: DNU [in Ukrainian].
3. Grits, C. (2005). Biblical elements in Dumas. Folk art and ethnology, 5, 19-31 [in Ukrainian].
4. Dmytrenko, M. (2008). Ukrainian people's thoughts: term and definition. Mythology and Folklore, 1, 20-27 [in Ukrainian].
5. Ivanitskii, A.I. (2008). Readings on Ukrainian folk music (with explanations and comments). Vinnitsa: NEW BOOK [in Ukrainian].
6. Kostomarov, N.I. (1994). Slavic mythology. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
7. Lychkovah, V.A. (2011). Philosophy ethnic culture. Theoretical and methodological and aesthetic aspects of the history of Ukrainian culture. Kyiv: PARAPAN [in Ukrainian].
8. Mikitin, G.V. (2008). Art paradigm-shaped symbols in Ukrainian Cossack songs. Bulletin Zaporizhzhya NU. Philology, 2, 146-152 [in Ukrainian].
9. Nabok, M. (2011). By primary sources of folk song tradition. Ukrainian literature in secondary school, 5, 43-44 [in Ukrainian].
10. Potebnya, A.A. (1976). Aesthetics and Poetics. M.F. Ovsyannikov (Eds.). Moscow: Art [in Russian].
11. Nedyak, V.V. (Eds.). (2004). Ukraine – Cossack State. Kyiv: Emma [in Ukrainian].
12. Chechel, N.P. (2004). Turning style: philosophical and anthropological discourse Ukrainian spectacular and dramatic culture from beginning to – XVIII centuries. : Monograph. Kyiv: PARAPAN [in Ukrainian].
13. Yavornytsky, D.I. (1991). Zaporozhye Cossacks history. P.S. Sokhan (Ed.) et al. (Vols. 1). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

УКД 7. 012

Сьомкін Володимир Васильович
кандидат мистецтвознавства, доцент
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
syomkindeniss@gmail.com

ПРОБЛЕМА ПАРАДИГМИ СУЧАСНОЇ ТЕХНОЛОГІЇ ОСВІТИ ЗІ СПЕЦІАЛЬНОСТІ "ДИЗАЙН"

Стаття присвячена обґрунтуванню сучасної технології освіти в галузі дизайну на основі актуалізації новітніх напрямів дизайн-діяльності в контексті вдосконалення технології навчання зі спеціальності "Дизайн" та підвищення якості і ефективності педагогічної системи у вищих навчальних закладах з усіх спеціалізацій дизайну. Автором використано в якості методів дослідження систематизацію, аналіз проектних рішень, класифікацію; окреслено соціально-культурну проблематику в контексті актуалізації, зокрема таких сучасних напрямів дизайн-діяльності, як метод дизайн-програмування, екодизайн, бізнес-дизайн, ергодизайн. Представлені результати можуть забезпечити створення сучасних навчальних планів і відповідно робочих програм із урахуванням напрямів дизайн-діяльності, що суттєво розширює знання, навички та практичну підготовку студентів щодо вирішення різноманітних завдань навчального процесу, соціально-культурних завдань та стимулює подальший розвиток теоретичних аспектів мистецтвознавчої науки в галузі дизайну.

Ключові слова: дизайн, метод дизайн-програм, екодизайн, бізнес-дизайн, ергодизайн, парадигма, освіта.

Сёмкин Владимир Васильевич, *кандидат искусствоведения, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Проблема парадигмы современной технологии образования по специальности "Дизайн"

Статья посвящена обоснованию современной технологии образования в области дизайна на основе актуализации новейших направлений дизайн-деятельности в контексте усовершенствования технологии обучения по специальности "Дизайн" и повышения качества и эффективности педагогической системы в высших учебных заведениях по всем специализациям дизайна. Автором использованы в качестве методов исследования систематизация, анализ проектных решений, классификация; указана социально-культурная проблематика в контексте актуализации, в частности таких направлений дизайн-деятельности, как метод дизайн-программирование, экодизайн, бизнес-дизайн, эргодизайн. Представленные результаты могут обеспечить создание современных учебных планов и соответственно рабочих программ с учетом направлений дизайн-деятельности, что существенно расширят знания, навыки и практическую подготовку студентов по решению разнообразных задач учебного процесса, социально-культурных задач, а также стимулируют дальнейшее развитие теоретических аспектов искусствоведения в области дизайна.

Ключевые слова: дизайн, метод дизайн-программ, экодизайн, бизнес-дизайн, эргодизайн, парадигма, образование.

Syomkin Vladimir, *PhD in Arts, Associate professor, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The problem of the modern paradigm of technology education in the specialty "Dizayn"

Further development of the design, theoretical and methodical development of modern trends of design expand the variety of objects, design ideology, methods and principles of solution methods design different tasks. The purpose of this work is justify the modern technology education in design, based on updating the latest design trends – in the context of improving technology education specialty "Design" and improving the quality and effectiveness of educational systems in higher education institutions from all specializations design. We use such research methods as classification, analysis of design decisions, classification. Socio-cultural issues in the context of mainstreaming, including such modern directions of design activity as a method of design – programming; Ecodesign; business design; erhodyzayn are designed .

Conclusions. The results could provide developing a modern curriculum and in accordance with the work programs, which will be taken into account are called modern lines of design activities, which significantly expands the knowledge, skills and practical training for students unambiguous decision different and quite necessary tasks as a learning process, social and cultural objectives and stimulate further development of theoretical aspects mystetstvoznavskoyi science in design.

Keywords: design, design method – programs, Ecodesign, business – design, erhodyzayn, the paradigm of education.

Актуалізація сучасних напрямів розвитку дизайну, теоретична і методична їх розробка значно розширили уявлення про потенціал дизайн-діяльності у контексті розмаїття дизайн-об'єктів, сучасних інноваційних методів та ідеології проектування, а також теоретичної розробки мистецтвознавчих аспектів у галузі дизайну. Існують публікації з цих питань [1, 1-7], [2, 1-4], авторська монографія [3, 20-25, 69-88, 202-265]. Наявність теоретичної і методичної розробки сучасних напрямів дизайн-діяльності,

© Сьомкін В. В., 2016

а також проектна апробація на основі методів дизайн-проектування цих напрямів, актуалізує проблеми, спрямовані на удосконалення структури й якості педагогічної системи освіти в галузі дизайну. До цього часу в жодному дослідженні не ставилось питання інтегрованого підходу до ефективного використання потенціалу методів і засобів, притаманних означеним напрямам дизайн-діяльності. Мета роботи – актуалізувати новітні напрями дизайн-діяльності в контексті удосконалення технології навчання зі спеціальності "Дизайн" та підвищення якості й ефективності педагогічної системи у вищих навчальних закладах з усіх спеціалізацій дизайну. У роботі обґрунтовується зміст і сутність парадигми сучасної технології освіти зі спеціальності "Дизайн", спираючись на сучасні напрями дизайн-діяльності, а саме: метод дизайн-програмування; екологічний дизайн; бізнес-дизайн; ергодизайн.

Зупинимось на цих напрямах у контексті впровадження відповідно характерних для них методів в освітній процес у галузі дизайну, з урахуванням забезпечення системності, професійності, з орієнтацією на практику і якість знань, умінь і навичок сучасної дизайн-діяльності. У навчальних закладах, де є факультети дизайну чи будь-які спеціалізації дизайну, майже не знайшли відображення сучасні напрями дизайну, їхня професійна проектна ідеологія і науково-проектна стратегія, що не дозволяє забезпечити якість і конкурентноздатність навчально-освітніх процесів із урахуванням потреб сьогодення. Саме усвідомлення перенесення актуальності у дизайні комплексних об'єктів на проблему як домінуючу категорію проектного процесу, що розглядається як визначальний стан у формуванні проектного задуму і дизайнерського сприйняття, є функція організації ситуації, що припускає вираження дизайнерського задуму в структурі саме цієї ситуації, адекватної авторському задуму. Тобто комплексний об'єкт існує як стійка культурна форма, для якої відтворюється відповідна організація діяльності, саме тому організаційна проблематика актуалізується як невід'ємна характеристика комплексного об'єкту і як характеристика й істотний предмет дизайн-програмування.

Дизайн-програма – це метод дизайн-проектування (організації і керування проектною діяльністю) комплексного об'єкта, у якому об'єднані в єдиний системно осмислений процес розробка проектно-художньої концепції (дизайн-концепції) складного соціально-культурного об'єкта як змістовного ядра дизайн-програми і розробка програмно-цільової організації системи діяльності щодо реалізації розробленого об'єкта. Процес розробки дизайн-програм включає три семантично і функціонально взаємозалежні процесуальні блоки дизайн-програмування, що у методичних цілях вичленовані як цілком самостійні: організаційне програмування і керування дизайн-процесом; власне дизайн-процес (передпроектне дослідження, постановка проблеми, формування мети, розробка дизайн-концепції, дизайн-проектування комплексного об'єкта, можлива його реалізація); розробка нормативно-технічної документації в рамках проблематики дизайн-програми.

Екодизайну, як і дизайну загалом, притаманне прагнення оптимізувати різноманітні види діяльності в контексті досягнення найбільш раціональної організації такої діяльності з подальшою дизайн-розробкою предметного наповнення відповідного середовища, де реалізується та чи інша діяльність. Екологічній свідомості в екодизайні властиві установки на причетність, сприйняття себе як частини цілого, ототожнення з ним, з колом проблем, і в першу чергу, екологічних проблем у контексті дизайн-діяльності. Різноманіття екопроблематики та аспектів ресурсозбереження, а також здорового образу життя і проблематики середовища знайшли відображення в теоретичних і методичних розробках, а також у проектних апробаціях в екологічному дизайні.

Бізнес-дизайн як сучасний напрям дизайну з'явився на основі попереднього створення першої форми дизайну та комерційного дизайну США, що було пов'язано з конкуретноздатністю ринку. Перша форма дизайну – це класичний дизайн європейського континенту. Такі види діяльності, як інжиніринг, дизайн, маркетинг, менеджмент, консалтинг, виробничо-технологічні і фінансово-економічні аспекти – притаманні кожному етапу і протягом усього процесу бізнес-діяльності. Саме ці риси характеризують так звану другу форму дизайну. Саме в США друга форма дизайну, яка у 60-ті рр. XX ст. мала назви "нон-дизайн", "тотальний дизайн" на відміну від "класичного дизайну", визначилась як пріоритетна на рівні розробки стратегії – продуманої організації і моделювання діяльності фірм, корпорацій, чіткої орієнтації на організацію і керівництво з пошуку, розробки і реалізації забезпечення конкурентності (з урахуванням доступного для огляду прогнозу), якості продукції і послуг.

Американський дизайн – комерційний дизайн як невід'ємна складова економічної структури суспільства – гідно пережив кризові явища 20 – 30 рр. XX ст., післявоєнний економічний підйом і подальші етапи розвитку сучасної наддержави. Таким чином, у процесі творчого діалогу європейського класичного дизайну та американського комерційного дизайну, в результаті оптимізації і взаємозбагачення методик і принципів дизайн-діяльності почала формуватись нова (друга) форма дизайну. Дизайн сприймає в якості першої форми дизайну європейський дизайн. Поряд із класичним дизайном, що представляє досить складне і різноманітне явище, одержав розвиток і знаходить усе більш визначені

риси тотальний дизайн ("недизайнерський дизайн", "нон-дизайн"). Ці терміни склалися в спеціальній літературі і практиці вже наприкінці 60-х рр. XX ст. Термін "нон-дизайн", тобто не дизайнерський, інакше тотальний дизайн або діловий дизайн, а сьогодні це бізнес-дизайн, констатує, що дизайнери методами дизайну можуть вирішувати будь-які завдання в умовах і сфері ринкових ситуацій.

Ергодизайн – це новий сучасний напрям дизайну як органічна та семантично обумовлена інтеграція дизайну й ергономіки в процесі дизайн-проектування і виробництва високоякісної, наукоємної, конкурентоспроможної, багатофункціональної або автоматизованої продукції як комплексного об'єкту, де актуалізація людського чинника визначається як пріоритетні рішення науково-проектних завдань методами ергономіки та дизайну. Постійне розширення напрямів дизайн-діяльності, сфер співпраці дизайну і ергономіки, ускладнення і комплексність дизайн-об'єктів акцентом на людський чинник свідчить про об'єктивну основу формування ергодизайну як сучасного напряму дизайн-діяльності, що відображає інтеграцію наукоємних дисциплін – дизайну та ергономіки – і нову філософію рефлексії творення об'єктів і середовища матеріальної та художньої культури, а також техносвіту, який перетворить футурологічні об'єкти у реальність буття.

Сьогодні об'єктами ергодизайну є: електронні робочі місця; аеропорти та їхня диспетчерська служба; різноманітні за функціями складські автоматизовані виробництва; великі порти та їхня інфраструктура; створення і реалізація дизайн-програм; космічні кораблі і станції; об'єкти енергетики, включно А Е С. Таким чином, ергодизайн має в якості основного напряму актуалізацію дизайнерської й ергономічної діяльності, спрямованої на оптимізацію і забезпечення зручності, функціонального комфорту і краси, досконалості та засобів краси, умов діяльності, а також оптимізацію функціонування людини в структурі складних виробничих систем, збереження здоров'я в умовах конкурентного середовища чи в екстремальних умовах, в експлуатації складних об'єктів визначеної функціональної спрямованості середовища життєдіяльності. Включення у зміст навчального процесу зі спеціальності "Дизайн" проблем щодо зазначених сучасних напрямів дизайн-діяльності відповідають потребам сьогодення: інноваційності освіти, наближення проектно-практичних навичок до сучасного рівня соціально- культурних потреб, а також потенціалу і перспектив розвитку промисловості, науки і сучасної освіти в країні.

Професійна рефлексія дизайну з проблем удосконалення освіти свідчить, що дизайн має тенденцію до випередження формування в освітньому процесі знань, умінь і практичних навичок у галузі дизайну, саме в процесі збагачення та оновлення освітніх технологій шляхом упровадження в навчальний процес вищих навчальних закладів інноваційних методів і принципів: методів і принципів дизайн-програмування; методів і принципів екодизайну; методів і принципів бізнес-дизайну; методів і принципів ергодизайну.

Таким чином, у навчальних планах з дизайну будь-якої спеціалізації, а також у відповідних робочих програмах мають знайти відображення проблематика, тематика, завдання, які впроваджують в освітній процес тенденції і напрями сучасної дизайн-діяльності. Варто підкреслити, що актуалізація і наукова розробка окреслених напрямів дизайну в контексті сучасної педагогічної системи дозволяє фактично представити парадигму інноваційної технології освіти, що може збагатити якість і ефективність навчального процесу щодо спеціальності "Дизайн". Такі висновки мають відношення не тільки до сфери дизайн-діяльності, адже вони екстраполюються на інші види діяльності в умовах проявів глобальної економіки, конкуренції всесвітнього ринку освіти взагалі. Тож взаємозбагачення методик і принципів сучасних напрямів дизайн-діяльності створює передумови формування нової парадигми сучасної технології освіти зі спеціальності "Дизайн".

Література

1. Азрикан Д.А. Эргодизайн. Проблемы и перспективы / Д.А. Азрикан // Техническая эстетика. – 1987. – № 3. – С. 1-7.

2. Чайнова Л.Д. Качество жизни, эргодизайн и эргономика развития / Л.Д. Чайнова / Труды ВНИИТЭ. – М., 2004. – Вып. 10.

3. Сьомкін В.В. Дизайн, тенденції та напрямки розвитку : монографія / В.В. Сьомкін. – К. : Альтерпрес, 2009. – 528 с.

References

1. Azrikan, D. A. (1987). Ergo-design. Problems and perspectives. Tekhnicheskay estetika, 3, 1-7 [in Russian].

2. Chainova, L. D. (2004). Quality of life, ergo-design and ergonomics of the development. Works of WNIITE. (Issue 10). Moscow [in Russian].

3. Syomkin, V.V. (2009). Design, tendencies and trends of the development. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].

УДК 003. 043: 009. 332. 243 "17–18 ст"

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

МЕТОДИКА ВИЯВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ РУКОПИСІВ ІЗ СЛОВ'ЯНСЬКОГО МАСИВУ ГРЕЦЬКИХ МОНАСТИРСЬКИХ КОЛЕКЦІЙ СВЯТОЇ ГОРИ АФОН ШЛЯХОМ СЕМІОТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

У статті йдеться про впровадження до наукового обігу нової методики дослідження слов'янських кириличних рукописів шляхом семіотики, що покликана виявляти конкретні зразки, які належать до самобутніх традицій рукописного надбання. Запроваджено нову семіотичну систему, що має стати в нагоді дослідникам слов'янських рукописів під час виявлення потрібної традиції рукописного тексту.

Ключові слова: церковно-слов'янська мова, семіотика, знак, самобутня традиція, слов'янський кириличний рукопис.

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

Методика выявления украинских рукописей из славянского массива греческих монастырских коллекций Святой горы Афон путём семиотических исследований

В статье говорится о внедрении в научный оборот новой методики исследования славянских кирилличных рукописей путём семиотики, которая призвана выявлять конкретные образцы, принадлежащие к самобытным традициям рукописного наследия. Использовано новую семиотическую систему, которая поможет исследователям славянских рукописей при выявлении нужной традиции рукописного текста.

Ключевые слова: церковно-славянский язык, семиотика, знак, самобытная традиция, славянская кирилличная рукопись.

Tereshchenko-Kaidan Liliia, *PhD in Arts, associate professor, Professor of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Detection method of Ukrainian manuscripts among Slavic mass of the Greek monastic collections of the holy mount Athos by semiotic research

The article refers to the introduction to the scientific study of a new technique Slavic Cyrillic manuscripts by semiotics, which is designed to detect specific patterns belonging to the original manuscript tradition heritage. Introduced a new semiotic system that should be useful to researchers Slavic manuscripts in identifying the desired traditions handwriting.

Addressing the issues associated with the revival and preservation of national heritage Ukraine pressing need is to establish the true situation that the Ukrainian manuscript heritage. The fact that during the Soviet period and the post-habit in Russian Ukrainian science can be handwritten book attributed to Russian. In the catalogue, descriptions, research reports, exploration and Russian scientists Ukrainian manuscripts attributed to a common list with, and often not even point to their affiliation to Ukrainian traditions. And if indicated, it sounded like this: "Russian manuscript with elements Ukrainism" or "Lviv Gospel Moldova-voloshskoyi tradition of Galician-Volyn elements."

Manuscripts are a genetic code of the nation. Confusion and manuscripts are belonging to Ukrainian traditions which anything other than Ukrainian, is simply not acceptable. So urgency is obvious, and the scientific work of the reasonable and even blatant are clear.

One of the differences Slavic (Cyrillic) is their manuscripts belonging to distinct linguistic traditions. It is known that in the IX century contradiction to the approval of the law on three-linguistic Cyril and Methodius church in turn was introduced common for all Slavic Church Slavonic. Established Glagolitic alphabet (Cyrillic later) is introduced the translation work. But eventually each of Slavic peoples who used the Church Slavonic language as liturgical practice, began to add to the existing rules, their, own. These rules concerned grammar, graphics and dialectical change of the language. So, every Slavic people gradually created his own pronunciation, excellent writing, their own tradition of liturgical practice. The manuscript heritage is the heritage of the Slavs in general as well as particular ethnic group in particular, in fact, only her inherent differences. These linguistic differences may be useful in identifying a particular manuscript traditions as a carrier of a particular ethnic group. To identify the brightest Ukrainian manuscript collections of Slavic and Slavic Studies funds in general are looking Manuscript Greece and collections Monastery at the Athos.

Constant contact, dialogue between peoples and Balkan Slavic Greece, from disputes and hostilities, completing the joint achievements in trade and economic, political and religious spheres of public life led to cultural exchanging, mutual and joint coexistence of peoples. Not the exception, but rather celebrates the fusion of cultures is

© Терещенко-Кайдан Л. В., 2016

the St. Mount Athos. All previous studies related to language differences Slavic Cyrillic manuscript heritage based on sound production, the traditional and linguistic features. This paper attempts semiotic method to solve this problem.

What is semiotics. Semiotics (from gr .. σεμειον – sign, an intimation) examines the signs and significance of the system as a means of preservation, transmission and processing of information in human society, in nature and human being. Symbols express means of the other. Even in small quantities they can form ordered combinations that can transfer to the smallest nuances sensual condition or characteristic fact.

The very term "sign", part of the vocabulary of different sectors of human activity (from theology to medicine) and has a rich history (starting and ending Gospel Science) is characterized by extreme uncertainty, determined by its location in the appropriate conceptual field. The sign are an intimation, iconic sign, symbol, allegory. This is the main "rival" sign. First of all, it should be noted that all these expressions have one thing in common: they all suggest the proper relationship between the two components (relata): definitive and marking. This common trait can serve them.

Keywords: Church Slavonic language, semiotics, sign, original tradition, Slavic Cyrillic script.

Звертаючись до питань, що пов'язані з відродженням та збереженням національного надбання України, нагальною потребою є встановлення правдивої ситуації щодо української рукописної спадщини. Справа в тому, що в радянський період та на пострадянському просторі, за звичкою, в російській науці прийнято українську рукописну книгу відносити до російської. У каталогах, описах, наукових розвідках та звітах російські науковці відносили українські рукописи до спільного списку з російськими і часто, навіть не вказували на їхню належність до українських традицій. А якщо й вказували, то це звучало так: "російський рукопис з елементами українізмів", або "Львівське Євангеліє молдово-волоської традиції з галицько-волинськими елементами".

Рукописна книга – це генетичний код нації. І плутанина належності українських рукописів до будь-яких традицій, окрім української, просто не припустима. Тому актуальність теми очевидна, а науковість даної праці обґрунтована і навіть кричуща.

Однією з відмінностей слов'янських (кириличних) рукописів є їхня належність до самобутніх мовних традицій. У IX ст. на протиріччя затвердженню закону про трьохмовність Кирилом і Мефодієм у церковний обіг була введена спільна для всіх слов'ян церковнослов'янська мова. Створена абетка глаголиця (згодом – кирилиця) і запроваджено перекладацьку справу. Однак, з часом кожен із слов'янських народів, хто користувався церковнослов'янською мовою як мовою богослужбової практики, почав додавати до вже існуючих правил власні. Ці правила стосувалися й граматики, й графіки, й діалектичних змін мови. Отже, поступово кожен слов'янський народ створив власну вимову, відмінне письмо, власну традицію богослужбової практики. Звідси й рукописна спадщина, що є надбанням як слов'ян у цілому, так і конкретного етносу зокрема, маючи власні, притаманні тільки їй відмінності. Саме ці мовні відмінності можуть стати в нагоді під час виявлення того чи іншого рукопису як носія традицій конкретного етносу.

До питань мовних особливостей рукописного надбання зверталося багато науковців. Це загальнослов'янські дослідження таких вчених, як О. Брок [5], А.-Е. Н. Тахіаос [10], А. А. Турилов та Л. В. Машкова [11], П. Я. Черних[13] і окремо українські: Л. В. Біленька-Свистович, Н. Р. Рибак [3], О. І.Леута [7]. Крім того, дослідження безпосередньо даної роботи стосується семіотичних, знакових принципів, тому приділено увагу працям Р. Берта [1, 2], А. Вєтрова [6], Ю. Степанова [9].

Метою дослідження є відродження та збереження українського рукописного надбання. Відповідно до поставленої мети визначено такі завдання:

– спрямувати семіотичні принципи наукових досліджень до роботи з рукописними фондами;

– створити систему виявлення рукописів, які належать до тієї чи іншої традиції з слов'янського масиву рукописної спадщини;

– визначити концепцію виявлення українських рукописів із слов'янського масиву шляхом семіотичних принципів.

Для виявлення українських рукописів із слов'янських колекцій і для досліджень слов'янських фондів у цілому вагомою базою є рукописні фонди Греції та зібрання монастирів Св. гори Афон.

Постійний зв'язок, діалог між балканослов'янськими народами та Грецією, починаючи від суперечок і військових дій, завершуючи спільними досягненнями в торгівельно-економічній, політичній, релігійній сферах суспільного життя, призвели до культурообміну, взаємовпливів та спільного співіснування цих народів. Не винятком, а навпаки, яскравим зразком синтезу культур є Св. гора Афон.

Завдяки закритості та частковій недоторканості афонським обителям, можливо краще за інші монастирі та сховища Греції, вдалося зберегти рукописне надбання, що накопичувалося століттями. Зрозуміло, що численні пожежі, продаж і крадіжки рукописів значно збіднювали й продовжують знищувати афонські скарби. Втім, Афон залишається закритим для широких мас, чернецькою державою в державі, рукописні сховища мають статус недоторканості, зберігаються й пильнуються,

а головне, вони наповнені надзвичайно цінним матеріалом для наукових досліджень, у тому числі й з вищезазначенної проблематики.

Для дослідження обрано слов'янські (кириличні) рукописні колекції трьох афонських монастирів. Це – Хіландар, Зограф та монастир Св. Пантелеймона. Вибір саме цих колекцій не є стихійний. Хіландар – сербський монастир, до фондів котрого потрапило перше видання Острозької слов'янської Біблії. Другий монастир – Зограф, болгарський, також має розкішну слов'янську рукописну колекцію, а з Україною пов'язаний тим, що мав у підпорядкуванні український скит – Мавровир, Чорновир. Свято-Пантелеймонів монастир вважається російським, однак він має давню історію і раніше називався "Русик", тобто від слова "Русь", Київська Русь (Україна), а не Московія і не Російська імперія. До речі, цей монастир був заснований сербами, як і Хіландар.

До цього списку монастирів треба додати український монастир Понтократор і пов'язаний з ним Свято-Ільїнський скит. Але рукописна колекція цього монастиря, хоч і надзвичайно цікава, але менш численна з погляду на різновиди письмових традицій. Отже, дане дослідження спиратиметься на рукописи з колекцій вищезазначених трьох монастирів Св. гори Афон: Хіландар, Зограф, Свято-Пантелеймонів монастир.

Стосовно писемних традицій та конкретних колекцій конкретних монастирів уже існують певні дослідження. Наприклад, Хіландарську колекцію досліджував Д. Богданович [4], а болгарську колекцію монастиря Зограф дослідили Христа Кодов, Божедар Райков, Стефан Кожухаров [12]. Яскраві дослідження Свято-Пантелеймонова монастиря належать А-Е. Н. Тахіаосу [10]. Не тільки ці науковці присвятили свої праці проблемам рукописних колекцій указаних монастирів. Існують й більш пізні та можливо, більш сучасні праці. Втім, саме ці науковці першими вивчали проблему. Саме вони першими спробували досліджувати рукописи за писемними або мовними традиціями.

Попередні дослідження, що пов'язані з мовними відмінностями слов'янської кириличної рукописної спадщини, базувалися на звукоутворенні, традиційності та мовних особливостях. У даній роботі робиться спроба семіотичного методу вирішення цієї проблеми.

Семіотика (від гр. σεμειον – знак, признак) вивчає знаки та значення системи як засобів збереження, передачі та переробки інформації у людському суспільстві, природі та в самій людині. Знаки висловлюють одне засобами іншого. Навіть у невеликій кількості вони можуть формувати упорядковані комбінації, що здатні передати до найдрібніших нюансів чуттєвий стан або характеристику факту.

Саме визначення знаку, що містять словники з різних галузей людської діяльності (від теології – до медицини), має багату історію: починаючи з Євангелія і закінчуючи кібернетикою та відрізняється крайньою невизначеністю. Тому його місце у відповідному понятійному полі досить нечітке. Науковці наближують знак до споріднених, але не схожих одне на одне виразів як сигнал, признак, іконний знак, символ, алегорія. Це головні "суперники" знаку [1, 126]. Передусім необхідно відмітити, що у всіх цих виразів є одна спільна риса: всі вони припускають належне відношення між двома складовими (relata): значення та позначення. Ця спільна риса не може служити для них відмінною ознакою.

На думку А. Вєтрова, спочатку може здаватися, що поняття знаку не потребує особливих досліджень й аналізу. Є знак, який має конкретне значення. Але, по-перше, знак є предметом у широкому розумінні цього слова, де під терміном предмет розуміємо не тільки речі, але й властивості речей, їх ставлення одне до одного, подія, факт тощо. Звідси виходить, що предмет являє цінність для організму не сам по собі, а лише у співвідношенні до іншого предмету. Знак завжди є знаком чогось. Саме відношення знаку до чогось робить один предмет знаком іншого предмету. Виходить формула: перший предмет означає другий предмет [6].

Спробуємо пристосувати цю формулу до рукописної спадщини афонських монастирів. Наприклад, словесний текст рукопису написаний літерами слов'янської абетки кирилиці, а літера "j" є виразником сербської традиції церковнослов'янської мови. Літера – це знак, "j" – це ознака традиції.

Там, де один предмет функціонує як знак іншого предмету, має місце термін позначення. І якщо необхідно дізнатися про природу знаку, передусім з'ясовується сутність позначення. Для цього необхідно провести наступний аналіз, для якого обрано "індуктивний прийом узагальнення єдиних випадків" [6].

Церковнослов'янська кирилична абетка (літера) – це знак; "j" – це знак сербської традиції; відповідно"j" – є позначенням словесний текст рукопису сербської традиції.

Отже, позначати який-небудь предмет, є не що інше, як вказувати на цей предмет, відсилати до цього предмету. На цій основі можна дати наступне визначення знаку та знакової ситуації. Суттєво-сприймальний предмет, що вказує на інший предмет, що відсилає до нього організм, має назву знаку цього предмету. А самі ситуації, в котрих один предмет фігурує в якості знаку іншого предмету, мають назву знакові ситуації.

Знаку та знаковій ситуації можна протиставити випадки, коли предмет не виконує ролі знаку і відповідно не створює знакової ситуації.

Отже, дослідивши поняття знаку, адаптувавши дослідження А. Вєтрова до проблем рукописної спадщини, маючи змістовну характеристику семіотики як знакової системи, спробуємо прослідкувати її дії на матеріалах слов'янських кириличних рукописів.

Починаючи досліджувати рукописи, спочатку необхідно зрозуміти до якого, хоча б приблизно, хронологічного періоду він належить. Не заглиблюючись у внутрішні, більш змістовні дослідження філіграней, паперу, всіх виразників хронологічних меж кодексу, з'ясовуємо, як він написаний. До XIV ст. слов'янські кириличні рукописи писали так званим уставом.

Устав – найдавніший тип кириличного уставного письма, що був створений на основі візантійського (грецького) унціального шрифту IX–XI ст. Цим урочисто-монументальним шрифтом користувались при переписуванні богослужбових манускриптів великого розміру, де текст розміщувався на сторінках у два стовпці. Устав відрізняється чітким геометричним накресленням літер; кожну літеру писали перпендикулярно, окремо одну від одної; візуально вона вписувалася в квадрат або прямокутник. Між рядками відступів не робили, надстрочних знаків та скорочень не вживали.

Починаючи з XIV ст., з'являється старший півустав, що утворився з уставу. Починаючи з XV ст., майже всі слов'янські кириличні рукописи писалися молодшим півуставом, що суттєво відрізнявся від старшого півуставу.

На відміну від уставу, зображення літер півуставного накреслення не відзначалися суворим дотриманням геометричності в побудові знаків: літери були значно дрібніші, в них з'явилася кривизна, хвилястість і нахил. Оскільки півуставним письмом тексти писалися досить швидко, то між літерами не дотримано однакових відстаней. Крім того, з'являються надстрочні знаки – символи, що вказують на наголос та придих необхідні для більш виразного прочитання тексту.

За допомогою таблиці здійснено спробу вказати на відмінності двох спільнослов'янських періодів написання рукописів.

Таблиця 1

Відмінності уставу та півуставу

Устав та старший півустав до XIV ст.	Молодший півустав. Після XIV ст.
Йотоване е чи велике Е, нахил до початку строки	Тільки велике Е, або пряме, або нахил до кінця строки
Використовує знак у без о	Знак оу та знак "ѵ" – іжиця – Q
В основі ы – ъ	В основі ы – ъ, але трохи видозмінений
Знак θ – використовується дуже рідко, в основному у цифровому позначенні	Знак Θ – застосовується часто
Зовсім не мають знаку "зело", а використовують скорописний "г" для позначення цифр	Знак "г" активно застосовується для позначення й літер, і цифр
Знаки – Б Ж З К Т Ч Ъ П – суттєво відрізняються від молодшого півуставу	Знаки – Б Ж З К Т Ч Ъ П – суттєво відрізняються від уставу та старшого півуставу

Крім того, устав та старший півустав не супроводжується у заголовках статей в'яззю, а у кінці статей воронкою. В той час, як молодший устав використовує і в'язь, і воронку.

Якщо ж звернутися до зовнішнього орнаментального оформлення рукописів, то ті рукописи, де присутні заставки та великі літери – знаки, що виконані у так званому "чудернацькому стилі" кіновар'ю або фарбами – є ознакою уставних, або книг старшого півуставу. Книги молодшого півуставу зазвичай оформлені або за допомогою геометричних, або (рідше) рослинних орнаментів, де поруч з кіновар'ю та фарбами використовується золото (рідше срібло).

Маючи попередню хронологічну характеристику рукописів, що належать до певного періоду написання, спробуємо звернутися до визначення належності конкретного зразка до тієї чи іншої традиції написання. Відразу треба наголосити на тому, що до уставних та півуставних рукописів додаються більш пізні зразки, що належать до XVI –XVIII ст., – так звані скорописи. Ці книги відмінні від інших великою наявністю титлів та надстрочних літер-знаків.

Для дослідження нами обрано п'ять основних напрямів розподілу рукописів за традиціями. Відразу треба зазначити, що кожен з цих напрямів має розгалуження на місцеві діалектичні традиції.

Отже, першим напрямом у кількісному відношенні серед колекцій афонських монастирів, який хронологічно наповнений, починаючи з XI по XVI ст., є сербський напрям і відповідно сербські рукописи.

До другого напряму можна віднести болгарські рукописи. За кількісним наповненням монастирських колекцій Св. гори Афон цей напрям має більш рівне наповнення рукописами колекцій упродовж XI –XVIII ст. Артефактів було менше ніж сербських у XI – XVI ст., але більше у XVI – XVIII ст. Як і у сербських рукописів, у болгарських спостерігається спад у XVI – XVIII ст., хоча й не такий різкий, як у сербів. Болгарська рукописна спадщина має надзвичайно багату галузь традиційних рукописних шкіл. Складається таке враження, що кожен болгарський монастир мав власну школу письма з яскраво вираженою самобутньою традицією.

До третього напряму належать українські рукописи. Часто приховані за іншими традиціями, важко впізнаваємі через відсутність катологізації, Але яскраві, самобутні та унікальні. Розквіт української рукописної спадщини на Афоні припадає на XVI – XVIII ст. Не можна говорити про те, що до цього часу українських рукописів у монастирях Афону не було взагалі. Вони зустрічаються в рукописних колекціях, утім не так часто, як у XVI – XVIII ст.

Четвертий напрям – це російські рукописи. Хронологічні межі сягають XVII – XVIII ст., а масовий наплив спостерігається у XVIII – XIX ст.

До п’ятого напряму відносяться румунські (кириличні до XVIII ст.) та молдово-валошські рукописи. Вони зустрічаються, особливо у Хіландарській колекції та мають цікаві семіотичні відмінності.

Окрему групу рукописів складають мішані кодекси. І хоча вони не є предметом даного дослідження, ці книги є надзвичайно цікавими зразками багатомовних традицій. Завдяки належності до православ’я та в певний період фіксації рукописів кирилицею румунські, молдавські та валашські ченці потрапляли на Афон, а разом з ними й рукописна спадщина.

Отже, охарактеризувавши напрями, за якими здійснено поділ на рукописну спадщину, спробуємо встановити відмінні семіотичні особливості, за якими, візуально, не заглиблюючись у глибокі мовні правила, можна визначити належність рукописів до тієї чи іншої писемної традиції.

Представники першого напряму, сербські рукописи під час письма до літер церковнослов’янської мови додають знаки свого сербського алфавіту, відповідно й словесні тексти мали певні діалектичні зміни. Тому, при описах прямо наголошується "Сербський рукопис". Графіка цих знаків виглядає так: џ, s, j, ћ.

До другого напряму "Болгарських рукописів" належать зразки з присутнім у текстах знаком у вигляді зрізаної зверху літери "Ж". При характеристиках колекцій так і фіксується "рукопис з ж", тобто болгарський рукопис.

Українські рукописи відрізняються додаванням закінчень -емо замість -емъ, заміною -е на -і – вірую, замість верую, -ы на -и тощо.

У російській традиції використовуються більш грубі форми позначення тексту. Йотовані літери, використання літери -ы та постійна присутність -ъ на кінцях слів.

Під час виявлення п’ятого напряму в рукописах можна побачити іншомовні тексти, занотовані кирилицею, а також постійно є присутнім знак "’".

Таблиця 2

Семіотична система відмінностей слов’янських (кириличних) рукописів

Сербські	џ, s, j, ћ.
Болгарські	Зрізане зверху ж
Українські	додаванням закінчень Емо замість емъ, заміною е на і – вірую, замість верую, ы на и тощо.
Російські	Йотовані літери, використання літери "ы" та постійна присутність ъ на кінцях слів.
Румунські та Молдово-волашські	іншомовні тексти, занотовані кирилицею, а також постійно є присутнім знак "’".

За показниками таблиці, є суттєві відмінності у рукописах. Тому визначити належність того чи іншого рукопису за допомогою семіотичної системи цілком можливо. Тож відтворені, віднайдені артефакти, хоча б на рівні каталогізації, мають повернутися до першоджерела, на свою історичну батьківщину. Особливо це стосується українських рукописів.

Для чіткішого розуміння кроків, що передбачає система дослідження та виявлення слов’янських кириличних рукописів і пристосування їх належності до певної традиції наведемо схему системи дослідження.

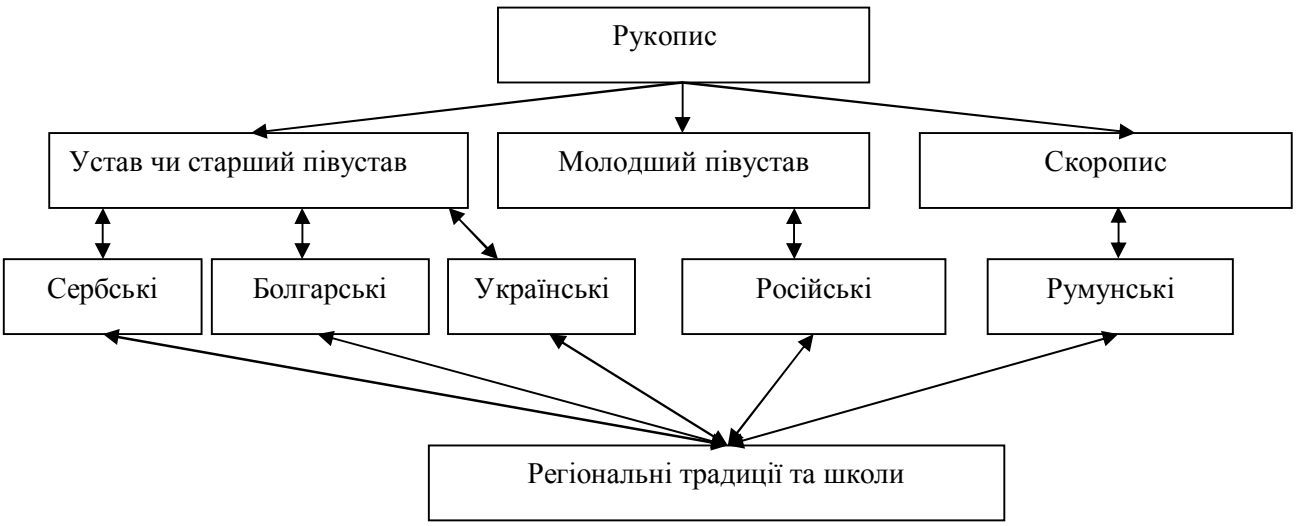

Схема 1. Розподіл знаково-мовних відмінностей за традиціями

Література

1. Барт Р. Основы семиологии / Ролан Берт // Структурализм "за" и "против". – М.: Прогресс, 1975. – с. 114 – 163.
2. Барт Р. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт // Избранные работы. – М., 1994. – 616 с.
3. Біленька-Свистович Л. В. Церковнослов'янська мова / Л. В. Біленька-Свистович, Н. Р. Рибак. – К. : Криниця, 2000. – 334 с.
4. Богданович Д. Каталог кириличного рукопису монастиря Хиландара. / Д. Богданович. – Белград, 1878. – Т. 1. – 321 с.
5. Брок О. Звукообразование славянской речи / Олаф Брок. – М. : Книжный дом Либроком, 2010. – 272 с.
6. Ветров А. А. Семиотика и её основные проблемы. Над чем работают, о чём спорят философы / Анатолий Алексеевич Ветров. – М., 1968. – 263 с.
7. Леута О. І. Слов'янська мова / Олександр Іванович Леута. – К., 2007. – 255 с.
8. Соболевський А. И. Южнославянское влияние на русскую письменность в XIV–XV вв. / А. И. Соболевський. – СПб., 1904. – 30с.
9. Степанов Ю. С. Семиотика / Юрий Сергеевич Степанов. – М.: Наука,1983. – 636 с.
10. Тахиаос А.-Э. Славянские руко¬писи Свято-Пантелеимонова монастыря (Руссик) на Горе Афон. – СПб., 2012. – 200 с.
11. Турилов А. А., Машкова Л. В. Славянские рукописи афонских обителей / А. А. Турилов, Л. В. Машкова; под ред. Э. Н. Тахиаоса. – Фессалоники, 1990. – 490 с.
12. Христа Кодов, Божедар Райков, Стефан Кожухаров. Опис на словянские рукописи в библиотеках та на зографския монастиру в Свята гора / Христа Кодов, Божедар Райков, Стефан Кожухаров. – София, 1985. – Т. 1. – 270 с.
13. Черних П. Я. История русского языка /П.Я. Черних. – М., 1962. – 659 с.

References

1. Bert, R. (1975). The fundaments of semiology. Structuralism "yes" and "against". Moscow: progress [in Russia].
2. Bert, R. (1994). Semiotics. Poetry. Published redats. Moscow: progress [in Russian].
3. Bilen'ka-Svistovich, L. V. Church Slavic language. Kyiv [in Ukrainian].
4. Bogdanovih, D. (1878). Cataloh hirilosnih rukopisa monastira Khlandara. Belgrad [in Serbian].
5. Brok, O. (2010). Sound formation of the Slavic. Moscow: librokom [in Russian].
6. Vetrov, A. A. Semiotics and its main problems. What the philosophers discuss about and work. Moscow : poliizdat [in Russian].
7. Leuta, O. I. (2007). Slovenian language. Kyiv: firmainkos [in Ukrainian].
8. Sobolevskij, A. I. (1894). Sothern Slavonian influence on the Russ literature of XIV–XV c. SPb. [in Russian].
9. Stepanov, Yu. S. (1983). Semiotics. Moscow : nauka [in Russia].
10. Takhiaos, A-EN. (2012). Slavonian manuscripts Saint-Panteleimon abbey (Russik) at the Mount of Athos. SPb. [in Russian].
11. Turilov A. A., Mashkova L. V. (1990). Slovenian manuscripts Athos places. Fessaloniki [in Greek].
12. Khrista Kodov, Bozhedar Raijkov, (1995). Stefan Kozhukharov. Opisna slovianstie rukopisi v bibliotekata na zografskiya monasteru v sviata gora. Sofiya [in Bulgarian].
13. Chernykh, P. Ya. (1962) History of Russian language. Moscow: uchpedgiz [in Russian].

УДК 94(436).08

Філіна Тетяна Вікторівна
кандидат історичних наук, доцент кафедри
арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
tfilina@yandex.ru

НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ РУХИ СЛОВ'ЯНСЬКИХ НАРОДІВ АВСТРІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XIX СТОЛІТТЯ

У статті простежено процес формування національно-культурних рухів слов'янських народів Австрійської імперії; розглянуто особливості розвитку слов'янської культури у першій половині XIX ст.; визначено основні етапи періоду будительства; охарактеризовано діяльність національно-культурних діячів слов'янських народів; розглянуто основні течії суспільно-політичної боротьби народів Австрійської імперії в середині XIX ст. – революційну та реформістську. Визначено, що в слов'янському середовищі в період національно-культурного відродження панувало два напрями соціально-політичної орієнтації – панславізм та австрославізм. Панславізм був актуальним у першій половині XIX століття. Під час Угорської революції (1848 – 1849) на перший план вийшов австрославізм. Також зазначено, що ідеї австрославізму та слов'янської єдності домінували на Слов'янському з'їзді, на якому вперше була зроблена спроба координації слов'янських національно-культурних рухів.

Ключові слова: національно-культурне відродження, будительство, слов'янська єдність, панславізм, австрославізм.

Филина Татьяна Викторовна, *кандидат исторических наук, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Национально-культурные движения славянских народов Австрийской империи в первой половине XIX века

В статье прослежен процесс формирования национально-культурных движений славянских народов Австрийской империи; рассмотрено особенности развития славянской культуры первой половины XIX в.; определены основные этапы будительства; охарактеризована деятельность национально-культурных деятелей славянских народов; рассмотрены основные течения общественно-политической борьбы народов Австрийской империи в середине XIX в. – революционное и реформистское. Определено, что в славянской среде в период национально-культурного возрождения главенствовало два направления социально-политической ориентации – панславизм и австрославизм. Панславизм был актуальным в первой половине XIX в. Во время Венгерской революции (1848 – 1849) на первый план вышел австрославизм. Также указано, что идеи австрославизма и славянского единства доминировали на Славянском съезде, на котором впервые была сделана попытка координации славянских национально-культурных движений.

Ключевые слова: национально-культурное возрождение, будительство, славянское единство, панславизм, австрославизм.

Filina Tetyana, *PhD in Cultural Studies, associate professor, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

National and cultural movements of Slavic peoples of Austrian empire in the first half of XIX century

Annotation. This article reveals the formation process of national and cultural movements of Slavic peoples in Austrian empire. It shows the peculiarities of the Slavic culture development in the first half of XIX century. Main stages of "budytel'stvo" (awaking) as well as the work of national and cultural activists of Slavic peoples are defined here. The article considers the main social and political movements of Austrian empire in the middle of XIX century – revolutionary and reformational in particular. It was concluded that there were two dominating social and political orientations during the national and cultural renaissance – Pan-Slavism and Avstro-Slavism. Pan-Slavism was popular in the first half of XIX century. Avstro-Slavism was dominating during the Hungarian revolution (1848 – 1849). The article states that the ideas of Avstro-Slavism and Slavic unity dominated at the Slavic congress and the first attempt to coordinate the Slavic national and cultural movements was made.

Key words: national and cultural renaissance, "budytel'stvo" (awaking), Slavic mutuality, Pan-Slavism, Avstro-Slavism.

У середині XIX ст. в європейських країнах відбулися революційні події. Ніколи раніше не спостерігалося подібного загострення соціальної боротьби, розмаху народних виступів і бурхливого піднесення національно-визвольних рухів. Боротьба проти феодально-абсолютиських утисків переплелася із національно-визвольною боротьбою.

© Філіна Т. В., 2016

Австрійська імперія напередодні революційних подій, як і інші європейські країни, переживала економічну кризу. Початок революції також прискорили неврожайні роки, внаслідок чого зменшилося виробництво сільськогосподарської продукції, подорожчало продовольство на споживчому ринку і знизився життєвий рівень народу. Окрім цього, "передберезневий період" (два десятиліття напередодні революції) увійшов в історію Австрії як період кризи феодально-абсолютиської системи, пробудження духовного життя австрійського суспільства, усвідомлення необхідності демократичних перетворень і продовження процесів національного відродження народів імперії. Саме останній чинник і визначив особливість революції в Австрійській імперії, де поряд із завданнями демократизації та проведення соціальних реформ величезну роль відіграла національно-визвольна боротьба поневолених народів імперії, більшість з яких були слов'янськими [3, 418].

Характерною особливістю розвитку слов'янської культури першої половини XIX ст. була боротьба за утвердження її народного духу. У галузі освіти, літератури та культури в цілому відбувався процес звільнення від диктату абсолютизму, з-під впливу церкви. В слов'янському світі поступово створюються умови для формування національної культури. Наукове вивчення народної культури, процес створення літературної мови охопив всі сфери суспільного життя. Представники слов'янських народів виступали з критикою колоніальної політики Габсбургів та угорських феодалів.

Період національного відродження був якісно новим етапом розвитку слов'янських народів, сутність якого полягала в утвердженні нової культури – народної, що виникла в умовах пробудження національної свідомості. Слов'янські національно-культурні діячі черпали свої сили і натхнення в народі – єдиному послідовному захисникові традицій народності, демократизму, високих моральних якостей [12, 231].

Відродження національної культури – процес якісного оновлення та розвитку основних компонентів національної культури, що передбачає їх повноцінне функціонування згідно з потребами сучасного та майбутнього розвитку, національного життя. Розглядаючи національне відродження в широкому слов'янському контексті, необхідно мати на увазі, що цей процес був властивий недержавним, національно поневоленим слов'янським народам, історичний розвиток яких був обумовлений постійним утиском культурного життя. Національне поневолення було водночас і поневоленням соціальним. Панівні верстви намагалися асимілювати та стримати соціальний і культурний розвиток недержавних народів [11, 48]. У процесі національно-культурного відродження відбувалося становлення нової структури свідомості, нової ментальності нації в її національно-культурній єдності та духовній суверенності. Роль головної опори в цьому процесі відігравали мова, культура, історична пам'ять, національні базові цінності, що вироблялися традиційними системами світосприйняття. Тому, важливим стало формування ціннісної системи етнокультурних орієнтацій і набуття престижності національної мови. Такі процеси сприяли формуванню державницької свідомості [14, 117].

Важливим чинником національно-культурних процесів у слов'янському середовищі було формування національносвідомих особистостей, діяльність яких вплинула на процеси національного усвідомлення і сприяла виникненню масових національно-культурних рухів.

Період національного відродження слов'янських народів Австрійської імперії прийнято називати будительством – від слова "пробуджувати" національну свідомість народу. Пов'язаний він з діяльністю освічених інтелектуалів, які почали науково досліджувати і популяризувати в народному середовищі слов'янську культуру загалом, а згодом і національні слов'янськ культури.

Будительство в широкому розумінні має кілька етапів. Перший етап охоплює кінець 80-х рр. XVIII ст., від реформ Йозефа II і поширення ідей французького просвітництва до 1815 р. – утворення "Священного союзу" у Відні. Другий етап припадає на 1815–1830 рр., коли панівні кола Австрії під впливом придушення повстання декабристів в Росії (1825) та польського повстання (1830–1831), виступили проти завоювань народів імперії у галузі культури. У цей період серед передових представників слов'янських народів Габсбурзької монархії відбувається перехід від ідеології просвітництва до створення та формування національної ідеї. Саме на цей час припадає третій етап будительства, який охоплює 30–40 рр. XIX ст. і співпадає з початком руху за реформи, що охопив Угорщину і згодом вилився у буржуазну революцію.

Національне відродження слов'янських народів Австрійської імперії розпочалося з чеських областей, які в економічному відношенні були на найвищому рівні. У Богемії та Моравії значну кількість населення становило німецькомовне. Воно мало значно ширші права, ніж чехи. Панівні кола не дозволяли створювати власні політичні організації, але поблажливо ставилися до культурного розвитку слов'ян.

Яскравими представниками національного відродження чеського народу були Ян Коллар (1793–1852) і Павло Йозеф Шафарик (1795–1861). Їхня наукова та громадсько-культурна діяльність присвячувалася вивченню звичаїв, культури і літератури чеського народу. Своїми працями Коллар та Шафарик пробуджували у чехів почуття повноцінності і рівноправ'я з іншими народами імперії, сприяли

формуванню національної свідомості. Твір Яна Коллара "Slávy dcera", написаний у 1824 р., проголошував право кожної нації на вільний розвиток і самобутню культуру, висловлював ідею слов'янської єдності.

У праці "Slovanské starožitnosti", виданій у 1837 р., П. Шафарик уперше окреслив територію, заселену слов'янами, вказавши на те, що вони мають славетну спільну історію, багату духовну культуру. В праці Шафарик дослідив всі джерела, наявні на той час, що стосувалися питанні походження та історії слов'ян. Він обґрунтував індоєвропейське походження слов'ян, а також продемонстрував їх значення для світової історії та внесок у культуру. Праця Шафарика була перекладена з чеської на російську, німецьку, польську мови, і на довгі роки стала справжньою енциклопедією для подальшого дослідження історії слов'янських народів.

Інша праця П. Шафарика "Slovanský národopis", видана 1842 р., містила головні відомості про історію, культуру, літературу слов'янських народів, в ній наводилися статистичні дані про росіян, малоросів (українців), білорусів, чехів, словаків, болгар та інші слов'янські народи. У передмові до книги П. Шафарик підкреслив, що знання давньої історії слов'ян має ґрунтуватися на знаннях сучасних. Розміщена наприкінці праці мапа розселення слов'ян у Європі в середині XIX ст. демонструвала численність слов'янських народів, їхню спорідненість за походженням, культурою та мовою [16].

Національним героєм словацького народу став Людовит Штур (1815–1856) – патріот-письменник, депутат угорського сейму. Своєю діяльністю він утвердив словацьку мову як самостійну і літературну, домігся видання газети "Slovenské národne noviny" у серпні 1845 р. У своєму передсмертному заповіті "Слов'янство і світ майбутнього. Послання слов'янам з берегів Дуная" Штур висловив надію на те, що слов'янські народи здобудуть національну незалежність, побудують свою державність.

Важливою складовою історичного розвитку південних слов'ян, землі яких входили до складу Австрійськоі імперії в першій половині XIX ст., як і у інших слов'янських народів монархії, стало формування національних культур. У цей час почала видаватися національна преса, були закладені основи історичної науки та моовознавства, значних успіхів досягли всі види мистецтв і особливо художня література. Формування літературних мов південних слов'ян сприяло розквіту літературної творчості і формуванню національних літератур. Характерним є те, що в цей час літератури Воєводини, Сербії та Чорногорії почали закладати загальну національну сербську літературу, а Хорватії та Долмації – єдину національну хорватську літературу [7, 444].

Серед сербських просвітителів слід відзначити Вука Караджича (1787–1864) – філолога, фольклориста та історика, основоположника сербської літературної мови на народнорозмовній основі. У 1814 р. В.Караджич видав "Малий слов'яно-сербський пісенник простого люду", де застосував розроблений ним новий правопис сербської мови, заснований на фонетичному принципі, і "Граматику сербської мови за говорами простого люду". Найвизначніша праця В.Караджича – "Сербський словник" (1818). Він зібрав і опублікував "Сербські народні казки" (1821), "Сербські народні пісні" у 4-х томах (1823–33), "Сербські народні приказки" (1836) та ін. У 1818–1819 рр. перебував у Російській імперії, зокрема Київ, Харків, відвідав також Чернівці, Львів. Був знайомий і активно спілкувався з багатьма російськими вченими та письменниками [2].

Іван Кукулевич (1816–1889) – хорватський історик, поет, драматург, національно-культурний діяч. Драматичні твори Кукулевича "Juran i Sofia", "Gusar", "Poraz Mougolah" закликали до національного визволення. Політична діяльність Кукулевича розпочалася у 1842 р. Своїми патріотичними віршами "Domordoac", "Slavianska domovina", "Koraljke", "Slavjanke" він пробуджував народну самосвідомість, закликав замінити латину хорватською мовою. У 1848 р. Кукулевич увійшов до складу тимчасового уряду Хорватії, скликав народні збори для вибору бана, виконував важливі дипломатичні доручення. 20 квітня 1848 р. у "Народніх хорватських, далмацьких та словенських новинах" опублікував статтю, у якій, наголошуючи на небезпеці, що загрожувала слов'янським народам з боку угорців і німців, звернувся до всіх слов'ян із закликом якнайшвидше скликати загальнослов'янський з'їзд та, заручившись підтримкою Габсбурзької династії, протидіяти політиці німців і мадярів [10, 72].

Отже, процес розвитку національно-культурних рухів народів Габсбурзької монархії особливої гостроти набув у середині XIX ст. Вирішення цього питання потребувало негайного рішення. Важливим завданням панівних кіл було забезпечення національних прав народів у межах імперії. Це було необхідним тому, що в Австрії національні меншини творили майже половину всього населення країни.

Протягом 1848–1849 рр. у суспільно-політичній боротьбі, що розгорнулася в Австрійській імперії, існували дві основні течії. Перша – революційна, її представників, не зважаючи на розбіжності подальших соціально-політичних цілей, об'єднувало бажання насильницької ліквідації Габсбурзької монархії, боротьба за створення незалежних конституційних держав. Така тенденція як головна була характерною для італійського, угорського та польського визвольних рухів. Друга течія – реформістська. Реформістські концепції були притаманні суспільним рухам усіх слов'янських народів імперії (окрім польського), а також румунському. Їхньою найважливішою об'єднуючою рисою було праг-

нення до збереження австрійської держави. Національне питання представники реформістського напряму намагалися вирішити шляхом ліберальних реформ, перебудувавши монархію у співпраці з правлячою династією на основі конституційності та національного рівноправ'я. Обидві тенденції формувалися та існували ще в дореволюційний період, а 1848–1849 рр. проявилися у повній мірі [12, 484].

У середині XIX ст. серед провідних діячів національно-культурного відродження слов'янських народів Габсбурзької монархії активно поширюється теорія про слов'янську взаємність. Уявлення про слов'янську етнічну спільність було характерним для культурних і політичних прошарків різних слов'янських народів ще в часи раннього середньовіччя – в епоху переходу від феодалізму до капіталізму, трансформації патріархальної місцевої та станової самосвідомості в самосвідомість національну. Уявлення про спільність слов'ян впливало на формування у слов'янських народів національних ідей. Особливо гостро ці питання постали перед слов'янськими народами з неповною соціальною структурою, які не мали соціально-правових інститутів. Посилання на слов'янську спільність допомагало при досягненні національних завдань, було додатковим аргументом у боротьбі проти сильних суперників. Тому, наприклад, при організації національної освіти, слов'янські культурно-просвітницькі діячі в Австрійській імперії наприкінці XVIII – початку XIX ст. писали не про чеську, словацьку або хорватську літературу, а про слов'янську літературу, не про окремі національні мови, а про слов'янську мову. Говорячи про етнічну належність, використовували поняття "слов'янин". Це робилося для того, щоб продемонструвати належність до сильної та численної спільноти слов'ян.

Усвідомлення етнічної спорідненості слов'янських народів у ті часи відповідало інтересам національних рухів і тому набуло такої популярності. Однак, сприймалося воно переважно з прагматичних міркувань – піднесення національної свідомості народних мас і протиставляння німецькій та угорській національним ідеологіям. Необхідно зважати й на те, що такі ідеї неоднаково сприймалися представниками різних слов'янських народів. Чеські та словацькі діячі національно-культурного руху виявляли до них особливий інтерес, причому головним об'єктом їхньої зацікавленості була могутня Російська імперія. Пов'язано це було з умовами формування їхньої національної свідомості, а саме наявність на території проживання панівної державотворчої нації – австрійської та угорської, інонаціональний характер міст, потужні асиміляційні процеси.

Деякі чеські діячі національного відродження навіть відстоювали ідею про те, що російська мова може стати загальнослов'янською. Також поширювалися думки про створення загальнослов'янського алфавіту на основі латинського або кириличного. Прихильники даного напряму вбачали в Росії єдину слов'янську країну, де вільно розвивається культура слов'янських народів і не помічали соціально-політичної сторони самодержавства. Панічний страх перед мадяризацією та германізацією не давав їм можливості бути об'єктивними. Серед діячів слов'янської культури поширюються ідеї панславізму.

Панславізм – націоналістична ідеологія і відповідна їй політична течія у середовищі російського дворянства і буржуазії в другій половині XIX – початку XX ст. Досить часто терміном "панславізм" позначали абсолютно різні явища: ідеї слов'янської взаємності і культурної спільності; проекти федерацій і конфедерацій слов'янських народів, що висувалися окремими діячами чеських і польських визвольних рухів; плани царської Росії використовувати національні рухи слов'янських народів у власних цілях. Неточність терміну "панславізм" приводила до спроб розділити дану ідеологію та політичну течію на дві складові: літературну та політичну, яку в свою чергу на демократичну та реакційну. Такий стан речей лише посилював плутанину в розумінні значення цього поняття.

Термін "панславізм" з'явився раніше явища, що позначалося ним і був украй невизначеним і суперечливим. Уведений у політичний обіг наприкінці 1840–1841 рр. буржуазно-націоналістичними кругами Угорщини і Німеччини, які вбачили в слов'янському національно-визвольному русі загрозу своїм устремлінням шовіністів. Набув поширення напередодні Революції 1848–1849 рр. як засіб для помилкових звинувачень національних рухів слов'янських народів у прагненні до створення "Всеслов'янської монархії", або "Всесвітньої Російській імперії". Використовувався в спекулятивній кампанії з приводу так званої "небезпеки панславізму".

Діячі чеського національного відродження вже в 30-х рр. XIX ст. починають переоцінювати значення Росії як центру слов'янства. Придушення царським урядом польського повстання 1830 р. та остаточна ліквідація атрибутів польської державності змусили переглянути головні засади романтичного русофільства таких діячів національного відродження, як П. Шафарик, Ф. Челаковський. К. Гавлічек після свого кількарічного перебування в Російській імперії став активно протидіяти орієнтованим на Росію діячам, наголошуючи на повній неприйнятності для народів центральної Європи її соціального устрою та державної системи.

У процесі такої ідейної трансформації починають активно поширюватись ідеї ліберального австрославізму. Його основою стає уявлення про спільні інтереси слов'янських народів і австрійського уряду, про можливість реорганізації монархії на федералістичній основі. Головну роль у оформ-

ленні австрославізму відіграв К. Гавлічек у статті "Слов'янин і чех" (1846), який відкинув думку про об'єднання слов'ян у будь-якій формі, вважаючи, що тільки сильна Габсбурзька монархія може гарантувати безпеку слов'янських народів центральної Європи. Завершив формування цієї ідеї Ф. Палацький. У тій чи іншій мірі цю ідею підтримували й інші слов'янські діячі, які вважали не тільки можливим, але й бажаним вирішення національного питання в рамках Австрійської імперії шляхом її перебудови в буржуазно-конституційному та федеративному напрямах. У своїх поглядах прихильники австрославізму відмежовувалися від ідеології й політики сепаратизму, панславізму, русофільства. Ідея австрославізму стала домінуючою під час Угорської революції (1848–1849).

Становище слов'янських народів та їхнє подальше національно-культурне існування було одним із центральних питань порядку денного Слов'янського з'їзду, який відкрився 2 червня 1848 р. у Празі й пройшов під знаком австро-славістичних лозунгів, викладених Ф. Палацьким у його "Листі у Франкфурт". Ініціаторами скликання Слов'янського з'їзду були І. Кукулевич та Л. Штур. На з'їзд запросили тільки слов'ян, які населяли Австрійську імперію.

Хоча в дореволюційні роки робилися політичні висновки із теорії "всеслов'янства", втім 1848 р. ідея слов'янської єдності стала одним із вихідних пунктів у пошуках форм політичного співробітництва слов'ян. Була зроблена спроба координації слов'янських суспільних рухів за допомогою з'їзду. На Слов'янському з'їзді були представлені делегації від всіх слов'янських народів Австрійської імперії. Вони виступали або окремими делегаціями, або об'єднувались і від декількох народів формували одну делегацію. Було створено три секції: 1) для чехів, моравaнів, словаків і шлезаків (мешканців Шльонська); 2) поляків і русинів; 3) для словенців, хорватів, далматинців і сербів. Тож, організатори, не маючи повноцінних фактів і теорій щодо розрізнення національностей, брали до уваги діалектно-етнографічні групи, зокрема мораванців, шлезаків і далматинців. Українці Австрійської імперії не мали власної делегації, галичани об'єдналися з поляками, а закарпатці – зі словаками.

З'їзд відбувався у Чеському національному музеї. Атмосфера була дуже піднесеною й урочистою. Порядок денний з'їзду підготував сам Шафарик. Програма нарад містила наступні пункти: 1) ознайомитися і порозумітися відносно становища слов'ян в Австрії; 2) розробити програму від кожної народності з її національними та конституційними домаганнями і внести від конгресу петицію до цісаря; 3) затвердити акт федерації, згідно якого всі слов'янські народи Австрії зобов'язувалися жити між собою у згоді, не домагаючись верховенства над іншими, і спільно захищатися від посягань інших народів.

Ідеї австрославізму здобули визнання на Слов'янському з'їзді і були покладені в основу його документів – "Звернення до слов'янських народів Австрії" та "Маніфест до європейських народів". Тоді ж голова польсько-русинської секції з'їзду К. Лібельт висунув проект, за яким передбачалося проведення щорічних слов'янських конгресів, створення комітету з вирішення спільних для австрійських слов'ян справ.

Угорська революція 1848–1849 рр. не ставила своїм завданням скасувати національний гніт у всій державі. Навпаки, вона вела шовіністичну політику щодо слов'янських народів. Угорський революційний уряд не надавав рівноправності пригніченим націям, і він тим самим змушував їх співпрацювати з австрійським імператором. Австрія, потребуючи допомоги проти революційної Угорщини, пообіцяла задовольнити національні вимоги слов'янських народів Австрії та Угорщини. І справді, вона зробила деякі короткочасні поступки цим народам, надала їм певних прав і можливостей розвивати культурне і національне життя, проте, по суті, використала силу цих народів для боротьби проти угорської революції [1, 24].

Таким чином, головними напрямами національно-культурних рухів слов'янських народів Австрійської імперії були ідея слов'янської єдності й теорія австрославізму. Ідея слов'янської єдності розвивалася у першій половині XIX ст. і напередодні Угорської революції втратила популярність серед представників слов'янського відродження. Домінуючою в середині XIX ст. стала теорія австрославізму, яка остаточно закріпилася як головна політична концепція розвитку слов'янських народів Габсбурзької монархії на Слов'янському з'їзді.

Національно-культурні рухи першої половини XIX ст. були важливою складовою культурного, соціального та політичного розвитку слов'янських народів Австрійської імперії. Їхньою складовою стало визначення національної своєрідності культур, формування національної свідомості, закладення основ історичної та лінгвістичної наук, фольклористики, а також формування національного професійного мистецтва та літератури, вироблення національно-політичних програм та національна агітація.

Література

1. Бача Ю. До питання про русофільство та москвофільство закарпатських українців від середини XIX ст. / Ю. Бача // "Карпаторусинство" : історія і сучасність. – К. : Обереги, 1994. – С. 24–30.

2. Білодід І. К. Вук Караджич в історії українсько-сербських наукових зв'язків /І. К. Білодід. – К : Наукова думка, 1965. – 48 с.

3. Всесвітня історія : навч. посіб. / Б. М. Гончар, В. М. Мордвінцев, А. Г. Слюсаренко, С. П. Стельмах. – К. : Знання, 2011. – 895 с.

4. Енциклопедія історії України: Т. 1: А-В / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. – К. : Наукова думка, 2003. – 688 с.

5. Исламов Т. М. Федерализм как способ организации многонационального государства в восточной части центральной Европы / Т. М. Исламов // Национальное движение в центральной Европе : сотрудничество и контакты (30-70-годы XIX в.). – М. : Наука, 1991. – С. 165-182

6. История Венгрии : в 3 т. Т. 2 / ред. Т. М. Исламов, А. И. Пушкаш, В. П. Шушарин. – М. : Наука, 1972. – 599 с.

7. История Югославии : в 2 т. Т. 1 / под. ред. Ю.В. Бромлея, И.С. Достян, В.Г. Карасёва, С.А. Никитина // М. : Издательство АН СССР, 1963. – 736 с.

8. Кріль М. Історія Словаччини / М. Кріль // Львів : Видавничий центи ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 263 с.

9. Краткая история Чехословакии : с древнейших времен до наших дней / отв. ред. А. Х. Клеванский, В. В. Марьина, И. И. Поп // М. : Наука, 1988. – 576 с.

10. Майор Р. Національна програма А. Добрянського на Слов'янському з'їзді у Празі 1848 р. й прагнення українців об'єднати Закарпаття і Галичину в окремий "Руський коронний край" / Р. Майор // Русин, № 2, 2013. – С. 72-83

11. Неврлі М. Перший етап українського та словацького національного відродження в минулому столітті / М. Неврлі // Науковий збірник музею української культури, т.14. – Пряшів : Відділ української літератури SPN, 1986. – С. 47–64.

12. Освободительное движение западных и южных славян / отв. ред И. А. Хренов. – Москва, 1965. – 211 с.

13. Освободительные движения народов Австрийской империи / отв. ред. В. И. Фрейзон. – Москва, 1980. – 609 с.

14. Українська етнокультурологічна енциклопедія у 5. т. Т. 1. / Відпов. ред. В. А. Бітаєв. – К. : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2013. – с. 117

15. Lexikón Slovenských dejín / Ved. aut. kol. D. Škvarna. – Bratislava : SPN, 1997. – 358 s.

16. Šafařík P. J. Slovanský národopis / P. J. Šafařík. – Praha : ČSAV, 1955. – 288 s.

References

1. Bacha, Yu. (1994*).* To the question about the Russophilia and the muscophiles of the Transcarpathian Ukrainians from the mid XIX century. *Do pytannya pro rusofilstvo ta moskvofilstvo zakarpatskych ukrayinciv vid seredyny XIX st.* ["Karpatorusynstvo" : history and modernity]. Kiev, Oberegy, 1994, pp. 24-30 [in Ukrainian].

2. Bilodid, I. K. (1965) *Vuk Karadzhych v istoriyi ukrayinsko-serbskych naukovych zvyazkiv [Vuk Karadzic in the history of Ukrainian-Serbian scientific relations]*. Kiev, Naukova dumka, 48 p. [in Ukrainian].

3. Gonchar, B. M., Mordvincev, V. M., Slyusarenko, A. G. & Stelmach, S. P. (2011) *Vsesvitnya istoriya [World History]*. Kiev, Znannya, 895 p. [in Ukrainian].

4. Smolij, V. A. (Ed.) (2003) *Encyklopediya istoriyi Ukrayiny [Encyclopedia of History of Ukraine]* (Vol. 1). Kiev, Naukova dumka, 688 p. [in Ukrainian].

5. Islamov, T. M. (1991). Federalism as a way of organizing a multinational state in the eastern part of Central Europe. *[Federalizm kak sposob organizatsii mnogonatsionalnogo gosudarstva v vostochnoy chasti tsentralnoy Evropy]*. The national movement in Central Europe : cooperation and contacts (30-70-years of XIX century). Moscow, Nauka, 1991, pp. 165-182. [in Russian].

6. Islamov, T. M. (Ed.), Pushkash, A. I., Shusharin, V. P. (1972). *Istoriya Vengrii [History of Hungary]*. (Vols. 1-3). Moscow, Nauka. [in Russian].

7. Bromley, Yu.V. (Ed.), Dostyan, I.S., Karaseva, V.G, Nikitina, S.A. (1963). *Istoriya Yugoslavii [History of Yugoslavia]* (Vols. 1-2). Moscow, Izdatelstvo AN SSSR. [in Russian].

8. Kril, M. (2006) *Istoriya Slovachchyny [History of Slovakia]*. Lviv, Vydavnychyj centr LNU imeni Ivana Franka, 263 p. [in Ukrainian].

9. Klevanskiy, A. Kh. (Ed), Mariina, V. V.& Pop, I. I. (1988) *Kratkaya istoriya Chekhoslovakii : s drevneyshikh vremen do nashikh dney [Brief History of Czechoslovakia, with oldest of time to the present day]* Moscow, Nauka, 576 p. [in Russian].

10. Major, R. National Program A. Dobriansky the Slavic Congress in Prague in 1848 and the desire to unite Ukrainian Transcarpathia and Galicia in separate «Ruthenian crown land [Nacionalna programa A. Dobryanskogo na Slovyanskomu zyizdi u Prazi 1848 r. j pragnennya ukrayinciv obyednaty Zakarpattya i Galychynu v okremyj "Ruskyj koronnyj kraj"]. *Rusyn* [Rusyn], 2013, no 2, pp. 72-83 [in Ukrainian].

11. Nevrli, M. The first stage of the Ukrainian and Slovak national revival in the last century [Pershyj etap ukrayinskogo ta slovaczkogo nacionalnogo vidrodzhennya v mynulomu stolitti]. *The scientific collection of the Museum of Ukrainian culture* Naukovyj zbirnyk muzeyu ukrayinskoyi kultury, 1986, vol. 14, pp. 47-64 [in Ukrainian].

12. Khrenov, I. A. (Ed). (1965). *Osvoboditelnoe dvizhenie zapadnykh i yuzhnykh slavyan [The liberation movement of Western and Southern Slavs]*. Moscow, Nauka, 211 p. [in Russian].

13. Freyzon, V. I. (Ed). (1980). *Osvoboditelnye dvizheniya narodov Avstriyskoy imperii [Liberation movements of people of the Austrian empire]*. Moscow, Nauka, 609 p. [in Russian].

14. Bitayev, V. A. (Ed.). (2013). *Ukrayinska etnokuturologichna encyklopediya [Ukrainian encyclopedia of etnokulturology]* (Vols. 1-5). Kiev : Nacionalna akademiya kerivnych kadriv kultury i mystecztv [in Ukrainian].

15. Škvarna, D. (Ed.). (1997). *Lexikón Slovenských dejín [Lexicon of Slovak history]*. Bratislava, 358 p. SPN [in Slovak].

16. Šafařík, P. (1955). Slovanský národopis [Slavic ethnogrphy]. Praha, ČSAV, 288 p. [in Czech].

УДК (008+304)|(316.752.4)

Черниш Маріанна Олегівна
кандидат культурології,
доцент кафедри рисунка та живопису
Київського національного університету
технологій та дизайну
mery-cherry@rambler.ru

КУЛЬТУРНЕ РІЗНОМАНІТТЯ: ЕТНОНАЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Статтю присвячено дослідженню тенденцій збільшення культурного різноманіття у світі, яке глобалізується через призму етнічної ідентичності та національної ідентифікації у контексті критичного розгляду соціально-конструктивістської, постструктуралістської, наративної концепцій культур та їхніх етнічних складових (на прикладі праць В. Тишкова, С. Бенхабіб).

Ключові слова: глобалізація, культурна ідентичність, етнос, нація, система цінностей.

Черныш Марианна Олеговна, *кандидат культурологии, доцент кафедры рисунка и живописи Киевского национального университета технологий и дизайна*

Культурное разнообразие: этнонациональный аспект

Статья посвящена исследованию тенденций увеличения культурного разнообразия в мире, которое глобализируется через призму этнической идентичности и национальной идентификации в контексте критического рассмотрения социально-конструктивистской, постструктуралистской, нарративной концепций культур и их этнических составляющих (на примере трудов В. Тишкова, С. Бенхабиб).

Ключевые слова: глобализация, культурная идентичность, этнос, нация, система ценностей.

Chernysh Marianna, *PhD in Cultural Studies, associate professor of the drawing and painting chair, Kyiv National University of Technologies and Design*

Cultural diversity: ethnonational aspect

In recent decades and studies of cultural identification processes there have been a departure from the interpretation of identity as a predominantly national and ethnic transition and the review of its position in the light of the Other and the phenomenon of multiple and relative, which has no ethnic priority. This approach correlates with the rejection of Primordial understanding of ethnicity and nation as inherently decades. With its advantages and being fruitful heuristic in political science sense, it leads to paradoxical culturological consequences.

The article is a researching of the trends of increasing cultural diversity in a globalized world through the prism of ethnic identity and national identity.

Object of study is the review the trends increasing cultural diversity in a globalized world in the context of poststructuralist and socio-constructivist critical consideration and narrative ethnic cultures and their components (according to works of S. Benhabib & V. Tishkov).

Subject of research is the ethno-national aspect of cultural diversity.

In his famous work "Claims cultures", Salem Benhabib views culture as a complex conglomerate of discourses, constantly modified over time. So, "cultures are the set of elements of human activity on thinking and representation, organization and interpretation of reality, which splits into parts, conflicted by their narratives" [2, p. XLXII].

We can agree with this approach in political and sociological sciences, but we absolutely disagree with it in the cultural sciences. First of all the "conflict narratives and self-identifications" certainly are in modern culture, the most of them are the result of broader cultural processes, particularly those experiencing cultural sphere under the influence of globalization.

However, the condition of the possibility of the unification is the deep common value foundation of local groups or ethnic groups, which have the experience of the unification. The unity of national culture is a result of the dual process. It forms the influence of unify cultural policy, determined by the communication needs of society and focused on the formation and consolidation of the nation conscious work of its intellectual elites. The necessity of the forming of a national unity generates future efforts of the national intellectual elite in the development and dissemination of national idea as the idea of the existence of the nation. Therefore, national identification, opposed to ethnic one, demands reflection, which means a conscious choice is cultural, ideological, and value-semantic and symbolic, and then – political.

Summarizing the above-said information, we have made such conclusions. Contrary to popular poststructuralist, "social-constructivist" and "narrative" understanding of the culture of ethnic and national component of the object of cultural studies cannot be ignored, it is defined as fiction and negative merely on the ground that the same culture transformed under the influence of globalization.

Key words: globalization, cultural identity, ethnic group, a nation, a system of values.

© Черниш М. О., 2016

У дослідженнях процесів культурної ідентифікації останніх років помічений відхід від трактування ідентичності як національної та етнічної, перехід на позиції її розгляду через призму Іншого та як явища множинного і відносного, в якому етнічна культура не має пріоритету. Такий підхід корелює з відмовою від примордіалістського розуміння етносу та нації та міститься у працях останніх десятиліть.

Метою статті є дослідження тенденцій збільшення культурного різноманіття у глобалізуючому світі через призму етнічної ідентичності та національної ідентифікації.

Об'єкт дослідження: в контексті критичного розгляду постструктуралістських, соціально-конструктивістських, наративних концепцій культур та їхніх етнічних складових (на прикладі праць С. Бенхабіб і В. Тишкова) розгляд тенденцій збільшення культурного різноманіття у глобалізованому світі.

Предмет дослідження: культурне різноманіття – етнонаціональний аспект.

У праці "Домагання культур" Сейла Бенхабіб розглядає культуру як складний конгломерат дискурсів, постійно модифікуючих у часі. Оскільки "культури являють собою сукупність елементів людської діяльності по осмисленню і репрезентації, організації та інтерпретації дійсності, яка розколюється на частини, які конфліктують між собою наративами" [2, XLXII], – робить висновок С. Бенхабіб, – вони "не мають чітких меж". Тим самим автор ставить під сумнів "чистоту", єдність і цілісність будь-яких культур і саму "можливість ідентифікувати їх як осмислено окремі цілісності" [2, XLXII].

Можемо погодитися з даним підходом у соціологічному та політологічному сенсах, проте абсолютно неможливо – з урахуванням культурологічного аспекту даної проблеми. По-перше, "самоідентифікації та конфлікти наративів", безсумнівно, мають місце в сучасних культурах, які є наслідком ширших культурних процесів, а саме тих, які зазнає культурна сфера під впливом глобалізації (відображені в поняттях фрагментації та фрагмеграції (в тому сенсі, який надає їм Дж. Розенау [17]).

Сучасний стан культури у значній мірі визначається процесами (за словами Ентоні Гідденса), за яких "ми продовжуємо говорити про націю, традиції, сім'ї, природу, таким чином, ніби вони не змінилися. Насправді процеси змінилися внутрішньо, залишаючись незмінними зовні. Це відбувається не тільки в Сполучених Штатах, Великобританії або Франції, але майже повсюдно" [6].

Характеризуючи нинішнє з позицій впливу глобалізації на етнонаціональне буття, В. Кремень та В. Ткаченко відзначають, що "актуалізація проблеми ідентичності є, власне, зворотною стороною нестримного і неоднозначного процесу глобалізації, який, з одного боку, радикально вторгається в наше сьогодення, руйнуючи та підпорядковуючи традиційний спосіб життя, а з іншого боку – спонукає, направляє до наявних і породження нових резервів соціального існування людства" [7, 11]. Іншими словами, ми живемо в час, коли етнічне різноманіття все більше набуває рухливого та складного характеру. Однак, чи означає така його рухливість і складність скасування етнічних та національних культур як явищ, – як стверджує С. Бенхабіб, слідом за іншими представниками постпостмодерной парадигми? Чи означає це, що серед колізій дискурсивних самоідентифікацій особистості розчиняється і зникає ідентифікація етнонаціональна – внаслідок її розмивання до зникнення визначеності та ознак етносу і нації?

На наш погляд, позитивна відповідь на це питання буде помилковою. Для обґрунтування цієї позиції необхідно звернутися до трансформації розуміння етносу як явища.

У середині минулого століття, період падіння СРСР, в етнології та культурології практично панував прімордіальний підхід до розуміння етносу, відповідно до якого етнос розглядається як об'єктивна даність. У домінуючій на той час школі Ю. Бромлея [4] етнос розглядався як сукупність людей на певній території, що мають не тільки загальні риси, але відносно стабільні особливості культури, включаючи мову, а також володіють усвідомленням своєї єдності та відмінності від інших. Прімордіальних позицій у тлумаченні етнічності дотримуються сьогодні багато дослідників у різних країнах світу – Е. Сміт, У. Коннор, К. Гірц.

Інший варіант тієї ж примордіалістської парадигми демонструє ще в першій третині минулого століття культурно-мовний або конфігураційний підхід, представлений роботами лінгвіста та етнолога Е. Сепіра [18] і його послідовників. У рамках цього підходу, близького до позиції українського філософа і лінгвіста О. Потебні [12], який визначає роль у формуванні внутрішнього світу та ментальних особливостей людини, відводиться мові. Мова, як доводить О. Потебня, є єдино можливим способом мислення світу та самоусвідомлення самого себе. Кожна мова структурує світ особливим чином.

З розвитком еволюції уявлення про етнос і етнічне, що тривало впродовж минулого століття, акценти дослідницької уваги все більше зміщувалися в бік посилення значущості суб'єктної активності в її взаєминах з етнічним і суб'єктивного етнічного самовизначення особистості. Такий підхід на пострадянському просторі нині демонструє В. Тишков [13]. Близькі до його позицій С. Бенхабіб, Р. Брубейкер [5] та ін. Підхід цей цілком співзвучний світоглядним пошукам сучасності, проте не є виправданим і обгрунтованим із позицій культурологічного дослідження.

Незважаючи на концептуальне заперечення існування етносу як об'єктивної даності, В. Тишков визнає факт того, що будь-яка етнічна спільність, тому і є спільністю, що всі її представники мають щось спільне. Як підкреслює В. Тишков, до цього загального відносяться: назва спільності і елементи, властиві її культурі, міф про спільне походження і загальна історія, її члени асоціюють себе з особливою територією і мають почуття солідарності [13, 60]. Навіть виражена тенденція до заперечення існування етносу як культурного явища, культурні кордони і визначальні риси якого історично нестабільні, не спростовує факту існування культурної єдності етносу. І це єдність (за В. А. Тишковим), виражається в загальному: організації простору (ритуальному, архітектурно-побутовому, художньо-естетичному та ін.), організації часу, що проявляється, в тому числі, у ставленні до предків, особливою системою спорідненості (шлюбних обрядах, способах організації сім'ї і т.д.), відображених у певній символічній системі, в основі якої – ціннісна складова. Своєрідна система цінностей, яка і виражає її знаково-символічний код, як у багатьох роботах зазначає Т. А. Метельова [8], є визначальними для конституювання тієї чи іншої культури. У різних народів ціннісні уявлення можуть бути різними настільки, що те, що оцінюється одним співтовариством як позитив, іншим може сприйматися як негатив. Морально обов'язкова вимога одного етносу, в іншого може вважатися аморальною. Це також емпіричний факт.

Сьогодні аксіоматичним є те, що особливості культурного середовища, в якому формується особистість, накладають свій відбиток на її психологічні та ментальні особливості. Такий вплив здійснюється, перш за все, через органічне засвоєння людиною притаманних культурному середовищу форм і способів сприйняття світу. Таке засвоєння ціннісних і символічних форм та норм називається процесом інкультурації особистості. Його медіаторами виступають речники знаково-символічного коду культури – культурно оформлені предмети, сакрально насичені ситуації, навіть елементи побуту, буденності, властиві для даної культури. Вони ретранслюють ціннісну складову культури за допомогою включення людини у "спілкування" з ними і оперування ними, формують певну ціннісно-символічну форму його світосприйняття. Як зазначає В. Тишков, "символічна сторона матеріальних предметів дозволяє зрозуміти природу людської поведінки та мислення. Артефакти, створені суспільством, можуть розглядатися так само, як слова в мові народу, або ж складові елементи в системі комунікацій" [13, 86]. Закономірно виникає питання: чи не таке артефіковане, культурно організоване на всіх рівнях (перш за все побутовому) середовище є етнічним середовищем?

Дитина від народження, як справедливо підкреслювали О. Потебня та Е. Сепір, за допомогою засвоєння мови та побутових звичок батьків несе на собі ознаки високої культури і те, що видається забобонами, завдяки бабусиним казкам і життєвій мудрості дідусів, завдяки участі та певним чином організованих локальних екзистенціальних подій – весілля, похорони, відзначення народження або обрядів ініціації (того ж хрещення) – засвоює відповідні глибинні, сакральні, ціннісні і символічні основи свого оточення. Таким чином формується як особистість, що належить до певного культурного соціуму. Навіть у самому деетнізованому та мультикультурному середовищі бракуватиме такої сім'ї, в якій відсутні сліди певних звичаїв, забобонів, сімейних, культурним чином оформлених переказів, міфів і символіки.

Таким чином, найближчим ціннісно-символічним простором особистості, її природним культурним простором є простір етнічний. Етнос є вихідною і самодостатньою одиницею, з якої людина може ідентифікувати себе або не ідентифікувати, проте до якої належить за своїм культурним походженням-формуванням. Етнос – носій культурної визначеності. Етнічну приналежність не обирають – вона сама формує людину від народження, формується з вихованням. Отже, говорити про зникнення етносу, доводити неможливість його існування як об'єктивної даності дещо передчасно і фактологічно та методологічно неправильно.

Людина від народження оточена певним культурно-етнічним середовищем. Це не залежить від того, як широко простягаються її межі: чи обмежується вона сімейним колом або родиною одного з батьків, або ж має більш широкі рамки та в ідеалі поєднується з національною спільнотою.

Варто згадати про відмінності між етнокультурною ідентифікацією та національною ідентичністю. У цьому контексті для нас важливими є положення, що містяться у працях Е. Балібара та І. Валлерстайна, в тому числі в роботі "Раса, нація, клас: двозначні ідентичності" [1], а також близькі до них позиції О. Бочковського [3] та деяких сучасних українських націологів, наприклад, В. Кременя та В. Ткаченко. За словами Е. Балібара та І. Валлерстайна, "жодна нація не має етнічної бази від природи, нації купуються" [1, 112]. Таку ж думку продовжують В. Кремень і В. Ткаченко: "Соціокультурне ядро країни та її цивілізаційну сутність складають, перш за все, люди, які не мислять себе поза історичним досвідом свого народу" [7, 14].

Звернемо увагу, що формування націй збігається за часом з переходом до індустріального розвитку, економічні та виробничі потреби якого викликають до життя посилення різноманітних зв'язків у межах певного простору, що веде до гомогенізації самого простору. За словами В. Кременя і В. Ткаченко, "функція національної ідентичності полягає в прагненні "гомогенізувати" населення країни, зробити його

однорідним і консолідованим, пройняти загальними інтересами та уявленнями про "спільності долі". Визначальними характеристиками стають: мова, моральні норми й цінності, історична пам'ять та релігія, міф про спільних предків і уявлення про рідну землю" [7, 184]. Під час такої уніфікації в індустріальний час культура провідного етносу поглинає і підпорядковує інші, при цьому сама збагачується іноетнічними та локальними варіаціями власного знаково-символічного коду, який стає загальним кодом нації.

Умовою можливості уніфікації є глибинна спільність ціннісної основи локальних груп або етносів, що зазнають уніфікації. Єдність національної культури є наслідком подвійного процесу, формує вплив уніфікаційної культурної політики, викликаної до життя комунікативними потребами суспільства та спрямованої на формування і консолідацію нації, свідому роботу її інтелектуальної еліти. Саме необхідність формування національної єдності породжує зусилля інтелектуальної еліти майбутньої нації щодо розробки та поширення національної ідеї як ідеї існування нації. Тому національна ідентифікація, на відміну від етнічної, вимагає рефлексії, а отже, свідомого вибору – культурного, світоглядного, ціннісного і знаково-символічного, а вже потім – політичного.

Таким чином, нами представлена авторська динстинкція етносу та нації, сформульована з позицій культурологічного підходу. Усупереч поширеному розумінню постструктуралістської, соціально-конструктивістської та наративної культури (за С. Бенхабіб і з таким трактуванням солідарний В. Тишков) етнічна та національна складова предмета культурологічного дослідження не може бути ігнорована, яка визначається як фікція та негативна тільки тому, що самі культури трансформуються під впливом процесів глобалізації. Навпаки, як переконливо доводять дослідження грандів глобалістики [11; 14-17] та зібраний ними величезний фактичний матеріал, етнічна та національна ідентифікації не в меншій мірі, ніж локальні і мережеві демонструють сучасну тенденцію до посилення. Навряд чи така тенденція є випадковим і побічним ефектом процесів глобалізації в сфері культури. Скоріше, варто розглядати її як певний показник особливої культурної значущості феноменів національного та етнічного для особистісних ідентифікацій у сучасному світі.

Література

1. Балибар Э. Раса, нация, класс. Двусмысленные идентичности / Э. Балибар. – М.: Логос-Альтера, 2003. – 272 с.

2. Бенхабиб С. Притязания культуры. Равенство и разнообразие в глобальную эру / С. Бенхабиб; пер. с англ.; под. ред. В.И. Иноземцева. – М.: Логос, 2003. – 350 с.

3. Бочковський О. Вступ до націології / О. Бочковський. – Мюнхен: УТГІ, 1992. – 420 с.

4. Бромлей Ю. Очерки теории этноса / Ю. Бромлей; изд. 2-е доп. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 440 с.

5. Брубейкер Р. Этничность без групп / Р. Брубейкер; пер. с англ. И. Борисовой. – М.: ИД "Высшая школа экономики", 2012. – 408 с.

6. Гідденс Е. Нестримний світ: як глобалізація перетворює наше життя / Е. Гідденс; пер. з англ. Н. П. Поліщук. – К.: Альтерпрес, 2004. – 100 с.

7. Кремень В. Г., Ткаченко В. М. Україна: ідентичність у добу глобалізації (начерки міждисциплінарного дослідження / В. Г. Кремень, В. М. Ткаченко. – К.: Знання, 2013. – 415 с.

8. Метельова Т. О. Національна ідентифікація в українському та європейському вимірах / Т. О. Метельова // Україна в Європі: контекст міжнародних відносин; за ред. д.і.н., проф. А.І. Кудряченка. – К.: Фенікс, 2011. – С. 118–129.

9. Метельова Т. О. Культура глобалізованого світу: на шляхах збереження плюралізму. Передмова до монографії / Т. О. Метельова // Родинна обрядовість: трансформація та архетипові мотиви весільної обрядовості Середньої Наддніпрянщини. – К.: НАКККіМ, 2010. – С. 4–12.

10. Метельова Т. О. Самоідентифікація українців: культурний і соціальний виміри / Т. О. Метельова // Концептуальні проблеми розвитку української культури у світлі підготовки і проведення Року культури в 2012 році як року культури та відродження музеїв в Україні. – К.: НАКККіМ, 2011. – С. 116–119.

11. Многоликая глобализация / Под ред. П. Бергера и С. Хантингтона; пер. с англ. В. В. Сапова. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 379 с.

12. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – К.: СИНТО, 1993. – 191 с.

13. Тишков В. Реквием по этносу: исследования по социально-культурной антропологии / В. Тишков. – М.: Наука, 2003. – 544 с.

14. Appadurai A. Disjncture and Difference in the Global Cultural Economy / A. Appadurai / Theory, Cultire, Society. – London, 1990. – Vol. 7 (№ 2-3). – P. 295–310.

15. Inglehart R. Modernization and Postmodernization: Cultural, Economic, and Political Change in 43 Societies / R. Inglehart. – N.-J.: Princeton University Press, 1997. – 453 p.

16. Robertson R. Globalization or Glocalisation? / R. Robertson // Globalization: Critical Concepts in Sociology. – N.-Y., 2003. – Vol. 3. – 332 p.

17. Rosenau J. N. Fragrmegrative' Challenges to National Security in Heyns Terry (ed) Understanding U.S. Strategy / J. N. Rosenau. – Washington: National Defence University, 1983. – P. 65–82.

18. Sapir E. In Language, Culture and Personality / E. Sapir // Mandelbaum D. G. (ed.) Selected Writings of Edward Sapir. – Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1949. – 617 p.

References

1. Balibar, E. (2003). Rasa, naciya, klass. Dvusmyslennye identichnosti. Moskow: "Logos-altera" [in Russian].

2. Benxabib, S. (2003). Prityazaniya kultury. ravenstvo i raznoobrazie v globalnuyu eru. V.I. Inozemcev (Ed.). Moskow: "Logos" [in Russian].

3. Bochkovskij, O. (1992). Vstup do naciologiï. Myunxen: "Utgi" [in Germani].

4. Bromlej Yu. (2008). Ocherki teorii etnosa. Moskow: "Lki" [in Russian].

5. Brubejker, R. (2012). Etnichnost bez grupp. (I. Borisova, Trans). Moskow: "Vysshaya shkola ekonomiki" [in Russian].

6. Giddens, E. (2004). Nestrimnij svit: yak globalizaciya peretvoryuє nashe zhittya (N. P. Polishhuk, Trans). Kiev: "Alterpres" [in Ukrainian].

7. Kremen, V. G., & Tkachenko V. (2013). Identichnist u dobu globalizaciï. Kiev: "Znannya" [in Ukrainian].

8. Metelova, T. O. (2011). Nacionalna identifikaciya v ukraïnskomu ta єvropejskomu vimirax. Kontekst mizhnarodnix vidnosin, 118-129 [in Ukrainian].

9. Metelova, T. O. (2010). Kultura globalizovanogo svitu: na shlyaxax zberezhennya plyuralizmu. peredmova do monografiï. Z. O. Bosik "Rodinna obryadovist: transformaciya ta arxetipovi motivi vesilnoï obryadovosti serednoï naddnipryanshhini, 4-12 [in Ukrainian].

10. Metelova, T. O. (2011). Samoidentifikaciya ukraïnciv: kulturnij i socialnij vimiri. Proceeding from MIIM'11: IX kulturologichni chitannya pam'yati volodimira podkopaєva "konceptualni problemi rozvitku ukraïnskoï kulturi u svitli pidgotovki i provedennya roku kulturi v 2012 roci yak roku kulturi ta vidrodzhennya muzeïv v Ukraïni". (pp. 116-119). Kiïv: "Nakkkim" [in Ukrainian].

11. Berger, P. (Eds.). (2004). Mnogolikaya Globalizaciya. Moskow: "Aspekt press" [in Ukrainian].

12. Potebnya, A. A. (2004). Mysl i yazyk. Kiev: "Sinto" [in Ukrainian].

13. Tishkov, V. (2003). Rekviem po etnosu: issledovaniya po socialno-kulturnoj antropologii. Moskow: "Nauka" [in Russian].

14. Appadurai, A. (1990). Disjncture and difference in the global cultural economy. Theory, cultire, society, 2, 295-310 [in England].

15. Inglehart, R. (1997). Modernization and rostmodernization: cultural, economic, and political change in 43 societies. New York: "Princeton university press" [in USA].

16. Robertson, R. (2003). Globalization or glocalisation? New York: "University press" [in USA].

17. Rosenau, J. N. (1983). Fragrmegrative challenges to national security in heyns terry. National defence university, 65-82 [in USA].

18. Sapir, E. (1949). In language, culture, and personality. Berkeley and Los Angeles: "University of California press" [in USA].

УДК [008: 316.422](4:477)(043.3)

Яковлев Олександр Вікторович
кандидат історичних наук, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
yalik1971@yandex.ua

СИНЕРГІЙНІ ШЛЯХИ КУЛЬТУРНОГО РЕГІОНАЛЬНОГО РОЗВИТКУ УКРАЇНИ

У статті визначається синергетичний підхід до культурологічних досліджень, характеризуються основні напрями регіональних наукових розвідок, виявляються синергійні шляхи соціокультурного розвитку регіонів України, розглядається поняття культурного кластера.

Ключові слова: культурологія, синергія, регіон, культурний континуум України, гуманітарна стратегія, кластер, проекти НАКККіМ

Яковлев Александр Викторович, *кандидат исторических наук, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Синергетические пути культурного регионального развития Украины

В статье определяется синергетический подход к культурологическим исследованиям, характеризуются основные направления региональных научных исследований, выявляются синергические пути социокультурного развития регионов Украины, рассматривается понятие культурного кластера.

Ключевые слова: культурология, синергия, регион, культурный континуум Украины, гуманитарная стратегия, кластер, проекты НАРККиИ

Yakovlev Alexander, *PhD in History, Doctoral-student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Synergistic Ways of Regional Cultural Development of Ukraine

In the article the synergistic approach to cultural studies are analysed. The author describes the main areas of regional scientific studies; identifies synergistic ways of social and cultural development of Ukrainian regions. The concept of cultural cluster is considered.

Key words: cultural studies, synergy, region, cultural continuum of Ukraine, humanitarian strategy, cluster, projects in NAKKKiM.

Глобалізаційні процеси, що набули поширення у світовому інформаційному просторі в середині XX – на початку XXI ст., спричинили значний ризик для культурного регіонального розвитку України.

Відповідно актуалізується теоретичний інтерес до етнічної, регіональної, локальної специфіки культур окремих регіонів України (Галина Борейко, Любов Кияновська, Володимир Личковах, Тетяна Мартинюк, Леся Микуланинець, Майя Ржевська, Тетяна Смирнова). З іншого боку, виникає потреба інтегрувати знання про особливості менталітетів, соціокультурного буття і свідомості націй, етносів, субетнічних груп і культурних регіонів України у систему специфічних концептів, категорій і понять, визначити методологічний базис і категоріальний апарат "духовної метафізики" української культури як кросрегіональної єдності її етноментальних характеристик, геокультурних і регіональних хронотопів [6], що розглядаються як спосіб опису живого просторово-часового континууму, де відбувається розвиток людини у межах Космосу.

На сьогодні в культурологічних дослідженнях переважає зацікавленість соціальними й мистецькими надбаннями окремих регіонів України (Херсонщини – Марія Слабченко, Дніпропетровщини – Тетяна Чернета, Тернопільщини – Олег Смоляк, Олена Стебельська, Закарпаття – Леся Микуланинець, інших регіонів). Залишається мало дослідженим і тому актуальним створення цілісної, холістичної картини національної культури з урахуванням регіональних хронотопів і визначенням загальних закономірностей виникнення, сутності й функціонування культурних цінностей окремих етнонаціональних спільнот і регіонів та їх об'єднанням у цілісний культурний континуум України – національний образ світу початку XXI ст.

З цих позицій актуалізується проблематика трансформації та інтеграції регіональних ідентичностей у єдиний синергетичний культурний континуум соборної України періоду державної незалежності. Попри певні наукові здобутки щодо вивчення загальної картини соціокультурного життя сучасної незалежної України (Юрій Богуцький, Лідія Корній, Володимир Личковах, Богдан Сюта, Василь Шейко) до цього часу мало дослідженою залишається проблематика зазначеного напряму в

© Яковлев О. В., 2016

контексті методологічного розроблення синергетичних засад вивчення культурного континууму сучасної України як інтегрованих у єдиній цілісній картині світу окремих локальних ідентичностей у глобально-цивілізаційному вимірі.

Запропоноване дослідження спирається на концептуальні положення і висновки синергетики, його автор вперше звертається до обґрунтування синергетичної парадигми регіонального культурного розвитку України.

Синергетика (від грец. – сумісний, злагоджено діючий) – напрям міждисциплінарних досліджень, породжений розвитком теорії систем і методологією системного аналізу. Її основоположниками стали Герман Хакен [10], Ілля Пригожин, які підкреслюють, що основні закономірності самоорганізації, виявлені при вивченні природних термодинамічних процесів, мають широкий спектр дії, охоплюючи розвиток й соціокультурних систем. Це підтверджується дослідженнями Валерії Васильківої, Ігоря Яковлева, Ігоря Баригіна [2], Ігоря Євіна [3], які перевірили дієвість синергетичної методології в аналізі процесів самоорганізації у розвитку суспільства, культури, мистецтва.

Процеси самоорганізації носять цілеспрямований характер взаємодії з навколишнім середовищем і мають такі характеристики. Перший тип – це самозародження з деякої сукупності цілісних об'єктів певного рівня нової цілісної системи з специфічними закономірностями. Другий тип – процеси, завдяки яким система підтримує стабільний рівень організації при зміні внутрішніх і зовнішніх умов існування. Третій тип процесів самоорганізації пов'язаний із розвитком систем, що здатні накопичувати і використовувати минулий досвід. Отже, завдяки процесам самоорганізації відбувається взаємодія елементів, підсистем і систем, що призводить до їх збалансованої поведінки і в результаті – до утворення інноваційних структур, які слугують прогресу суспільства, культури і мистецтва. Всі зазначені характеристики є універсальними, загальнонауковими, тобто розповсюджуються як на природні, так й неприродні явища (соціальні, культурні, гуманітарні), що стало підґрунтям виникнення синергетичної ідеї саморуху від нижчого рівня організації системи до вищого.

Самоорганізацією в культурі, на думку Г. Аванесової [1], є прояв внутрішньої здатності культури реалізувати та самоздійснювати процеси свого регулювання. Системний характер культури пояснюється її природою, змістом і метою її функціонування. Об'єднання культури в цілісну систему, її інтеграція, може пояснюватися особливим характером структурних та функціональних взаємин її складових елементів, які, в свою чергу, формуються внаслідок цих взаємозв'язків. Аналітичний підхід до явища самоорганізації в культурі ґрунтується на синергетичній парадигмі, що розвиває ідеї самоорганізації складних систем.

Синергетична парадигма складає методологічну основу цілісного холістичного аналізу процесу діалектики регіональних ідентичностей та інтеграції соціокультурного простору сучасної України. На думку Є. Князєвої [5], синергетичний підхід до розуміння еволюції наукового знання діє у межах еволюційної епістемології, яка розглядає історичний розвиток науки у переплетенні начал організованого і самоорганізуємого, свідомого і несвідомого, керованого і стихійного, передбачуваного і несподіваного. Синергетика може застосовуватися для пояснення людських когнітивних процесів, адже орієнтована на розкриття універсальних механізмів самоорганізації і еволюції складних систем як природних, так й людомірних. Серед них – найважливіші для дослідження трансформації регіональних ідентичностей: плюралізм мислення, наявність альтернатив, пошук варіантів рішення, максимальне поширення креативного поля і застосування різноманітних елементів наукового знання.

Згідно з синергетичною моделлю мислення в процесі розвитку наукового знання відбувається самозростання цілого з частин в результаті самоускладнення цих частин. Отже, синергетиці регіональних ідентичностей – виходу на нову концепцію і структуру культурологічного знання – сприяє науковий пошук у галузі регіоналістики. Синергетичне бачення історичного становлення науки і культури складається з уявлень про нелінійність та циклічний характер їх розвитку, нерівномірность темпів та чергувань періодів "згущення" і "розрідження" інновацій.

З позицій синергетики сучасний період державотворення та становлення незалежної України на зламі епох і тисячоліть можна тлумачити як "крапки біфуркації" розвитку науки і культури, які характеризуються корінними змінами геополітичної, соціокультурної і наукової картини світу і супроводжуються розмноженням наукових шкіл і напрямків з перевагою дивергентних тенденцій. Саме різноманітність підходів, концепцій та інтерпретацій стимулює в період біфуркації пошук доцільних тенденцій розвитку наукового знання, конструктивних механізмів коеволюції складних ієрархічно організованих різновікових регіональних структур, коеволюції регіонів, що знаходяться на різних стадіях розвитку, можливостей ефективного управління нелінійними системами засобами доцільної топології проектів об'єднання. Отже, методологія нелінійного синтезу, яка базується на принципах еволюції і коеволюції складних структур, стає основою проектування та реорганізації геополітичного простору.

Під культурною ідентифікацією розуміємо засвоєння і трансляцію у часі та просторі етнонаціональної картини світу, що пропонує особливу категоризацію дійсності, набір емоційно-ціннісних реакцій і практик поведінки, тотожних з "життєвим світом" етносу чи нації. Саме поняття ідентичності зав'язане на комплексі антропологічних і комунікативних феноменів "життєвого світу" і не може розглядатися окремо від людського фактору, суспільного життя, етнонаціональної культури взагалі.

Незважаючи на поліетнічну і субетнічну розмаїтість культурного простору України з своєрідними особливостями регіонів, український народ поєднують спільні риси етноментальності, мови, фольклору, народних традицій, "соборності" державного і духовного існування, що реалізує українську національну ідею.

Основою формування стратегічно орієнтованої державної політики є удосконалення інституційних засад регіонального розвитку. В Україні й досі не скоординовані та не узгоджені галузеві і секторальні програми соціокультурного розвитку регіонів зі стратегічними завданнями синергії загальнонаціональної державної політики. Існує потреба у визначенні поняття державної регіональної політики та плану і завдань її реалізації. Розв'язанню зазначених проблем в юридичному контексті присвячені дисертаційні дослідження Тетяни Карабіної (2007), Павла Любченка (2007), Валентини Новик (2008), Тетяни Паутової (2011). Теорія та історія культури тільки наближається до вивчення питань синергії культурного регіонального розвитку ідентичностей України.

Завданням культурології є визначення синергійних шляхів соціокультурного розвитку регіонів. Так наукового обґрунтування потребує "статус кластерів як визнаного у світовій практиці дієвого інструменту кооперації, інтеграції та співробітництва на міжрегіональному, транскордонному та міждержавному рівнях" [7, 34].

Поняття "кластер" виникає в економіці й отримує розповсюдження в різних галузях людської діяльності, пов'язаної з міжгалузевою регіональною кооперацією. Спираючись на аналіз сучасних концепцій кластера як наукового терміну [8], визначаємо "кластер" як географічне, територіальне, галузеве або міжгалузеве об'єднання підприємницьких структур, науково-освітніх установ, громадських організацій та органів місцевої влади з метою встановлення каналів транзакцій, комунікацій і діалогу, що сприяють економічному та соціально-культурному розвитку територіальних громад. За географічним або територіальним розподілом кластери можна класифікувати на: регіональні, що створюються в межах одного регіону й орієнтуються на наявну географічну концентрацію; державні або національні, що включають організації і установи, розташовані в різних регіонах країни і спрямовані на встановлення міжрегіональної кооперації; міжнародні, що створюються на основі ефективного використання природних і людських ресурсів та інноваційних технологій, надійності каналів перерозподілу логістичних потоків між членами кластера. За кількістю членів та географічним охопленням кластери систематизуються у мегакластери – групи взаємопов'язаних і взаємодіючих галузей, окремих сегментів у межах країни в цілому; мезокластери, що кооперують різні установи у межах конкретного регіону; мікрокластери представляють рівень міста.

У країнах ЄС кластерний підхід є однією з умов ефективної міжрегіональної кооперації, інструментом, що стимулює синергію інноваційно-орієнтованої діяльності регіонів. Фінляндія повністю розподілена на дев'ять кластерів. У Нідерландах діють 20 мегакластерів, на основі діяльності котрих визначається інноваційна політика держави. До 29 кластерів Данії залучено 40 відсотків всієї промисловості. В Австрії діють транскордонні кластери з Німеччиною, Італією, Швейцарією, Угорщиною, налагоджені зв'язки між дослідними інститутами і університетами, складаються спільні інноваційні програми. У Словенії розроблено програму національного розвитку кластерів [4].

Ідея кластеризації поступово знаходить своїх прихильників і в Україні. Так, у Кам'янці-Подольському діє кластер сільського туризму "Оберіг". Швейний кластер у Хмельницькому об'єднує підприємства, середні навчальні заклади відповідного напряму та місцевий університет. У Міністерстві економіки України створено робочу групу з питань розвитку кластерів.

На жаль, теорія та практика кластерного підходу ще не знайшла відображення в культурологічних регіональних дослідженнях. Інституційне вирішення цієї проблеми у вимірах культурології потребує конкретизації визначення поняття "кластер в культурно-освітній галузі", створення та стимулювання інноваційної діяльності у межах культурно-мистецьких кластерів, визначення ролі кластерів як інструментів реалізації проектів міжрегіональної кооперації та синергії національної ідентичності в єдиний культурний континуум України.

Першою ластівкою часткової практичної реалізації культурного кластера є діяльність "Мистецького арсеналу" в Києві з інтеграцією різних видів мистецтв, залученням окремих регіонів України і транскордонних проектів, просвітницьких майстер класів з подоланням бар'єрів між митцем і споживачем елітарного мистецтва. Культурний мікрокластер "Мистецький арсенал" розташований на території історичного промислового комплексу "Арсенал".

До інституційних інструментів регіональної політики співпраці відноситься узгодження стратегічного та проектного планування культурно-освітньої діяльності держави. Згідно з положеннями Державної стратегії регіонального розвитку до 2015 року (Постанова Кабінету Міністрів України від 21 липня 2006 р. № 1001) стратегія розвитку того чи іншого локусу повинна підкріплюватися певними проектами. З метою послідовного регіонального та загальнонаціонального розвитку соціокультурної сфери України пропонуємо поєднання стратегічного та проектного підходів у довгостроковому плануванні [12].

Характерною ознакою стратегічного підходу є його усталеність та універсальна значущість, спрямованість на вирішення глобальних довгострокових завдань державного спрямування. Ідея синергетичного підходу як стратегічного напряму в дослідженні закономірностей перетворення відносно простих елементів і підсистем в ієрархічно складні структури культурної діяльності в площині синергетичної парадигми саморозвитку може стати методологічною основою об'єднання цінностей окремих етнонаціональних спільнот і регіонів у цілісний культурний континуум соборної України.

Яскравим прикладом синергетичного стратегічного підходу до регіонального розвитку в ЄС є план "Europe – 2020", зорієнтованого на динамічне культурне зростання співдружності ЄС до 2020 року. За даними п'ятого звіту Європейської комісії, стратегія розвитку сконцентрована навколо трьох пріоритетів Agenda 2020: інновації, інфраструктура та інституційні можливості [7, 83].

Інновації передбачають передусім підвищення рівня освіти населення ЄС. Якщо сьогодні в Європі 14 відсотків населення до 28 років має лише середню та початкову освіту, то до 2020 року ця цифра має скоротитися до 10 відсотків, але підвищиться кількість працівників з вищою освітою. Так, якщо на сьогодні 30 відсотків людей у ЄС має "третинну", так звану неповну вищу освіту, то у 2020 році – вже 41 відсоток населення повинно бути з вищою освітою. Таке стратегічне планування спрямоване на розвиток інноваційної діяльності. Це буде сприяти подоланню екстенсивно-компенсаційного розвитку регіонів Європи, переходу економіки і культури на нову інтенсивну основу.

Концептуальне вирішення завдань міжнародних гуманітарних стратегій та їх практичної реалізації в пілотних проектах пропонується в сучасних культурологічних дослідженнях Володимира Личковаха, Юлії Сугробової, Максима Тимошенка, Лілії Терещенко-Кайдан, Олександра Яковлева, що розроблені в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Як засіб інтенсифікації синергетичних процесів у культурному середовищі регіонів пропонуються сучасні соціально-гуманітарні проекти, спрямовані на подальший інтеграційний розвиток. Серед них – проект Василя Чернеця "Визначні діячі та пам'ятки культури України", який сприяє утвердженню національної парадигми й регіональних особливостей культури соборної України в умовах глокалізації комунікативно-інформаційного простору; науково-освітні проекти, спрямовані на євроінтеграцію національної науки і освіти; конкурсно-фестивальний рух і музейно-виставкова діяльність, які презентують найяскравіші регіональні зразки національного мистецтва України.

Всі ці гуманітарно-соціальні проекти сприяють виявленню індивідуального обличчя історико-культурних областей України, їх самобутнього образу, що в своїй багатоманітності національної ідеї утворюють цілісний український культурний простір, як холістичний континуум духовності. Дієвість запропонованих проектів синергетичної інтеграції регіональних ідентичностей верифікується у процесах їх практичної реалізації, що підтверджується виданням серії монографій, зокрема "Пам'ятки історії культури і музичного мистецтва України ХУШ – першої третини ХХ століття" [11], за участю автора дослідження в рамках проекту "Видатні діячі та пам'ятки культури України". У монографії духовна синергетика української культури розкрита з урахуванням діалектики регіональних хронотопів і загальних закономірностей виникнення, розвитку, трансформації культурних цінностей (видатних пам'яток) окремих етнонаціональних спільнот і регіонів та їх полілогічним об'єднанням у цілісний культурний континуум України.

Актуальним вирішенням проблеми стратегічного планування є пропозиція синергетичного підходу, що узгоджується з пілотними проектами. У НАКККіМ – це проекти: "Визначні діячі та пам'ятки культури України", "Діалог культур: Україна – Греція – Сербія", Інтернет-конгрес "Наука. Культура. Освіта – ХХІ століття". Докторантом НАКККіМ Юлією Сугробовою розроблена і апробована культуротворча модель етнонаціональної освіти у вищій школі АР Крим [9, 342]. Національним інститутом стратегічних досліджень започаткований цікавий проект "Національні дебати". Це – відео конференції за участю всіх регіонів України, найближчою тематикою якої є обговорення нової регіональної політики. Національний проект "Відкритий світ" об'єднає всі регіони України.

У представлених проектах синергія української культури розкривається з урахуванням діалектики регіональних хронотопів і загальних закономірностей виникнення, розвитку, трансформації окремих регіонів у цілісний національний образ соборної України ХХІ ст.

Література

1. Аванесова Г., Астафьева О. Социокультурное развитие российских регионов: механизмы самоорганизации и региональная политика / Галина Аванесова, Ольга Астафьева. – М., 2004. – 302 с.

2. Василькова В., Яковлев И., Барыгин И. Волновые процессы в общественном развитии / В. Василькова, И. Яковлев, И. Барыги. – Новосибирск, 1992. – С. 116.

3. Евин И. Синергетика искусства / И. Евин. – М., 1993. – 210 с.

4. Електронний ресурс. – Режим доступу : http // www. Academia.org/p-278.

5. Князева Е. , Курдюмов С. Основания синергетики: Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры / Е. Князева, С. Курдюмов. – СПб.: Алетейя, 2002. – 414 с.

6. Личковах В. А. Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка / Володимир Личковах. – Чернігів, 2011. – 167 с.

7. Регіони України: проблеми та пріоритети соціально-економічного розвитку: Монографія / За ред. З.С. Варналія. – К.: Знання України, 2005. – 498 с.

8. Семенова Г., Богма О. Національний кластер – новий шлях для прискорення економічного та інноваційного зростання України / Г. Семенова, О. Богма // Вісник економічної науки України. – 2006. – № 1 (9). – С. 127-133.

9. Сугробова Ю.Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України (кримський досвід): монографія / Ю.Ю. Сугробова. – Сімферополь: Видавничий центр КДМУ, 2012. – 352 с.

10. Хакен Г. Синергетика / Г. Хакен. – М., 1985. – 361 с.

11. Шульгіна В., Яковлев О. Пам'ятки історії культури і музичного мистецтва України XVШ – першої третини XX століття / Валерія Шульгіна, Олександр Яковлев. – К., 2011. – 256 с.

12. Яковлев О. Реалізація міжнародних гуманітарних стратегій НАКККіМ / О.В. Яковлев // Вісник НАКККіМ . – 2013. – № 1. – С. 86-89.

References

1. Avanesova, H., Astafeva, O. (2004). Social cultural development of Russian regions: mechanisms of self-government and regional policy. Moscow [in Russian].

2. Vasylkova V., Yakovlev Y., Baruhyn Y. (1992). Wave processes in the social development. Novosybyrsk [in Russian].

3. Evyn, Y. (1993). Synergetic of art. Moscow [in Russian].

4. Electronic resource. Retrieved from http: // www. Academia.org/p-278 [in Ukrainian].

5. Kniazeva, E. , Kurdiumov, S. (2002). The basis of synergetic: regimes with strains, self-organisation, tempo-rhythms. SPb.: Aleteiia [in Russian].

6. Lychkovakh, V. A. (2011). Chernihiv-Siversk culturological regional science. Chernihiv [in Ukrainian].

7. Varnaliy, Z.S. (Ed.). (2005). Regions of Ukraine: problems and priorities of social-economic development: Monography. K.: Znannia Ukrainy [in Ukrainian].

8. Semenova, H., Bohma, O. (2006). National cluster is a new way to make development and innovative prosperity of Ukraine faster. Visnyk ekonomichnoi nauky Ukrainy, 1 (9), 127-133 [in Ukrainian].

9. Suhrobova, Iu.Iu. (2012). Cultural creation in the dialog of traditions and innovations of modern poly-ethnic Ukrainian society (Crimea experience). Simferopol: Vydavnychyi tsentr KDMU [in Ukrainian].

10. Khaken, H. (1985). Synergetic. Moscow [in Russian].

11. Shulhina, V., Yakovlev, O. (2011). Monuments of history of culture and music art of Ukraine XVIII. Kyiv [in Ukrainian].

12. Yakovlev, O. (2013). Realization of International humanitarian strategies of NAKKKiM. Visnyk NAKKKiM, 1, 86-89 [in Ukrainian].

УДК 37.035

Філіна Антоніна Петрівна
професор кафедри української та іноземних мов Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР: ОСНОВНІ ЙОГО ВИДИ ТА КУЛЬТУРНА ДІЯЛЬНІСТЬ СУСПІЛЬСТВА ЩОДО ЗАДОВОЛЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПОТРЕБ ГРОМАДЯН

Стаття присвячена дослідженню створення культурного простору в сучасних умовах. Автор розглядає проблему становлення культурного простору, основні його види і форми культурної діяльності. Він є сферою задоволення інформаційних, культурних, дозвіллєвих потреб громадян. Культурний простір – це загальний план, що окреслює контур людської поведінки.

Ключові слова: культура, спосіб життя, культурний потенціал, соціальний вплив, самовдосконалення особистості, духовні скарбниці, культурний простір, духовні потреби, цінності, культурні форми.

Филина Антонина Петровна, *кандидат педагогических наук, доцент, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Культурное пространство: основные его виды и культурная деятельность общества по удовлетворению социокультурных потребностей граждан

Статья посвящена исследованию культурного пространства в современных условиях. Автор рассматривает проблему становления культурного пространства, основные его виды и формы культурной деятельности. Оно является сферой удовлетворения информационных, культурных, досуговых потребностей. Культурное пространство – это общий план, который определяет контур человеческого поведения.

Ключевые слова: культура, образ жизни, культурный потенциал, социальное влияние, самоусовершенствование личности, духовные сокровища, ценности, культурные формы.

Filina Antonina, *Ph.D. (Pedagogy), Associate Professor, Professor National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Cultural space: main types and its cultural activities society for pleasure sociocultural needs of citizens

The article is dedicated to research of cultural space provision within present framework. The author examines the cultural space establishment, types and forms of cultural activities. The cultural space belongs to the area of cultural, information and recreation needs of human. The cultural space is a common plan circumscribing the contour of human behavior.

Key words: culture, the way of life, culture potential, social influence, self-perfection, spiritual treasury, values, cultural forms.

Культура як спосіб організації суспільного, групового та індивідуального життя припускає можливість найрізноманітніших вирішень людських проблем, пристосування до умов соціального часу і простору. Які ж функції повинна виконувати культура, щоб забезпечити, з одного боку, стабільність суспільного буття людей, а з іншого – нові підходи до мінливого світу?

Культура відіграє все більшу роль у формуванні та зміцненні громадянського суспільства, розвитку творчих здібностей людини, побудові правового суспільства. Культура впливає на всі сфери суспільної та індивідуальної життєдіяльності – труд, побут, дозвілля, мислення, спосіб життя суспільства й особистості. Значення її у формуванні та розвитку способу життя людини виявляється у дії особистісуб'єктивних факторів (настанови свідомості, духовні потреби, цінності та ін.), що впливають на характер поведінки, форми та стиль спілкування людей. Цінності, зразки й норми поведінки, що виникають у результаті діяльності з освоєння світу, виступають одночасно як елементи складного механізму регулювання соціального життя, всіх форм життєдіяльності суспільства. Спосіб життя, орієнтований не на пристосування до тих умов життя, що існують, а на їх перетворення, передбачає високий рівень свідомості та культури, підвищує їх роль як регуляторів поведінки людей, їх способу мислення.

Соціального впливу культура набуває насамперед у якості необхідного аспекту діяльності людини, котра в силу свого громадського характеру передбачає організацію спільної діяльності суспільства, отже, регулювання її певними правилами, акумульованими в знакових та символічних системах і традиціях. Цей процес вимагає звернення до колосального культурного потенціалу, нагромадженого людством за час його існування. Ні соціальний прогрес, ні самовдосконалення особистості неможливі без освоєння духовних скарбниць народів світу.

У Законі України "Про культуру" від 6 січня 2011 року визначено та конкретизовано основні види культурної діяльності, а також їхньої державної підтримки. Окремі його статті присвячені створенню єдиного культурного простору України, що передбачає забезпечення охорони культурної спа-

© Філіна А. П., 2016

дщини, поверненню незаконно вивезених із території України культурних цінностей, підтримку вітчизняних виробників у галузі культури.

Закон визначає, що культурний простір України – це сфера в якій відповідно до законодавства проводиться культурна діяльність та задовольняються культурні, інформаційні та дозвіллєві потреби громадян, що охоплює, зокрема, радіо і телебачення, періодичні друковані видання та книговидавничу продукцію, ринок культурних благ, а також культурно-мистецьке середовище [1] .

Культурному простору підпорядковані і культурні форми та їхні основні властивості. Поняття культурної форми використовується в культурологічній літературі неоднозначно. Його визначення кінцевого завершення не отримало і смисл його залежить від контексту, в якому воно застосовується. З інформаційної точки зору, форми культури – це форми, в яких існує, зберігається і розвивається інформаційно-знаковий зміст суспільного життя. Вони виступають як засоби, за допомогою яких визначаються умови, необхідні для задоволення й розвитку людських потреб і здійснюється "програмне забезпечення" життєдіяльності. Культурні форми досить різноманітні й численні. Розглядаючи культурний простір у масштабі всього людства, можна виділити в ньому відносно автономні галузі: національні культури, регіональні культури, цивілізації. Це – найбільші типи культурних форм, усередині їх історично утворюються різноманітні культурні форми, які займають окремі підгалузі їхнього простору. У складі національний культур, наприклад, зберігається "підгалузь" етнічної культури. На сучасному етапі в кожній достатньо розвинутій культурі видається як її особлива форма масова і елітарна культура.

У різних народів, у різні історичні епохи розвитку складалися різні культурні форми, в яких люди віднаходили засоби для задоволення власних потреб. До них належать релігійні уявлення і обряди, філософія, мистецтво, спортивні ігри тощо. Окремі з них замкнуті і не виходять за межі вузької племінної та етнічної спільності (форми побуту, місцеві обряди і звичаї, святкові ритуали), інші набувають інтернаціональних особливостей і стають формами загальнолюдської культури (філософія, наука, мистецтво).

У країнах світу відбувається протиставлення культури і цивілізації. Прикладом стає соціально-економічне становище в Німеччині в XVIII – XIX ст. Німеччина складалася із багатьох карликових феодальних держав і не мала національної політичної самосвідомості, проте єдність національної культури була яскраво вираженою.

Якщо поняття "культура" складне на науковому рівні і окреслюється іншими поняттями на рівні буденному, то поняття "цивілізація" на тому й іншому рівнях є найбільш неоднозначне.

"Цивілізація" (лат. civilis – громадянський, державний) – це:

- форма існування істот, наділених розумом;
- синонім культури, сукупність духовних і матеріальних досягнень суспільства;
- ступінь розвитку матеріальної і духовної культури;
- процес становлення громадянського суспільства;
- відносно самостійне соціально-історичне утворення, локалізоване в просторі й часі, що може мати ієрархічні рівні.

Спочатку термін використовується для означення епохи. На побутовому рівні під терміном "цивілізація" розуміється найвищий ступінь у розвитку певної спільності.

Розмежування культури і цивілізації можна відмітити деякі характерні для них риси:

- культура – внутрішнє надбання людини, що розкриває міру її духовного багатства. Цивілізація є зовнішнім по відношенню до людини світом;
- культура тісно пов’язана з расовою й національною специфікою людських груп. У цивілізації переважають загальнолюдські глобальні масштаби;
- культура передбачає наявність у ній релігії, без якої неможлива будь-яка духовність – рушійна сила будь-якої культури;
- цивілізація – не релігійна.

Як зазначають відомі вчені-культурологи В.М.Шейко, Ю.П.Богуцький, Е.В.Германова, що, на думку М.Бердяєва, культура завжди була великою невдачею життя. Існує немов протилежність між культурою і життям. Сама цивілізація намагається здійснити життя. Будь-яка культура є культурою духу; будь-яка культура має духовну основу. Вона є продуктом творчої роботи духу над природними стихіями, що "у культури є душа, в цивілізації лише методи і засоби…" Цивілізація, на відміну від культури, не релігійна, не символічна, не ієрархічна, не органічна. Вона реалістична, демократична, механічна [2].

У специфічних культурних формах вирішується завдання збереження, відтворення і примноження соціальної інформації. Виховання і навчання, звичаї і традиції, бібліотеки і музеї – це культурні форми, в яких здійснюється збереження і передача майбутнім поколінням людей досвіду попередніх поколінь.

Серед великих культурних форм значного розповсюдження набуває масова, елітарна, народна та сільська культури.

Масова культура (від лат. massa – грудка, частка і cultura – оброблення, виховання) являє собою сукупність явищ культури XX ст., характерних для економіки, управління, дозвілля, спілкування і особливо сфери художньої культури. Ці явища:

- включають у себе особливості виробництва культурних цінностей в індустріальному і постіндустріальному суспільстві;
- розраховані на масове споживання цієї культури;
- у них наголос робиться на "посередній" рівень розвитку наймасовіших споживачів даної продукції.

XXI ст. – час становлення єдиної загальнолюдської культури, що розвивається засобами взаємозбагачення і взаємопроникнення її національних норм. Відбулася велика соціальна революція, причинами якої є колосальні зміни форм, способів і зразків життя людини. Індивід став отримувати велику кількість інформації засобами електронного зв'язку і масової комунікації, змінилися кількість, форма і зміст соціальних контактів.

Наприклад, перший концерт П.І.Чайковського в США у квітні 1981 р. У Карнегі-хол слухали не більше 2000 осіб; перший виступ у США рок-групи "Бітлз" у лютому 1964 р. У тій самій залі завдяки телебаченню – 73 млн. осіб; зараз завдяки супутниковому телебаченню деякі концерти можуть дивитися декілька мільярдів осіб.

Сьогодні широкої популярності набуває масова культура як феномен, що раніше не зустрічався в людській історії, тобто виник ще один дивовижний культурний феномен, який має відношення до того, що ми називаємо індустрією свідомості. Її сутність полягає в тому, щоб відучити людей думати, підкидаючи їм на кожен новий день нові ідеї і рецепти.

На сучасному етапі розвитку української культури чільне місце займає елітарна культура, яка створюється і використовується привілейованою частиною суспільства – елітою (від фр. Elite – краще, відбірне, вибране) або на її замовлення професійними творцями.

На всіх етапах розвитку українського суспільства еліта є найбільш спроможна до духовної діяльності частина суспільства. До високої культури відносяться образотворче мистецтво, класична музика і література. Вона важкодоступна для розуміння непідготовленою людиною. Коло споживачів високої культури – це високоосвічена частина суспільства (критики, літературознавці, театрали, художники, письменники, музиканти). Це коло розширюється, коли рівень освіти населення зростає. Різновидами елітарної культури вважається світське мистецтво і салонна музика. Формулою елітарної культури є мистецтво.

У культурному просторі вони стали формою впливу на самосвідомість особистості ліричними засобами. Прикладом може бути відомий вірш К.Симонова "Жди меня":

Жди меня и я вернусь,
Только очень жди,
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди.
Жди, когда снега метут…

У 12 рядках вісім раз повторюється як закляття слово "жди". В цих рядках відроджуються такі древні форми, як заклинання, прокляття, заповіт. У фіналі вірша "… ожиданием своим ты спасла меня".

Поетична думка була важливою для мільйонів розлучених війною людей. Ці вірші писалися додому.

Україна має великі ресурси в подальшій трансформації в сучасне суспільство, які все ще залишаються незадіяними (перш за все у духовній сфері). Так звана еліта України все ще не стала повною мірою українською, а скоріше – лише пострадянською.

Державна незалежність відкрила Україні, як великій європейській державі, можливості для встановлення прямих взаємовигідних відносин у всіх сферах суспільного життя з іншими державами світу, для її входження в світові соціально-економічні, культурні, освітні, духовні процеси в створеному культурному просторі.

Українська культура не може існувати як замкнена, самодостатня – без творчого спілкування з іншими культурами. Здобутки української культури стають надбанням усього світу, оцінюються як національний внесок у міжнародний процес [3].

Неабияку значущість у культурному просторі займає народна культура, яка включає в себе два види культури – популярну (пісні відомих співаків) і фольклорну (колядні свята, український вертеп тощо). Тому в народній культурі можна виділити два рівні – високий (пов'язаний з фольклором, що включає народні оповіді, казки, епос, старовинні танці, які нині існують як історична спадщина, що поповнюється міським фольклором) і знижений (обмежений поп-культурою). Автори фольклорних творів звичайно невідомі. Анонімність авторів не дає можливості віднести ці твори до елітарної культури, на відміну від елітарного мистецтва (нового мистецтва, що відчужує людей від реального життя). Функціонування народної культури невід'ємне від праці і побуту людей. За формою виконання елементи культури можуть бути індивідуальними (розповіді, легенди), груповими (виконання пісні чи танцю), масовими (карнавальна хода). Аудиторії народної культури в індустріальному суспільстві – більшість суспільства. Але в постіндустріальному суспільстві ситуація змінюється.

Останнім часом науковці і практики звертають увагу на так звану сільську культуру, яка також має назву: сільський тип культури, культура села, культура селян, сільський туризм. Носіями цієї культури є селяни. Зокрема, вчені Є.А.Подольська, В.Д.Лихвар, Д.Є.Погорілий, які схиляються до думки Л.М.Когана [4] щодо визначення особливостей сільської культури, виділяють особливості сільської культури:

- нерівномірна завантаженість аграрною працею протягом року;
- персоніфікація міжособистісних відношень (витіснення і заміна усіх інших типів відношень довічно особистісними);
- суцільний неформальний контроль за поведінкою кожного члена локальної спільноти;
- особлива якість міжособистісних відношень у селі ґрунтується на підкресленій грубуватості і формальності спілкування людини з людиною (звертання на "Ви" прийнято лише в містах);
- у потоці інформаційного обміну провідну роль відіграють місцеві плітки, місцева інтерпретація історичних та загальнодержавних подій;
- для сільських жителів характерний обмежений життєвий досвід, оскільки вони рідко покидають межі свого села; локальна замкнутість сільської культури формує особливий менталітет селянина, який набуває швидких темпів змін;
- більш висока, ніж у міста, частка колективної діяльності;
- надається більше уваги, ніж у місті екологічній культурі і охороні навколишнього середовища;
- обмежений культурний вибір водночас обмежує культурні потреби і культурний світогляд.

Культурні форми культурного простору не ізольовані одна від одної. Вони взаємодіють між собою. Вони можуть поєднуватись і взаємно перетинатися, одні з них можуть бути складовими частинами інших. Проте, будь-яка культурна форма має свої культурні ознаки, які складають її специфіку і тією чи іншою мірою виділяють її серед інших.

Кожна культурна форма займає в просторі культури якусь нішу, тобто місце, де створюються і функціонують феномени культури, які відносяться до своєї форми, і де відбувається діяльність людей з цими феноменами. Прикладом культурної ніші була значно поширена така культурна форма проведення дозвілля, як настільні ігри: карти, доміно, лото, шахи, шашки тощо. Усі вони визначаються тим, що потребують певної розумової активності. Щоб грати в них, потрібно мати певний обсяг знань і вмінь.

У складі культурного світу часто виділяють як суттєву його частину галузь духовної культури. Сюди відносяться такі культурні форми, як релігія, мистецтво, філософія. Характерною ознакою всіх форм духовної культури є, передусім, співвіднесення знань і цінностей. Це не означає, що регулятивні парадигми в духовній сфері відсутні. Проте, не важко помітити, що кінцевою межею творчої діяльності в духовній культурі є знання і цінності, тоді як регулятиви відіграють допоміжну роль, виступаючи головним чином як засоби створення духовних цінностей. Духовна культура включає такі духовні форми, які орієнтовані на знання і цінності. Отже, духовна культура – це "когнітивно-ціннісний вигляд" культурного простору.

У культурному просторі виділяється сутність форм культури, які визначають соціальні відношення людей, їх взаємодію в суспільстві. Сюди відносяться моральна, правова, політична культури. У цих формах культури фіксуються соціальні цінності та ідеали, а також загальні регулятиви поведінки. Сукупність таких форм утворює галузь культури соціальних відношень або соціальної культури. Цю галузь можна уявити у вигляді прошарків культурного простору, які зорієнтовані на ціннісні і регулятивні вісі. Звісно, що в соціальній культурі неможливо обійтися без знань. Проте знання виступають тут як засіб для вироблення принципів і норм поведінки людей у суспільстві, їхнього спільного життя, взаємодії та діяльність. Головний зміст соціальної культури – це регулятиви, цінності та ідеї.

Значний вплив на поширення елементів виховного, пізнавального процесу для особистості мало створення нових культурних центрів. Так, в 1977 р. у Парижі було відкрито Центр ім. Ж. Помпіду, який включає в себе громадську бібліотеку, національний музей сучасного мистецтва та інститут дослідження акустичної творчості.

У 2000 р. створений Культурний центр України у Москві, який зробив вагомий внесок у пропагування ідей суверенної і соборної України, в розвиток сучасного наукового шевченкознавства та грушевськознавства. Центр функціонує на патріотичних і національних засадах, повсякчас, щорічно робить велику справу, прищеплюючи українську культуру і духовність на жорсткому ґрунті непростих українсько-російських стосунків. Так схильні думати Лесь Таплюк, Микола Жулинський, Борис Олійник.

У культурі існує ще одна галузь, яка характеризується спрямованістю до когнітивно-регулятивної площини. Це галузь технологічної культури. Сюди відноситься культура створення і оброблення будь-якого матеріалу, культура виховання, виготовлення, отримання чого-небудь. Знання і регулятиви тут стають необхідними і важливими елементами технологічної культури. Цінності виступають у цьому виді культури на другий план.

Духовна, технічна і соціальна культура – не відокремлені один від одного сектори, або частини культурного простору, вони виступають як "три обличчя культури". В ідеалі ми можемо розглядати і

аналізувати їх відокремлено. Проте в реальному світі суспільного життя межа між ними досить розпливчаста і відносна (наприклад, мистецтво – форма духовної культури). Утім, існує й технічна культура створення, оформлення, поширення творів мистецтва – їхнє втілення в книгу, архітектурну споруду, театральну виставу. Також існує й пов'язана з мистецтвом соціальна культура художнього життя суспільства – державна політика в галузі мистецтва, відношення людей до художньої творчості тощо. Сучасна наука найтісніше переплітається з технікою і складає компонент технологічної культури. Але одночасно вона своїми гуманітарними розгалуженнями входить до галузі духовної культури.

Культура – це те, у чому людське життя підноситься над своїми обставинами і в чому воно відрізняється від життя тварин. З.Фрейд підкреслює, що джерелом людської активності є передусім життєві сили організму, властиві будь-якій живій істоті імпульси до дій для збереження і продовження життя свого роду.

Потреба жити і діяти – це продукт розвитку культури, а вихідний стимул до її розвитку, біологічне підґрунтя, з якого зростає здатність людини до творення і вдосконалення культури. Культура стримує прояви природжених тваринних інстинктів людини. Ці умови сприяють утворенню різноманітних форм людської діяльності, яких немає і не може бути у тварин. Людська діяльність – це розумова діяльність. А оскільки власне розум є продуктом культури і формується у кожної окремої особистості в ході залучення до неї, то можна говорити, що вся людська діяльність відбувається на основі засвоєння культури та відбитого у ній соціального досвіду.

Водночас культура програмує життєдіяльність у людей і визначає її соціалізовані способи. Кожна окрема особистість живе і діє, вибудовуючи особисте життя і діяльність за програмами, які визначаються соціальними умовами і засвоєними особистістю культурними установками.

Можна зробити висновок, що у сучасному суспільстві створена і функціонує складність високорозвиненого духовного виробництва, яка забезпечує поширення і споживання культурних цінностей, їх зберігання і передачу. Це впливає на виробничу, економічну, соціальну і політичну сферу людського життя, в свою чергу, перебуваючи під їх впливом. Практична значущість духовності для сучасного суспільства проявляється в тому, що у всіх країнах сучасного світу держава керує культурними процесами як за допомогою чинного законодавства, так і з використанням фінансових, економічних, адміністративних і політичних засобів. У сучасних країнах діють закони, які регламентують діяльність системи освіти і науки, засобів масової інформації, охорону культурної спадщини, охорону авторських прав як у сфері науково-технічної, так і художньої творчості.

Таким чином, культурний простір – лише начерк, загальний план, що окреслює контури людської поведінки. На основі відношення людей до культури створюються такі індивідуальні відносини, які пристосовані до конкретних умов. Тож, як результат культура організовує життєдіяльність людей, а кожна культурна форма, в якій здійснюється будь-яка людська діяльність, виступає як культура діяльності.

Література

1. Закон України "Про культуру" № 2778-VI. – К., 2011. – С. 4.
2. Шейко В.М. Культурологія: навч. посіб. / В.М. Шейко, Ю.П. Богуцький, Е.В. Герасимова, де Діас. – К.: Знання, 2012. – С. 244.
3. Історія української та зарубіжної культури: навч. посіб. / Б.І. Білик, Ю.А. Горбань, Я.С. Калакура та ін.; за ред. С.М. Клапчука, В.Ф. Остафійчука. – К.: Знання, 2000. – С. 295-299.
4. Подольська Е.А., Лихвар В.Д., Погорелый Д.Е. Кредитно-модульный курс культурологии: учеб. пособ.; 6-е изд., перераб. и доп. / Е.А. Подольська, В.Д. Лихвар, Д.Е. Погорелый. – К.: Инкос; Центр учебной литературы, 2004. – С. 18-21.
5. Слово про культурный центр. – М.: ОЛМА-Пресс, 2005. – С. 7.
6. Подольська Є.А., Лихвар В.Д., Іванова К.А. Культурологія: навч. посіб. / Є.А. Подольська, В.Д. Лихвар, К.А. Іванова. – К.: Центр навч. літератури, 2003. – С. 80.

References

1. Law of Ukraine on culture № 2778-VI. (2011). Kyiv [in Ukrainian].
2. Sheiko, V.M., Sheiko, V.M., Bohutskyi, Y.P., Herasymova, E.V. (2012). Culturological: work book. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].
3. Klapchuk, S.M., Ostafiichuk, V.F. (Eds.). (2000). History of Ukrainian and foreign culture: work book. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].
4. Podolska, E.A., Lykhvar, V.D., Pohorelyi, D.E. (2004). Credit-module course of Culturology. Kyiv: Ynkos; Tsentr uchebnoi lyteratury [in Russian].
5. World about cultural centre. (2005). Moscow: OLMA-Press [in Russian].
6. Podolska, Ie.A., Lykhvar. V.D., Ivanova. K.A. (2003). Culturology: work book. Kyiv: Tsentr navch. literatury [in Ukrainian].

УДК 027.625(477)"1917/1920

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

ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ДИТЯЧОЇ БІБЛІОТЕКИ ЯК КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКОГО ІНСТИТУТУ (1917 – 1920)

У статті визначено характерні особливості становлення дитячої бібліотеки у 1917–1920 рр. як культурно-просвітницького інституту; відзначено фрагментарність вивчення даного питання у фаховій літературі. З'ясовано соціально-культурні передумови виникнення дитячих бібліотек. Докладно висвітлено діяльність секції дитячих бібліотек при бібліотечному підвідділі, вказано на спроби секції визначити завдання та зміст діяльності бібліотек для дітей, розробляти широке коло теоретичних питань тощо. Розкрито значення та зміст окремих документів, розроблених працівниками та консультантами секції дитячих бібліотек. Підкреслено, що відродження позитивного історичного досвіду проявляється у піднятті статусу дитячої бібліотеки в сучасному суспільстві, оскільки в освіті та різноманітній просвітницькій діяльності закладені невичерпні потенційні можливості подальшого культурного розвитку.

Ключові слова: дитяча бібліотека, читання, культура, просвіта, культурно-просвітницький інститут.

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

Предпосылки становления детской библиотеки как культурно-просветительского института (1917 – 1920)

В статье определены характерные особенности становления детской библиотеки в 1917 – 1920 гг. как культурно-просветительского института, отмечена фрагментарность изучения данного вопроса в профессиональной литературе. Выяснены социально-культурные предпосылки возникновения детских библиотек. Подробно освещена деятельность секции детских библиотек при библиотечном подотделе, указано на попытки секции определить задачи и содержание деятельности библиотек для детей, разрабатывать широкий круг теоретических вопросов и тому подобное. Раскрыто значение и содержание отдельных документов, разработанных работниками и консультантами секции детских библиотек. Подчеркнуто, что возрождение положительного исторического опыта проявляется в поднятии статуса детской библиотеки в современном обществе, поскольку в образовании и разнообразной просветительской деятельности заложены неисчерпаемые потенциальные возможности дальнейшего культурного развития.

Ключевые слова: детская библиотека, чтение, культура, просвещение, культурно-просветительский институт.

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

Prerequisite's of becoming a children's library as a cultural educational institution (1917 – 1920)

The article defines the characteristics of becoming a children's library in 1917-1920 as a cultural and educational institution. It is indicated that the issue of culture is a part of modern global problems. Their solution depends largely on the further socio-cultural progress and preservation of civilization. Therefore, the history of the development of the library network as a part of the history of Russian culture, of course, is a significant scientific and practical interest. It was noted that the study of children's library allows you to expand the experience of formation and functioning of the network of children's libraries, to identify the most valuable and innovative achievements, identify the vectors of their further development in a transformation of society.

It noted fragmentation study of this issue in the professional literature, on the one hand, and the lack of a complete picture of the formation of a network of public children's libraries, on the other, which gives the author the base lighting features of formation of children's library as an independent cultural and educational institution in the 1917-1920-ies.

It is found the socio-cultural predictors of children's libraries among them, there is the emergence of a large number of articles and books known educators, psychologists, writers on the need to find the most optimal ways of education and upbringing of the child, as well as the emergence of an independent direction in the literature – the publication of books for children, the appearance of a large number of magazines for children and family reading.

More activities covered section of children's libraries in the Library Branch, indicated in section attempts to define the objectives and content of libraries for children to develop a wide range of theoretical issues and the like. In particular, the section addressed and resolved in the development of a network of children's and school libraries, their acquisition, developed a variety of regulations and guidance materials to assist employees of children's libraries and the like.

The value and contents of certain documents produced by employees and consultants of the children's section of the library, in particular, the document entitled "Organization of the case for children's libraries" and "Note on the children's reading rooms of the library" are opened.

It was stressed that the rich experience of children's libraries require careful study and use, requires a thorough reconstruction of the path traversed by the children's library of Ukraine, because the entire history of children's libraries prove their compliance with social and cultural institutions.

© Гордієнко А. І., 2016

It is noted that the revival of the positive historical experience manifests itself in raising the status of children's libraries in modern society, as in education and various educational activities laid inexhaustible potential for further cultural development.

Keywords: children's library, reading, culture, education, cultural and educational institute.

Проблеми культури є частиною сучасних глобальних проблем людства, від вирішення яких багато в чому залежить подальший соціокультурний прогрес і збереження цивілізації. У цьому контексті історія розвитку бібліотечної мережі як складової історії вітчизняної культури, безумовно, викликає істотний науковий і практичний інтерес. Однак на тлі досить дослідженої історії становлення та розвитку державних загальнодоступних бібліотек України маловивченою є історія формування мережі дитячих бібліотек.

Історичний шлях дитячих бібліотек свідчить, що протягом усіх періодів їх становлення і розвитку накопичено багатий досвід організації дитячого читання. Дитячі бібліотеки здійснювали педагогічні і просвітні функції, залучаючи юних читачів до кращих зразків дитячої літератури. Вивчення діяльності дитячих бібліотек дає змогу розкрити накопичений досвід формування, функціонування мережі дитячих бібліотек, виокремити найбільш цінні і новаторські здобутки, визначити вектори їхнього подальшого розвитку в умовах перетворень суспільства. Історія культурно-просвітницької діяльності дитячих бібліотек містить цінний і значимий матеріал не лише для вдосконалення бібліотечної справи, а й розвитку культури на гуманістичних і демократичних принципах.

Дитяча бібліотека як складна соціальна система, що характеризується різноманітністю процесів, які в ній відбуваються, традиційно є об'єктом пильної уваги широкого кола фахівців: бібліотекарів-бібліографів, педагогів, психологів, істориків, філологів, культурологів. Про це свідчать монографії, дисертаційні дослідження, статті та інші матеріали, які з'явилися в різних галузях знання. Так, вивчення питань діяльності спеціалізованої бібліотеки для дітей, теоретичне осмислення дитячої бібліотеки як соціокультурного феномена відображені в праці Н. Л. Голубєвої [6]. Функції дитячих бібліотек розглядаються в працях М. П. Васильченка [5], О. І. Алімаєвої [2] та ін. У працях Є. І. Голубєвої [7], В. П. Чудінової [21], Л. М. Косенко, О. Л. Кабачек, А. І. Михайлової [9], Н. Є. Добриніної [12], Р. З. Панової [15] розглядаються проблеми вільного (дозвіллєвого) читання дітей, піднімаються проблеми трансформації дитячого читання. Вивченню психологічних аспектів читання дітей присвячені праці І. І. Тихомирової [16; 17].

Діяльність дитячих бібліотек України систематично висвітлюється у виданнях Національної бібліотеки України для дітей [11; 14], у працях провідних бібліотекарів і науковців [13; 8; 10]. Що ж стосується історії становлення та розвитку вітчизняних дитячих бібліотек, то коло досліджень помітно звужується. Вивченню діяльності дитячих бібліотек присвячені роботи Н. В. Бубекіної [4], що відображають, зокрема, й основні історичні періоди становлення дитячих бібліотек. Період становлення дитячих бібліотек в Україні у 1917–1920 рр. досі вивчений фрагментарно.

Таким чином, аналіз вивчених матеріалів з історії дитячих бібліотек свідчить про певне протиріччя: з одного боку, наявність джерел, присвячених різним аспектам діяльності дитячих бібліотек, з іншого – відсутність цілісної картини формування мережі державних дитячих бібліотек, зокрема становлення дитячої бібліотеки як самостійного культурно-просвітницького інституту. Це і визначило мету статті – висвітлити особливості становлення дитячої бібліотеки як самостійного культурно-просвітницького інституту в 1917–1920 рр.

На початку XX ст. феномен дитинства став предметом широкого наукового інтересу. З'являється низка статей і книг відомих педагогів, психологів, письменників про необхідність пошуку найбільш оптимальних шляхів навчання і виховання дитини. Чітко позначився і самостійний напрям у літературі – видання книг для дітей, великої кількості журналів для дитячого та сімейного читання. Саме загальнокультурні і просвітницькі чинники зумовили виникнення самостійних дитячих бібліотек, які почали з'являтися ще до 1917 р., відображаючи об'єктивну потребу суспільства у більш поглибленій просвітницькій роботі з дітьми. Зокрема, у резолюції "Про роботу дитячих бібліотек" Першого всеросійського бібліотечного з'їзду (1911) підкреслювалася важливість "залучення дітей до читання і необхідність надання їм допомоги у виборі книг. ...Дитячі бібліотеки визнавалися самостійними культурно-просвітницькими установами, які потрібно відкривати нарівні з громадськими і народними" [1, 107].

У 1917–1920 рр., незважаючи на нестабільні соціально-економічні умови через революційні події та лихоліття громадянської війни, в Україні велася робота зі створення мережі бібліотек різних систем і відомств, у тому числі масових. Попри те, що Центральна Рада, Гетьманат, Директорія і радянська влада тією чи іншою мірою намагалися вирішувати питання бібліотечного будівництва, діяльність бібліотек, як і відомств загалом була підпорядкована основним політичним, військовим та господарчим завданням країни. Саме у цей короткий період – січень-серпень 1919 р. – було закладено фундамент для подальшого розвитку бібліотечної справи і особливо для розвитку дитячих бібліотек як культурно-просвітницьких установ.

Основним центром із координації бібліотечного будівництва в Україні став бібліотечний підвідділ відділу позашкільної освіти Народного Комісаріату Освіти, який розробляв структуру мережі бібліотек України, організовував підготовку кадрів, забезпечував бібліотеки книгами тощо. Крім того, він координував та об'єднував роботу різних відомств з організації мережі бібліотек, надавав їм інструктивно-методичну допомогу. Однак проблем з організацією дитячих бібліотек залишалося чимало, і виникла необхідність у створенні "єдиного органу, який об'єднував би всі розрізнені починання в сфері дитячих бібліотек (7–17 років) і дитячого читання" [20, арк. 17–17 зв.]. Така секція була створена і вже 20 червня 1919 р. секретар-інструктор секції дитячих бібліотек Г. Марголіна підготувала "Доповідь секції по дитячим бібліотекам" [20, арк. 17–17 зв.], точніше – організаційну записку про роботу секції за час її роботи. Як свідчить доповідь Г. Марголіної, працівники секції здійснили ряд заходів: "1) розроблені примірні списки книг для літніх майданчиків; 2) розроблена анкета з перевірки бібліотек, які відвідують діти; 3) проведена робота в дитячій бібліотеці при Троїцькому народному домі; 4) розробляється план організації районних спеціальних дитячих бібліотек м. Києва; 5) розглядалося питання про шкільні бібліотеки; 6) розглядалися деякі спеціальні питання, які необхідно було б підняти на курсах" [20, арк. 17–17 зв.]. Для подальшого розвитку дитячих бібліотек-читалень, на думку Г. Марголіної, був необхідний такий об'єднуючий орган, "який би взяв в свою опіку всю дитячу бібліотечну справу в цілому і працював би одночасно як теоретично, так і практично" [20, арк. 17–17 зв.]. Варто зауважити, що якщо практичній роботі секції заважав паралелізм багатьох дрібних установ, то в розробці теоретичних питань щодо роботи дитячих бібліотек необхідно було розпочинати все майже спочатку.

Діяльність секції дитячих бібліотек вражає як обсягом роботи, так і проблематикою питань, які працівники секції намагалися вирішити. Зокрема, розглядалися і вирішувалися питання розвитку мережі дитячих і шкільних бібліотек, їх комплектування, розроблялися різні нормативні документи і методичні матеріали на допомогу працівникам дитячих бібліотек тощо.

Найактивніше секція працювала в червні-липні 1919 р. Так, 11 червня було прийнято рішення про проведення засідань секції тричі на тиждень (понеділок, середа, п'ятниця об 11 год.) [18, арк. 2]. На засіданні 16 червня 1919 р. обговорювався план організації шкільних бібліотек, в якому було відзначено, що "учнівські бібліотеки повинні мати характер класних бібліотек. Школи будуть обслуговуватися районними спеціальними дитячими бібліотеками або відділеннями" [18, арк. 4]. 22 липня 1919 р. це питання обговорювалося на спільному засіданні бібліотечного підвідділу та відділів шкільного, позашкільного і соціального виховання – йшлося про проект створення районних шкільно-бібліотечних об'єднань і включення шкільних бібліотек до загальної мережі дитячих бібліотек [19, арк. 74]. Уже через два дні, 24 липня 1919 р. на засіданні секції дитячих бібліотек і бібліотечного підвідділу Наркомосу на тему "Про організацію шкільних бібліотек" було ухвалено рішення про те, що в секції дитячих бібліотек повинен бути представник шкільного відділу [18, арк. 16].

Одночасно тривали пошуки оптимального функціонування самої секції дитячих бібліотек. Так, на засіданні 25 червня 1919 р. обговорювалося питання про об'єднання діяльності дитячої секції і бібліотечного відділу соціального виховання [18, арк. 9], на 26 червня було призначено спільне засідання. 30 липня була внесена пропозиція про склад секції, яку передбачалося створити. До цієї секції повинні були входити: секція дитячих бібліотек Наркомосу та представники губернського відділу позашкільної освіти, губернського відділу шкільної освіти, губернського відділу соціального виховання та відділу дошкільного і соціального забезпечення [18, арк. 16]. Але ще в серпні секція дитячих бібліотек проводила свої засідання окремо: на засіданні 20 серпня 1919 р. обговорювалося питання про розподіл літератури з книжкового фонду (книжкової комори) Наркомосу України між бібліотеками Києва: "Вирішили ці книги дати районним бібліотекам, а також бібліотеці "Лигизащитыдетства" та приватній бібліотеці Д. Ю. Доброї з огляду на те, що бібліотека веде культурно-просвітню роботу і не має комерційної мети" [18, арк. 23].

Працівники секції робили спроби створити державний методичний центр для дитячих бібліотек, бібліотеку-музей дитячих книжок, про що свідчить "Проект Статуту про відділ дитячих книжок при Українській національній бібліотеці" [18, арк. 42]. У доповідній записці до цього проекту невідомий автор обґрунтовує необхідність створення такого відділу: "Дитяча книжка, дитяче письменство за останній час все більше і більше звертає на себе увагу суспільства і педагогів. Та й інакше бути не може, бо в системі дитячого розвитку книжка відіграє дуже велику роль" [18, арк. 42]. І далі: "Всі зазначені міркування примушують мене виступити перед Українською національною бібліотекою з проектом організації при бібліотеці відділу дитячих книжок, котрий і був би згаданою бібліотекою-музеєм" [18, арк. 42]. Автор також чітко визначив завдання бібліотеки-музею дитячої книжки: "Необхідна бібліотека-музей дитячих книжок, через яку повинно проходити все видавництво дитячих книжок і котре міцно закріплює на своїх полицях примірник кожної дитячої книжки, яка виходить з друку" [20, арк. 42]. Проект визначав п'ять основних напрямів діяльності відділу дитячих книжок: "§ 1. Відділ зберігає всі дитячі книжки на українській мові, як ті, котрі вийшли раніше, так і ті, котрі

виходять знову, а також дитячі книжки на інших мовах, видані за межами України і особливо виходячи на Україні. § 2. Завдання відділу: а) утворити зразкову історію видавництва дитячих книжок України; б) регулювати справу видавництва дитячих книжок; в) допомагати в працях над дитячою книжкою педагогам, бібліотекарям, дитячим письменникам і всім, хто цікавиться дитячою книжковою справою. § 3. Відчинено для студіювання дитячої книжки. Бібліотека зачинена для простого читання книжок. Додому книжки ні в якому разі не видаються. § 4. При відділі організується теоретичне розроблення дитячого письменства, рецензування книжок, бібліографія, зразкова каталогізація та інше. § 5. З огляду на те, що бібліотека-музей дитячих книжок являється окремим відділом, вона обслуговується бібліотекарями-спеціалістами по дитячому письменству" [20, арк. 42].

Попри переконливість наведених у доповідній записці аргументів й очевидність необхідності створення методичного центру для дитячих бібліотек, цей проект тривалий час залишався нереалізованим. Однак варто зауважити, що на той час (червень-серпень 1919 р.) така бібліотека з методичними функціями в Україні вже існувала, її статут було затверджено ще 21 грудня 1918 р. за гетьмана Скоропадського. Крім того, статут бібліотеки-музею не передбачав широкого використання книжкових фондів юними читачами і не міг бути методичним центром для дитячих бібліотек України. Лише у 1939–1940 рр. у Бібліотеці Академії наук УРСР (на той час – назва НБУВ) було організовано кабінет дитячої літератури, основними відвідувачами якого стали письменники дитячої літератури, науковці, співробітники радіомовлення для дітей, педагоги, художники-ілюстратори дитячих книг, літературні критики, режисери дитячих театрів. У повоєнні роки такого кабінету вже не існувало [3, 13].

За короткий час функціонування секції дитячих бібліотек (травень-серпень 1919 р.) її працівниками та консультантами Г. Марголіною, Д. Доброю, Ю. Ярошевич, В. Родніковим було розроблено ряд важливих документів, серед яких "Орієнтовна класифікація книг у дитячій бібліотеці" [20, арк. 20], "Організація справи по дитячим бібліотекам" [20, арк. 21–21 зв.], "План роботи з організації мережі дитячих бібліотек у Києві" [20, арк. 25–25зв.], "Інструкція по дитячим бібліотекам при майданчиках" [20, арк. 37–38], "Записка про дитячі бібліотеки-читальні" [20, арк. 47–51]. Так, останній документ містив програму розвитку дитячих бібліотек, обговорену на засіданні секції 2 червня 1919 р. [20, арк. 47–51], що свідчить про вагомий внесок секції у розробку питань розвитку самостійних дитячих бібліотек України. Зокрема, у "Записці…" відзначалося: "В зв'язку з вкрай необхідною вимогою часу в широкій підготовці дитячих бібліотек-читалень, а також в зв'язку з тим, що на Україні для організації та обслуговування таких бібліотек-читалень до цього часу не створено відповідного центру, який би вважав організацію і ведення дитячих бібліотек-читалень своїм прямим обов'язком, пропонується організувати такий центр, який би виключно займався дитячими бібліотеками-читальнями при бібліотечному підвідділі Комісаріату Народної освіти" [20, арк. 50]. На думку розробників, "справу бібліотек-читалень необхідно терміново ставити на реальну основу", тобто, перш за все, реорганізувати і розвинути бібліотечну справу в Києві на основі досвіду і починань в Москві та Харкові. Найближчим часом передбачалося розпочати роботу з реорганізації дитячих відділів, які працювали майже при кожній бібліотеці для дорослих. Для цього планувалося виконати ряд конкретних завдань, зокрема: терміново вилучити дитячі відділи при загальних бібліотеках, перетворивши їх у спеціальні дитячі бібліотеки-читальні з окремими приміщеннями і спеціально підготовленими керівниками; розширити і реорганізувати бібліотеки-читальні в районні дитячі; поглибити і розширити роботу в дитячих бібліотеках-читальнях шляхом організації бесід про прочитане, годин розповідей, ілюстрацій прочитаного, залучення дітей до роботи в бібліотеці; поглибити і реорганізувати роботу шкільних бібліотек; налагодити зв'язок дитячих бібліотек-читалень з погано укомплектованими школами, підготувати досвідчених керівників дитячих бібліотек через проведення семінарів або організації бібліотечної школи при одній з великих дитячих бібліотек; організувати довідково-бібліотечне бюро з питань дитячої літератури і дитячого читання; ввести викладання курсу дитячої літератури у вищу школу, яка готує педагогів відповідної спеціальності (словесність, історія, природознавство та ін.); розробити списки книг для дітей та юнацтва, які потрібно видавати або перевидавати, спілкуватися з відомствами й організаціями, що спеціалізуються з бібліотечних питань; популяризувати ідеї та завдання бібліотечної справи серед широких мас населення та інші завдання, при виконанні яких дитяча бібліотека-читальня стане не лише інтелектуальним, а й виховним центром у районі. Усе це, на думку авторів "Записки...", забезпечить умови для створення мережі самостійних дитячих бібліотек у найближчий час [20, арк. 50]. Крім того, "Записка..." містила додаток "Орієнтовна класифікація книг у дитячих бібліотеках", в якому було зроблено наголос на тому, що в дитячих бібліотеках, на відміну від бібліотек для дорослих, книги повинні бути розділені не лише за розділами, а й "за мірою складності": для дошкільнят – "Д", для дітей молодшого віку – "М", для середнього віку "С" і для старшого – "Ст". Ці літерні позначення використовуються в дитячих бібліотеках і сьогодні.

Не менш важливим для визначення завдань дитячих бібліотек України виявився й інший документ під назвою "Організація справи по дитячим бібліотекам" [20, арк. 21–21 зв.], в якому окреслено напрями діяльності дитячих бібліотек: 1) "задовольняти запити юних читачів на книги";

2) "організувати ряд бібліотечних робіт з дітьми" [20, арк. 21–21 зв.]. Документ містив також рекомендації для використання таких форм бібліотечної роботи, як колективне і групове читання з подальшими бесідами, організація гуртків для шанувальників книги, залучення дітей до бібліотечної роботи (підготовка плакатів, складання списків літератури тощо) [20, арк. 21–21 зв.]. На думку авторів, "для здійснення вказаних завдань необхідно створення мережі дитячих бібліотек. У розробці цієї мережі необхідно зважити їх з загально-бібліотечними планами і належним чином узгодити мережу дитячих бібліотек з загально-бібліотечною мережею" [20, арк. 21–21 зв.]. Автори "Організації справи…" не лише висловили власні думки стосовно розвитку мережі самостійних дитячих бібліотек, а й розкрили зміст і значення діяльності шкільних бібліотек та їхній взаємозв'язок із дитячими бібліотеками. Значна увага була звернена на технічне забезпечення дитячих бібліотек, а також запропоновано зразок читацького формуляру дитячої бібліотеки, який використовується і сьогодні.

Працівники секції долучалися й до проведення бібліотечних курсів. На засіданні бібліотечного підвідділу Наркомосу 2 червня 1919 р. з питань організації курсів для бібліотекарів працівник секції дитячих бібліотек В. Родніков зазначив: "Завдання курсів – дати поштовх організації бібліотеки нового часу – бібліотеки не книгосховища, а живого місця культурно-освітньої роботи" [19, арк. 17–17 зв.]. На цьому ж засіданні було затверджено програму курсів, до якої увійшли "Курс дитячої літератури" (читав – В. Родніков), "Робота з дітьми в бібліотеці" (читав – Ю. Ярошевич). Підкреслено і мету курсів: "а) пояснити слухачам роль бібліотек як культурних центрів в нових умовах суспільного життя; б) ознайомити їх з найновішими методами бібліотечної роботи" [19, арк. 17–17 зв.]. Цим, по суті, було визначено зміст роботи всіх дитячих бібліотек у 1920-х рр.

Отже, секція дитячих бібліотек при бібліотечному підвідділі Наркомосу відіграла значну роль у започаткуванні самостійних дитячих бібліотек України.

Дитячі бібліотеки сьогодні роблять вагомий внесок у розвиток культури сучасного суспільства. Багатий досвід їхньої діяльності вимагає ретельного вивчення і використання, необхідна ретельна реконструкція шляху, пройденого дитячими бібліотеками України, адже історичний шлях дитячих бібліотек доводить їх відповідність соціокультурним інституціям.

Відродження позитивного історичного досвіду проявляється у підвищенні статусу дитячої бібліотеки в сучасному суспільстві, оскільки в освіті та різноманітній просвітній діяльності закладені невичерпні потенційні можливості подальшого культурного розвитку.

Виникнення дитячих бібліотек як показник рівня розвитку культури в цілому пов'язане із соціально-економічними і політичними реформами, що проводилися державою з початку XX ст., а також низкою передумов соціально-культурного характеру, зокрема державною політикою в сфері культурного будівництва та розвитком національної культури й освіти.

Історія дитячих бібліотек є порівняно короткою, однак огляд у часі дає можливість з'ясувати логічні та історичні закономірності їх розвитку.

Література

1. Абрамов К. И. История библиотечного дела в СССР : учебник для библ. фак-тов ин-тов культуры. – 3-е изд, перераб. и доп. / К. И. Абрамов. – М. : Книга, 1980. – 352 с.
2. Алимаева О. И. Библиотека в эпоху глобализации: образовательный аспект / О. И. Алимаева // Библиотека. – 2005. – №1. С. 10–11.
3. Архів НБУВ. – оп.1. – спр. 602.
4. Бубекина Н. В. Детские библиотеки в эпоху административных реформ / Н. В. Бубекина // Независимый библ. адвокат. – 2005. – № 5(35). С. 22–33.
5. Васильченко Н. О функциях детских библиотек / Н. Васильченко // Библиотека. – 1993. – №2. – С. 15–17.
6. Голубева Н. Л. Детская библиотека в современном информационном обществе / Н. Л. Голубева // Культура и образование в информационном обществе : материалы междунар. науч. конф., г. Краснодар, 16-18 сент. 2003. – Краснодар, 2003. – С. 260–263.
7. Голубева Н. Л. Из истории развития детских библиотек в России (2-я половина XIX начало XX века) / Н. Л. Голубева // Культурная жизнь Юга России. – 2005. – № 3 (13). – С. 14–16.
8. Гордієнко А. І. Бібліотека для дітей: нові можливості та пріоритети / А. І. Гордієнко // Дитяча бібліотека в новому вимірі: професійні цінності та інновації : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. директорів обл. бібліотек для дітей / ред. колегія С. А. Капранова [и др.]. – Севастополь : ЕКОСІ-Гідрофізика, 2013. – С. 3–7.
9. Дети и библиотеки в меняющейся медиасреде / сост. В. П. Чудинова, Е. И. Голубева, А. И. Михайлова, О. Л. Кабачек, Л. Н. Косенко, Н. Н. Сметанникова, О. И. Мургина. – М. : Школьная библиотека, 2004. – 336 с.
10. Дзюба Н. Й. Дитячий бібліотекар: професійний розвиток у Мережі / Н. Й. Дзюба // Дитяча бібліотека в новому вимірі: професійні цінності та інновації : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. директорів обл. бібліотек для дітей / ред. колегія С. А. Капранова [и др.]. – Севастополь : ЕКОСІ-Гідрофізика, 2013. – С. 23–30.
11. Дитяча бібліотека – соціокультурний інститут виховання і духовного розвитку особистості : консультація / Держ. закл. "Нац. б-ка України для дітей" ; авт.-уклад. Н. І. Безручко, О. В. Безручко. – К., 2011. – 24 с.

12. Добрынина Н. Е. Изучение читателей-детей и подростков в России XIX-XX вв. : учеб. пособие / Н. Е. Добрынина. – М. : Школьная б-ка, 2006. – 144 с.

13. Історія розвитку бібліотек України для дітей. 1960-1974 рр. / відп. ред. А. С. Кобзаренко ; Національна бібліотека України для дітей. – К. : [б.в.], 2007. – 74 с.

14. Історія розвитку бібліотек України для дітей (кінець XIX –XX ст.) : монографія / Нац. бібліотека України для дітей ; А. І. Гордієнко, А. С. Кобзаренко (керівники авт. колективу) ; наук. ред. Л. П. Каліберда, Н. О. Новікова ; рец. : Павлуша Т. П., Палеха Ю. І. – К. : Вид.-во Ліка-К, 2015. – 592 с.

15. Панова Р. З. Юношеские библиотеки: традиции и перспективы развития / Р. З. Панова // Библиотековедение. 1997. – №2. – С. 32–39.

16. Тихомирова И. И. Психология детскогочтения : метод. материалы / И. И. Тихомирова. – М. : Школьная библиотека, 2004. – 248с.

17. Тихомирова И. И. Психология детского чтения от А до Я : метод. словарь-справ. для библиотекарей / И. И. Тихомирова. – М. : Школьная библиотека, 2004. – 238 с.

18. ЦДАВО України. – ф. 166. – оп. 1. – спр. 540.

19. ЦДАВО України. – ф. 166. – оп. 1. – спр. 541.

20. ЦДАВО України. – ф. 166. – оп. 1. – спр. 542.

21. Чудинова В. П. Дети и библиотеки: анализ социокультурных процессов / В. П. Чудинова // Библиотечное обслуживание на рубеже XXI века: проблемы и перспективы : материалы науч.-практич. конф. – СПб., 2002. – С. 106–111.

References

1. Abramov, K. I. (1980). History of library science in the USSR. Moscow: Kniga [in Russian].

2. Alimaeva, O. I. (2005). The library in the era of globalization: the educational aspect. Library, 1, 10–11 [in Russian].

3. Archives of the National Library named after V. I. Vernadsky, op.1, spr. 602 [in Ukrainian].

4. Bubekina, N. V. (2005). Children's libraries in the era of administrative reforms. Independent lawyer library, 5(35), 22–33 [in Russian].

5. Vasilchenko, N. (1993). On the functions of children's libraries. Library, 2, 15–17 [in Russian].

6. Golubeva, N. L. (2003). Children's Library in the modern information society. Culture and Education in the Information Society: proceedings of the International Conference, 16-18 September 2003. Krasnodar (pp. 260–263) [in Russian].

7. Golubeva, N. L. (2005). From the history of the development of children's libraries in Russia (2nd half of the XIX beginning of XX century). The cultural life of the South of Russia, 3 (13), 14–16 [in Russian].

8. Hordiienko, A. I. (2013). Library for children, opportunities and priorities. S.A. Kapranova [eds., et al.]. Children's library in a new dimension: professional values and Innovation: Proceedings of All-Ukrainian scientific conference of directors of regional libraries for children. Sevastopol: ECOS-Hydrophysics, (pp. 3–7) [in Ukrainian].

9. Dety and library in menyayuscheysya medyasrede (2003). V. P. Chudinov, E. I. Golubev, A.I. Mikhailov, O.L. Kabachek, L.N. Kosenko, N.N. Smetannykova, O.I. Murhyna (Eds.). Moscow: The school library [in Russian].

10. Dziuba, N. I. (2013). Children's librarian, professional development on the Web. Children's library in a new dimension: professional values and Innovation: Proceedings of All-Ukrainian scientific conference of directors of regional libraries for children. Sevastopol: ECOS-Hydrophysics, (pp. 23–30) [in Ukrainian].

11. Children's Library – socio-cultural college education and spiritual development: consultation (2011). N. I. Bezruchko, O. V. Bezruchko (author-compiler). Kiev [in Ukrainian].

12. Dobryinina, N. E. (2006). The study of readers of children and adolescents in Russia XIX-XX centuries. Moscow: The school library [in Russian].

13. History of Ukraine libraries for children. 1960-1974 years (2007). A. S. Kobzarenko (Eds.). Kiev [in Ukrainian].

14. The history of libraries of Ukraine for Children (late XIX -XX centuries) (2015). A. I. Hordiienko, A. S. Kobzarenko (Authors leaders). L. P. Kaliberda, N. O. Novikova (Eds.). Kiev [in Ukrainian].

15. Panova, R. Z. (1997). Youth Library: traditions and prospects. Librarianship, 2, 32–39 [in Russian].

16. Tikhomirova, I. I. (2004). Psychology of children's reading: teaching materials. Moscow: The school library [in Russian].

17. Tihomirova, I. I. (2004). Psychology of children's reading from A to Z: Methodology Glossary of librarians. Moscow: The school library [in Russian].

18. Ukraine Central State Archives of higher authorities and management, f. 166, op. 1, spr. 540.

19. Ukraine Central State Archives of higher authorities and management, f. 166, op. 1, spr. 541.

20. Ukraine Central State Archives of higher authorities and management, f. 166, op. 1, spr. 542.

21. Chudinova, V. P. (2002). Children and libraries: analysis of socio-cultural processes. Library services at the turn of the XXI century: problems and prospects: materials of scientific-practical conference. St. Petersburg (pp.106–111) [in Russian].

УДК 008:316.722(477)

Щербинін Сергій Вікторович
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СУСПІЛЬНЕ СТАНОВИЩЕ УКРАЇНСЬКОЇ ЖІНКИ В ЛИТОВСЬКО-ПОЛЬСЬКУ ДОБУ

У статті на історико-літературних, архівних джерелах, фактологічних жіночих образах розкрито особливості формування становища української жінки в Литовсько-Польську добу. Виявлено характерні етнонаціональні особливості становища жінки в суспільному житті України досліджуваного періоду. Проаналізовано основні компоненти образотворення української жінки, які засновані на ментальних особливостях та суспільному становищі.

Ключові слова: українська жінка, етнонаціональні, ментальні особливості, суспільне становище, суспільно-історичні умови.

Щербынин Сергей Викторович, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Общественное положение украинской женщины в Литовско-Польский период

В статье на историко-литературных, архивных источниках, фактологических женских образах раскрываются особенности формирования положения украинской женщины в Литовско-Польский период. Выявлены характерные этнонациональные особенности положения женщины в общественной жизни Украины исследуемого периода. Анализируются основные компоненты становления образа украинской женщины, которые основаны на ментальных особенностях и общественном положении.

Ключевые слова: украинская женщина, этнонациональные, ментальные особенности, общественное положение, общественно-исторические предпосылки.

Shcherbynin Sergii, *PhD-candidate of National academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Ukrainian women social position in the Lithuanian-Polish period

In the article, basing on historical, literary and archival sources, the female factual images, the features of the formation position of Ukrainian women in the Lithuanian-Polish period are revealed. The characteristic features of ethno-national situation of women in the public life of Ukraine in the researched period. The main components of the formation of the Ukrainian female image, based on mental peculiarities and social status are analysed.

Key words: Ukrainian woman, ethnic-national and mental characteristics, social status, social and historical conditions.

Інкорпорація українських земель у складі Великого князівства Литовського забезпечила їхню відносну автономію, збереження старих структур влади, спадкоємність правових і культурних традицій. Литовські князі послідовно дотримувалися проголошеного принципу "старовини не рухати, новини не заводити". Як наслідок, вони не тільки підтвердили чинність на території Литовсько-Руської держави норм давньоруського права, прямим джерелом якого була народна звичаєво-правова культура, а й надали традиційному руському праву державної санкції, значно розширивши вже в Першому Литовському Статуті перелік статей, в яких визначалися права жінки, детально їх відпрацювавши. Суспільно-історичні реалії XVI–XVII ст. створили передумови для подальшого розширення цих прав і свобод, зумовили формування типу жінки, "що складав цілковитий контраст типові жінки того часу в Московській Русі" [11, 268–269], а також значною мірою відрізнявся від типу європейської жінки.

Вагомий внесок у дослідження суспільного становища, типів української жінки означеної доби зробив О. Левицький у працях "Анна-Алоїза, княжна Острожская", "Ганна Монтовт", "Раина Могилянка, княгиня Вишневецкая", "Юно-русская женщина в XVI–XVII ст." та ін. Тип українки – шляхтянки й козачки, використовуючи, як і О. Левицький, архівні матеріали, глибоко проаналізував польський історик і белетрист Й. Й. Ролле (Д-р Антоній І.) у праці "Украинские женщины" (в оригіналі – "Niewiasty kresowe"), яка в перекладі російською мовою була опублікована в "Киевской старине", діставши схвальні відгуки українських істориків і народознавців. Різні аспекти суспільного становища і статусу українки досліджували також В. Антонович, М. Грушевський, І. Каманін, Д. Багалій, Д. Яворницький. Однак, у дореволюційній історіографії та етнології не було створено комплексних досліджень суспільного становища українки XVI–XVII ст. Автори здебільшого обмежувались нарисами про окремі яскраві особистості. Ця тенденція до певної міри продовжилась і в сучасних дослідженнях – таких працях есеїстичного характеру, як "Визначне жіноцтво України" О. Лугового, "Жінки в історії України" О. Козулі, колективній монографії "Українки в історії", хоч в останній вміщено й аналітичну статтю

© Щербинін С. В., 2016

О. Кривошия "Жінка в суспільному житті України за Козацької доби". Успішні спроби дослідити тип українки XVI–XVII ст. і суспільно історичні умови, які спричинили його формування доби середньовіччя здійснено А. Кравченком у нарисі "Козацька наречена", В. Андрущенком у статті "Запорожці і жіноцтво", І. Денисюком у розвідці "Амазонки на Поліссі", які започатковують новий етап у вивченні важливої проблеми.

Мета статті полягає в тому, щоб виявити характерні етнонаціональні особливості становища жінки в суспільному житті України XVI–XVII ст.

Суспільно-історичні обставини означеної доби створили передумови для значного розширення прав і свобод української жінки. Реалізація цих прав і свобод була відповіддю на виклики драматичної епохи, сповненої боротьби, небезпек випробувань. Значну роль у процесі емансипації української жінки відігравав і вплив ідей європейського Ренесансу.

Справжній гімн жінці в ренесансному дусі створює видатний прозаїк і публіцист Станіслав Оріховський-Русин. Виступаючи у 1547 р. на Тридентському Вселенському Соборі католицької церкви, відстоюючи ідею можливості шлюбу для католицьких священиків, він стверджував: "…Основна суть людського життя залежить від жінки, яка робить чоловіка щасливим такою мірою, що подвоює йому життєвий вік. А це означає, що вона звільнює свого чоловіка від усіх обов'язків, виручає його й не тільки вірна йому, а й примножує потомство, а також завдяки співжиттю з ним оберігає його від розпусної розкоші" [9, 117]. Прославляючи родинне життя, С. Оріховський посилається на закон природи. Водночас він наголошує на ролі жінки в "управлінні справами": "…Жінка, разом з чоловіком, бере участь в управлінні справами, а це на думку мудреців, вважається найбільшим щастям…" Звичайно, "управління справами", як його тлумачить С. Оріховський, обмежується передовсім домашнім господарством, вихованням дітей, турботою про чоловіка, що вже робить жінку "прикрасою для чоловіка", його підпорою, радістю, щастям: "…І немає нічого щасливішого для чоловіка від неї. Вона підтримує його впродовж усього життя, без неї занепадає дім, руйнується сім'я, появляється сумнівне потомство…" [9, 118].

Аналізуючи твір українського гуманіста, О. Маланчук-Рибак у праці "Ідеологія та суспільна практика жіночого руху на західно-українських землях XIX – першої третини XX ст. "схиляється до думки, що виступ С. Оріховського був "на загал винятком", "мав характер переважно індивідуальної рефлексії", і вважає, що міркування С. Оріховського "були далекі від визнання рівноцінності, зокрема, соціальної, чоловіків та жінок". Утім, дослідниця визначає, що й вони, ці міркування, "певної чином розхитували середньовічне трактування жінки як особи "нечистої", "гріховної та меншовартісної" [6, 21]. На нашу думку, заслуга С. Оріховського полягає і в тому, що він, сформулював, принаймні частково, ідеал жінки, причому не абстрактний, а такий, що спирався на етнонаціональну традицію. Як стверджує Д. Наливайко, у свідомості С. Оріховського "належність до Русі виявляється з особливою гостротою та інтенсивністю" [3, 97]. Ця належність до Русі та її традицій закономірно виявлялася і в ставленні до жінки, що засвідчує текст його виступу на Тридентському Вселенському Соборі.

Досліджуючи рицарський ідеал жінки в середньовічній європейській літературі, О. Веселовський у праці "Женщины и старинные теории любви" наголошував, що ідеал, "збуджуючи діяльність думки", "вказував на прагнення… до чогось кращого". "Припустимо, – відзначає вчений, – жінці погано жилося в середньовічній дійсності, одначе рицарський ідеал вказував на можливість інших відносин, хоч сам і будувався на неіснуючих посиланнях. У цій можливості був даний поштовх для історичного розвитку" [2, 66]. Негативний приклад ситуацій, коли "зміст ідеалу повністю покривається змістом життя" О. Веселовський вбачав у російській діяльності часів Московської держави XV–XVII ст., стверджуючи : "Давньоруська жінка була рабою чоловіка, стояла під його опікою і страхом плітки ("плетки"); Домострой лише впорядковує це становище, узаконюючи опіку, пом'якшуючи удари плітки, проповідуючи паліативні заходи ("меры") й ніякого нового принципу, який міг би привести до докорінної зміни існуючого. Через те тут було менше руху й менше розвитку" [2, 66].

Переконливо розкриваючи негативні наслідки відсутності гуманістичного ідеалу в Московській державі, теза О. Веселовського все ж потребує уточнення. По-перше, давньоруська жінка, якщо йдеться про жінку Київської Русі, не була рабинею свого чоловіка, про що недвозначно свідчить тогочасна традиційна звичаєво-правова культура й текст, заснований на традиції "Русской Правды". По-друге, Домострой не пом'якшував давньоруські норми щодо ставлення до жінки, а робив їх жорстокішими, різко обмежував жіночі права, закріплював систему правил у родинному побуті, за якими вона цілковито ізолювалась від громадського життя, опинилась у становищі "затворниці".

Суспільне становище жінки у країнах Європи доби Ренесансу не було однаковим. Найбільшу роль у суспільному житті, очевидно, відігравала італійка. Характеризуючи італійську жінку доби Ренесансу, О. Веселовський пише: "Якщо вона ще стоїть на ґрунті сім'ї, то розвинулася поза нею і не для

неї виключно, хоч в Італії обставини сімейного побуту могли бути й не настільки обмежуючими, як на півночі. Вона цілком індивідуальна й морально самостійна, й усвідомлює цю самостійність: вона займається поезією, їй доступна наука, вона не цурається вчених розмов. Вона не поступається у своєму розвитку чоловікові й рівна з ним у розумовому відношенні" [2, 62–63]. Італійська сім'я доби Ренесансу відзначалася сильним проявом жіночої особистості.

Якщо в Західній Європі значною мірою свободи, багатогранністю і яскравістю виявів індивідуальності вирізняється в добу Ренесансу італійка, то в Східній – русинка-українка. Втім, міра її індивідуальної свободи, енергія, індивідуальність виявлялися переважно не у сферах науки та мистецтва, а в діяльності громадсько-політичній, підприємницькій, юридичній, а також, досить часто, й у військовій.

Зокрема, у М. Литвина, який у 1550 р. відвідав Україну, були підстави писати, дещо гіперболізуючи, про "владу жінки", яка особливо виразно виявлялася у прикордонних "окраїнах" – землях Великого князівства Литовського: "Хоча влада жінки – це сором навіть усередині приватного дому, – зазначає М. Литвин, – проте вона начальствує в нас у фортецях, навіть прикордонних із землями московськими, турецькими, татарськими і молдавськими, які необхідно було б доручити лише чоловікам великої сміливості" [7, 42]. Як видно з наведеного тексту, М. Литвин був представником тих консервативно налаштованих кіл, яких непокоїло, що у вищих станах тогочасного суспільства жінки, яким Литовський Статут забезпечив широкі права, можуть взяти чи й уже взяли верх над чоловіками.

Справді, громадянські, надто ж майнові права жінок, гарантовані Литовськими Статутами, значно перевищували узвичаєні в Західній Європі, де "будь-яка спадкова власність у руках жінки розглядалася як можливість росту рентабельності господарства чужого роду, а отже, була недопустимою" [12, 14]. Однак Литовські Статути, які увібрали в себе частку ренесансних ідей політико-правових ідей, забезпечували жінці не лише майнові, а й особисті права. Характеризуючи ці правничі пам'ятки, Н. Яковенко, зокрема, відзначає, наступні ренесансні ідеї Першого Статуту 1528 року: "Поняття однакової відповідальності перед законом володаря, підданих та уряду; інститут присяги всіх без винятку службових осіб, починаючи від Великого князя; законодавчо регламентовану охорону інтересів приватної особи через запровадження інституту адвокатури, у тому числі безкоштовної для неімущих; принцип персональної відповідальності перед законом, коли провина правопорушника не поширюється на членів його родини; детальне відпрацювання майнових і особистих прав жінки; недиференційоване ставлення до представників різних професій та етнічних груп" [14, 173].

Литовський Статут захищав не лише майнові й особистості права представницьких вищих суспільних станів.

Відповідаючи на запитання, як Велике князівство Литовське – "країна, що не могла похвалитися інтелектуальними досягненнями Ренесансу, спромогтися на кодифікацію права на такому рівні, котрий випередив європейську юридично-правову думку", Н. Яковенко солідаризується зі знавцем руського-литовського права Ю. Бардахом, котрий наголошував, що цей феномен заснований на внутрішній нестабільності князівства, що об'єднало литовські, білоруські й українські землі, й потребі адекватної реакції на її коливання [14, 174]. На нашу думку, виникнення даного феномена пов'язане і з широко використаною традицією народної звичаєво-правової культури, що, зрештою, й забезпечило дієвість Литовських Статутів та їхнє позитивне сприйняття різними станами суспільства.

Традиційне українське звичаєве право навіть значно розширювало, в порівнянні з Литовськими Статутами, свободу жінки, що наголошує польський історик Д-р Антоній 1 у нарисі "Украинские женщины". Відзначаючи, що на окраїнах, на прикордонні, жінка користувалася значно більшою свободою, ніж у "глибокій, корінній" Польщі й навіть більшою свободою, "ніж у будь-якому іншому місці", Д-р Антоній 1 пише: "…Обов'язкові для неї закони на Русі були ті самі, що й у Литви: як тут, так і там Литовський Статут вважався кодексом, із яким слід було узгоджувати своє життя; але одна справа закон, а інша – звичай" [11, 268]. Ідеться, зрозуміло, про руський звичай, тобто про традиційне народне звичаєве право, котре відбивало реалії суспільних відносин і тендерних стосунків на Україні, санкціонуючи такий обсяг прав і свобод жінки, який значно перевищував норми офіційного державного права.

Участь українки у збройній боротьбі, не зрідка – з мечем у руках та в лицарському бойовому обладунку найчастіше інтерпретується дослідниками як природний захист родинного вогнища, домашнього скарбу, а також як екзотичний вияв любові до збройної боротьби, успадкованої від амазонок античної доби, котрі, згідно з давньогрецькими переказами, населяли південні українські землі [11, 269; 12, 34–36]. Розкриття особистих, родинних, майнових мотивів дій і вчинків українських жінок часто стає самоціллю, обмежуючи пошук вагоміших суспільно-історичних мотивів цих дій і вчинків та їхньої всебічної оцінки з сучасного погляду. Так, характеризуючи діяльність Ганни Борзобагатої-Красенської, О. Кривоший обмежується наступним повідомленням: "Волинська шляхтянка Ганна Борзобагата-Красненька управляла казною Луцької єпархії, робила наїзди на маєтки сусідів-

шляхтичів і навіть відмовилася виконувати накази самого короля. Коли проти неї було організоване загальне ополчення цілого воєводства, то ця безстрашна жінка одягнула панцир і, керуючи гайдуками, відбила атаки шляхти і розгромила її військо" [12, 35]. Аналогічно, з акцентом на сміливості і звитяжності цієї жінки-воїна, інтерпретують постать Ганни Борзобагатої-Красненької і Ю. Мицик, С. Плохій та І. Стороженко, автори книги "Як козаки воювали: історичні розповіді про запорізьких козаків" [8, 150]. На нашу думку, потребує глибшого осмислення і сам факт протистояння української шляхтянки і двох польських королів; боротьба Ганни Борзобагатої за Луцьку православну єпархію, котру очолював її тесть, потребує всебічного розгляду в контексті боротьби православного духовенства за владу, коли вирішальним аргументом ставало "право меча". Однак в інтерпретації виступу русинки-шляхтички проти двох польських королів – Сигізмунда-Августа й такого потужного володаря, як Стефан Баторій, на перший план закономірно виступає тендерний аспект: боротьба Ганни Борзобагатої-Красенської передовсім сприймається як вияв свободи, характеру, індивідуальності української жінки.

Участь українських жінок-шляхтянок у військових діях – як у захисті власного дому так і в "наїздах" на сусідів була поширеним явищем тогочасного суспільного життя і, вірогідно, сприймалася не як щось виняткове, а таке, що цілком вписувалося в норми жіночої поведінки. Так, в активній книзі Житомирського міського уряду зафіксований у 1584 р. факт наїзду шляхтянки Милохи Остапкової на маєток шляхтича Гніваша Стрижевського, внаслідок якого він зазнав значних збитків. У документах відзначається й те, що цей наїзд Милоха Остапкова здійснила спільно зі своєю дочкою Софією [1, 83].

Особливі суспільно-історичні умови, що склалися на землях України в Литовсько-Польську добу, сформували такі риси характеру української жінки – енергійність, здатність переносити найтяжчі випробування і не відступати ні перед чим і ні перед ким без боротьби. "Пасивна протидія нерідко переходила в активне втручання: не раз жінка вирушала разом із чоловіком у розвідку, здійснювала разом із ним походи, особисто командувала "наїздами", які нерідко закінчувалися кривавими сутичками" [11, 271]. Українські жінки відзначалися не тільки сильними характерами, а й фізичним гартом – прекрасно володіли різними видами зброї, навичками верхової їзди, відзначалися фізичною силою. Наділена рішучим характером, фізично сильна жінка нічим, чи майже нічим, не поступалася чоловікові, викликаючи повагу в тогочасному суспільстві: "…Шанували жінку лише настільки, наскільки вона імпонувала не лише морально, але й фізичною силою, – підкреслює Д-р Антоній І. – Жінка рішуча, сміливa користувалася великою пошаною, легко знаходила собі прихильників, суспільство поблажливо дивилося на її вихватки. Із жінки, нездатної постояти за себе, чоловік під час сварок не зрідка зривав очіпок, що вважалося на Русі страшною образою" [10, 110].

Бойові традиції, які сформувалися у жіночому середовищі вищих станів, "зсувалися" вниз по соціальній драбині. Представниці дрібної шляхти, захоплюючись відвагою тих, які стояли вище, виявляли таку ж войовничість у своєму середовищі, воюючи за свої "застінки" – невеликі, суворо обмежені ділянки, що їх обробляла сама шляхта, поселена на них. Такі були на всій території Волині й Київщини [11, 271].

Поряд із войовничими шляхтянками, які зі зброєю в руках захищали родинний скарб і не менш заповзято загарбували чужий у незліченних наїздах, на тлі епохи яскраво вимальовуються постаті українських козачок, які разом із чоловіками виступали проти сваволі польського панства. Так, у повстанні під проводом вихідця з остерського боярства, запорозького гетьмана Якова Острянина (1638) активну участь брала Варвара Мотора – дружина козацького сотника Семена Мотори. Зокрема, вона відзначилася під час захисту повстанського табору на річці Сулі, біля міста Жовтина. За переказом, Яків Острянин доручив Варварі Моторі відстріляти очільників польського війська. При цьому до жінки-снайпера було приставлено шестеро козаків, які заряджали мушкети й подавали стріли, оскільки сотничиха досконало володіла як вогнепальною зброєю, так і луком, із якого в ті часи можна було вразити ціль на більшій відстані, ніж із мушкета [12, 35].

Участь у бойових діях проти польсько-шляхетських військ на Волині брала сестра полковника Івана Донця, зарекомендувавши себе як сміливa і вправна кіннотниця. У 1649 р. вона загинула під час однієї з атак [8, 150].

Величезною повагою в козацькому середовищі Правобережжя користувалася Феодосія Паліїха – дружина фастівського полковника Семена Палія. Як відзначає О. Луговий у праці "Визначне жіноцтво України", Феодосія Паліїха не тільки добре керувала полковим господарством, а й ходила у військові походи, захищаючи рідну землю від іноземних загарбників, – і разом із чоловіком, і без нього, в той час, коли Семена Палія, за наказом Петра І, було заслано до Сибіру [5, 157].

Тож існувало чимало переказів про героїчних жінок, які очолювали козацькі й гетьманські загони. На жаль, переважна більшість цих переказів не збереглася в народній пам’яті до XIX ст., коли почали активну діяльність вітчизняні етнографи й фольклористи.

Українські жінки XV–XVII ст. активно займалися підприємницькою діяльністю. Шляхтянки, маючи забезпечені законодавством майнові права і володіючи іноді величезними маєтками, займалися торгівлею, господарсько-економічною діяльністю. Так, Марія Гольшанська розводила породистих коней на власних кінських заводах – у Дубровиці на 292 голів, в Болтениці на 252 голови. Одних маєток на цих заводах було 135, і всі вони були породисті, славилися статтю на всій території Волині [11, 270].

Архівні документи засвідчують непоодинокі факти участі шляхтянок у міських урядах. Так, у 1576 р. війтівною міста Луцька була Богдана Яловича-Малиновська, котра "уславилася" своїми конфліктами з міською громадою [13]. Володимирське (на Волині) війтівство "зо всіма справами і владністю, і зо всіма доходами і пожитками" успадкувала дружина шляхтича Михайла Дубницького [4, 81].

Українські жінки, зокрема, на Київщині, могли обіймати посади міських старост. Так, посаду корсунського старости посіла після смерті Яна Даниловича його дружина Софія [10, 120].

Посаду каштелянової міста Луцька посідала княгиня Катерина Скорупинська, яка як і ряд інших жінок, котрі сиділи "на вдовиному престолі-стільці", тобто очолювали свої родини, й поставили свої підписи, поряд із тими чоловіками, які підписали Люблінську унію [4, 35].

Ці та інші факти свідчать про те, що українські жінки означеного періоду могли посідати високі посади, підписувати державні документи історичної ваги, надавати адміністративно-господарські розпорядження, включно з наданням права самоврядності окремим містам і розподілом земель та маєтностей. "Українські шляхтянки, – свідчив Д-р Антоній І., – беруть участь у конференціях, нарадах, сеймиках, у з'їздах сільських господарів, приникають у трибунали, і навіть у сейм, упадають нерідко у коло ватажків союзних армій теж заради користі "застінкової" дипломатії".

Історик стверджує, що в XVI–XVII ст. українські жінки "верховодили у краї" [11, 272]. Це твердження польського дослідника навряд чи відповідає дійсності. Однак те, що в Литовсько-Польську добу жінка посідала вагоме суспільне становище, є науково доведеним фактом, підтвердженим історичними документами. Своєрідність виявів особистої свободи української жінки в різних сферах суспільного життя потребує подальшого дослідження в контексті європейської культури.

Таким чином, суспільно-історичні умови, що склалися в Україні за Литовсько-Польської доби, визначили високий соціальний статус української жінки, зумовили її активну громадянську позицію, а також сформували такі риси характеру й ментальності, як енергійність, войовничість, господарність, здатність переносити найтяжчі випробування і не відступати без боротьби та усвідомлення свого вагомого місця в суспільному житті.

Література

1. Акты о брачном праве и семейном быте в Юго-Западной Руси в XVI–XVII вв. // Архив Юго-Западной России, издаваемый Временною Комиссиею для разбора древних актов, утвержденною при Киевском, Подольском и Волынском генерал-губернаторе. – К. : Типография Г. Т. Корчак-Новицкого, 1909. – Ч. 8. (Т. 3). – С. 3–324.
2. Веселовский А. В. Женщины и старинные истории любви : репринтное воспроизвидение / А. В. Веселовский. – М. : СП Интербук, 1990. – 96 с.
3. Історія України в особах : Литовсько-Польська доба / О. Дзюба, М. Довбишенко, О. Русина та ін.; упоряд. і автор передм. О. Русина. – К. : Україна, 1997. – 272 с.
4. Козуля О. Жінки історії України / О. Козуля. – К. : Укр. Центр духової культури, 1993. – 255с.
5. Луговий О. Визначне жіноцтво України / О. Луговий. – К. : Дніпро, 1994. – 335 с.
6. Маланчук-Рибак О. Ідеологія та суспільна практика жіночого руху на західно-українських землях XIX – першої третини XX ст. : типологія та європейський культурно-історичний контекст : монографія / О. Маланчук-Рибак. – Чернівці : Книга–ХХ1, 2006. – 500с.
7. Мемуары, относящиеся к истории Южной Руси / под ред. В. Антоновича. – К., 1890. – Вып. 1. – С.42.
8. Мицик Ю. А. Як козаки воювали : історичні розповіді про запорізьких козаків / Ю. А. Мицик, С. М. Плохій, І. С. Стороженко. – Дніпропетровськ, 1990. – С. 150.
9. Оріховський С. Промова у справі закону про целібат / С. Оріховський // Українські гуманісти епохи Відродження. – К. : Наукова думка ; Основи, 1995. – Ч. 1. – С. 112–118.
10. Ролле Й. Й. Женщины при Чигиринском дворе во второй половине XVI века / Й. Й. Ролле (Д-р Антоний 1) // Киевская старина. – 1894. – Т. 44. – № 1 (янв.). – С. 107–126.
11. Ролле Й. Й. Украинские женщины / Й. Й. Ролле (Д-р Антоний 1) // Киевская старина. – 1883. – Т. 6. – № 6 (июнь). – С. 268–272.
12. Українки в історії / за ред. В. Борисенко; передм. І. Дзюби. – К. : Либідь, 2004. – 328 с.
13. Центральний державний архів України у м. Києві (ЦДІАК України), ф. 25 (Луцький гродський суд), оп. 1, арк. 429 зв.
14. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України / Н. Яковенко. – 3-е вид., перероблене та розширене. – К. : Критика, 2006. – 584 с.

References

1. Aktu o brachnom prave y semeinom bыte v Yuho-Zapadnoi Rusy v XVI–XVII vv. (1909 Archive South-West Russia, published by the Interim Commission for parsing of ancient instruments allegations in Kiev, Podolsk and Volyn Governor-General. (Ch. 8., T. 3). (pp. 3–324). Kyev : Typohrafyia H. T. Korchak-Novytskoho [in Ukrainian].
2. Veselovskyi, A. V. (1990). Women and old love stories: reprint reproduction. Moskva : SP Ynterbuk [in Russian].
3. History in the people of Ukraine, Lithuanian-Polish era. (1997). Kyiv : Ukraina [in Ukrainian].
4. Kozulia, O. (1993) Women of History of Ukraine. Kyiv : Ukr. Tsentr dukhovoi kultury [in Ukrainian].
5. Luhovyi, O. Outstanding womenfolk Ukraine. (1994). Kyiv : Dnipro [in Ukrainian].
6. Malanchuk-Rybak, O. (2006). Ideology and social practice women's movement in Western Ukraine XIX – the first third of the XX century. : Typology and European cultural and historical context. Chernivtsi : Knyha–XX1 [in Ukrainian].
7. Memoirs relating to the history of South Russia (1890). Kyev (Vol. 1) [in Ukrainian].
8. Mytsyk, Yu. (1990) As the Cossacks fought: historical stories about the Cossacks. Dnipropetrovsk [in Ukrainian].
9. Orikhovskyi S. (1995 Speech of the case law on celibacy. Ukrainian humanists of the Renaissance. (Ch. 1), (pp. 112–118). Kyiv : Naukova dumka : Osnovy [in Ukrainian].
10. Rolle, Y. Y. (1894). Women with Chyhyryn yard in the second half of the XVI century. Kyevskaia staryna, 44 (№ 1), 107–126 [in Ukrainian].
11. Rolle, Y. Y. (1883). Ukrainian woman. Kyevskaia staryna, T. 6 (№ 6), 268–272 [in Ukrainian].
12. Ukrainian history (2004). Kyiv : Lybid [in Ukrainian].
13. Central State Archive in Ukraine. Kyiv (Ukraine TSDIAK), f. 25 (Lutskyi hrodskyi sud), op. 1, ark. 429 zv. [in Ukrainian].
14. Yakovenko, N. (2006). Outline of the history of medieval and early modern Ukraine. Kyiv : Krytyka, 2006 [in Ukrainian].

УДК 168.522:004.946

Волинець Вікторія Олексіївна
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв
eolaima@mail.ru

МУЛЬТИМЕДІА: ПОНЯТТЯ, СУТНІСТЬ ТА СФЕРИ ЗАСТОСУВАННЯ

У статті подано різні трактування поняття "мультимедіа"; визначено відмінні риси мультимедійних ресурсів; проаналізовано вплив мультимедіа як нового засобу соціокультурних комунікацій та культурного обміну на розвиток суспільства. Також висвітлено ряд проблем і негативних моментів, які зумовлює мультимедіа, як і будь-яке прогресивне явище; визначено, що мультимедіа як новий засіб культурного обміну має особливу ознаку – інтерактивність.

Ключові слова: Інтернет, віртуальна реальність, мультимедіа.

Волынец Виктория Алексеевна, *аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Мультимедиа: понятие, сущность и сферы применения

В статье приводятся различные трактовки понятия "мультимедиа"; определены отличительные черты мультимедийных ресурсов; проанализировано влияние мультимедиа как нового средства социокультурных коммуникаций и культурного обмена на развитие общества; а также освещен ряд проблем и негативных моментов, которые предопределяет мультимедиа, как и любое прогрессивное явление; определено, что мультимедиа как новое средство культурного обмена имеет особый признак – интерактивность.

Ключевые слова: Интернет, виртуальная реальность, мультимедиа.

Volynetc Victoria, *postgraduate student Kyiv national University of culture and arts*

Multimedia: concept, nature and spheres of using

The article presents various interpretations of the concept "media" and defines the distinctive features of media resources. The author analyzes the impact of multimedia as a new means of social and cultural communications, and cultural exchange on the development of society and highlights a number of problems and negative aspects that determine the media as any progressive phenomenon. It is determined that the media as a new means of cultural exchange has a special feature – interactivity.

Key words: Internet, virtual reality, multimedia.

© Волинець В. О., 2016

Мультимедійні технології формують особливу соціокультурну і технологічну можливість для створення насиченого інформаційного поля, яке практично повсюдно оточує сучасну людину. В епоху електронних перетворень збільшується соціальна і культурна роль мультимедіа, адже люди отримують різні типи культурної інформації в якості нового ресурсу активації інтересів і рівня компетентності з допомогою найрізноманітніших засобів, у тому числі й електронних.

Поява нового типу комунікацій – електронного – робить актуальним питання як його вивчення, так і регулювання культурних процесів в інтернет-просторі (у тому числі організаційного, правового, морально-етичного, соціокультурного), збереження і передання культурної спадщини в електронному вигляді, що зумовлює потребу осмислення мультимедіа з позицій культурології. Дослідження мультимедіа дасть змогу розширити уявлення про мультимедіа на основі вивчення специфіки його базисних основ стосовно збереження та оновлення культури, а також трансляцію культурних цінностей.

Метою статті є аналіз мультимедійних технологій у сучасній культурі та визначення їхньої ролі у культурному обміні.

Багатогранність і неоднозначність феномена мультимедіа привертає увагу вчених, що, в свою чергу, породжує різноманітне тлумачення поняття. Так, І. Вернер, автор однієї із перших монографій про мультимедіа, уникає визначення мультимедіа, одночасно зазначаючи, що сучасною технологічною формою інформаційного суспільства є технологія мультимедіа, яка відкриває принципово новий рівень обробки інформації та інтерактивної взаємодії людини з комп'ютером [2, 7].

Німецький дослідник М. Кірмайєр, розглядаючи мультимедіа як результат діяльності в галузі електронної або комп'ютерної промисловості і як взаємодію візуальних і аудіоефектів під управлінням інтерактивного програмного забезпечення, разом з тим підкреслює особливості мультимедіа і як маркетингового інструмента, і як предмета бізнесу [5].

Американські дослідниці Л. Скибб, С. Хейфмейстер, А. Чеснат називають технології мультимедіа "еволюцією в прогресі" [10], відзначаючи, що мультимедіа є змішаною технологічною прогресією, а не просто комбінацією апаратних і програмних компонентів. Вони трактують мультимедіа як "комбінацію платформ, інструментів комунікації, людей і впливу на культуру" [10, 270].

У працях В. Волобуєва, М. Афасижева, Ю. Фохт-Бабушкіна [1; 12] мультимедіа висвітлюється як креативний феномен і нова форма творчості.

Перспективні тенденції розвитку нових інформаційних гіпертекстових технологій, заснованих на реальності віртуальності, певною мірою досліджено Е. Семенюком, В. Ємеліним, М. Носовим, М. Кузнєцовим [3; 9; 6].

Незважаючи на наявність теоретичних здобутків, питання мультимедійних технологій з точки зору культурології поки вивчені недостатньо, що й спонукає до розгляду поняття та сутності нового явища в сучасній культурі – мультимедіа.

Сьогодні все частіше в інформаційному середовищі використовуються такі поняття, як мультимедіа, медійне мистецтво та медіакультура. Вони не є синонімами, але в цих феноменів є точки перетину. Термін "мультимедіа" є латинизмом, що проник з англомовних джерел у різні мови практично в первісній транскрипції. Походить від поєднання англійських слів multy, multiple – множинний, складний, складається з багатьох частин і media – середовище, засіб або, точніше, від латинських слів multum – багато і media, medium –осередок, засіб, спосіб. За цим, здавалося б, зрозумілим позначенням мультимедіа криється безліч відтінків, що потребують подальшого уточнення і деталізації, оскільки природа мультимедіа є набагато складнішою, а її характер та особливості знаходяться на початковій стадії вивчення.

Мультимедіа є багатозначним терміном, тому кожна з дисциплін, що його використовує, розуміє його по-своєму, наприклад: у комп'ютерній сфері – це будова сайтів, гіпертекстові системи, комп'ютерна графіка, комп'ютерна анімація тощо; в засобах масової інформації – журналістика, в тому числі й інтернет-журналістика, мовні і соціальні комунікації тощо; в мистецтві – мережеве мистецтво, комп'ютерна анімація, комп'ютерний відеомонтаж, режисура звука, відео тощо.

Останнім часом трактування терміну "мультимедіа" розширилося, охоплюючи не лише комп'ютерні засоби обробки інформації, а й носії інформації. Таким чином, під мультимедіа розуміється і мультимедійна програма-оболонка, і продукт, зроблений на основі мультимедійної технології, і комп'ютерне обладнання (наявність у комп'ютері спеціального пристрою для CD і DVD-продукції, звукової і відеоплат, з допомогою яких можливе відтворення звукової та відеоінформації; наявність відповідного об'єму пам'яті комп'ютера, роздільна здатність монітора і деякі інші параметри). Разом з тим мультимедіа – це особливий вид комп'ютерної технології, який об'єднує в собі як традиційну статичну візуальну інформацію (текст, графіку), так і динамічну – мову, музику, відеофрагменти, анімацію тощо. Завдяки одночасному впливу на споживача графічної, аудіальної (звукової) і візуальної інформації,

мультимедійні засоби володіють великим емоційним зарядом й активно включаються як в індустрію розваг, так і в практику інформаційних установ і домашнього дозвілля.

Мультимедійні ресурси відрізняються від "немультимедійних" насамперед тим, що: 1) дані (інформація) зберігаються й обробляються в цифровій формі з застосуванням комп'ютера; 2) вони можуть містити різні види інформації (не лише текстову, а й звукову, графічну, анімаційну, відео тощо); 3) їхньою істотною особливістю є інтерактивність – активна взаємодія ресурсу, програми, послуги і людини, їхній взаємовплив. Користувач може взяти той чи інший Інтернет-продукт і додати до нього свої матеріали, тим самим виступаючи його співавтором, співтворцем; 4) наявністю гіпертексту [11, 45].

Будучи інформаційно-комунікаційною технологією, мультимедіа дає змогу долати фізичний простір і через інтенсифікацію обміну інформацією сприяє поступовому нівелюванню розриву між центром і периферією по концентрації культурного життя виключно в мегаполісах. У результаті мультимедійні, зокрема інтернет-технології (які за своєю суттю є мультимедійними) дають змогу суспільству, зокрема й українському, більш вільно інтегруватися у світові культурні процеси. Мультимедійні засоби володіють великим креативним потенціалом, який постійно розвивається і дає змогу знаходити найбільш різноманітні й ефективні форми та методи самореалізації.

Відмінною ознакою сучасних інформаційних, насамперед мультимедійних технологій, є їхня здатність не лише виробляти призначений для вжитку продукт, а й, що набагато важливіше, опосередковано впливати на людину, яка користується ними, змінюючи її уявлення про саму себе. Цю антропологічну функцію інформаційні технології здатні виконувати тому, що в виробленому ними цифровому продукті людина, як в дзеркалі, розпізнає елементи своєї власної інтелектуальної діяльності [8].

Соціальна і культурна роль мультимедіа в інформаційний вік відчутно збільшується, настає вік цифрового Ренесансу, в якому люди отримують знання в якості нового ресурсу. Це пов'язане з тим, що принциповою відмінністю інформаційного суспільства від індустріального є те, що головним в ньому є не спроба насититися виробництвом товарної маси з усіх доступних сировинних джерел, а багатство знань, що черпаються з інформаційних ресурсів для максимального використання високорозвиненої техніки з метою задоволення матеріальних і духовних потреб суспільства. У цьому контексті варто навести вислів М. Маклюена: "Інформаціоналізм спрямований на накопичення знань і до більш високих рівнів складності обробки інформації" [7]. Відтак, мультимедіа дає підстави говорити про нову трансформацію суспільства.

Окрім того, мультимедіа являє собою сучасний етап в історії медіа, що пов'язує історію і культуру комунікацій. Адже все частіше джерелом новин для українців останнім часом стають не телебачення і друковані видання, а інформаційні сайти в Інтернеті. Інтернет володіє важливою соціальною функцією, яку не можуть реалізувати інші засоби масової комунікації: у різних своїх системах (сервера, телеконференції, чати, ICQ тощо) глобальна мережа дає широкий простір для спілкування, поле для формування відносин, відмінних від прийнятих у реальному світі, обмеженому ритуалами і межами соціальних систем, культур і субкультур. Інтернет дає змогу формувати співтовариство, відкрите в сенсі форм поведінки, видів інформації, кількості і характеру учасників, часу існування спільнот, активності кожного учасника і часу його існування в спільноті. Відтак, мультимедійна комп'ютерна техніка і медіатехнології епохи електронних – цифрових комунікацій перестають бути жорстко розділеними і певною мірою зливаються, інтегруються.

У своїй праці "Інформаційна епоха: економіка, суспільство і культури" М. Кастельс переконливо доводить, що "комп'ютеризовані комунікації можуть бути потужним засобом посилення згуртованості космополітичної еліти", яка на противагу основній масі населення в різних країнах світу, що не має доступу до засобів зв'язку, міцно інтегрується у новий світ комунікацій, пов'язаний з розвитком мультимедіа як системи, що вважається знаряддям влади, потенційним джерелом величезних прибутків і символом надсучасного" [4].

Космополітичною ця еліта стає тому, що сайти мережевих потоків інформації, які знаходяться під її контролем, можуть займати транскордонне положення, тоді як прості люди живуть локально в своїх містах і країнах. У зв'язку з динамікою соціальних відносин людей в їх тимчасовій практиці на зміну сприйняттям простору в інформаційному суспільстві приходять ідеї потокового простору (space of flows), який поза тимчасових меж утворюється "навколо потоків капіталу, потоків інформації, потоків технології, потоків організаційної взаємодії, потоків образів, звуків і символів, що домінують у процесах нашого економічного, політичного і знакового життя" [4, 470].

Найбільше мультимедійні технології вплинули на бізнес і способи його організації. Більшість корпорацій уже не працюють тільки в одному місці; бізнес стає глобальним. Однією з причин настільки швидкого утворення віртуальних корпорацій є використання саме інтерактивної технології.

Кожен може підключитися і швидко обмінятися інформацією, що дає змогу корпораціям оперативніше, ніж раніше, приймати ефективні рішення.

Електронний бізнес знаходить нові можливості, які розширять поточне використання мультимедіа на робочих місцях. Саме робоче місце буде вдосконалюватися за рахунок використання мультимедіа, тому вже стають реальністю віртуальні офіси, які дають змогу людям більшу частину роботи виконувати вдома, а телекомунікація та відеоконференції стануть звичайними операціями в бізнесі.

Мультимедіа не лише впливає на хід економічного розвитку суспільства, породжуючи новий напрям – електронний бізнес, а й стає самостійним бізнесом і професійною сферою діяльності. Поява мультимедійних ПК, таких носіїв інформації, як CD-ROM у 1980-х рр., DVD у 1995 р. істотно змінила картину на ринку мультимедіа. Крім того, люди почали користуватися новими послугами: традиційна пошта поступається місцем електронній і все більше стає місцем продажу інтернет-карток і надання послуг факсимільного зв'язку, електронної, в тому числі й відеопошти.

Сферою, яка також сильно виграє від мультимедіа, є медицина, оскільки лікарі і медсестри отримають можливість миттєвого обміну інформацією і знаннями з фахівцями з будь-якої країни. Великі перспективи має також реклама в Інтернеті, яка поки не надає значних прибутків, але володіє значними резервами.

Розвиток мультимедійних технологій має особливе значення й для створення глобальної мережі дистанційної освіти та розвитку навчальних закладів у віддалених від освітніх центрів малих містах і селищах. Окрім того, вже сьогодні очевидні процеси конвертації традиційних сховищ інформації і розвитку глобальних баз даних. Якщо в XX ст. основним джерелом знань були бібліотеки, то у XXI ст. користувачеві відкриваються двері електронних бібліотек, а через службу електронної доставки документів або інтернет-магазинів стає можливим замовити потрібну книгу, переглянути її та купити у вигляді файлу з доставкою на свою електронну адресу.

Таким чином, мультимедіа як новий засіб культурного обміну характеризується глобальними масштабами та інтегруванням у собі передових засобів масових комунікацій і – головне – інтерактивністю, що необоротно змінює культуру. Властива мультимедійному ресурсу інтерактивність є проявом складної взаємодії медіа в межах віртуального тривимірного простору, який формується, стає безперервним, нескінченним, як реальність, лише в даному разі йдеться про реальність, створену віртуально [4].

Мультимедіа поширює сферу електронних комунікацій на всі сфери життя: від будинку – до роботи, від лікарень – до університетів, від розваг – до подорожей; стимулює роль наукового знання як джерела нововведень і політичних рішень, передбачає можливість технологічного зростання і створення нової інтелектуальної технології. Поява нових технічних прийомів дає можливість передавати вміст з допомогою різних засобів інформації, доступних для сприйняття різними органами людських почуттів і шляхом інтерактивної взаємодії з аудиторією.

Неодмінна настанова на прогрес та інновацію, закладена в логіці розвитку технологій, позитивно і стимулююче впливає на культуру, на всіх, хто активно звертається до їхніх послуг. Однак варто відзначити, що мультимедіа, як і будь-яке прогресивне явище, поряд із величезними здобутками і перспективами, зумовлює низку проблем і негативних моментів. Так, попри безсумнівні переваги мультимедіа як засобу навчання (можливість поєднання логічного та образного способів освоєння інформації; активізація навчального процесу за рахунок посилення наочності тощо) не можна не відзначити такі факти, як: мозаїчність культури, що прийшла на зміну просвітницькій моделі культури; еклектичність сфери знань на противагу системному світогляду, заснованого на єдиному підході, парадигмі; орієнтація на репродукування замість творчості тощо [13].

Технологія стає регресивною і по відношенню до традиційних цінностей – це стосується економіки, політики, культури тощо. Наприклад, постійне використання Інтернету призводить до того, що діти перестають читати, відвикають думати, оскільки комплекс найрізноманітніших засобів сприйняття замінює і цю культурну традицію життя людини.

До недоліків "віртуальної культури", що актуалізують нові проблеми, відносять також: 1) важкодоступність знаходження певної інформації; 2) неточність ряду матеріалів (часті помилки в електронних бібліотеках, що допускаються при скануванні матеріалів під тиском сучасного темпу бізнес-життя "зі швидкістю думки"); 3) велика кількість реклами, що приводить до "інформаційного шуму" тощо [14].

Отже, мультимедіа є новою технологією соціокультурних комунікацій та культурного обміну. Особливості мультимедіа полягають у тому, що даний феномен не лише фіксує трансльоване аудиторії явище у формах самого явища, а й прогнозує його розвиток, апелюючи як до уяви реципієнта, так і "реально", через систему звукового, зорового, а сьогодні тактильного й ароматичного рядів. Мультимедіа є відмінною характеристикою такої форми міжкультурної комунікації, як мережеве спілкування, що дає змогу поєднати цілі світи і континенти з індивідуальним типом сприй-

няття різних видів інформації, художність спілкування в мережі з необмеженим набором аудіовізуальних, інтерактивних, гіпертекстових і гіпермедійних засобів.

Тож подальший розвиток і дослідження мультимедіа дасть змогу розширити уявлення про них на основі вивчення їхньої специфіки стосовно збереження культури, її оновлення, а також трансляції культурних цінностей і соціокультурного досвіду.

Література

1. Афасижев М. Н. Западные концепции художественного творчества / М. Н. Афасижев. – М.: Высшая школа, 1990. – 175 с.
2. Вернер Ингенблек. Все о мультимедиа / Вернер Ингенблек. – К.: BHV, 1996. – 352 с.
3. Емелин В. Гипертекст и постгутенберговая эра. [Электр. ресурс]. – Режим доступа: http://emeline.narod.ru/hipertext.htm.
4. Кастельс М. Информационная эпоха: Экономика, общество и культуры / М. Кастельс; под ред. О.И. Шкаратана; пер. с англ. – М.: ГУВШЭ, 2000. – 608 с.
5. Кирмайер М. Мультимедиа / М. Кирмайер; пер. с нем. – СПб.: ВНУ– Санкт-Петербург, 1994. – 192 с.
6. Кузнецов М.М. Философия Маршалла Маклюэна и коммуникативные стратегии Интернет [Электр. ресурс]. – Режим доступа: http://testpsy.chat.ru/litra/2-mclw.html.
7. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры [Электр. ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/makl/index.php.
8. Новикова А.А. Медиаобразование в США: проблемы и тенденции /А. А. Новикова // Педагогика. – 2000. – №3. – С. 68-75.
9. Семенюк Э.П. Информационная культура общества и прогресс информатики / Э.П. Семенюк // НТИ. –1994. – № 1 (Серія 1). – С. 1-9.
10. Скибб Л.Дж., Хэйфмейстер С., Чеснат А. М. Оптимизация мультимедиа ПК / Л.Дж. Скибб, С. Хэйфмейстер, А. М. Чеснат; пер. с англ. – К.: ДиаСофт Лтд, 1997. – 352 с.
11. Узунова В.Г. Методологические проблемы создания мультимедийного продукта: социологический заказ для специалистов / В.Г. Узунова // Кунсткамера. – СПб., 1998. – Вып. 12. – С. 230-249.
12. Фохт-Бабушкин Ю.У. Художественная жизнь современного общества: в 4-х т. / Отв. ред. Ю.У. Фохт-Бабушкин. – СПб., 1997. – Т. 2. – 213 с.
13. Шлыкова О.В. Культура мультимедиа [Электр. ресурс]. – Режим доступа: http://www.mediagram.ru/netcat_files/108/110/h_3e6a8597e224a733e28f20877a791fb1
14. Шлыкова О.В. Феномен мультимедиа [Электр. ресурс]. – Режим доступа: http://www.kmtis.ru/kafedra/pedagogi/olgashlikova/sp/pub2.html.

References

1. Afasyzhev, M.N. (1990). The Western concept of artistic creation. Moscow: Vusshaya shkola [in Russian].
2. Verner Ynhenblek. (1996). All about multimedia. Kyiv: BHV [in Ukrainian].
3. Emelyn, V. (1999). Hypertext and postgutenberg era. Retrieved from http://emeline.narod.ru/hipertext.htm [in Russian].
4. Kastel's, M. (2000). The information age: Economy, society and culture. (O.Y. Shkaratan, Trans). Moscow: HUVShE [in Russian].
5. Kyrmayer, M. (1994). Multimedia. Sankt-Peterburh: VNU – Sankt-Peterburh [in Russian].
6. Kuznetsov, M.M. The philosophy of Marshall McLuhan and communication strategies of the Internet. Retrieved from http://testpsy.chat.ru/litra/2-mclw.html.
7. Maklyuen, M. (2004). The Gutenberg galaxy: the Creation of man print culture. Retrieved from http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/makl/index.php [in Russian].
8. Novykova, A.A. (2000). Media education in the USA: issues and trends. Pedahohyka, 3, 68-75 [in Russian].
9. Semenyuk, E.P. (1994). Information culture of society and Informatics progress. NTY, 1, 1-9 [in Russian].
10. Skybb, L.Dzh., Kheyfmeyster Syuzen, Chesnat Anzhela M. (1997). Optimize PC multimedia. Kyiv: NYPF "DyaSoft Ltd" [in Ukrainian].
11. Uzunova, V.H. (1998). Methodological problems of creating a multimedia product: a sociological ordering for professionals. Kunstkamera, 12, 230-249 [in Russian].
12. Fokht-Babushkyn, Yu.U. (1997). The artistic life of modern society. Sankt-Peterburh: Audytoryya yskusstva v Rossyy: vchera y sehodnya [in Russian].
13. Shlukova, O.V. (2004). Culture media. Retrieved from http://www.mediagram.ru/netcat_files/108/110/h_3e6a8597e224a733e28f20877a791fb1 [in Russian].
14. Shlukova, O.V. (2003). The phenomenon of multimedia Retrieved from: http://www.kmtis.ru/kafedra/pedagogi/olgashlikova/sp/pub2.html [in Russian].

УДК 7.038

Дубрівна Антоніна Петрівна
доцент кафедри рисунка та живопису
Київського національного університету
технологій та дизайну,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
antart@ukr.net

АБСТРАКТНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СЕГМЕНТ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

У статті досліджується абстрактне мистецтво як вид зображувальної культури. Автором визначено поняття "абстрактне" як базис для розуміння сутності цього виду мистецтва; розглянуто фактори його походження та становлення на основі стародавньої орнаментальної символіки і впливу українського народного декоративно-ужиткового мистецтва; проаналізовано сучасний стан і тенденції розвитку абстрактного руху в контексті української образотворчої культури; виявлено фактори зовнішніх та внутрішніх впливів на особливості формальних якостей, що надають йому статусу феномену художньої культури.

Ключові слова: абстракціонізм, художня культура, абстрактне мистецтво, культуротворчі процеси, сучасні тенденції.

Дубривна Антонина Петровна, *доцент кафедры рисунка и живописи Киевского национального университета технологий и дизайна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Абстрактное искусство как сегмент украинской художественной культуры

В статье исследуется вид изобразительной культуры – абстрактное искусство. Определено понятие "абстрактное" как базис к пониманию сущности этого вида искусства. Рассмотрены факторы его происхождения и становления на основе древней орнаментальной символики и влияния украинского народного декоративно-прикладного искусства. Проанализировано современное состояние и тенденции развития абстрактного движения в контексте украинской изобразительной культуры. Выявлены факторы внешних и внутренних воздействий на особенности формальных качеств, которые придают ему статус феномена художественной культуры.

Ключевые слова: абстракционизм, художественная культура, абстрактное искусство, культуротворческие процессы, современные тенденции.

Dubrivna Antonina, *associate professor of the drawing and painting chair, Kyiv National University of Technologies and Design, PhD-candidate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Abstract art as a segment of Ukrainian artistic culture

The article is devoted to the type of the visual culture – abstract art. The concept of "abstract" as a basis for understanding the essence of this art form is defined. The factors of its origin and formation on the basis of ancient ornamental symbolism and impact of Ukrainian folk arts and crafts have been considered. The current state and trends of the abstract movement in the context of Ukrainian visual culture are analyzed. The paper identifies the factors of internal and external influence on the characteristics of formal qualities that give it the status of the phenomenon of culture.

Key words: abstractionism, artistic culture, abstract arts, culture and creative process, modern trends.

Абстрактне мистецтво як вид образотворчого мистецтва має тисячолітню історію та є значно давнішим, ніж реалістичне. В умовах європейської інтеграції необхідно усвідомити український культурний внесок і зрозуміти його вагу та значимість національної культурної ідентичності в контексті світових глобальних процесів. Абстрактне мистецтво – це унікальний феномен зображувальної культури світу, найдавніший прояв людської творчості, намагання осягнути навколишній світ та власне виняткове місце в ньому. В основі його зображувальної мови лежить символ-код, який не має схожості з конкретним предметом, або поняттям, а виражає загальну сутність уявлення, ідею, гіпотезу, теорію, властивість та якість. Виникнення цього виду мистецтва необхідно розглядати з часу появи орнаменту, графічних елементів та символічного строю. Українська абстрактна культура формувалася у вигляді орнаментальної мови періоду пізнього палеоліту, неоліту та енеоліту як важливого аспекту тогочасної епохи. Подальше становлення абстрактних символів концентрувалося в традиційних елементах української народної декоративної культури.

Абстрактне мистецтво завжди викликало до себе увагу дослідників. Зокрема, В. Бичков, Ю. Борєв, Л. Левчук, М. Малахов, С. Можнягун, М. Сефор, А. Стойков, В. Турчин, О. Федорук, Б. Фер розглядали його у контексті загального аналізу модернізму та естетики минулого століття. Біль-

© Дубрівна А. П., 2016

шість науковців (Н. Адаскіна, І. Азізян, О. Баснер, М. Герман, Т. Горячева, Б. Гройс, Т. Ємельянова, В. Кеменов, Є. Ковтун, М. Коллінгс, Л. Матвєєва, С. Можнягун, І. Павельчук, С. Папета, О. Петрова, Г. Пуук, Б. Роуз, Г. Рудик, Д. Сарабьянов, М. Сефор, Е. Смірнова, В. Сидоренко, А. Стойков, А. Стригальов, О. Федорук, В. Хофман) стверджують, що абстракціонізм завершує розвиток формальної ідеї. Впливи української художньої культури на митців-абстракціоністів авангардного руху (О. Екстер, О. Богомазова, В. Єрмілова, К. Малевича) досліджувались у роботах Д. Горбачова, В. Маркаде, Ж.-К. Маркаде. Отже, аналіз абстрактного мистецтва як компонента художньої культури України, розуміння сутності цього виду мистецтва, а саме необхідність масштабного об'єктивного підходу щодо історичних витоків та національного базису в дослідженні тенденцій розвитку та його особливостей, аналіз сучасного стану та тенденцій абстрактного руху в контексті української образотворчої культури, виявлення факторів зовнішніх та внутрішніх впливів на особливості формальних якостей, що надають йому статусу феномену художньої культури є нині актуальним.

Мета статті – здійснити дефінітивний аналіз абстрактного мистецтва як виду образотворчої культури, його сутності, витоків, передумов розвитку, особливостей формування, філософської складової; визначити місце та значення в український художній культурі.

Для розуміння абстрактного мистецтва як явища художньої культури важливо виявити, що саме є визначенням поняття "абстракції". Це – розумова операція, метод наукового дослідження, що полягає в умовному виділенні істотних рис, аналізі однієї ознаки об'єкта та явища. Абстракція дозволяє пізнавати зміст і сутність предметів, явищ, встановлювати зв'язки між ними [1]. Для нашого дослідження першорядне значення має розуміння поняття "абстракції" в художній культурі – складної, багатошарової системи, яка об'єднує всі види мистецтва та процеси художньої творчості, результати і систему заходів щодо створення, збереження і розповсюдження художніх цінностей. Мистецтво за своєю сутністю ґрунтується на абстрагуванні від реального світу, простору та часу.

Дослідження абстрактного в мистецтві часто супроводжується дослідженням такого поняття, як художня абстракція. Ряд вчених характеризують абстрактне мистецтво в загальній здатності мистецтва до художньої абстракції. Започаткував такий підхід німецький мистецтвознавець Вільгельм Воррінгер, який писав про наявність у мистецтві двох тенденцій "вчуття та абстракції": "загальної потреби, яка розкривається нам як найглибша і остання сутність естетичного переживання: потреба самовідчуження" [2]. У праці "Абстракція та вчуття", яку можна вважати маніфестом філософії абстракціонізму, ще до його фактичної появи як виду мистецтва, він розглядає історичний розвиток останнього. На думку науковця, в стародавньому мистецтві переважала тенденція до абстракції, яка поширювалась на ранню античність, де в класичний її період спостерігається вдала рівновага поєднання між натуралізмом та абстракцією. В. Воррінгер характеризує тенденцію до абстракції як максимально плідний шлях розвитку в мистецтві. Започатковане ним положення про постійну присутність в мистецтві абстракції привернуло увагу дослідників – Р. Біанкі-Бандінеллі, Я. Імвріотіс, С. Лангер, К. Леонгард, А. Стойков, Г. Пук, В. Хофман.

Абстракція художня, як і наукова, припускає відволікання від другорядного, несуттєвого в інформації про об'єкт, акцентується на істотно значущих елементах для доповнення художнього образу важливою інформацією, отриманою з різних джерел або тою, що зберігається в пам'яті суб'єкта. Художня абстракція має свої специфічні характеристики: а) ніколи не втрачає зв'язок з практичною свідомістю людини та її життєвим досвідом, підсумком якого вона є; б) керує процесом узагальнення, якому підлягають знання про об'єкт та його форму; в) результатом художнього абстрагування є синтез, орієнтований на особливості, що акумулюються в художньому образі, який надає йому особливу характеристику причетності до глобального [12]. Варто підкреслити, що первинною властивістю абстракції є умовність мистецтва, а точніше специфіка його зображувальної мови, зумовленої необхідністю перевести зображення тривимірного об'єкту на двовимірну площину в живопису та графіці. Один із перших це констатував у своїх теоретичних працях Леонардо да Вінчі [4, 30-33].

Абстракціонізм як напрям образотворчого мистецтва та логічний прояв абстрактного мистецтва з'явився на початку XX ст., а саме з появи першої абстрактної роботи В. В. Кандинського (1910) та написання ним праці "Про духовне в мистецтві" (1911) як теоретичне обґрунтування нового бачення та мистецького мислення [7]. Абстракціонізм (від лат. abstractio – відхилення, далекий від дійсності) – творчий метод, який характеризується відмовою від зображення форм предметного світу та матеріальної дійсності [10]. Синонімом цього поняття є терміни "нефігуративне мистецтво", "формалізм". На думку деяких дослідників (В. Воррінгера, В. Гресса, Й. Клауса, К. Лєонгарда, Ф. Роо), цей напрям у мистецтві можна характеризувати як "абсолютне мистецтво". Відомий теоретик і практик абстрактного мистецтва Мішель Сефор визначав його як "безпредметне мистецтво", тобто як таке, що не має жодного відгуку в реальності: "Я називаю абстрактним мистецтвом всяке мистецтво,

яке не містить ніякого нагадування, жодного уявлення про реальність, незалежно від того, чи була ця реальність чи була вихідним пунктом творчості художника" [14]. Особливість ситуації в абстрактному мистецтві полягає у тому, що художник йде не від матерії, а навпаки, митець наповнює поняття чистої форми відношень конкретним змістом художнього образу, втілює, матеріалізує ідеальну форму у конкретні речі, предмети, якими є картина та твори мистецтва.

Серед апологетів абстракціонізму яскравими представниками є Василь Кандинський, Робер та Соня Делоне, Франтішек Купка, Володимир Татлін, Казимир Малевич, Любов Попова, Лазар Лисицький, Фернан Леже, Олександр Родченко, Ольга Розанова, Олександра Екстер, Пауль Клеє, Михайло Ларіонов, Піт Мондріан та представники другої післявоєнної хвилі – Джексон Поллок, Віллем де Кунінг, Марк Ротко, Барнет Ньюмен, які намагались переосмислити поняття картинної площини та форми.

Абстракціонізм як модерністичний напрям проявляє себе у різних видах мистецтва. У музичному авангарді з поняттям абстракціонізм дуже часто пов'язують явище додекафонії (А. Шонберг, Й. Хауер), а також музичні експерименти В. Баранова-Россине, винахідника оптофону, який продовжив експерименти О. Скрябіна з синтезу музики та кольору. У літературі тенденцію виходу в абстракцію можна простежити в роботах італійських та російських футуристів (Ф. Марінетті "Слова на волі", О. Кручених "заум"), поезія яких повністю звільнялася від жорстких синтаксичних рамок, відмінювання, від логічних зав'язків, вони вільно розташовувалися на сторінці, відкидаючи норми лінійного письма, слова утворювали декоративні рисунки, які перетворювалися на абстрактні візуальні знаки. Зауважимо, що авангардна поезія початку XX ст. була тісно пов'язана з авангардизмом у живопису. У митців того часу спостерігається характерне тяжіння до універсалізму в мистецтві. Так, багато літераторів були художниками – В. Хлєбніков, В. Каменський, О. Гуро, В. Маяковський, О. Кручених, брати Бурлюки, а художники-авангардисти писали вірші і прозу, брали участь у футуристичних виданнях не тільки в якості оформлювачів, але і як літератори – К. Малевич, П. Філонов, Н. Гончарова, М. Ларіонов. Митці розуміли абстрактне мистецтво як універсальну модель світобудови, що включає устрій навколишнього середовища та суспільства. Працюючи з первинними елементами образотворчої мови, абстракціоністи зверталися до загальних композиційних принципів, законів формоутворення та знаходили застосування необразотворчим формам у промисловому мистецтві, художньому конструюванні та архітектурі. У театрі ідея абстракціонізму була започаткована В. Кандинським. У Мурнау (Німеччина), період 1909–1914 рр., ним було створено ряд сценічних композицій і текстів, що характеризуються відношенням до ідей "синтезу мистецтв". У роботах М. Матюшина, О. Кручених, С. Радлова можна простежити ті самі особливості, які отримали продовження в творчості драматургів Е. Іонеско та С. Беккета.

У кіномистецтві абстракціонізм проявив себе в роботах В. Еггелінга, Г. Ріхтера, О. Фішінгера, В. Руттмана – художників-абстракціоністів, які, створювали свої перші експериментальні фільми, використовуючи досвід графіки, а саме застосовуючи ритмічне чергування форм та тонів, намагаючись знайти принципи побудови образотворчого ритму. Треба зауважити, що плідно та виразно абстракціонізм проявив себе в образотворчому мистецтві – графіці, скульптурі, а особливо в живопису. Перевага образотворчої форми абстракції настільки виразна, що у спеціальній літературі з мистецтвознавства, культурології, естетики утворилась традиція розширювати поняття, коли не йдеться про образотворче мистецтво, наприклад, музичний або літературний абстракціонізм. Коли уточнень не має, то під абстракціонізмом розуміють образотворчий прояв абстракції.

Витоки абстрактного мистецтва необхідно розглядати з епохи пізнього палеоліту як відправної точки виникнення образотворчої діяльності – розписи на стінах печер, рельєфи, круглу скульптуру, гравірований малюнок на каменю та кістці. Давні абстрактні елементи використовувались, перш за все, в орнаментах – лінії, крапки, кола, спіралі, були характерні для всієї культури палеоліту, мали дуже схожу структуру, незалежно від регіону розповсюдження, що підтверджує тісний генетичний зв'язок поселень на всій території Євразійського світу [13]. В епоху неоліту зображувальна культура характеризується стилізованими абстрактними зображеннями, коли знак означав цілу композицію. Ці перші рисунки трансформувались завдяки еволюційному розвитку людини, підвищенням її культурного рівня, відобразившись в пам'ятках енеоліту, про які ми можемо судити на прикладах матеріальних здобутків трипільської культури. Орнаментальні елементи, які мають релігійно-магічне навантаження і використовувались як своєрідний запис світоглядної інформації, набувають в цей період розвитку та характеризуються великою різноманітністю [6]. Саме в епоху палеоліту та неоліту людство усвідомило космічну приналежність свого буття та причетність до вічного потоку життя: "архаїка, резервуар колективних неусвідомлених емоцій, стимулювала авангардний космізм, віталізм і колективізм" [3, 43]. Подальший розвиток абстрактні символи знайшли в традиційних елементах української народної декоративної художньої культури – писанкарстві, художньому різьблені та роз-

писі, килимарстві, ткацтві, в орнаментах вишивки, кераміці, що є своєрідним генетичним продовженням надбань стародавньої культури, могутнім зв'язком поколінь.

Філософсько-світоглядним підґрунтям нового напряму в абстрактному мистецтві були філософські ідеї ірраціоналістичного волюнтаризму німецьких філософів Артура Шопенгауера та Фрідріха Ніцше; теорія інтуїтивізму французького мислителя Анрі Бергсона, що мала своїх прихильників і значно вплинула на формування культурного простору початку XX ст. та підготувала появу абстракціонізму; психоаналіз австрійського філософа, лікаря-психіатра Зігмунда Фрейда та швейцарського психолога Карла Густава Юнга; екзистенціалізм французьких філософів та письменників Жана Поля Сартра, Альбера Камю, Мартіна Хайдеггера; феноменологія філософів Едмунда Гуссерля та Моріса Мерло-Понті. Праці цих мислителів новітньої філософії, їхні роздуми про трагедію та крах традиційного гуманізму, історичну безвихідь надають новій культурі, зокрема в художніх творах, естетичних трактатах та публіцистичних деклараціях модерністів характеру абсурдності світу, самотності й приреченості людини з одного боку, а з іншого – прагнення відбудувати нову, еволюційну обґрунтовану реальність.

Художня культура є однією з особливих сфер культури, основне завдання якої полягає у вирішенні проблем інтелектуального та чуттєвого відображення буття в художніх образах. Поняття "художня культура" по відношенню до поняття "мистецтво" має більш глибинний та загальний сенс, тому ці поняття не можна ототожнювати. Безумовно, мистецтво – головний елемент культури, що виражає її сутність та впливає на зовнішні фактори в процесі її розвитку, відтворює "принципово новий рівень дійсності" та характеризується безмежною свободою, дає можливість для експерименту, який дозволяє перевірити недоторканість різних сфер світу [5, 234].

Сучасна художня культура характеризується динамічністю та неоднозначністю. В останні десятиліття прослідковується інтерес до вивчення надбань мистецтва а контексті культуро-творчих процесів. Для глибинного розуміння культурного явища, яким є абстрактне мистецтво, доцільним буде розглянути культурний простір, в межах якого воно виникало, і феномени його представників. Розвиток цього виду мистецтва в Україні має послідовний, логічний характер.

Аналізуючи сучасний стан культури, варто відмітити процеси універсального еволюціонізму, що лежить в основі картини світу сьогодення. Сучасні інтеграційні процеси у сфері міжетнічних і міжцивілізаційних відносин носять багатоаспектний, багатофакторний, а саме глобальний характер, ми їх розуміємо під процесами глобалізації. Процеси, які відбуваються сьогодні в галузі художньої культури, складні і суперечливі, як і їх генезис, та мають дуалістичну спрямованість, яка характеризується одночасно модернізацією та схильністю до деструкції. Очевидно, що посилення взаємозв'язку між країнами характеризується домінуванням одних над іншими – виникають поняття "європеїзація" та "американізація", або більш загальне – "вестернізація" [8].

Тож, сучасна українська художня культура активно зазнає впливу європейсько-американської культурної моделі, що, на нашу думку, має як негативний, так і позитивний аспект. Міжкультурні зв'язки необхідні для повноцінного розвитку. Не можливо стояти осторонь від об'єктивних глобалізаційних процесів, які допомагають позитивному культурному взаємозбагаченню. Історичний досвід України, з її тоталітарним минулим, зумовив однобічну направленість її арт-культури. Аналізуючи сучасний стан художньої культури, ми вбачаємо в цій своєрідній відмежованості, на певному історичному етапі, від загальних світових процесів, певний позитивний сенс, а саме – збереження культурної ідентичності. Саме усвідомлення своєї унікальності за рахунок культурно-етнічного багатства та високого рівня мистецької професійної майстерності допоможе зайняти українському мистецтву гідне місце в світовій художній культурі.

Світові культурні процеси, які відбуваються в сучасній історичній площині, мають вплив на українську арт-культуру. Відбувається нестримний процес пошуку нових форм, засобів утілення образної виразності, переосмислення надбань світового постмодерністичного мистецтва, а головне – усвідомлення власної індивідуальності за рахунок складної, суперечливої, але багатої історії культури.

Сучасна українська художня культура, в образотворчому її сегменті, характеризується тяжінням до абстрактних проявів. Підкреслюємо, що світові тенденції зовсім інші: абстракціонізм як символ протесту та епатажу, активно проявляв себе в Європі на початку XX ст. та Америці після другої світової війни, а на сьогоднішньому етапі розвитку світової образотворчості не входить до субстанціональних напрямів. Він пройшов довгий шлях злетів та падінь, трансформуючись та надаючи розвиток для нових напрямів. Художня культура України довгий час знаходилась під тиском тоталітаризму, що проявлявся в соцреалістичній спрямованості мистецтва, тому абстрактні прояви не могли розвиватись, експерименти, які проводили митці, приховувались, остерігаючись переслідувань. Сьогодення характеризується активним сплеском інтересу митців до абстрактного мистецтва. Це пояснюється роками інертності та бажанням прилучитись до світових тенденцій.

Активні творчі пошуки проявлялись частіше в живопису. Саме з появою творчого об'єднання "Живописний заповідник" (1992) (О. Бабак, М. Гейко, О. Животков, П. Керестей, М. Кривенко, А. Криволап, С. Семернін, Т. Сільваші) можна говорити про відродження абстрактного мистецтва в Україні [9, 130]. Треба підкреслити, що цих провідних українських митців-абстракціоністів єднали не тільки можливості нового прояву, а й намагання зрозуміти природу живопису, вони ставили за мету розкрити сутність кольорового простору, що революційним способом вплинули на формування нового мислення, нової естетичної спрямованості не тільки абстрактного мистецтва, а й взагалі сучасної української художньої культури.

Абстрактне мистецтво України характеризується оригінальністю творчих прийомів, філософською наповненістю, експресивною виразністю, загальним інтересом до неї митців, що широко її репрезентує в художньому просторі: О. Бабак, О. Дубовик, П. Лебединец, П. Бевза (Київ); В. Маринюк, В. Басанець, С. Савченко, В. Сад, О. Стовбур, В. Цюпко (Одеса); Ю. Шеїн, А. Гладкий (Харків); В. Бажай (Львів). Вивчаючи шляхи розвитку українського абстрактного мистецтва, підкреслюємо, що йому притаманна виразна емоційність форми як прояв прагнення до еволюціонізму, всупереч складним історичним передумовам та піднесена кольорова напруга як прояв національної сутності, стародавнього генетичного коду, що робить його характер дійсно унікальним. Аналізуючи українську художню культуру та абстрактне мистецтво як невід'ємну її частину, констатуємо піднесене значення національних рис, інтерес митців до естетики первісних стародавніх культур та української народної творчості, що сильно вирізняє характер українського абстракціонізму в класичній євроцентристській моделі культури [11, 10-11].

Отже, досліджуючи передумови та причини становлення абстрактного мистецтва в контексті художньої культури України, ми приходимо до розуміння нерозривного історичного зв'язку форм, образної системи, філософського світовідчуття даного виду мистецтва в контексті культурних процесів. Сучасне абстрактне мистецтво продовжує традиції школи українського авангарду, а саме художньої абстракції, закладеної К. Малевичем, О. Богомазовим, В. Єрміловим, О. Екстер, та містить у своїй основі переусвідомлений тисячорічний етнічний зображувальний досвід. Сучасні тенденції розвитку суспільства диктують розуміння власного місця у глобальному світовому художньому процесі. Усвідомлення того, що українське мистецтво є невід'ємною частиною художньої культури світу і, згідно з історичною закономірністю, пройшло загальні стильові етапи, створило самобутній варіант у кожному з них, дозволяє сучасним науковцям під новим кутом розглядати творчість видатних українських митців, побачити певну логіку у ряді мистецьких явищ і процесів, які відбуваються в Україні. Попри те, що багато років в українському мистецтві домінував реалістичний напрям, представники українського авангарду, а саме митці-абстракціоністи здобули світове визнання.

Таким чином, абстрактне мистецтво як феномен зображувальної культури світу, найдавніший прояв людської творчості, прагнення осягнути навколишній світ та своє виняткове місце в ньому є не тільки завершенням зображувальності, а й новаторським етапом, на якому можна констатувати великі досягнення та трансформації, які відбулись в європейському мистецтві.

Література

1. Всемирная энциклопедия: Философия / Гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. — М. : Аст, Мн: Харвест, соврем. литератор, 2001. — 1312 с.
2. Воррингер В. Абстракция и одухотворение / В. Воррингер // Современная книга по эстетике : Антология ; пер. с англ. Э. Н. Глаголевой и др., общ. ред. и вступ. ст. А. Егорова. – М. : Иностранная лит., 1957. – С. 459-475.
3. Горбачов Д. Шароварно-гопашна культура як джерело світового авангарду / Д.О. Горбачов // МІСТ. – 2006. – №3. – С. 43-51.
4. Леонардо да Винчи. Суждения. — М. : Изд-во Эксмо, 2006. — 416с.
5. Лотман Ю. Культура и взрыв / Ю. Лотман – М. : Гнозис; Издательская группа "Прогресс", 1992. – 272 с.
6. Заєць І. І. Трипільська культура на Поділлі / І. І. Заєць. – В. : Тезис, 2001. – 184 с.
7. Кандинский В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – Л.: Ленинград, 1989. – 72 с.
8. Пензина Е. В. Феномен глобализации: глобализация и вестернизация // Вестник КрасГАУ. – 2012. – №8. – С. 228-233.
9. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX—XXI століть / В. Сидоренко. – Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад. мист-в України. – К.: ВХ [студіо], 2008. – 188 с.
10. Стеценко В. С. Культура в термінах від "а" до "я". Культурологічна абетка / В. С. Стеценко. – Л. : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. – 174 с.
11. Федорук О. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. / О. Федорук. – Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К.: ВД "А+С", 2006. – Кн. 1. – 260 с.
12. Эстетика: словарь / под общ. ред. А.А. Беляева и др. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.
13. Яковлева Л. Найдавніше мистецтво України / Л. Яковлева. – К. : Стародавній світ, 2013. – 286 с.
14. Seuphor Michel. Abstract painting: Fifty years of accomplishment, from Kandinsky to the present (A laurel edition) / Michel Seuphor. – NY.: Dell, 1964. – 194 p.

References

1. The World Encyclopedia of Philosophy. (2001). Moscow: AST, Mn, Harvest [in Russian].
2. Worringer V. (1957). Abstraction and spirituality. Modern book on aesthetics: An Anthology. Moscow: Foreign Lighted [in Russian].
3. Gorbachov D. (2006). Sharovarno-hopashna culture as a source of global vanguard. MIST, 3, 43-51[in Ukrainian].
4. Leonardo da Vinci. (2006). Judgments. Moscow: Eksmo Publishing House [in Russian].
5. Lotman Yu. (1992). Culture and explosion. Moscow: Gnosis; Publishing group "Progress" [in Russian].
6. Zayts I. I. (2001). Tripilska culture on Podilli. Vinnitsa: Thesis [in Ukrainian].
7. Kandinsky V. (1989). Concerning the Spiritual in Art. Leningrad: Leningrad [in Russian].
8. Penzina E.V. (2012). Phenomenon of globalization: the globalization and Westernization. Herald KrasGAU, 8, 228-233 [in Russian].
9. Sidorenko V. (2008). Visual art of the avant-garde shifts to new directions: development of visual arts Ukraine XX-XXI centuries. Kiev: BX [studio] [in Ukrainian].
10. Stetsenko V. S. (2005). Terminology of culture from "a" to "z". Culturological alphabet. Lviv: Publishing Center of Ivana Franko [in Ukrainian].
11. Fedoruk A. (2006). Intersection sign: Selected articles of art. Kiev: Publishing Center A+C [in Ukrainian].
12. Belyaeva A. A. (Eds.). (1989). The aesthetics: dictionary. Moscow: Politizdat [in Russian].
13. Yakovleva L. (2013). Ukraine ancient art. Kiev: Ancient world [in Ukrainian].
14. Seuphor M. (1964). Abstract painting: Fifty years of accomplishment, from Kandinsky to the present. New York: Dell [in English].

УДК 78.01.3.8.781.6

Нєйчева Лілія Василівна
здобувач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А.В.Неждановоі, завідувач літературно-драматичної частини Одеського національного академічного театру опери та балету
liliya.neicheva@mail.ru

ХРИСТИЯНСЬКА ІДЕЯ В БОЛГАРІЇ ТА ЇЇ ГЕНЕТИЧНА ОБУМОВЛЕНІСТЬ КИРИЛІВСЬКОЮ ТРАДИЦІЄЮ

Статтю присвячено діяльності болгарських просвітителів Кирила та Мефодія в релігійній і культурній сферах Болгарії та Київської Русі. Проаналізовано історичні відомості про інтелектуальну, релігійну, церковну діяльність братів у зв'язку з принципами доіконоборчого християнства, ідеями кельтських місіонерів та культурними досягненнями слов'ян. Виділено основні лінії кирилівської релігійної установки, які стали важливими для формування болгарської держави. Також розглянуто вплив кирилівських ідей на музичні церковні та фольклорні традиції Болгарії.

Ключові слова: давньохристиянська традиція, глаголиця-кирилиця, Охридська школа, ірландська релігійна традиція, ісон-бурдон.

Нейчева Лилия Васильевна, *соискатель кафедры теоретической и прикладной культурологии ОНМА им. А.В. Неждановой, заведующая литературно-драматической частью Одесского национального академического театра оперы и балета*

Христианская идея в Болгарии и ее генетическая обусловленность кирилловской традицией

Статья посвящена деятельности болгарских просветителей Кирилла и Мефодия в религиозной и культурной сферах Болгарии и Киевской Руси. Проанализированы исторические сведения об интеллектуальной, религиозной, церковной деятельности братьев, в связи с принципами доиконоборческого христианства, идеями кельтских миссионеров и славянскими культурними достижениями. Выделены основные линии кирилловской религиозной установки, которые стали важными в формировании болгарского государства. Также рассмотрено влияние кирилловских идей на музыкальные церковные и фольклорне традиции Болгарии.

Ключевые слова: раннехристианская традиция, глаголица-кириллица, Охридская школа, ирландская религиозная традиция, исон-бурдон.

© Нєйчева Л. В., 2016

Neycheva Liliya, *PhD-candidate of the theoretical and applied cultural science chair, ONMA after Nezhdanova, head of the literary and dramatic part of the Odessa National Academic Theatre of Opera and Ballet*

Christian ideogy in Bulgaria and its genetic grounding in Cyrillic tradition.

The given article is dedicated to the activity of Cyril and Methodius, the Apostles of Bulgaria and Kiev Russ religious and cultural spheres.

The article contains historical facts of the Act of Adoption of Christianity by Bulgaria and the choice of the political governance pattern by the Christian community. Being revealed the turning points in biography of the brothers from Thessalonica, Cyril and Methodius that were crucial for their further intellectual, church and missionary activity.

The author focuses on the issue if creation of the Slav script by Cyril as neither historians nor linguists can agree on the type of alphabet that was taken by Cyril as a basis for the Glagolitic script. The role of the representatives of the Ohrid School, the disciples of the Equal-to-Apostles brothers who took part in creation of the Cyrillic Script, has been underlined.

The missionary activity of Cyril and Methodius has been analyzed in the aspects of early pre-aniconism Christianity ideas that were inherited by Macedonian renaissance of the post-aniconism period. The period was not marked by the confessional division of churches that suggested confessional tolerance to different trends inside Christianity. The tolerance inevitably should have brought to revelation of the local beliefs through the Apostles tradition. The local beliefs included the pre-Chistian ones as Cyril and Methodius came to the lands where people had already taken baptism with adopting Christianity to the national conditions.

The author also touched upon the influence of the Irish Church on the views of Cyril and Methodius. The representatives of the above mentioned church were known to welcome martyrdom, advancement of asceticism, were also known for their musical and poetical interests, absence of hierarchism, "democracy" in the fellowship of clergy. All those features accumulated in the activity of brothers and defined influence on the Slav nations.

The article singles out the main features of the Cyril's religious doctrine that became the most important for construction of the Bulgarian statehood, namely, intellectuality of the missionary activity, veneration of martyrdom and acts of Faith. The Cyril's concepts were perceived by the Bulgarians as something natural for the cultural being of the country. Adoption of the concepts caused the Bulgarian priest hood to deny any dialogue with the Muslims during the anti-Turkish movement, though the proto-Bulgarians had some Turkish blood in them. This patriotic idea of monastic Ministry became the doctrine for state fundamentals of the Bulgarian Orthodoxy.

The author also points out that the Bulgarian religious enlightening affected the Slav world in a whole. After the fall of the First Bulgarian Kingdom in 1019 a lot of refugees arrived at the Russian lands. There had been quite a number of Orthodox priests carrying liturgical and service books on them, as well as other samples of the Slav literature. The Word of a Philosopher was among the books that had a lot of words of Moravian and Bulgarian origin as well as features of Greek language. Cyril wrote his books in Greek so the Slav books with Greek words may refer to the authorship of his disciples.

The author also links the concepts of Joy and Harmony highly presenting Cyril's doctrine with color symbolism of the Bulgarian icons where combination of red (the symbol of the Earthly) and green (the symbol of harmony and balance between the Earthly and the Heavenly) prevails. That was the origin of the impressionistic color combination in the Bulgarian art that still keeps these "signs of joy and earthly grace".

The article also focuses on Cyril's flexibility and openness to other Christian churches that caused tolerance to the individual Christian development of different nations and revelation of intellectuality in Theology that was drifting away from the church hierarchy. The philosophy of openness to the rationalistic world perception characterized the Cyril's doctrine.

The Early Christian and Irish traditions in the Cyril's doctrine in the irinfluence on musical traditions of Bulgaria and Ukraine have been analyzed in the given article. One can see the influence in the genesis of the Ukrainian kobza players movement and in appliance of drone-ison in the folklore and church Bulgarian musical tradition that is recognized to be basic for ancient Byzantine and Mount Athos singing traditions. Other bright example of the drone use is the Bulgarian gaida (Bulgarian folk instrument close to the bagpipe). The main principle of use is the sound of the long constant harmony note on the background of which a figurative ison singing develops a complex improvised melodic structure. The principle is close to the church music tradition.

The conclusion underscores importance of singling out ideas of the Cyril's doctrine as historical confirm that Cyril (Constantine) was an intellectual who was flexible enough to take part in interactions between Constantinople and Rome, Great Moravia and etc. and turned to the treasures accumulated by the Irish and Brits Church that created a rich theological foundation for the Orthodox scholarship tradition.

Keywords: early Christian tradition, the Glagolitic and Cyrillic scripts, Ohrid School, Irish religious tradition, ison-drone.

Актуальність теми визначена значимістю болгарської ідеї в сучасному музичному розкладі з зазначенням базисності кирило-мефодіївскої традиції в формуванні релігійних установок слов'ян.

Мета статті – систематизувати відомості про культурно-релігійні установки болгарської нації у зв'язку з впливом на неї діяльності братів Кирила та Мефодія. У зв'язку з цим визначені основні завдання статті: узагальнення відомостей про діяльність просвітителів Кирила та Мефодія; підкреслення основних ідей братів, що позначилися на культурних і релігійних установках Болгарії; вплив кирило-мефодіївської діяльності на церковну та народну музику Болгарії.

Об'єкт – болгарська музика в її резонуванні з історичними національними традиціями та актуальними стилістичними ідеями сучасності.

Предмет – стильовий генезис болгарської музики.

Методологічною основою роботи виступає інтонаційна концепція музики, яка представлена послідовником Б. Асаф'єва в Україні І. Ляшевським [10]. Також теоретичні розробки болгарських дослідників П. Ангелова, Г. Бакалова, Р. Грудєва [1; 4], які висвітлювали невід'ємність національного від церковного в художній сфері.

Наукова новизна – оригінальність ракурсу розгляду релігійного просвітництва в узагальнених відомостях з історії мистецтва Болгарії.

Практична цінність дослідження визначена тим, що матеріали, представлені в статті, можуть доповнювати курси історії музики та музичного виконавства, що викладаються у вищих навчальних мистецьких закладах і в музичній спеціальній вищій та середній школах.

Болгарія в державних масштабах прийняла від Візантії християнство в православній формі в 863 р., хоча початок поширення християнської релігії в країні відноситься ще до часу правління Крума (802 – 814). Безліч виведених ханом Крумом з Візантії полонених вплинули на християнізацію язичницьких підданих монарха. Офіційний статус християнство в Болгарії отримало після хрещення князя Бориса у IX ст. Узагалі єдність християнської церкви, що в той час ще мала місце, хоча і була трактована державами по-різному в римсько-гальському і німецькому ареалах, поставила князя Бориса перед вибором моделі політичного управління християнською спільнотою підданих. Західний зразок являв відносну незалежність церкви від імператорської влади, тоді як східно-візантійський – злиття церковного інституту та імператорської влади. Візантійський варіант християнства був більш органічний для князя Бориса, сприяючи збереженню політичної незалежності Болгарії. Тому в 870 р. Болгарська церква стала автокефальною, отримала статус архієпископства та була розділена на кілька єпархій, визначивши національну самостійність в сповіданні Православ'я [1, 67; 5].

Величезне значення в національному самоствердженні православних болгар мав хронологічний збіг акту прийняття християнства з діяльністю слов'янських просвітителів братів Кирила (827 – 869) та Мефодія (815 – 885). Створена Кирилом слов'янська абетка і граматика являли собою "глаголічне" письмо, що пізніше змінилося "кирилицею", яка донині в Болгарії, як і в Україні, Росії, Сербії, складає основу писемності. Кирилівська традиція мала глибокий вплив на всі слов'янські країни, але в кожній з них були і є свої неповторні риси. Для Болгарії шанування солунських братів Кирила і Мефодія стало спеціальним знаком першослов'янського просвітництва, оскільки в акті хрещення Русі приклад Болгарії став вирішальним.

Вплив кирилівської традиції визначався її вкоріненістю в ранньохристиянському, доіконоборчому православ'ї, яке зберігало зв'язок з елліністичною радісністю в очікуванні близького пришестя. Кирило і Мефодій умовами свого виховання-освіти відійшли від іконоборчо орієнтованого Константинополя, вписалися в "македонський ренесанс" IX – XI ст. Це був етап значимості ірландської православної церкви та непозначеної чіткої розділеності Константинополя та Риму. Коли йдеться про відкритість стосовно різних християнських церков кирилівської традиції (братам-просвітителям дорікали також у прихильності до аріанської єресі), то ці ознаки кирилівського вчення тлумачаться як особлива терпимість до індивідуальних шляхів християн різних націй. Також кирилівська лінія в християнстві є проявом високого інтелектуалізму в богослов'ї, пролонгацією в віросповідальному служінні позицій "філософа Костянтина"; у хрещенні Кирила, який не признавав церковної ієрархії (фактично, святий не мав церковного сану аж до 869 р., сповідуючи першохристиянські апостольські принципи діянням, а не посадовим завзяттям). Філософський пафос відкритості до раціоналістичного світосприйняття відрізняв кирилівську традицію – а це інакше, аніж містицизм пізньовізантійської культури, та інтелектуальна екстатика ісихазму (у тому числі Григорія Палами, Феофана Грека та ін.).

Брати Кирило і Мефодій були уродженцями грецького порту Салоніки, відомого під назвою Солунь. Тут закінчувалася Візантія, і починалися неосяжні землі слов'ян [5]. Мешканці Солуня добре знали мову македонських слов'ян, оскільки в самому місті, особливо в його передмісті, проживало чисельне слов'янське населення. Володіння з дитячих років (від матері-слов'янки та оточення) їх мовою і блискуче грецьке-візантійське виховання, перебування Кирила при дворі Імператора дали блискучий старт у просвітницькій діяльності братів, яка була орієнтована на європейський Схід і Південь.

Найбільшою історичною заслугою Кирила стало створення слов'янської писемності, що виникла, як свідчать сучасні джерела [4, 35], аж ніяк не на порожньому місці. У них зазначається, що історики та лінгвісти досі не можуть розгадати таємниці виникнення глаголиці, а саме: який алфавіт взяв Кирило в основу своєї слов'янської азбуки? Зображення деяких букв збігалося з копським, староєврейським, рунічним, вірменським, грузинським, готським письмом. Задля справедливості, варто послатися на Бравлінське євангеліє, що зявилося в Криму, та "Велесову книгу" [7, 710 – 712]. Єдиним поясненням, чому Кирило для своєї азбуки зібрав таке поєднання письмових знаків, є наявність у слов'ян цього типу дохристиянської писемності.

Сьогодні між вченими практично немає розбіжностей з приводу того, яку абетку винайшов Кирило: першою слов'янською азбукою була глаголиця. Кирилиця ж укладена з літер грецької урочистої уніціальної писемності учнями рівноапостольних братів. Цей аспект давньоруської писемності як основи кирилиці спеціально розробив С. Ляшевський [7, 207 – 222].

Працюючи в різних країнах, під заступництвом монархів, що тяжіли до православ'я та, зважаючи на історичні обставини, мали зв'язки зі світом Заходу, використовуючи власні інтелектуальні напрацювання в Константинополі, Кирило розробив максимально відкритий до державного правління церковний уклад, що відповідав інтересам народу і нації. Болгарські державці, усвідомлюючи себе спадкоємцями константинопольської імператорської могутності в захисті православ'я, підтримували чернечу вченість і одночасно сприяли формуванню патріотичної установки спадкоємців Кирила в Болгарії.

У книзі "Българското Евангелие" про сенс діяльності Кирила на європейському Півдні зазначено: "Особливо сприятливі умови для розвитку слов'янської писемності складаються на південному сході. У Македонії створюється низка рукописів, які продовжують традиції Кирило-Мефодіївських перекладів (так звана охридська школа). Серед письменників, що тут працювали, найбільш відомий Климент, один з найталановитіших учнів Мефодія" [4, 45]. На сході Болгарії центром старослов'янської книжності стає Преслав – столиця Болгарії в період правління царя Сімеона (893 – 927), який сприяв розвитку слов'янської писемності.

Тож, слов'янські просвітителі орієнтувалися на раннє християнство. Відмінною ознакою, що підтверджує зазначену спрямованість, є шанування апостола Павла, який найбільш послідовно відстоював рівноправність народів і демократичні традиції, і якого Климент Охридський – учень Кирила і Мефодія – вважав першим просвітителем слов'ян.

Брати Кирило і Мефодій не мали високого духовного сану, орієнтуючись на морально-політичну значимість своєї діяльності. Звідси – активна діяльність щодо ідей раннього доіконоборчого християнства, успадкованого македонським ренесансом постіконоборчого періоду, що не знав конфесійного поділу церков і передбачав віротерпимість до різних течій усередині християнства. Віротерпимість неминуче повинна була призвести до "проростання" через їхню традицію місцевих уявлень, у тому числі дохристиянських, оскільки Кирило і Мефодій проживали на землях, що раніше вже прийняли хрещення відповідно до національних умов.

За походженням і вихованням Кирило і Мефодій були справжніми аристократами, найкращими людьми за морально-інтелектуальними якостями. Зауважимо, брати-просвітителі спілкувалися з аристократією слов'янських держав, культивуючи спільність чернечого й лицарського служіння.

Як свідчать сучасні джерела [3, 137 – 145], Кирило активно акумулював вплив ірландської церкви, представники якої були відомі прихильністю до мучеництва, подвигу аскези та музично-поетичних інтересів. Ірландська церква не мала ієрархічності, характерної для неї, відрізнялася демократизмом спільності кліру. Тобто, багато що вона мала від раннього чернецтва, для якого особистий подвиг перевищував ієрархічний офіційний церковний уклад. Саме ці риси є найбільш характерними для кирилівського вчення.

Ірландська церква в період XI – XI ст. мала значний вплив на європейському континенті, в тому числі в сфері місіонерської діяльності Кирила і Мефодія. Кельтська церква завжди тяжіла більше до Сходу, ніж до Заходу, а ірландських ченців часто іменували "греками" за їхнє явне вподобання саме цієї мови, у порівнянні з латинською, хоча вони були обізнані з латинською вченістю. Ірландська церква зберігала власну організацію до кінця XII ст. Тож, якщо пам'ятки права, що відносяться до ірландських традицій, могли потрапити на Русь у складі кирило-мефодіївської спадщини, то для пояснення деяких кельтських рис такого немає. На берегах Балтики проживали ірландські переселенці. Про це свідчить наявність кам'яних хрестів на Русі. Паралелі цим хрестам знаходять саме в Ірландії. Ірландськими місіонерами були завезені на Русь дзвони. Вони також поширили у Європі культ архангела Михаїла.

Ірландські місіонери були схильні до створення алфавітів, оскільки вони всюди виконували богослужіння рідною мовою. Зазвичай, місіонери мали з собою до двохсот готових алфавітів, а схильність до містики, у тому числі до містичного тлумачення букв – специфічна особливість ірландської церкви. Цей факт дав підґрунтя вченим, аби висловити припущення, що в основі глаголиці, створеної Кирилом, лежить саме ірландське коріння, так як в VIII ст. глава Зальцбурзької єпархії, ірландець Вергілій, автор "Космографії", приклав до неї алфавіт, подібний до глаголиці [3, 150]. Така відкритість до взаємодії конфесіоналізму, який уже намічався, та релігійної традиції солунських братів підтримувала автономію у ставленні до болгарської церкви у православному світі, що займала особливу позицію в якості державного регулювання релігійної установки.

Безумовно, істотний вплив на поширення християнства на Русі мала Болгарія. Після падіння Першого Болгарського царства в 1019 р. на руські землі ринув потік біженців, серед яких було чимало православних священиків. Важливо, що в IX – X ст. сербське і болгарське духовенство привезло з собою велику кількість церковно-богослужбових книг та інших пам'яток слов'янської писемності, у

тому числі "Мову філософа", в тексті якої відзначаються "моравізми" і "болгаризми", а також ознаки впливу грецької мови. Якщо врахувати, що Кирило писав свої твори грецькою мовою, то пам'ятки слов'янської писемності з еллінізму можна віднести до оточення просвітителя.

Болгарія виявилася чутливою до філософського інтелектуалізму кирилівського православ'я – до високої абстракції радості і гармонії, яка проявляється в кольорових перевагах іконопису. Зауважимо, якщо в ранньовізантійському мистецтві значимим в іконопису був зелений колір, то в постіконоборчий період він майже зникає з кольорової гами. Зелений колір – це символ гармонії, рівноваги земного та небесного, про що відзначають О. Лосєв та І. Бусєва-Давидова [6, 50; 2, 186]. У російському іконопису зелений колір значимий, але він більш важливий для болгарських ікон. В іконах Болгарії самодостатнім є поєднання червоного (символ земного) і зеленого кольорів. Так закладалася своєрідна імпресіоністська барвистість у кольоросприйнятті болгарського мистецтва, яке зберігає ці символи як "знаки радості і земної благодаті" в образотворчому мистецтві й нині.

Кирилівська традиція була сприйнята болгарським релігійним просвітництвом як органічна складова існування культури країни. У болгарській історії вражає надзвичайно виражений патріотичний настрій православних монастирів, які стали точками відліку в антитурецькому опорі нації, хоча турки-мусульмани зазвичай не знищували монастирі. Ця патріотична ідея чернечого служіння стала доктриною державних устоїв болгарського православ'я.

У православ'ї існувала верства чернецтва і філософів-богословів (Григорій Палама, творець течії ісихазму), які були прихильниками діалогу з турками-оттоманами. Останні, в свою чергу, також були діалогічно налаштовані на відносини з послідовниками "пророка Іси" (як вони називали Ісуса Христа). Тож, для болгарської церкви не існувало дилеми "діалог чи недіалог" з мусульманами, хоча в крові протоболгар мала місце тюркська складова. Таке патріотичне служіння болгарської церкви являло самостійну лінію в православ'ї, і почасти було підготовлене гнучкістю, вживаністю до місцевих умов православної кирилівської традиції. Слов'янські просвітителі Кирило і Мефодій у трактуванні православних святинь мали установче значення для формування низки суттєвих рис психології болгарської нації, в якій богословсько-науковий універсам всехристиянського значення поєднувався зі своєрідним національним самозахистом у віросповіданні.

Вплив кирилівської традиції та ірландської церкви прослідковується і в генезисі українського кобзарства. Характерний для кельтів народний інструмент цитра-арфа (струнно-щипковий) за типом схожий на українську кобзу-бандуру, на яких виконували вірші під інструментальний акомпанемент кобзарі-бандуристи. На фресках у Софії Київській є зображення скоморохів з інструментом типу арфи. Як свідчать сучасні фольклорні дослідження, тільки Болгарія ввела у свою музичну традицію бурдон-ісон, який визнаний базисним для афонської, давньовізантійської традиції. Яскравим зразком використання бурдона в Болгарії, окрім церковного співу, є використання в фольклорній традиції народного інструменту гайда, основним принципом якої є звучання довго витриманої педалі і розгорнутої віртуозної мелодії на її фоні, в тому числі імпровізаційного типу.

Тож, можна зробити наступні висновки.

1. Питання щодо визначення ідей кирилівської традиції є важливим, оскільки історичні відомості свідчать про те, що Кирило-Костянтин (імена від роду і хрещення) – інтелектуал, який брав участь у взаємодії Константинополя з Римом, Великою Моравією – звертався також до надбання ірландсько-бриттської церкви, що в сукупності створило багатий богословський генофонд православної наукової традиції.

2. Болгарське релігійне просвітництво було спрямоване на слов'янський світ у цілому. Кирило був творцем глаголиці і його авторитет був важливим для болгарської релігійної концепції, що стала в XIII ст., за часів І. Кукузеля, представницькою від Константинополя. Тож, для болгарської державної розбудови та православ'я особливо перспективними виявилися дві лінії кирилівської релігійної установки: 1) інтелектуалізм місіонерства; 2) шанування мучеництва, подвигу в ім'я Віри.

3. Основним кроком в утвердженні самостійності болгарської церкви і водночас власних шляхів культурного розвитку стало ведення церковнослужіння слов'янською мовою. Ведення літургії на сакральному варіанті рідної мови, поширення слов'янської писемності і виникнення слов'яномовної літератури сприяло культурному розвитку і формуванню самосвідомості болгарського народу.

Література

1. Ангелов П., Бакалов Г. История на България / П. Ангелов, Г. Бакалов. – София: Булвест, 2000. – 511 с.

2. Бусева-Давыдова И. Искусство Византийского мира / И. Бусева-Давыдова // Энциклопедия для детей; гл. ред. М. Аксенова. – М.: Аванта, 1997. – Т. 7 (Ч. 1). – С. 170 – 219.

3. Введение христианства на Руси / Институт философии АН СССР; отв. ред. А. Д. Сухов. – М.: Мысль, 1987. – 302 с.

4. Грудев Р. Българскато Евангилие / Р. Грудев. – София: Галактика, 1988. – 102 с.
5. Кирилл и Мефодий. Энциклопедия Кругосвет (Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.krugosvet.ru/node/35197
6. Лосев А. Философия, мифология, культура / А. Лосев. – М.: Издат. полит. лит., 1991. – 524 с.
7. Ляшевский С. История Христианства в Земле Русской с I по XI век / С. Ляшевский. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002. – 320 с.
8. Табов Й. Когда хрестилась Киевская Русь? / Й. Табов. – С.-П.: Нева, ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2003. – 416с.

References

1. Angelov P., Bakalov G. (2000). The history of Bulgaria. Sofia: Bulvest [in Bulgarian]
2. Buseva-Davydova I. (1997). Art of the Byzantine world. Encyclopediya dlya detey Avanta. Vol. 7, part 1, 170 – 219 [in Russian]
3. Sukhov A. D. (Eds.). (1987). Introduction of Christianity in the Rus. Moskow: Mysl' [in Russian]
4. Grudev R. (1998). Bulgarian gospel. Sofia: Galaxy [in Bulgarian]
5. Cyril and Methodius. Encyclopedia Kruhosvet (Universal scientific populyarnaya online Encyclopedia) Retrieved from: www.krugosvet.ru/node/35197
6. Losev A. (1991). Philosophy, Mythology, culture. Moscow: Publishing political literature [in Russian]
7. Lyashevskyy S. (2002). History of Christianity in the Russian land with I the XI centuries. Moscow: FAIR-PRESS [in Russian]
8. Tabov J. (2003). When Kievan Rus was baptized? Saint Petersburg: Neva, Olma-Press Education [in Russian].

УДК 7.077:792(477.83/.86)"1941/1944"

Прокоп'як Віра Богданівна
аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтв
Державного вищого навчального закладу
"Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника"
vira_moskalyk@ukr.net

АМАТОРСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ РУХ ЯК ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ ГАЛИЧИНИ ПЕРІОДУ НІМЕЦЬКОЇ ОКУПАЦІЇ (1941 – 1944)

У статті проаналізовано діяльність аматорських театральних колективів у Галичині періоду німецької окупації. Досліджено процеси становлення та розвитку аматорського театру в структурі відновлених і новоутворених національно-культурних товариств та організацій.

Ключові слова: аматорський театр, період німецької окупації, театральний рух у Галичині, театральна діяльність товариства "Просвіта", Українські освітні товариства, Інститут народної творчості.

Прокопяк Вера Богдановна, *аспирант кафедры дизайна и теории искусств Государственного высшего учебного заведения "Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника"*

Любительское театральное движение как фактор национально-культурной жизни Галичины периода немецкой оккупации (1941 – 1944)

В статье проанализирована деятельность любительских театральных коллективов в Галичине периода немецкой оккупации. Исследованы процессы становления и развития любительского театра в структуре восстановленных и новых национально-культурных обществ и организаций.

Ключевые слова: любительский театр, период немецкой оккупации, театральное движение в Галичине, театральная деятельность общества "Просвіта", Украинская образовательные общества, Институт народного творчества.

Prokopiak Vira, *postgraduate of the design and theory art chair, The Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian national university*

The amateur theatrical movement as a factor of national and cultural life in Galicia during the German occupation (1941 – 1944)

In the article the activity of amateur theater groups in Galicia during the German occupation was analyzed. The processes of formation and development of amateur theater in the structure of restored and newly established national cultural societies and organizations are examined.

© Прокоп'як В. Б., 2016

The examined problem has important scientific value, as it enables the realization of a comprehensive analysis of amateur theater movement as a factor of national and cultural life in Galicia, in the period of German occupation in 1941-1944. On the basis of detailed investigation of Ukrainian periodicals, historical memoir digests and works of the researchers of this problem, the processes of formation and activities of amateur theatrical centers in the structure of national cultural societies and organizations are found out. Due to active organizational position of the creative Ukrainian intellectuals, the cultural educational society "Prosvita" began to restore its activities immediately after the entry of German troops to the territory of Galicia. There was a gradual improvement of alliances with affiliates and reading rooms. Affiliates invoked all reading rooms to provide information about amateur theatrical groups as soon as possible.

The author focuses on the development and expanding of the chain of amateur theatrical movement, that was significantly facilitated by the cooperation of "Prosvita" centers with other cultural, educational and art societies – "Women's Service of Ukraine", "Sich", "Youth's hovels". In March 1942, in order to unify the whole social life in the General Provinces, the German authority reorganized "Prosvita's" reading rooms into the Ukrainian Educational Societies (UES). After unification of The Ukrainian National Committee in Lviv with The Ukrainian Central Committee in Krakow there was held the final arrangement of affairs in the Department of Cultural Labor (a part of the organizational structure of the Committee). Due to the Department of Cultural Labor of The Ukrainian National Committee amateur theatrical movement actively launched its activities and quickly gained unprecedented massive character. Almost in every UES worked a theater group, each of which was marked by great amount of prepared and played shows. The article highlighted rather active dramatic circle work at schools.

However, despite all the efforts of the Department of Cultural Labor UCC, Ukrainian societies failed to achieve consistency in the work of all amateur dramatic groups. This was prevented by a number of difficulties caused by the wartime. In addition, the functioning of educational societies, and therefore all the working theatrical groups, was hampered by the lack of basic material resources, and especially – the increasing restrictions of the German administration.

The author focuses special attention on the reorganization of the Department of Cultural Labor, after which it was divided into two subdepartments (institutions): Institute of Folk Education (IFE) and the Institute of Folk Arts (IFA). The latter one was the instructional and professional center, which developed and organized various forms of folk arts as means of national upbringing, and its tasks it realized in its own banner groups and circles UES. The Art College, offices of music, theater, fine arts and crafts, which were created at the institute, coordinated the tasks outlined by the organization. First of all the employees of the Institute started to create affiliates, called to work in direct connection with the groups and take care of all folk music collectives. Great attention of the institute authority was paid to the selection of experienced specialists in different branches of folk arts and to the preparation of recommendations for the work of all creative amateur groups.

We need to note that significant work on the organization of amateur dramatic groups performed The Cabinet of Theatrical Arts. It provided ongoing methodological and practical assistance, developed all forms of theater art in banner and experimental folk art groups of the Institute of Folk Arts, governed the work of groups at UES, helped with the selection of repertoire, education of producers and actors, conducting of producers' courses. The work of members of the Cabinet at the publishing of dramatic works and theoretical textbooks, organization of courses for producers and members of the drama groups UES, contests of theater collectives was very important. A lot of efforts were needed to prepare articles and materials that were presented to press, as well as the announcements of tenders for new theatrical works.

In the course of researches the author concludes that even in difficult war conditions caused by war, amateur theater groups in the system of national – cultural factors used the slightest possibilities for their restoration, formation and development.

Keywords: amateur theater, period of the German occupation, the theatrical movement in Galicia, the theatrical activities of society "Prosvita", Ukrainian Educational Societies, the Institute of Folk Arts.

Досліджувана проблема має важливе наукове значення, оскільки дає можливість здійснення комплексного аналізу аматорського театрального руху як чинника національно-культурного життя в Галичині періоду німецької окупації. Зважаючи на багаторічну заборону доступу до архівних матеріалів та періодичних видань означеного періоду, проблема не набула цілісного наукового аналізу. Деякі аспекти нашої розвідки у тій чи іншій мірі знайшли відображення у дисертації Н. Антонюк "Українське культурне життя в Генеральній Губернії (1939-1944 рр.)" [2], а також у публікаціях А. Грицана, В. Кучера, О. Луцького, Р. Офіцинського, Г. Стефанюк. Основу джерельної бази складають історично-мемуарні збірники та українські легальні пресові видання Галичини 1941 –1944 рр. Досить повним обсягом документальних матеріалів із детальним висвітленням тогочасних подій вирізняється книга спогадів заступника голови Українського Центрального Комітету (УЦК) К. Паньківського "Роки німецької окупації" [19]. Цінним зібранням документів, які стосуються аматорського театрального руху періоду німецької окупації, став перший том збірника "Культурне життя в Україні. Західні землі (1939 – 1953)" [11]. Незважаючи на певний суб'єктивізм і небезсторонність більшості дослідників, їхні праці мають значну цінність та інформативність, дають можливість заповнити прогалини в історії аматорського театрального життя. Детальний аналіз опрацьованих джерел та відсутність комплексного дослідження діяльності аматорських театральних гуртків Галичини в системі роботи національно-

культурних організацій і товариств (1941 – 1944), дають поштовх до ґрунтовного вивчення та виваженого наукового висвітлення усіх аспектів означеної проблеми.

Мета статті полягає у з'ясуванні процесів становлення та діяльності аматорських театральних осередків у структурі національно-культурних товариств і організацій Галичини періоду німецької окупації 1941 –1944 рр.

Досягнення мети передбачає виконання таких завдань: проаналізувати особливості аматорського театрального руху в Галичині періоду німецької окупації; дослідити необхідність створення та діяльності аматорських театральних колективів як чинників національно-культурного життя в структурі українських національно-культурних організацій і товариств.

Практично з початком окупації українських земель німецька адміністрація розпочала введення так званого "нового порядку". Перші кроки окупантів сприяли усвідомленню галицькими українцями, які тривалий час перебували в умовах бездержавності, того, що нова влада не має намірів відновлення української державності. Передусім, німецьке командування анулювало проголошений 30 червня 1941 р. у Львові членами ОУН (б) "Акт відновлення української державності". Ще трагічним для галичан було створення за наказами Гітлера від 17 і 22 липня 1941 р. на території колишніх східно-галицьких воєводств (Львівського, Станіславського, Тернопільського) п'ятого дистрикту "Галичина", який 1 серпня 1941 року, на підставі розпорядження генерал-губернатора Ганса Франка, офіційно увійшов до складу Генеральної Губернії [17].

Усупереч антиукраїнським діям окупантів постали споконвічні культурницькі традиції та високий духовний потенціал галичан, який зумовив зростання національної самосвідомості серед місцевого населення та активізації згуртованості українців. Цьому, за твердженням більшості дослідників [19; 2, 168-169], сприяло те, що з початком окупації німецька адміністративна влада не врахувала природи національного чинника галицьких українців, яких апріорі вважала "неповноцінними".

Паростки аматорського театрального життя починають проростати, насамперед, в осередках найбільш авторитетного українського культурно-просвітницького товариства "Просвіта". Ліквідована радянськими "визволителями" мережа таких товариств у 1939 р., завдяки активній організаторській позиції творчої української інтелігенції відразу після вступу німецьких військ на територію Галичини почала відновлювати свою діяльність.

22 липня 1941 р. оживила роботу і поступове налагодження зв'язків зі своїми філіями в округах центральна інституція товариства "Просвіта" у Львові [24] під керівництвом професора Ю. Полянського. З метою координації діяльності осередків "Просвіти" на шпальтах "Українського слова" від 24 серпня 1941 р. для керівного органу ("виділу"), філій і читалень товариства була опублікована Інструкція. Однією з ключових вимог документа було обов'язкове відновлення діяльності аматорських, раніше існуючих, гуртків та створення нових [10]. Варто відзначити, що на виконання Інструкції одним із перших відгукнулося керівництво філії "Просвіти" в Бережанах Тернопільського воєводства, яке закликало всі читальні товариства якнайшвидше подати відомості про аматорські театральні гуртки. Водночас, з метою виконання Інструкції Головного Виділу "Просвіти" у Львові, на спільній нараді актори Станіславського українського драматичного театру імені І. Франка та керівництво міського товариства "Просвіти" узгодили низку заходів. Зокрема, задля підвищення мистецького рівня аматорських театральних колективів, актори і просвітяни ухвалили рішення здійснити вишкіл драматичних гуртків по селах, організувати курси режисерів та передати філіям товариства в Станіславі частину театральних костюмів, інструментів та бібліотеки драматичних творів [5].

Розвитку і розширенню мережі аматорського театрального руху в Галичині суттєво сприяла співпраця осередків "Просвіти" з іншими культурно-освітніми і мистецькими товариствами – "Жіночою службою України", "Січчю", "Куренями молоді". Ці організації готували вистави здебільшого власними силами, проте глядачі мали можливість оглянути їхні постановки здебільшого на сценах місцевих філій та читалень "Просвіт". Так, драматична секція при товаристві "Жіноча служба України" в Самбірському окрузі здійснила постановку за п'єсою М. Старицького "Циганка Аза". 26 жовтня 1941 р. вистава відбулась в місті Добромиль, а 2 листопада – в місті Хирів [15]. На шпальтах тижневика "Рідна земля" від 9 листопада 1941 р. йшлося про втілення на сцені комедії "Подорож Молотова до Берліна" аматорським гуртком при товаристві "Січ" (раніше – "Сокіл") в селі Гордині Рустикальній Самбірського округу 20 жовтня 1941 р. [21]. Силами членів аматорських колективів при "Курені молоді" Турчанського округу Самбірського повіту було показано ряд вистав. 30 листопада 1941 р. аматорський драматичний колектив з міста Турки представив мешканцям села Стрілки комедію "Турецькі старости" Б. Пирятинського. Постановку п'єси О. Суходольського "Хмара" актори-аматори села Вовче здійснили 4 грудня 1941 р. [16]. Заслуговують на увагу публікації в місцевій пресі про не-

бувалий успіх аматорських вистав, високий рівень їхніх постановок і виконавства, переповнені глядацькі приміщення.

Наступним кроком Українського центрального комітету було повернення українським культурним товариствам, у тому числі "Просвіті" приміщень так званих обласних домів народної творчості (ОДНТ), створених радянською владою у вересні 1939 р. Так, у серпні 1941 р. з метою сприяння розвитку українського народного мистецтва, зокрема театрального, на базі Львівського ОДНТ було створено Крайовий інститут народної творчості (КІНТ) під керівництвом С. Сапруна[1].

На превеликий жаль, прагнення членів товариства "Просвіта" на чолі з І. Бриком підпорядкувати собі КІНТ, тим самим відновити його організаційну структуру, затвердити статут самоврядної організації та отримати офіційний дозвіл на його існування не дало позитивних результатів – для нової адміністрації назва "Просвіта" була неприйнятною, а саме товариство вважалась "виразником самостійницького духу" [1].

У березні 1942 р., з метою уніфікації всього громадського життя в Генеральній губернії, німецька влада поширила дію свого розпорядження про реорганізацію читалень "Просвіти" в Українські освітні товариства (УОТ) від 25 серпня 1940 р. на всю територію дистрикту "Галичина" [14].[2] У цьому зв'язку варто зазначити, що, не дивлячись на неоднозначність оцінок діяльності "Просвіти" з боку деяких дослідників, це було, практично, єдине легальне масове осереддя українського культурного життя Галичини у системі функціонування національно-культурних товариств і організацій. Як стверджує дослідник "Просвіти" А. Грицан, "національна за своєю суттю, легальна діяльність цієї установи не тільки відображалася на духовно-моральних настроях галичан, але й згодом стала носієм духу українців у боротьбі проти окупантів" [7].

Мережа освітніх товариств поступово поширювалась завдяки національно-свідомій інтелігенції, що прагнула зберегти кращі традиції просвітницького руху в Галичині. Енергію й активність представників різних соціальних прошарків стимулювала думка про те, що, "працюючи над піднесенням культурного та морального рівня українського люду, вони вкладають посильну цеголку під величну будову майбутності народу" [12]. Весною 1942 р., після об'єднання Українського крайового комітету у Львові з Українським центральним комітетом у Кракові, відбулось остаточне упорядкування справ Відділу культурної праці (складової організаційної структури Комітету, затвердженої у вересні-грудні 1941 р.), а її керівником було обрано Михайла Кушніра.

Завдяки Відділу культурної праці УКК аматорський театральний рух активно розгорнув свою діяльність і швидко набув небаченого масового характеру. Практично при кожному УОТ працював театральний гурток (до кінця 1942 р. їх налічувалось понад 4 000), кожен з яких відзначався великою кількістю підготовлених і зіграних вистав. Для прикладу, на кінець червня 1943 р. драматичні гуртки Стрийщини, яких налічувалось 145, зіграли 846 вистав [13]. Прослідковується певна динаміка розвитку драматичних гуртків, зареєстрованих в підрефераті театральних справ при УОК у Станіславському окрузі: у вересні 1942 р. їхня кількість сягала 96, у жовтні – 115, а до кінця року їх збільшилось до 140. За інформацією тижневика "Воля Покуття", найчисельнішим серед аматорських театральних колективів Станіславського округу виявився гурток с. Колодіївка Станіславського повіту (19 жінок та 29 чоловіків), а найактивнішими – гуртки міста Надвірна та сіл Угорники, Хомяків, Крехівці Станіславського повіту [25].

Провідні аматорські гуртки виконували культурно-виховну роботу як у своєму, так і в сусідніх селах своєї округи. Для прикладу, протягом 1942 р. драматичні гуртки Бережанського повіту на Тернопільщині зіграли загалом 218 вистав. З них 185 – для односельців, а 33 – для жителів сусідніх сіл [22].

Утім, попри всі зусилля Відділу культурної праці УКК, українським товариствам не вдалось досягнути системності в роботі всіх аматорських драматичних гуртків. Цьому завадила низка труднощів, спричинених воєнним часом: введення поліційного режиму, гнітюче морально-психологічне та економічне становище населення, переобтяжене непосильними податками та залякане репресивними акціями окупаційної влади. Крім того, функціонування освітніх товариств, а відповідно і всіх діючих при них театральних гуртків, гальмувала відсутність елементарної матеріальної бази, а особливо – зростаючі обмеження німецької адміністрації. Зокрема, 24 березня 1942 р. набуло чинності розпорядження німецької адміністративної влади дистрикту "Галичина", щодо культурної діяльності в Генерал-губернаторстві. Згідно з ним, кожен бажаючий працювати в сферах театру, музики та ін., підлягав наглядові відділу народної освіти й пропаганди при уряді генерального губернатора і повинен був одержати дозвіл на виконання свого мистецького покликання [23].

Таким чином, посилюючи тиск на українські громадські об'єднання, німецька адміністрація заборонила будь-які заходи (вистави, концерти, академії) без відповідного дозволу. Заява, що подавалась за два тижні до наміченого заходу мала містити точну програму, повний текст виступів з пере-

кладом німецькою мовою, автора і назву твору, на який брався дозвіл [3]. Цілком зрозуміло, що отримати згоду на постановку тієї чи іншої вистави було практично неможливо.

Тільки із середини 1942 р., за клопотання Українського центрального комітету (УЦК), відбулось часткове спрощення цієї процедури. Для цього службою безпеки дистрикту "Галичина" було процензуровано і затверджено два списки театральних п'єс, призначених для постановок аматорськими драмгуртками. До переліку входило 73 п'єси, більша половина з яких – популярні побутові п'єси з класичної національної спадщини. На початку 1943 р. вийшов ще один репертуарний список (57 п'єс) дозволених драматургічних творів, що доповнював два попередні, і був рекомендований аматорським драматичним гурткам не тільки у Галичині, але у Генеральному губернаторстві в цілому.

З метою підтримки та сприяння розвитку українського народного мистецтва у 1942 р. була проведена реорганізація Відділу культурної праці, після чого відбувся поділ його структури на два підвідділи (інститути): Інститут народної освіти (ІНО) та Інститут народної творчості (ІНТ). Останній був інструктивно-фаховим осередком, який розробляв і організовував різні форми народної творчості як засоби національного виховання, а свої завдання реалізовував у власних зразкових колективах і гуртках УОТ [18, 7].

Створені при Інституті Мистецька колегія, музичний, театральний і образотворчого та прикладного мистецтва кабінети координували окреслені установою завдання. Працівники Інституту, насамперед, взялись до створення філій, покликаних працювати в безпосередньому зв'язку з гуртками на місцях та опікуватись всіма народними мистецькими колективами.

Першою, під керівництвом секретаря УОК доктора І. Кутинського, розпочала свою діяльність філія в Станіславі, яка охоплювала 3 округи: Станіслав, Коломия, Калуш. Тут діяли: театральні гуртки, драматичні студії, студії живого слова, ритміки і танцю, театри ляльок, малих форм і дитячий; концертне бюро, клуб для любителів мистецтва з читальнею та фаховою бібліотекою, заочні курси з підготовки працівників театру, диригентів, художників [9]. На черзі було відкриття Стрийської, Тернопільської, Львівської філій ІНТ. Однак, їхня робота, яка тривала три місяці, виявила чималі вади організаційної перебудови мистецько-виховної праці: нестачу відповідних фахівців, неспроможність належного обслуговування кількох округів. Зважаючи на всі труднощі, з 1 вересня 1942 р. філії ІНТ були ліквідовані. Натомість при кожній референтурі (підвідділі) культурної праці працювали по два фахівці – один вів театральні справи, інший – музичні та хорові.

Значну роботу з організації діяльності аматорських драматичних колективів, надання їм постійної методичної і практичної допомоги проводив Кабінет театрального мистецтва під керівництвом Ю. Горняткевича, в структурі якого функціонували драматичний, живого слова, танцювальний відділи і Театральне бюро. При драматичному відділі Кабінету, що покликаний опікуватись всіма аматорськими театральними колективами при ІНТ, було створено три зразкові драматичні гуртки. Окрім народного аматорського театру для дорослих та лялькового театрів, був створений репрезентативний експериментальний театр для пошуків нових форм драматичного мистецтва "Студія", художнім керівником і директором якого був призначений режисер Ю. Шерегій [18, 8-9]. З метою сприяння "розбудові і піднесенню театральної культури в Галичині" до організаційних і творчих справ театру "Студія" долучались акторський та режисерський склади Львівського Оперного Театру (ЛОТу). Діяльність новоутвореного театру розпочалась прем'єрними виставами "Безталанна" І. Карпенка-Карого та "Одруження" М. Гоголя [4]. Зразкові колективи були створені з метою пошуків нових талантів аматорського драматичного мистецтва та організації їх виїздів у повіти.

До середини 1942 р., через посилення тиску з боку окупаційної влади та погіршення життєвого устрою галичан, у багатьох громадах краю зростало невдоволення їх мешканців. Такі суспільні настрої не могли оминути і аматорські драматичні колективи. Відчуваючи потребу консолідації культурно-освітніх національних товариств, зміцнення організаційної структури, керівництво Театрального кабінету Інституту народної творчості організовує з 1 листопада 1942 р. по 30 квітня 1943 р. Перший крайовий конкурс драматичних гуртків, в якому загалом взяло участь 529 аматорських театральних колективів. Перший місяць відводився для підготовки колективами конкурсного репертуару, другий і третій – для відбіркових конкурсів, які проводились в повітах (2 тури), четвертий, п'ятий – для окружних та крайових змагань [20].

Такі заходи викликали велике зацікавлення і активізацію серед широких кіл аматорів театрального руху. Тільки у конкурсі Станіславського округу взяли участь 91 драматичний гурток. З них 20 колективів у Станіславському повіті, по 9 – у Солотвинському та Делятинському, 15 – у Галицькому, 12 – у Богородчанському, по 10 – у Тисменицькому та Надвірнянському, по 3 – у Отинійському та Товмацькому (тепер – Тлумацькому район).

Для підвищення фахового рівня митців і допомоги в підготовці до змагань проводилися практичні і теоретичні заняття. Для прикладу, 10-11 грудня 1942 р. завдяки творчій інтелігенції відбувся семінар для драматичних гуртків Дрогобицького округу, який проводили добре відомі дрогобицькому глядачу актори, режисери, диригенти, хореографи. Програмою занять передбачалися теоретичні доповіді та практичне заняття, що складалося з двох дій драми "Ой не ходи Грицю" М. Старицького [8].

Плани роботи драматичного відділу Кабінету театрального мистецтва містили заходи наполегливої роботи з режисерами аматорських театральних колективів. Для піднесення мистецького рівня аматорських драматичних гуртків УОТ, збагачення знань режисерів ІНТ у Львові організовувались режисерські курси: заочний, для режисерів-аматорів, які не мали можливості відлучитися від своєї основної роботи, постійний та режисерсько-інструкторський курс. До занять з підвищення фахових знань режисерів-аматорів долучались мистецькі сили Львівського оперного театру окружних театрів у Станіславі, Коломиї, Дрогобичі, Тернополі та театру "Студія", на сцені якого і відбувались практичні заняття.

Загалом, при Кабінеті театрального мистецтва було організовано 15 режисерських курсів, де навчалося 250 осіб. Тут згуртувалось близько 1,5 тис. театральних гуртків. Студія живого слова для вдосконалення розмовної мови фахових читців та декламаторів. Для роботи з студійцями запрошувалися висококваліфіковані митці – режисери В. Блавацький та Й. Гірняк, майстер мистецького слова проф. А. Бендерський [2, 125-126].

Таким чином, незважаючи на складні умови, спричинені війною, аматорські театральні колективи в системі національно-культурних чинників використовували щонайменші можливості для свого відновлення, становлення і розвитку. Реалізації їхнього змісту роботи сприяла співпраця новоутворених та відновлених об'єднань і товариств. Проводилась робота щодо реорганізації старих і створення нових колективів, підвищення фахового рівня акторів і режисерів аматорського театрального мистецтва. Організаційні та творчі зусилля театралів-аматорів певною мірою стимулювали піднесення рівня національної свідомості та поширення української державницької думки серед українського населення воєнної Галичини.

Примітки

[1] Колишній керівник музичного інституту і диригент хору "Боян" у Дрогобичі.

[2] Місцеві товариства заочної освіти і культурно-мистецької самодіяльності, які діяли в Генерал-губернаторстві в 1940-1944 замість заборонених німецькою владою читалень українських товариств "Просвіта", "Рідна Хата", "Товариство ім. Качковського".

Література

1. Андрухів І. Культурно-освітнє життя на Станіславщині в умовах нацистського окупаційного режиму / І. Андрухів, В. Ковалик // Схід. – 2011. – № 3 (110). – С. 78-83.
2. Антонюк Н. Українське культурне життя в Генеральній губернії (1939 – 1944 рр.) / Н. Антонюк. – Львів, 1997. – 232 с.
3. Від Українського Окружного Комітету // Воля Покуття. – 1942. – 1 березня. – Ч.14. – С.2
4. Відкриття драматичного театру "Студія" у Львові // Львівські вісті. – 1942. – Ч.124.
5. Відновлення діяльності філії товариства "Просвіта" // Українське слово. – 1941. – 15 серпня. – Ч. 11.
6. Гінда В. Культура, освіта і спорт під час окупації / В. Гінда // Україна в Другій світовій війні: погляд з XXI століття. Історичні нариси. – К.: Наукова думка, 2010. – Кн. 1. – С. 697–717.
7. Грицан А. В. Театральне життя Станіславівщини періоду німецької окупації (1941-1944 рр.) / А. В. Грицан // Етнос і культура. – Івано-Франківськ, 2011-2012. – Ч. 8-9. – С.131-139.
8. Дрогобицька округа готується до конкурсу драматичних гуртків // Голос Підкарпаття. – 1942. – Ч.18.
9. Інститут народної творчості в Станиславові // Станиславівьке слово. – 1942. – Ч.48. – С.6.
10. Інструкція для видилів, філій і читалень товариства "Просвіта" // Українське слово. – 1941. – Ч.15. – С.6.
11. Культурне життя в Україні. Західні землі. Документи і матеріали: у 2-х тт. / упоряд. Т. Галайчак, О. Луцький, Б. Микитів та ін.; відп. ред. Ю. Сливка. – К.: Наукова думка, 1995. – Т. 1. – 712 с.
12. Культурно-освітня праця Бережанщини // Чортківська думка. – 1943. – Ч.24.
13. Культурно-освітня праця Стрийщини // Голос Підкарпаття. – 1943. – Ч.33.
14. Луцький О. "Просвіта" та Українські освітні товариства в Галичині під час Другої світової війни / О. Луцький // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – 2010. – Ч.19. – С.255-261.
15. Місцева хроніка "Циганка Аза" в Добромилі // Самбірські вісті. – 1941. – Ч.32. – С.4.
16. Наша хроніка. Аматорські вистави в Турчанщині // Самбірські вісті. – 1941. – Ч.38. – С.4.
17. Новий правно-адміністраційний лад у Галичині // Краківські вісті: щоденник. – 1941. – Ч.171. – С. 2.

18. Організаційна схема Інституту народної творчості Відділу культурної праці У.Ц.К. // Вісник УЦК. – 1942. – Ч.4. – С.7.
19. Паньківський К. Роки німецької окупації // Кость Паньківський. – Нью-Йорк-Торонто, 1965. – С.480.
20. Перші крайові змагання аматорських драмгуртків // Вісник УЦК. – 1942. – Ч.10. – С.6-9.
21. По наших селах і містах // Рідна земля. – 1941. – Ч.5. – С.6.
22. Праця УОТ Бережанського повіту // Чортківська думка. – 1943. – Ч. 19.
23. Приписи про культурну діяльність в Генерал-губернаторстві. Приписи про виконання літературної, мистецької й видавничої діяльності // Воля Покуття. – 1942. – Ч.29. – С.3.
24. "Просвіта" перед новим завданням. Відбудова просвітянського життя // Львівські вісті: щоденник. – 1941. – Ч.43.
25. 140 драматичних гуртків у Станиславові // Воля Покуття. – 1943. – Ч.1.

References

1. Andrukhiv, I. (2011). Cultural and educational life in Stanislav region terms of nazi occupation. Skhid, 3 (110), 78-83 [in Ukrainian].
2. Antoniuk, N. (1997). Ukainian cultural life in the General Province (1939 – 1944). Lviv [in Ukrainian].
3. From the Ukrainian District Committee. (1942). Volia Pokuttia, 14, 2 [in Ukrainian].
4. Opening of the dramatic theatre "Studio" in Lviv. (1942). L'vivs'ki visti, 124 [in Ukrainian].
5. Restoration of the activity of the society "Prosvita". (1941). Ukrains'ke slovo, 11 [in Ukrainian].
6. Hinda, V. (2010). Culture, education and sports during the occupation. Ukraine in the Second World War: a view of the XXI century. Historical scetches. (Vol. 1), (pp. 697–717). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
7. Hrytsan, A.V. (2011-2012). Teatrical life of Stanislavshchyna during the German occupation (1941-1944). Ethnicity and culture, 8-9, 131-139 [in Ukrainian].
8. Drohobych region prepares for the contest of drama groups. (1942). Holos Pidkarpattia, 18 [in Ukrainian].
9. The Institute of Folk Art in Stanislaviv. (1942). Stanyslaviv'ke slovo, 48, 6 [in Ukrainian].
10. Instructions for departments, branches and readings rooms "Prosvita". (1941). Ukrains'ke slovo, 15, 6 [in Ukrainian].
11. Slyvka, Yu. (Ed). (1995). Cultural life in Ukraine. Western countries materials.(1939 – 1953). (Vol. 1). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
12. Cultural and educational work of Berezhanschyna. (1943). Chortkivs'ka dumka, 24 [in Ukrainian].
13. Cultural and educational work of Striyshchna. (1943). Holos Pidkarpattia, 33 [in Ukrainian].
14. Luts'kyi, O. (2010). "Prosvita" and Ukrainian educational societies of Galicia during the Second World War.Ukraine: cultural heritage, national identity, statehood, 19, 255-261 [in Ukrainian].
15. Local chronicle "Gypsy Aza". (1941). Sambirs'ki visti, 32, 4 [in Ukrainian].
16. Our news. Amateur performances in Turchanschyna. (1941). Sambirs'ki visti, 38, 4 [in Ukrainian].
17. New right- administration system in Galicia. (1941). Krakivs'ki visti: schodennyk, 171, 2 [in Ukrainian].
18. Organizational chart of the Institute of Folk Art of the Departmen of the cultural work of the UCC. (1942). Visnyk UTsK, 4, 7 [in Ukrainian].
19. Pan'kivs'kyi, K. (1965). Years of German occupation. New-York – Toronto [in Ukrainian].
20. The first regional competitions of amateur drama groups. (1942). Visnyk UTsK, 10, 6-9 [in Ukrainian].
21. In our villages, towns and cities. (1941). Ridna zemlia, 5, 6 [in Ukrainian].
22. The work of UOT in Berezhansky country. (1943). Chortkivs'ka dumka, 19 [in Ukrainian].
23. The requiments about cultural activities in the General Government. The requiments about the performance of literary, artistic and publishing activities. (1942). Volia Pokuttia, 29, 3 [in Ukrainian].
24. "Prosvita" before a new task. Reconstruction of the education life. (1941). L'vivs'ki visti, 43 [in Ukrainian].
25. 140 drama groups in Stanislav. (1943). Volia Pokuttia, 1 [in Ukrainian].

УДК 168.522

Сопотницький Віталій Вадимович
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв
soparowland@mail.ru

КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ВІРТУАЛЬНОЇ ПОСЛУГИ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ

У статті розкрито роль і значення віртуальної послуги як важливої складової функціонування базової мережі закладів культури. Увагу акцентовано на культурологічному потенціалі віртуальних послуг; визначено їх актуальність у сучасному культурному просторі. Особлива увага автора прикута до запровадження віртуальних послуг у діяльність вітчизняних закладів культури. На фактологічному матеріалі розкрито практику їх застосування.

Ключові слова: віртуальна послуга, культуротворчий потенціал, культурний продукт, базова мережа закладів культури, заклад культури.

Сопотницкий Виталий Вадимович, *аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Культуротворческий потенциал виртуальной услуги учреждений культуры

Раскрывается роль и значение виртуальной услуги как важной составляющей функционирования базовой сети учреждений культуры. Акцентируется внимание на культурологическом потенциале виртуальных услуг; определяется их актуальность в современном культурном пространстве. Особенное внимание в статье приковано к внедрению виртуальных услуг в деятельность отечественных учреждений культуры, раскрывается на фактологическом материале практика их применения.

Ключевые слова: виртуальная услуга, культуротворческий потенциал, культурный продукт, базовая сеть учереждений культуры, учреждение культуры.

Sopotnytskyy Vitali, *PhD student of Kyiv National University of Culture and Arts*

Culture-capacity of virtual services of cultural institutions

The role and significance of virtual services as an important element of functioning basic network of cultural institutions are analyzed. Attention is focused on culturological potential of virtual services and determined by their relevance in contemporary cultural space.

Special attention in the article focused on the implantation of virtual services into the activities of national cultural institutions and disclosed on factual material practice of their application.

Keywords: virtual service culture-potential cultural product, the basic network of cultural institutions, cultural institutions.

Початок XXI ст. ознаменувався стрімким розвитком віртуального світу. Традиційні форми вираження культурних потреб людини змінилися на новітні форми, в основі яких – використання інтернет технологій, глобалізаційний поступ яких викликав певні зміни в діяльності закладів культури. Саме заклад культури як один із головних культурноосвітніх інститутів, призначенням яких є забезпечення умов для вільного розвитку людини, потребує сучасних трансформацій, що дозволить створювати якісний культурний продукт.

В Україні досить розширена мережа закладів культури. Відповідно до чинного законодавства, до вітчизняної базової мережі закладів культури належить комплекс підприємств, установ, організацій і закладів культури державної та комунальної форми власності, діяльність яких спрямована на створення умов для забезпечення розвитку творчості людини, збирання, збереження, використання і поширення інформації про матеріальні та духовні культурні цінності, наукові розробки, а також на забезпечення цілісності культурного простору України, доступності національного культурного надбання, дотримання прав громадян у сфері культури [8].

Вищезазначене дає нам право констатувати, що сучасна мережа вітчизняних закладів культури характеризується багатоманітністю функціонального спрямування, що потенційно дозволяє залучити значну кількість відвідувачів. Сьогодення поставило питання щодо ефективності їх функціонування і культуротворчої актуальності, спроможності відповідати сучасним культурним потребам людини.

Мета статті полягає у дослідженні культуротворчого потенціалу запропонованих вітчизняними закладами культури віртуальних культурно-освітніх і дозвіллєвих послуг.

Сучасна світова практика розвитку культурних індустрій актуалізує питання щодо ефективного використання потенціалу закладу культури, активного залучення значної кількості споживачів для запропонованих культурних товарів і послуг, серед яких вагоме місце належить віртуальним послугам.

© Сопотницький В. В., 2016

Віртуальна послуга в сфері культури набуває неабиякої популярності і відповідно визначається масовим споживанням. Утім, незважаючи на популярність віртуальної послуги в галузі культури, вивчення її потенціалу, ролі та значення в культуротворчому процесі не є об'єктом уваги вітчизняної культурологічної науки.

У такому контексті варто наголосити, що світова наукова спільнота визнала споживчу потужність і потенціал віртуальної послуги, яка характеризується наступними ознаками: здатністю задовольняти найрізноманітніші культурні потреби різних соціально-вікових категорій споживачів; диференційована споживча цінність (від наявності вільного часу до індивідуальних уподобань та фінансових можливостей); унікальність запропонованої послуги (специфічне й індивідуальне виробництво), що характеризується відсутністю системного виробництва; обумовленість однієї віртуальної послуги іншими культурними продуктами; виробництво лежить позаекономічних категорій. Віртуальна послуга в галузі культури розглядається як продукт особливого попиту, процес її виробництва і споживання збігається за часом. Віртуальна послуга має виконувати культурно-освітню, пізнавальну, комунікативну, компенсаторну, транслюючу, дозвіллєву та розважальну функції. Тому функціональна сутність віртуальної послуги залежить від закладу культури, змісту і форм його діяльності.

Тож, вітчизняні заклади культури складають досить розгалужену, багатофункціональну мережу. Згідно зі ст. 23 Закону України "Про культуру", до базової мережі закладів культури загальнодержавного рівня належать державні, у тому числі національні (бібліотеки, музеї, архіви, галереї, заповідники, цирки, театри, філармонії, музичні колективи і ансамблі, культурно інформаційні та культурно-просвітницькі центри, навчальні заклади культури і мистецтва, кіностудії, художні галереї, виставки національного (загальнодержавного) значення тощо) заклади культури; до місцевого рівня належать комунальні заклади культури (бібліотеки, музеї, галереї, заповідники, виставкові зали, театри, філармонії, концертні організації, мистецькі колективи, кінотеатри, кіновідеопрокатні підприємства, об'єднання, палаци і будинки культури, інші клубні заклади, заклади освіти, сфери культури, початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади (школи естетичного виховання та студії), парки культури та відпочинку тощо) [8].

Вищезазначене дозволяє нам констатувати, що в Україні створена досить потужна мережа закладів культури, головне призначення якої полягає в процесі створення і популяризації культурних продуктів, зокрема вітчизняних.

Розглянемо об'єкт нашого дослідження в його фактологічно-практичній реалізації. Серед закладів культури важливе місце належить музеям, основними напрямами діяльності яких є науково-дослідна, культурно-освітня діяльність, комплектування музейних зібрань, експозиційна, фондова, видавнича, реставраційна, виставкова, пам'яткоохоронна робота, а також діяльність, пов'язана з науковою атрибуцією, експертизою, класифікацією, державною реєстрацією та усіма видами оцінки предметів, які можуть бути визначеними як культурні цінності [9].

Серед традиційних форм роботи музеїв ми закцентуємо увагу на віртуалізації їхніх послуг. Так, сучасний культурно-дозвіллєвий світ сучасного музею характеризується появою такої новітньої форми діяльності, як віртуальна екскурсія, дослідження культуротворчого потенціалу якої актуалізувало наше дослідження.

Екскурсійна діяльність має давні культурно-дозвіллєві традиції. Утім, стрімкий технологійний, інформаційний поступ спричинив порушення питання щодо їх певної трансформації.

Потенціал екскурсії є активно обговорюваним серед теоретиків і практиків, які визначають її різноманітний культурно-пізнавальний, освітній і дозвіллєвий потенціал. Так, визначаючи екскурсію як наочний процес пізнання навколишнього світу, його предметів і явищ, природи, історії, побуту, унікальними пам'ятками міста, регіону чи країни, науковці наголошують на методично продуманій, логічно вибудуваній складовій екскурсії, що в свою чергу дає змогу екскурсанту "побачити" за допомогою своєї уяви та мислення щось більше, ніж те, що перед ним є в цей момент як об'єкт спостереження. Так відбувається тому, що всі об'єкти – пам'ятки історії та культури, музейні експонати – цікаві не тільки собою, а як свідчення існування певної культури, втілення певної історичної епохи [10].

Актуалізуючи життєтворче значення екскурсії, І. Дашевська наголошує на особливому впливові "живої наочності", яка забезпечує особистісний розвиток людини через цілісне світосприйняття, яке спирається на дві основні форми пізнання: чуттєве і логічне. На думку дослідниці, перша передбачає сприйняття через відчуття людини і відображення в її свідомості цілісного образу екскурсійного об'єкта, реального середовища його існування. Далі уявлення формує чуттєво-наочний образ об'єкта, що відтворюється і зберігається в свідомості екскурсанта. Процес логічного пізнання, за дослідженням І. Дашевської, відбувається завдяки аналізу, синтезу отриманих відчуттів та інформації. Значення екскурсії як форми пізнання, на думку науковця, полягає в органічному поєднанні методів навчання і виховання [3].

Стрімкий розвиток інтернет технологій, їхня популярність серед різних соціально-вікових категорій населення порушили перед музеями питання щодо запровадження віртуальних екскурсій задля популяризації їхньої діяльності.

Дидактичний потенціал віртуального освітнього середовища як типове творче середовище є об'єктом уваги наукового світу. Зокрема, Р.Лубков зазначає, що застосування технологій віртуальної реальності породжує віртуальне середовище, що характеризується певною універсальністю освітніх технологій, їх масштабністю, незалежністю від просторово-часових параметрів. На думку дослідника, саме організаційно-педагогічними умовами реалізації дидактичного потенціалу віртуального освітнього середовища в контексті самореалізації та саморозвитку вільної, активної і творчої особистості виступає організація і функціонування освітніх систем на базі технологій віртуальної реальності відповідно до принципів відкритості, масштабності, інтерактивності і адаптованості, що сприяє формуванню позитивного емоційного фону людини [6].

Освітній потенціал віртуальних екскурсій позначився міждисциплінарним підходом до їх вивчення. У такому контексті викликає зацікавленість дослідження кандидата технічних наук Т. Шеламової, предметом якого є автоматизована система управління віртуальним музейно-освітнім середовищем. Дослідниця під час аналізу існуючих віртуальних освітніх середовищ, зокрема віртуальних музейних ресурсів, актуалізує проблеми, пов'язані з формалізацією даних, розширенням можливостей їх візуального використання. Т. Шеламова зазначає, що використання онтологічного представлення музейних баз знань є перспективним напрямом для розвитку віртуальних освітніх систем [11, 6].

Такі теоретичні дослідження культуротворчого потенціалу віртуальних екскурсій мають практичне значення в процесі запровадження сучасних форм роботи музеїв.

У багатьох музеях світу досить активно використовують віртуальні екскурсії в навчальному процесі, що, на думку фахівців музейної справи, є ефективним дидактичним інструментарієм для виховання підростаючого покоління. Взаємообумовленість сучасних музейних практик із навчальним процесом дозволяє реалізувати принцип наочності у навчанні; підвищує науковість освіти і зміцнює його зв'язок із практичним життям; розширює технологічний кругозір учнів [1].

У свою чергу, культуротворчий потенціал віртуальної екскурсії включає: різноманітну тематику, яка залежить від виду музею і запропонованої даним закладом культури екскурсійної тематики; власне педагогічну методику змістовного викладу матеріалу екскурсій. Віртуальна екскурсія дозволяє: реалізувати пізнавальні, виховні, дозвіллєві, рекреаційні, компенсаторні потреби людини; розширити уявлення про культурні надбання різних країн світу.

Таким чином, віртуальна послуга стала важливою складовою функціонування сучасного музею і має значний культуротворчий потенціал як для споживачів музейних послуг, так і для популяризації діяльності окресленого вище закладу культури.

Не менш важливого значення віртуальна послуга набуває в функціонуванні сучасної бібліотеки. Так, одне з провідних місць у наданні віртуальної культурно-освітньої, інформаційної послуги належить електронним бібліотекам, які характеризуються динамічним розвитком, перспективністю запропонованих послуг у забезпеченні загального доступу до різноманітних знань та інформації.

Проблему розвитку електронних бібліотек (бібліотечних послуг) ототожнюють з поняттям віртуальна бібліотека, що стала предметом активного обговорення і дослідження вітчизняних науковців, представників бібліотечної справи і громадськості. Світова бібліотечна спільнота актуалізує питання щодо розвитку е-книги, її місця та ролі в сучасному інформаційно-віртуальному світі.

У контексті вищезазначеного варто наголосити, що питання віртуальної послуги як сучасної складової в процесі функціонування бібліотечної справи є неактивно обговорюваним серед науковців, що й виправдовує звернення автора статті до інтернет джерел.

"Сучасна бібліотека вийшла за межі статутної діяльності, чи то пункту видачі книг. Майже дві тисячі бібліотек у різних куточках України перетворились на центри комунікацій, інтелектуального і соціального розвитку завдяки ініціативі своїх працівників і підтримці міжнародних організацій. Сучасний бібліотекар має бути і інформатором, і комп'ютерником, і піарником. Щоб виживати, треба запроваджувати у бібліотеках сучасні інформаційні технології" [5].

У науковців вищезазначені терміни викликають суперечливе ставлення. Так, досліджуючи інформаційний і телекомунікаційний потенціал сучасних бібліотек, Т.Прокошева зазначає, що дані поняття не мають чіткого визначення. На думку, дослідниці під терміном "електронна бібліотека", з одного боку, розуміють бібліотеку, яка зберігає свої фонди не на традиційних, а на різних машинних носіях інформації і має можливість обміну даними на основі використання різних сервісів Інтернету [7].

Утім, науковців об'єднує думка, що віртуальна (електронна) бібліотека є важливою складовою сучасного інформаційного простору. Віртуальна бібліотека є глобальною тенденцією бібліотеч-

ного руху в світі, функціонування яких дозволяють зробити книгу доступною, підвищити читацьку активність, збереження і популяризацію друкованих засобів інформації.

Досліджуючи культурно-інформаційний потенціал сучасного закладу культури, фахівці з бібліотечної галузі наголошують на перспективності розвитку і запровадження у діяльність бібліотек віртуальних послуг, наголошуючи, що новий інформаційний продукт не замінює традиційні послуги, а підвищує їхній споживчий ефект.

Стрімкий розвиток віртуального світу актуалізував розвиток в бібліотеках наступних послуг:

- віртуальний фонд – дозволяє залучити значну кількість читачів у будь-який час і з будь-якого місця;

- віртуальний користувач – дозволить розширити аудиторію бібліотеки до глобальних масштабів, застосовуючи диференційований підхід (розподіл за споживчими інтересами);

- мобільний доступ, GPS (Global Positioning System – глобальна система місцезнаходження) – дозволить зорієнтувати, за необхідності, читача в реальному місцезнаходженні необхідного інформаційного ресурсу (адреса, телефон, електронна пошта тощо).

Користуються попитом серед споживачів електронна доставка інформаційних джерел, електронна реєстрація та підписка, функціонування міжбібліотечного електронного абонементу [2].

Популярність віртуальних послуг у бібліотечній справі вийшла за межі закладу культури. Сьогодення пропонує ряд програм (навчальних семінарів) з формування віртуального каталогу не тільки загальнодоступної, а й домашньої бібліотеки. Так, розробник програми "Evernote" (електронна база книжкових даних) Дж. Рубін називає віртуальні каталоги "першим кроком в оцифровуванні" власного житла. Автор ідеї пропонує власний спосіб створення цифрової бібліотеки на основі звичайної колекції паперових книг.

Ідея створення такої програми полягає в процесі впорядкування домашнього бібліотечного фонду, що, на думку автора ідеї, дозволить створити домашню електронну базу даних книг, куди занести всі книги з короткою анотацією про них і докладним тренінгом кожної книги. Технічні можливості розробленої бази даних дозволять орієнтуватися в бібліотечному фонді: від змісту до місця розташування книги. Авторська ідея полягає в створенні книжкового каталогу на основі фотознімків [4].

Вищеокреслене дозволило нам зробити висновок, що віртуальна послуга в системі забезпечення функціонування бібліотек є актуальною, розвиток якої дозволяє сформувати читацьку культуру серед різних верств населення. Запровадження віртуальних послуг дозволить підняти престиж і популяризувати конкретний заклад культури.

Дослідивши культуротворчий потенціал віртуальних послуг у музеях і бібліотеках, варто наголосити, що заклади культури займають лідируюче місце серед вітчизняних закладів культури із застосування сучасних технологій.

У такому контексті варто наголосити, що не всі з переліку базової мережі закладів культури здатні запровадити віртуальні послуги задля забезпечення ефективного функціонування. Цьому є ряд причин, серед яких: відсутність фахівців, здатних запровадити віртуальну послугу, застаріла матеріально-технічна база; відсутність поняття про інноваційні форми культурно-освітньої, культурно-дозвіллєвої діяльності; нерозуміння позитивного результату від запровадження віртуальної послуги тощо. Для поліпшення ситуації важливим є підготовка кадрів, які здатні працювати в сучасних, нових технологічних умовах, важливою складовою яких є вивчення і запровадження світового досвіду з використання віртуальних послуг у діяльності закладу культури.

Так, в світі активно розвиваються:

- віртуальні концертні зали, що дозволяють людям з різними інтересами, статками споживати дану культурну послугу в режимі реального часу, не обмежуючи себе ані часом, ані фінансово. Віртуальні концерти дозволяють людині наблизитися до високого мистецтва, ознайомитися з його найкращими зразками;

- віртуальні театральні студії, які спрямовані на популяризацію театрального мистецтва на різних рівнях його ціннісного сприйняття (від театральних вистав – до майстер класів, театральних шкіл);

- віртуальні архівні виставки, які дозволяють ознайомити значну частину людства з історичними подіями, які зафіксовано в архівних документах. Тематичні архівні виставки є активно вживаною формою культурно-освітньої діяльності архівів;

- віртуальні конкурси як форма роботи значної кількості закладів культури. Така віртуальна послуга дозволяє виконувати будь-які функції культури, залучивши при цьому різні соціально-вікові категорії людей за їх інтересами і уподобаннями;

- віртуальні розважальні центри, основним призначенням яких є дозвіллєва діяльність. Технічні можливості віртуальних розважальних центрів дозволяють переносити людину в паралельні світи. Популяризація послуг, які запропоновані віртуальними розважальними центрами, є беззаперечною.

Варто наголосити, що віртуальні послуги в світі дуже стрімко розвиваються, з'являються нові форми їх вираження та функціонального значення. При цьому віртуальні послуги, їхній культурологічний потенціал розглядається як певна соціальна ініціатива, спрямована на підвищення якості життя людини.

Вищезазначене дозволяє нам зробити висновок, що дослідження віртуальної послуги як важливої складової функціонування закладів культури актуалізується відповідно до вимог часу. Правильно визначена функціональна складова віртуальної послуги дозволить підвищити її культуротворчий потенціал у глобальному і локальному розумінням: від споживача – до закладу культури в цілому. За своєю багатофункціональністю віртуальна послуга здатна поєднати культурний, освітній, інформаційний, дозвіллєвий процеси. Культуротворчий потенціал віртуальних послуг має здатність встановлювати міжкультурні зв'язки та долати негативні тенденції в світі.

Література

1. Виртуальна экскурсия. Памятка [Электронный ресурс] – Режим доступа. http://www.koin-nkz.ru/index.php/ru/ . – Загл. с экрана.

2. Виртуальные (электронные) библиотека, музей, архив – новый информационный продукт. [Електронний ресурс] Режим доступа: http://www.libermedia.ru/articles/detail.php. – Загл. с экрана.

3. Дашевська І.М. Екскурсія як засіб особистісного розвитку [Електронний ресурс] / І.М.Дашевська // – Режим доступу : / http://virtkafedra.ucoz.ua/el_gurnal/pages/vyp7/konf1/ – Заголовок з екрану.

4. Как создать виртуальный каталог домашней библиотеки в Evernote [Електронний ресурс] Режим доступу: http: ifehacker.ru/2013/04/29/kak-sozdat-virtualnyj-katalog-domashnej-biblioteki-v-evernote. – Загл. с экрана.

5. Книгозбірня + інтернет = сучасна бібліотека. [Електронний ресурс] Режим доступу: http://www.radiosvoboda.org/content/article-. – Заголовок з екрана.

6. Лубков Р. В. Дидактический потенциал виртуальной образовательной среды: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. н.: 13.00.01 / Роман Владимирович Лубков. – Самара, 2007. – 22 с.

7. Прокошева Т. Сучасна бібліотека – це інформаційні та телекомунікаційні технології. [Електронний ресурс] Режим доступу: http://dilovod.com.ua/publ/statti/suchasna_biblioteka_ce_informacijni_ta_telekomun. – Заголовок з екрана.

8. Про культуру [Електронний ресурс] : Закон України від 14.12.2010 № 2778-VI // Відомості Верховної Ради України. – 2011. – № 24. – Ст. 168. – Режим доступу: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/2778-17 – Заголовок з екрана.

9. Про музеї та музейну справу [Електронний ресурс] : Закон України від 29.06.1995 № 250/95ВР // Відомості Верховної Ради України. – 1995. – № 25. – Ст. 192. – Режим доступу: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/249/95 – Заголовок з екрана.

10. Рутинський М. Й., Стецюк О. В. Музеєзнавство / М.Й. Рутинський, А.В.Стецюк. – К.: Знання, 2008. – 428 с.

11. Шеламова Т.В. Автоматизированная система управления виртуальной музейно-образовательной средой автореферат: автореф. дис. на соис. ст. канд. техн. н.: 05.13.06 / Татьяна Валентиновна Шеламова. – СПб., 2010. – 18 с.

References

1. Virtual tour. Memo. Retrieved from: http://www.koin-nkz.ru/index.php/ru/ [in Russian].

2. Virtual (electronic) library, museum, archive – a new information product. Retrieved from: http://www.libermedia.ru/articles/detail.php [in Russian].

3. Dashevskaya, I.M. Walk as a means of personal development. Retrieved from: http://virtkafedra.ucoz.ua/el_gurnal/pages/vyp7/konf1/ [in Ukrainian].

4. How to create a virtual directory in the home library Evernote. Retrieved from: http: ifehacker.ru/2013/04/29/kak-sozdat-virtualnyj-katalog-domashnej-biblioteki-v-evernote [in Russian].

5. Libraries + internet = modern library. Retrieved from: http://www.radiosvoboda.org/content/article [in Ukrainian].

6. Lubkov, R. V. (2007). Didactic potential of the virtual educational environment. Extended abstract of candidate's thesis. Samara [in Russian].

7. Prokosheva, T. Modern Library – this information and telecommunication technologies. Retrieved from: http://dilovod.com.ua/publ/statti/suchasna_biblioteka_ce_informacijni_ta_telekomun [in Ukrainian].

8. Culture (2011). Law of Ukraine from 14.12.2010 # 2778-VI. Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy. # 24. Art. 168. Retrieved from: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/2778-17 [in Ukrainian].

9. On Museums and Museum Affairs (1995). Law of Ukraine of 29.06.1995 number 250 / 95VR. Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy. #25. Art. 192. Retrieved from: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/249/95 [in Ukrainian].

10. Rutynskyi, M. Y., Stetsiuk O. V. (2008). Museology. Kyiv : Znannia [in Ukrainian].

11. Shelamova, T.V. (2010). The automated system of the virtual museum and educational environment management abstract. Extended abstract of candidate's thesis. St. Petersburg [in Russian].

УДК 929Перетц:792.01(045)

Стахієва Наталя Володимирівна
аспірант Маріупольського державного університету
natin777@i.ua

ПОСТАТЬ В. ПЕРЕТЦА У ЦАРИНІ ТЕАТРОЗНАВСТВА

У статті висвітлено діяльність вченого-філолога, дослідника стародавньої культури, історика театру – Володимира Миколайовича Перетца. Розглянуто творчу спадщину культурного діяча на теренах театрального мистецтва. Дано аналітичний огляд театрознавчих праць В. М. Перетца та їхню загальну характеристику провідними науковцями.

Ключові слова: В. М. Перетц, культура кінця XIX – початку XX ст., історія театру, театрознавство, театральне мистецтво.

Стахиева Наталья Владимировна, *аспирант Мариупольського государственного университета*

Личность В. Перетца в области театроведения

Отражена деятельность ученого-филолога, исследователя древней культуры, историка театра – Владимира Николаевича Перетца. Рассмотрено творческое наследие культурного деятеля на поприще театрального искусства. Представлен аналитический обзор театроведческих работ В. Н. Перетца и их общая характеристика ведущими учеными.

Ключевые слова: В. Н. Перетц, культура конца XIX – начала XX в., история театра, театроведение, театральное искусство.

Stakhiyeva Nataliya, *postgraduate student of Mariupol state university*

The figure of V.M. Perets in the field of theatre studies

The activity of the scientist and philologist, ancient culture researcher, theater historian Volodymyr Perets has been analyzed. The research heritage of this cultural activist in the field of dramatic art has been considered. The analytical review of Volodymyr Perets' works on theater studies and their general characteristics by leading scientists has been given.

Volodymyr Peretz (1870–1935) is a vivid figure in the scientific community of the late 19th and early 20th centuries. The study of life and creative heritage of V. Peretz was carried out in various ways, with relation to philology, source studies, theatre studies and scientific organization. Nowadays the least studied aspect is that of theatre studies. Thus, the purpose of this article is to provide biographical information about the life and creative heritage of V. Peretz in the field of theatre studies, as well as an analysis of his scientific heritage.

The passion of V. Peretz for the theatre began in the university. His craving for theatre and drama was formed in the theatrical atmosphere and remained all his life. Subsequently, interest for stage and theatre changed into the study of theatre history – Russian, Ukrainian, Polish and their interrelation. This prompted V. Peretz to write a series of thematic works.

The period of his work in Kyiv is connected with teaching practices on advanced courses for women, a dramatic course of literary and artistic society and in the Music and Drama School Lysenko, a course on the history of European theatre and drama. This course was devoted to the examination of ancient (Greek and Roman), Medieval, and Renaissance drama and theatre, as well as to major phenomena of theatre and dramatic literature of the 17th and early 20th centuries. In addition to teaching, V. Peretz was an assistant of the Head of the Department of Drama, M. Starytska, working in the examination commission and accepting school performances. V. Peretz acted as Prime theatre reviewer in the theatre of M. Solovtsova systematically publishing reviews of theatrical performances in periodicals of Kyiv.

The scientist was the founder of the Russian Philology seminary under the direction of V. Peretz, whose function encompassed the vast field of humanities. Many specialists in the study of art and theatrical figures came from his school. The scientist combined the study of ancient manuscripts with topics that were interesting for him in the realm of theatre studies: history of ancient Russian and Ukrainian theatre, its repertoire, and its organization. Over the years, V. Peretz was making a systematic search and commenting of new sources about the history of Russian theatre and drama of the 17th and 18th centuries and was publishing remarkable works of ancient theatre. The result of this work was the series of studies that included many issues.

The main literary features of Russian theatre plays of the 17th century through the first half of the 18th century were studied by the scientist. For the first time the question of aesthetic features of ancient Russian drama was raised. Many research papers in the field of Ukrainian studies, mainly on the history of ancient Ukrainian lyric poetry and Ukrainian theatre and drama, were published. From 1912 to 1914, V. Peretz taught history of Russian Western European theatre and drama on the courses of drama in literature and art societies.

The methodological principles of theatre studies research were formulated by the scientist. He defined the basic tenets of ancient theatre study and set a task to study theatre, not drama (as his predecessors).

V. Peretz was elected a member of the State Institute of Art History in 1921 in Petrograd (now Saint Petersburg) and worked in the theatre history department. As Head of the Department of Russian Theatre History, he

© Стахієва Н. В., 2016

organized a seminar on the history of ancient Russian theatre and directed the Committee on Russian theatre history for ten years. The subjects of his research included the following: "The theatre and the audience in the eighteenth century", "The impact of European theatre on ancient Russian theatre", the republication of V. Ozerov's works, an annotated edition of selected Russian vaudeville of the 19th century, the study of archival materials on the history of Russian theatre of the 17th-18th centuries, the compilation of bibliographies of ancient Russian theatre, etc. He was Head of the Poetic Folklore section in the Department of Verbal Arts and conducted seminars on methodology. He was teaching lectures on art history through advanced public courses.

Since 1922 V. Peretz wrote articles on the history of ancient Russian and Ukrainian theatre, in which he published new factual materials and provided a general description of dramatic literature, as well as studied the methods of its implementation on the stage in particular. The author gave a brief overview of the history of theatre studies, analyzed a number of plays and focused the attention on the necessity to study Ukrainian and Russian theatre and drama of the 17th and 18th centuries in conjunction with Western European theatre, and taking into consideration the uniqueness of professional and amateur theatres in the context of historical atmosphere. His next tasks of ancient theatre research included compiling bibliographies of texts and research papers, searching for new sources, studying the dramatic literature style of the 17th–18th centuries, determining the correspondence between translated plays and their originals, analyzing theoretical articles on theatre, and reconstructing performance and acting techniques.

Thus, V. Peretz made a remarkable contribution to the study of ancient culture of Slavic people in general and to the formation and development of theatre studies in particular. Equally important is his work as a theatrical figure, critic, reviewer, teacher and organizer. The scientist was conducting a systematic search, analysis, and review of new materials on the history of theatre and was publishing sources of his studies on theatre for many years. His name is associated with the study of the theory and history of theatre of the late 17th–18th centuries. Having defined the basic principles and objectives of ancient theatre studies, he formulated methodological basis of theatre studies research. In the history of Ukrainian Philology V. Peretz wrote many articles on the history of theatre and reviewed publications on theatre studies. Many research articles and reviews devoted mostly to the ancient history of Russian and Ukrainian theatre were published from 1904 to 1914. His work as a teacher in educational institutions, as an organizer of research in the field of theatre studies and as the head of the seminary from which many scientists and cultural figures came is of a great importance.

Evaluating the significance of V. Peretz's activity in the field of theatre studies, scientists are unanimous in their views, giving the scientist one of the most respected places in theatre history studies. Thus, taking into consideration the above-mentioned, V. Peretz left his mark in theatre studies at the background of the history of cultural life evolution and scientific knowledge of the late 19th – early 20th centuries.

Keywords: V. M. Perets, culture in the late 19th and early 20th century, history of theater, theatre studies, theatre.

Володимир Миколайович Перетц (1870–1935) є яскравою постаттю у науковому середовищі кінця XIX – початку XX ст. Будучи фахівцем широкого наукового кругозору, його дослідницькі інтереси були зосереджені на вивченні історії стародавніх культур, пам'яток народної творчості та літератур, театрального мистецтва, методології історії літератури та ін. Отже, предметом досліджень вченого був прояв творчості людини в її культурному різноманітті, виражений у духовній та матеріальній культурі.

Виходячи із історіографічного аналізу, висвітлення життєдіяльності й творчого спадку В. М. Перетца здійснювалося у різних аспектах: філологічному, джерелознавчому, театрознавчому та науково-організаційному. Цьому присвячено окремі публікації автора [12-14]. Однак, постать В. М. Перетца як культурного діяча в історіографії не знайшла свого всебічного і цілісного відображення. Театрознавчій аспект на сьогодні є найменш досліджуваним. Серед наявних публікацій цю проблему було висвітлено лише у чотирьох роботах: українського театрознавця, літературознавця, історика культури Р. Я. Пилипчука "Славетний історик театру: До 100-річчя від дня народження В. М. Перетца" (1970) [10], філолога А. С. Дьоміна "Праці В. М. Перетца з історії російського театру" (1976) [2], перевидання [3], театрального діяча А. Коржової "Школа театрознавства Володимира Перетца" (2013) [6] та мистецтвознавця О. Ю. Клековкіна "Школа Володимира Перетца" (2013) [5]. Таким чином, стає нагальною потреба подальшого дослідження, аналізу й висвітлення проблема постаті В. М. Перетца та його творчого доробку в галузі театрознавства. Отже, мета статті – подати біографічні відомості щодо життя й творчої діяльності В. М. Перетца у царині театрознавства та здійснити аналіз його наукової спадщини.

Захоплення В. М. Перетца театром належить до студентських років. "Перебуваючи на першому курсі університету, він вступив навіть у драматичну школу літературно-художнього товариства, де навчався під керівництвом Н. П. Анєнкової-Бернар і частково М. І. Писарєва та брав участь в аматорських виставах. Згадуючи своє перебування у цій школі, В. М. зізнавався, що інколи жертвував університетськими лекціями, щоб не пропускати своїх сценічних занять, мріючи стати артистом, поетом, але не вченим спеціалістом" [1, 212]. З третього курсу Володимир Миколайович, – згадує В. П. Адріанова-Перетц, – продовжує пробувати свої сили у якості виконавця, а іноді й режисера аматорських вистав [1, 212]. У такій театральній атмосфері сформувався та назавжди залишився потяг до театру, драматургії. Згодом інтерес до сцени, театрального мистецтва перемістився на заняття історією

театру – руського, українського, польського та їх взаємозв'язків. Це спонукало Володимира Миколайовича до написання цілої серії тематичних праць.

Поєднання зацікавлень молодого науковця українською літературою та театром призвело до появи перших розвідок – статті "До дослідження про літературне джерело опери І. П. Котляревського "Москаль-чарівник" ("Київська старовина", 1894). Широка постановка тем з історії театру насамперед російського та українського визначилася, починаючи з праць "І. А. Крилов як драматург", великої статті "Ляльковий театр на Русі. Історичний нарис" ("Щорічник імператорських театрів", 1895) з паралелями від античності до XIX ст., "Лист до редакції (про збирання матеріалу для історії лялькового театру в Росії)" ("Київська старовина", 1897). З під-пера В. М. Перетца виходять праці про українські історичні вірші "Скоморош'ї вірші з рукопису половини XVIII століття", текст п'єси М. Довгалевського "Властотворний образ людинолюбства Божого. Твір ієромонаха Митрофана Довгалевського, 1737" ("Щорічник імператорських театрів", 1898), рецензії "І. О. Шляпкин. Царівна Наталія Олексіївна і театр її часу", нікролог "Пам'яті Ф. Г. Волкова, засновника російського театру", а згодом "Пам'ятники російської драми епохи Петра Великого" (1903).

Обійнявши посаду екстраординарного професора університету та переїхавши до Києва у 1903 р., театральні інтереси вченого були реалізовані завдяки викладацькій практиці на Вищих жіночих курсах (урядових і приватних вечірніх) та драматичних курсах літературно-художнього товариства. Коли у 1904 р. було відкрито музикально-драматичну школу імені українського композитора М. В. Лисенка (нині – Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого), Володимира Миколайовича було запрошено викладати історію європейського театру та драми. Цей курс був присвячений огляду античної (грецької та римської) драми й театру, середньовічного європейського та епохи Відродження, а також найбільших явищ театру та драматичної літератури XVII – початку XX ст., до Ібсена та Гауптмана включно. Крім викладацької діяльності, що продовжувалася до 1907 р., В. М. Перетц був помічником керівника драматичного відділення М. М. Старицької, виконуючи роботу в екзаменаційній комісії та з прийому шкільних вистав. Жваво цікавлячись сучасним театром, В. М. Перетц узяв на себе обов'язки театрального рецензента прем'єр у театрі М. М. Соловцова, систематично публікуючи рецензії на театральні постановки у київській періодиці: "Київські відгуки", "Київські відголоски", "Київські вісті" під псевдонімом "Тор" [7, 364].

На цей період припадає діяльність славнозвісного семінарію російської філології під керівництвом В. М. Перетца, робота якого не обмежувалася суто філологічною проблематикою, а виходила на широке поле гуманітарного знання. З його школи вийшло чимало дослідників мистецтвознавства, театральних діячів, серед них: поет, драматург Б. А. Алборов, мистецтвознавець С. О. Бугославський, театральний критик О. Й. Дейч, історик мистецтвознавстваК. М. Зонненштраль, мистецтвознавець Д. С. Ліхачов, історик театру Б. С. Манджос, літературознавець С. І. Маслов, театрознавець Б. В. Нейман, музикознавець Д. М. Ревуцький, театрознавець П. І. Рулін та інші. П. І. Рулін писав: "особлива роль належала В. Перетцу – засновнику Київської філологічної школи, першовідкривачу українських старожитностей, відомому і авторитетному дослідникові давнього українського театру, праці якого мали істотний вплив на становлення і розвиток вітчизняної науки про театр..." [11].

Діяльність щодо дослідження стародавніх рукописів науковець поєднав із цікавими для нього темами у царині театрознавства: історія старовинного російського й українського театру, його організація та репертуар. Протягом багатьох років (від 1900 р.) В. М. Перетц проводив систематичний пошук, коментування нових джерел з історії російського театру та драматургії XVII–XVIII ст. і публікував пам'ятки давнього театру. Результатом цієї праці став цикл досліджень, складений з багатьох випусків "До історії польського і російського народного театру" ("Звістки відділення російської мови і словесності імператорської академії наук", 1905–1912), що містять старовинний український та білоруський театральний матеріал – інтермедії, діалоги тощо. Дружина Володимира Миколайовича, літературознавець, фахівець у галузі дослідження давньоруської сатири, фольклору, поезії, релігійних переказів, В. П. Адріанова-Перетц, вказує на те, що робота дає багатий та у значній частині переважно новий матеріал, а у коментарях встановлює місце кожного твору серед міжнародних паралелей до нього. У кожній окремій темі, з двадцяти глав, автор показує типи польської та російської інтермедії XVII–XVIII ст., докладно аналізує смоленські інтермедії кінця XVIII ст., українські – 1729 і 1771 рр., польські та розглядає ряд російських інтермедій на польські та українські теми. Цінність представляють матеріали з історії польського та українського діалогу, а також нові тексти російських драматичних творів XVIII ст. [1, 224]. Позитивну оцінку праці дає також історик-джерелознавець, історіограф, літературознавець Я. І. Дзира. На його думку ця монографія "за своїм характером, широтою охоплення матеріалу також є значним науковим внеском у слов'янознавство" [4, 137]. Філолог А. С. Дьомін констатував, що праці автора стали підґрунтям для створення історії деяких драматургічних жанрів, тим самим значно доповнивши внесок М. С. Тихонравова [3, 492].

Головні літературні риси п'єс російського театру XVII – першої половини XVIII ст. були зазначені науковцем у роботі "Нариси з історії поетичного стилю в Росії (Епоха Петра Великого і початок XVIII ст.)" (1905–1907). Так, науковець уперше поставив питання про естетичні особливості старовинної російської драматургії. Новий фактичний матеріал, що висвітлив історію російського театру і нові висновки пропонувала велика стаття "З початкового періоду життя російського театру" ("Звістки відділення російської мови і словесності імператорської академії наук", 1907). На думку українського літературознавця, бібліографа, О. А. Назаревського: "У ній автор показав, що вже до початку діяльності Ф. Г. Волкова в нас існував широкий сценічний репертуар і були відомі навіть деякі теоретичні роботи про театр" [8, 60], про що також пише В. П. Адріанова-Перетц: "…до часу виступу Ф. Волкова встигла вже скластися не тільки сценічна традиція (було представлено близько ста п'єс), але існували й теоретичні трактати про театр – рукописні та друковані" [1, 224].

Вийшло друком чимало дослідницьких праць у галузі українознавства, переважно з історії старовинної української лірики, українського театру і драматургії. Від 1908 р. вийшла праця В. М. Перетца "До історії вертепної драми. Замітки і матеріали" ("Записки наукового товариства Шевченка", 1908), яку в 2010 р. перевидано у збірці "Український вертеп. Вертеп у драматургії, прозі та поезії XIX–XX ст.". Серед важливих робіт з історії старовинного українського театру варто назвати статтю "Нова праця з історії українського театру" ("Журнал міністерства народної просвіти", 1911), що рецензує серію книг професора В. І. Рєзанова, присвячених історії старовинного театру на Україні. Рецензія містить відомості, що доповнюють дослідження опонента, а також критичні зауваження.

У 1912 – 1914 рр., за запрошенням режисера М. О. Попова, В. М. Перетц викладає історію російського західноєвропейського театру і драми на драматичних курсах літературно-мистецького товариства. Зі спогадів В. П. Адріанової-Перетц: "Займаючись в ці роки російськими перекладами XVIII ст. італійської commedia del arte, В. М. намагався воскресити цей жанр на учнівської сцені" [1, 222].

Науковий інтерес становлять праці вченого "Театр в Росії при імператриці Ганні Іоанівні та імператорі Іоані Антоновичі" (1915), що є рецензією на роботу В. М. Всеволодського-Гернгросса, "Італійські комедії та інтермедії, представлені при дворі імператриці Ганни Іоанівни у 1733–1735 рр. Тексти" (1917) та "Італійська інтермедія 1730-х років у віршованому російському перекладі". Історик Т. О. Щербань зазначає, що серед багатьох виданих сценаріїв були такі, що збереглися лише у російському перекладі та мали значення для вивчення розвитку світового театрального мистецтва [15, 71].

У радикальній розвідці "Декілька думок про старовинний російський театр" ("Щорічник петроградських державних театрів", 1920) В. М. Перетц сформулював методологічні принципи театрознавчого дослідження, визначивши вихідні принципи вивчення давнього театру та висунувши завдання вивчення саме театру, а не драматургії (як його попередники). Він писав: "До вивчення театру в його минулому можна підходити з багатьох сторін. Але всю різноманітність підходів, зрештою, можна звести до двох: до вивчення театральної вистави з літературного, словесного боку – і до вивчення з образотворчого боку" [9, 221]. Пізніше виходить стаття науковця, що дає характеристику російської драматургії петровського часу – "Акт про Сарпіда, Дукса асирійського (З історії театру епохи Петра I)" ("Звістки відділення російської мови і словесності Російської АН", 1921). А. С. Дьомін, характеризуючи роботу науковця, зазначив, що статті, які коментують окремі пам'ятники, під пером В. М. Перетца перетворюються у невеликі праці з історії театру. "Це був новий жанр наукових робіт про драматургію, немислимий у часи М. С. Тихонравова та принципово відмінний від простого видання або вузького коментування пам'ятника. Цикли… були покликані слугувати безпосередньою основою, перехідною формою до цільної, але більш глибокої, ніж тихонравівська, роботи щодо історії російського театру та драматургії" [3, 492].

У Петрограді 1921 р., Володимир Миколайович був обраний дійсним членом Державного інституту історії мистецтв і працював у відділі історії театру (керівник – О. О. Гвоздєв), де концепція театру затверджувалася як самостійного і самодостатнього мистецтва. Очоливши кафедру історії російського театру, В. М. Перетц також організував семінарій з історії давнього російського театру та впродовж десяти років керував комітетом з історії російського театру. Тематика досліджень комітету включала наступне: "Театр і глядачі в Росії у XVIII ст.", "Вплив європейського театру на старовинний російський театр", план перевидання драматичних творів В. О. Озерова (російського драматурга і поета) та коментоване видання вибраних російських водевілів XIX ст., вивчення архівних матеріалів з історії російського театру XVII–XVIII ст., укладання бібліографії давнього російського театру тощо [6, 123.] У відділі словесних мистецтв був головою секції поетичного фольклору і проводив семінарій з методології. Викладацька діяльність В. М. Перетца реалізовувалася у лекційному курсі на вищих державних курсах мистецтвознавства, відкритих при Державному інституті історії мистецтв. Давній інтерес В. М. Перетца до театру зблизив його з роботою театральної секції, спільно з якою було підготовлено видання двох збірок, присвячених історії російського театру: "Старовинний театр у Росії

XVII–XVIII ст." (1923) та "Старовинний спектакль у Росії" (1928). На думку О. Ю. Клековкіна, "Перетц тяжів не так до фіксації, як до типологізації явищ театрального мистецтва...", свідченням чого слугує вищенаведений збірник [5, 194]. На доказ цього автор наводить цитату із роботи мистецтвознавця Г. А. Хайченко: "Збірник цей знаменує собою рішучий поворот істориків російського театру до вивчення специфічних сторін театрального мистецтва – акторського виконання, прийомів постановки й оформлення спектаклів, обладнання будівлі театру і сцени…" [5, 194]. Історії старовинного російського та українського театру, з 1922 р., В. М. Перетц присвятив статті у яких було опубліковано нові фактичні матеріали й автором надано загальну характеристику драматичної літератури загалом та прийомам її втілення на сцені зокрема. У вищезгаданих збірниках опубліковані статті "До постановки вивчення старовинного театру в Росії" та "Театр у Московській Росії 250 років тому", автор подає короткий огляд історії вивчення театру, аналіз ряду п'єс і зосереджує увагу на необхідності вивчення російського та українського театру й драми XVII–XVIII ст. у взаємозв'язку із західноєвропейським театром, однак ураховуючи своєрідність професійного та аматорського театрів у контексті історичної атмосфери. У статті відображено намічені автором найближчі завдання вивчення старовинного театру: складання бібліографії текстів та досліджень, пошуки нових джерел, вивчення стилю драматичної літератури XVII–XVIII ст.; визначення співвідношення перекладних п'єс з їх оригіналами; аналіз теоретичних статей про театральне мистецтво; реконструкція прийомів постановки та гри акторів. Цікавим з цього погляду є дослідження особливостей постановки української шкільної драми у статті "Театральні ефекти в старовинному українському театрі" ("Україна", 1926), де зосереджено відомості про зорові, світлині й слухові ефекти (бої, крадіжки, лети на повітрі, жаргон та ін.), а також "Театральні ефекти на шкільній сцені в Києві та Москві XVII і початку XVIII століть" (1928). Також на ниві українознавства вийшла друком україномовна стаття "Найдавніша згадка про театр на Україні" ("Україна", 1924). Наведені завдання окреслювали тематику з історії театру, що пропонував слухачам В. М. Перетц у Державному інституті історії мистецтв.

Донині не втратила інтересу для дослідників драматургії І. П. Котляревського стаття В М. Перетца "До історії тексту "Наталки Полтавки" І. П. Котляревського" ("Література", 1928).

Таким чином, аналізуючи біографічні дані та творчу спадщину науковця, можна констатувати, що Володимиром Миколайовичем був зроблений вагомий внесок у дослідження стародавньої культури слов'янських народів узагалі та становлення й розвиток науки театрознавства зокрема. Важливе значення має його робота як театрального діяча, критика, рецензента, викладача та організатора. Протягом багатьох років науковець проводив систематичний пошук, аналіз і коментування нових матеріалів з історії театру, публікував джерелознавчі пам'ятки театру. Так, з його ім'ям пов'язано вивчення теорії та історії театру кінця XVII – XVIII ст. Визначивши вихідні принципи та завдання вивчення давнього театру, ним було сформульовано методологічні основи театрознавчого дослідження. Науковець А. С. Дьомін виділив "перетцевський" період у вивченні раннього російського театру, що прийшов на зміну "тихонравівському" та відрізнявся великою складністю історико-літературних задач [3, 489]. В історії української філології В. М. Перетц написав багато статей з історії театру, рецензував театрознавчі видання. У 1904 – 1914 р. було надруковано низку досліджень, статей та рецензій, присвячених переважно історії старовинного російського і українського театру. Велике значення має його діяльність як викладача навчальних закладів, організатора досліджень у галузі театрознавства, а також керівника семінарію, з якого вийшло чимало науковців та культурних діячів.

Науковці одностайні у своїх поглядах щодо вагомого значення діяльності В. М. Перетца у царині театрознавства. Р. Я. Пилипчук вважає, що "в історії української філології і мистецтвознавства В. М. Перетц посідає одне з найповажніших місць. Його праці є для нас невичерпним джерелом фактичного матеріалу, вони можуть бути повчальними і для сучасних дослідників…" [10, 31]. Оцінюючи діяльність науковця у галузі вивчення театру як явища мистецтва, Я. І. Дзира вважає, що учений "по суті, заклав наукове та методологічне підґрунтя вивчення історії театрального мистецтва" [15, 18.]. Отже, враховуючи вищезазначене, В. М. Перетц залишив помітний слід у театрознавстві на тлі історії розвитку культурного життя та наукового знання кінця XIX – початку XX ст.

Література

1. Адрианова-Перетц В. П. Владимир Николаевич Перетц (1870 – 1935) / В. П. Адрианова-Перетц // Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI – XVIII веков. – М. – Л.: Изд–во АН СССР, 1962. – С. 206 – 253.

2. Демин А. С. Новые черты в русской литературе и искусстве: XVII – начало XVIII в. / А. С. Демин. – М., 1976 – С. 175 – 185.

3. Демин А. С. Труды В. Н. Перетца по истории русского театра / А. С. Демин // Древнерусская литература: опыт типологии с XI по середину XVIII вв. От Илариона до Ломоносова; отв. ред. В. П. Гребенюк. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 489 – 497.

4. Дзира Я. І. Першовідкривач українських старожитностей, будівничий Київської філологічної школи: До 100-річчя від дня народження В. М. Перетца / Я. І. Дзира // Український історичний журнал. – 1970. – № 1. – С. 135–137.

5. Клековкін О. Школа Володимира Перетца / Олександр Клековкін // Театр при столику. Методологія театрознавства : подорожній щоденник; Ін-т проблем сучасн. мистец. НАМ України. – К. : Фенікс, 2013. – С. 152 – 211.

6. Коржова А. Школа театрознавства Володимира Перетца / А. Коржова // Просценіум. – 2013. – 1-3 (35–37). – С. 122 – 124.

7. Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: в 4 тт. / И. Ф. Масанов. – М., 1960. – Т. 4. – 558 с.

8. Назаревский А. А. Памяти учителя : К 30-летию со дня смерти акад. В. Н. Перетца / А. А. Назаревский // Вісник Київського університету. – 1966. – № 8. – с. 55 – 63.

9. Перетц В. Н. Несколько мыслей о старинном русском театре / В. Н. Перетц // Ежегодник петроградских государственных театров. Сезон 1918 – 1919; под ред. А. С. Полякова. – Пгр., 1920. – С. 217 – 225.

10. Пилипчук Р. Я. Славетний історик театру: до 100-річчя від дня народження В. М. Перетца / Р. Я. Пилипчук // Український театр. – 1970. – № 1. – С. 31.

11. Рудзицкий А. И Учитель и его ученики (Памяти академика В. Н. Перетца) [Электронний ресурс] / А. И. Рудзицкий. – Ч. 1. – 2013. – Режим доступа: http://www.aej.org.ua/History/1470.html.

12. Стахієва Н. В. Культурно-мистецька спадщина у дослідженнях В. М. Перетца / Н. В. Стахієва // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку. – Рівне : РДГУ, 2014. – Вип. 20 (Т. 2). – С. 164 – 169.

13. Стахієва Н. В. Культурологічна складова філологічних досліджень В. М. Перетца / Н. В. Стахієва // Вісник НАКККіМ. – К. : Міленіум, 2014. – №2. – С. 129 – 135.

14. Стахієва Н. В. Науково-педагогічна практика В. М. Перетца / Н. В. Стахієва // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: філософія, культурологія, соціологія. – Маріуполь : МДУ, 2013. – Вип. 5. – С. 70 – 78.

15. Щербань Т. Видатний внесок у становлення української науки (до 125-річчя від дня народження академіка В.М. Перетца) / Т. Щербань // Вісник НАН України. – 1995. – № 1/2. – С. 67–76.

References

1. Adrianova–Peretc, V. P. (1962). Vladimir Nikolaevich Peretc (1870 – 1935). Researches and materials of the history of ancient Ukrainian literature XVI – XVIII centuries. Moscow – Leningrad: Izd–vo AN SSSR [in Russian].

2. Demin, A. S. (1976). New features in Russian literature and art: XVII – beginning XVIII c. Moscow [in Russian].

3. Demin, A. C., Trudy, V. N. (2003). Peretc about history of Russian theatre. Ancient Russ literature: experience of typology from XI till XVIII cc. From Illarion till Lomonosov. V. P. Grebenjuk (Eds). Moscow: Jazyki slavjanskoj kul'tury [in Russian].

4. Dzira, Ja. I. (1970). Pioneer of Ukrainian ancient things, a builder of Kyiv philological school: (For 100 anniversary of V. M. Peretc's birthday). Ukrains'kij istorichnij zhurnal,1, 135–137 [in Ukrainian].

5. Klekovkin, O. (2013). School of Volodimir Peretc. Theatre at the desk. Methodology of theatrical science: Trip dairy. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

6. Korzhova, A. (2013). School of theatrical science of Volodimir Peretc. Teatroznavchij zhurnal "Proscenium", 1-3 (35–37), 122 – 124 [in Ukrainian].

7. Masanov, I. F. (1960). Dictionary of pseudonym of Russian writers, scientists and civil activists. In 4 volumes. (Vol. 4). Moscow [in Russian].

8. Nazarevskij, A. A. (1966). In memory of the teacher. (30-th anniversary of V. N. Peretc death). Visnik Kiïvs'kogo universitetu. Ser. filologiï ta zhurnalistiki, 8, 55 – 63 [in Ukrainian].

9. Peretc, V. N. (1920). A few thoughts about an ancient Russian theatre. Ezhegodnik petrogradskih gosudarstvennyh teatrov. Sezon 1918 – 1919. Pgr, 217 – 225 [in Russian].

10. Pilipchuk, R. Ja. (1970). Famous historians of theatre. 100 anniversary of V. M. Peretc birthday]. Ukraïns'kij teatr, 1, 31 [in Ukrainian].

11. Rudzickij, A. I. (2013). Teacher and his pupils. (To memory of V. N. Peretc), 1. Retrieved from http://www.aej.org.ua/History/1470.html [in Ukrainian].

12. Stakhiyeva, N. V. (2014). Cultural and art inheritance in V. M. Peretc's researches. Ukrainian culture: past, present, ways of researches: col. scientific works: Rivne State Humanitarian university. V. G. Vitkalov, A. G. Bakanurs'kij, S. V. Vitkalov, O. M. Goncharova etc. (Eds.). Rivne : RDGU, 20, part. 2, 164 – 169 [in Ukrainian].

13. Stakhiyeva, N. V. (2014). Culturological component of V. M. Peretc philological researches. Visnik NAKKKiM, 2, 129 – 135 [in Ukrainian].

14. Stakhiyeva, N. V. (2013). Scientific-pedagogical practice of V. M. Peretc. Visnik Mariupol's'kogo derzhavnogo universitetu. Serija: filosofija, kul'turologija, sociologija, 5, 70 – 78 [in Ukrainian].

15. Shherban, T. (1995). Outstanding impact in the establishment of Ukrainian science (125 anniversary of V.M. Peretca birthday). Visnik NAN Ukrainy,1/2, 67–76 [in Ukrainian].

УДК 338.246.027:008(477)

Строгаль Марина Олександрівна
аспірант Харківської державної академії культури
strog-m@mail.ru

УПРОВАДЖЕННЯ МЕХАНІЗМУ ФАНДРЕЙЗИНГУ В СФЕРУ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

У статті досліджено зміст фандрейзингу в сфері культури та його значення для соціально-культурного розвитку. Вивчено можливості цілеспрямованого застосування механізму фандрейзингу в системі фінансування закладів культури та нових підходів до фінансування сфери культури України. Обгрунтовано необхідність формування ефективної моделі вітчизняної культури, зокрема на основі зарубіжного досвіду використання альтернативних джерел. Визначено пріоритетні напрями розвитку системи фінансування культури на основі механізму фандрейзингу.

Ключові слова: культура України, сфера культури, механізм фандрейзингу, позабюджетні джерела фінансування, зарубіжний досвід застосування фандрейзингу.

Строгаль Марина Александровна, *аспирант Харьковской государственной академии культуры*

Внедрение механизма фандрейзинга в сферу культуры Украины

В статье исследовано содержание фандрейзинга в сфере культуры и его значение для социально-культурного развития. Изучены возможности целенаправленного применения механизма фандрейзинга в системе финансирования учреждений культуры и новых подходов к финансированию сферы культуры Украины. Обоснована необходимость формирования эффективной модели отечественной культуры, в частности на основе зарубежного опыта использования альтернативных источников. Определены приоритетные направления развития системы финансирования культуры с помощью механизма фандрейзинга.

Ключевые слова: культура Украины, сфера культуры, механизм фандрейзинга, внебюджетные источники финансирования, зарубежный опыт применения фандрейзинга.

Strohal Marina, *postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture*

Implementation of fundraising mechanism in the culture of Ukraine

The article focuses on the role of fundraising in cultural sector and its importance for social and cultural development. The possibilities for targeting of fundraising mechanism in cultural institutions financing and new culture funding approaches were explored. It has been substantiated the necessity of forming an effective model of national culture, particularly on the basis of international experience of alternative sources usage. The culture funding priorities has been identified based on the fundraising mechanism.

Development of financing model of the national culture, adequate to the needs and requirements of modern world and society, determines the need to make use of experience and standards of culture funding in European countries, including the introduction of a fundraising mechanism. Fundraising is multichannel funding mechanism which provided for use of various sources and ways to attract capitals and other resources (human, material, information, etc.) in order to implement socio-cultural projects (project fundraising) or support current activities of cultural organizations (operational fundraising).

The main features of fundraising in culture sector are: complexity of performed activities; focus on the search for additional financial and material sources; non-profit nature of projects emergent from the results of fundraising, etc.

The main principles of fundraising in culture sector are: a combination of strategy and tactics, mutual benefit, balance, correspondence of plans and capabilities, complexity, collaboration with partners, non-commercial nature of activities, transparency, etc.

There are two basic types of fundraising: project and operational. Project fundraising aimes to attract the necessary resources for implementation of projects and programs. This is the most effective and convenient for project managers and donors form of attraction and accumulation of funds resulting from clearly defined goals for resources use, possibility of obtaining significant financial resources with low fundraising requirements and certain benefits from the implementation of socio-cultural projects and programs. Operational fundraising is applied in case of attraction of means of reducing the operating costs of organization (wages, utility and material costs), it is less effective form of funds attraction that does not appeal to investors, because emanating resources are accumulated in the current budget of the organization and are not useful to the community. Operational fundraising is most frequently used in cultural organizations which are in critical condition.

Objects of fundraising in culture sector are different categories of donors, most of whom are private individuals, commercial entities, charity organizations, governments, non-profit organizations.

The main sources of fundraising activities funding are: donations; sponsor's investment; charity events to raise funds; grants; the creation of small businesses, cooperatives, joint stock companies for generating a profit from their own businesses; participation in national and regional target programs; volunteering; income from collecting the membership fees.

© Строгаль М. О., 2016

The organization of fundraising campaign is a complex process that involves four stages: planning, implementation, monitoring and analysis. Overall effectiveness of fundraising outcome depends on the quality of management at each of these stages.

During implementation of fundraising campaign the culture organizations apply the following range of methods: Internet fundraising (mailing, crowdfunding, crowdsourcing); individual fundraising; telefundraising; solofundraising; polyfundraising; PR-fundraising.

Thus, fundraising is not an episodic phenomenon, but is a range of management measures, regularly undertaken by cultural organizations that allow its distinguishing as a management trend.

Fundraising of national cultural institutions needs further improvement. The current problems are increase of specialized services in cultural organizations, development of subject specialization forms and introduction of the subject "Fundraising" in HEIs for specialists training.

A promising area for empowerment of fundraising activities in the culture sector of Ukraine is perfect mastering of techniques for its realization and understanding of differences between techniques used for different categories of donors. An effective form of charity for business entities is socio-cultural investment, for individuals – their recognition; for authorities – cooperation and mutual benefit from the implementation of projects in the social and cultural policy, etc.

Thus, against the backdrop of a global financial crisis, to address the issue of financing of culture sector in Ukraine it is extremely important to optimize the composition and structure of budget expenditures at all levels and direct the non-budgetary funding sources to cultural development. This, in turn, requires innovative approaches, scientific creativity and adaptation of culture sector of Ukraine to modern global development trends.

Key words: culture, cultural sector, fundraising mechanism, non-budgetary funding sources, international experience of fundraising usage.

В умовах фінансово-економічної нестабільності України фінансування сфери культури є надзвичайно складним та, зважаючи на просвітницьку місію і велике соціально-суспільне значення, актуальним завданням. Зрозуміло, що в ринково-конкурентному середовищі, наприклад в Україні, сфера культури не може розвиватися виключно на бюджетні кошти. Наразі виникає необхідність пошуку інших шляхів фінансування культури. До них можна віднести залучення фінансового, промислового і торгового капіталу, громадських об'єднань, благодійних фондів.

Нині ефективним механізмом використання додаткових позабюджетних ресурсів у сфері культури є фандрейзинг. Фандрейзинг – порівняно нове поняття в українській науці, втім відоме європейським і американським ученим, а також фахівцям з проектного менеджменту. У широкому сенсі під фандрейзингом можна розуміти процес пошуку і залучення позабюджетних ресурсів. Подібна потреба є актуальною у сучасному середовищі вітчизняної культури й економіки.

Питанням розвитку фандрейзингу присвячено праці провідних вітчизняних та зарубіжних фахівців: Т. В. Артем'євої, А. Л. Балашової, О. В. Башун, А. Дж. Дугласа, Л. Є. Золотової, К. Келли, О. В. Комаровського, С. Куц, Г. Л. Тульчинського, О. Л. Шекової, О. І. Шниркова, О. В. Чернявської, А. М. Соколової та ін. Водночас розробці теоретичних та вдосконаленню практичних аспектів використання фандрейзингу у сфері культури і нині не приділяється належної уваги. Остання потребує додаткових досліджень щодо умов та перспектив розвитку фандрейзингової діяльності вітчизняних закладів культури.

Мета статті – дослідити зміст фандрейзингу у сфері культури та визначити його значення для соціально-культурного розвитку; виявити можливості цілеспрямованого застосування механізму фандрейзингу в системі фінансування закладів культури.

Формування ефективної моделі розвитку вітчизняної культури актуалізує необхідність застосування зарубіжного досвіду щодо залучення альтернативних джерел фінансування сфери культури. Так, аналіз тенденцій розвитку менеджменту культури за кордоном доводить, що в країнах ЄС та США реалізується стратегія підтримки культури, яка спрямована не тільки на бюджетне фінансування, але, насамперед, на створення сприятливих умов для залучення позабюджетних коштів. У європейських країнах поширені, зокрема, такі моделі стимулювання позабюджетного фінансування культури, як фандрейзинг та "специфічні" податки.

Зарубіжний фандрейзинг розглядається як рушійна сила створення на законодавчому рівні стимулів для заохочення комерційних організацій щодо спрямування коштів у культуру. Практика зарубіжжя доводить, що фандрейзинг є процесом формування сприятливих умов використання позабюджетних коштів для реалізації мистецьких проектів та підтримки діяльності організацій та закладів культури [3-5].

Фандрейзинг як інструмент фінансування культури передбачає розвиток зв'язків організацій культури та бізнесу, налагодження різних форм і можливостей їх взаємовигідної співпраці, а також формування громадської думки на користь підтримки культури. Вкладення ресурсів у культурні проекти стало одним із пріоритетних напрямів маркетингової політики комерційних організацій. Основними мотивами,

що спонукають представників бізнесу спрямовувати кошти на культурний розвиток, є: рекламні можливості (промоція бренду чи продукції компанії) в рамках культурного проекту; створення позитивного іміджу компанії, реалізація політики корпоративної соціальної відповідальності; доступ до цільової аудиторії в межах проведення мистецького заходу з метою популяризації власної продукції, послуг тощо.

Таким чином, розробка ефективної моделі фінансування вітчизняної культури, адекватної потребам та вимогам сучасного світу й суспільства, зумовлює необхідність застосування досвіду та стандартів фінансування культури європейських країн, зокрема впровадження механізму фандрейзингу (рис. 1).

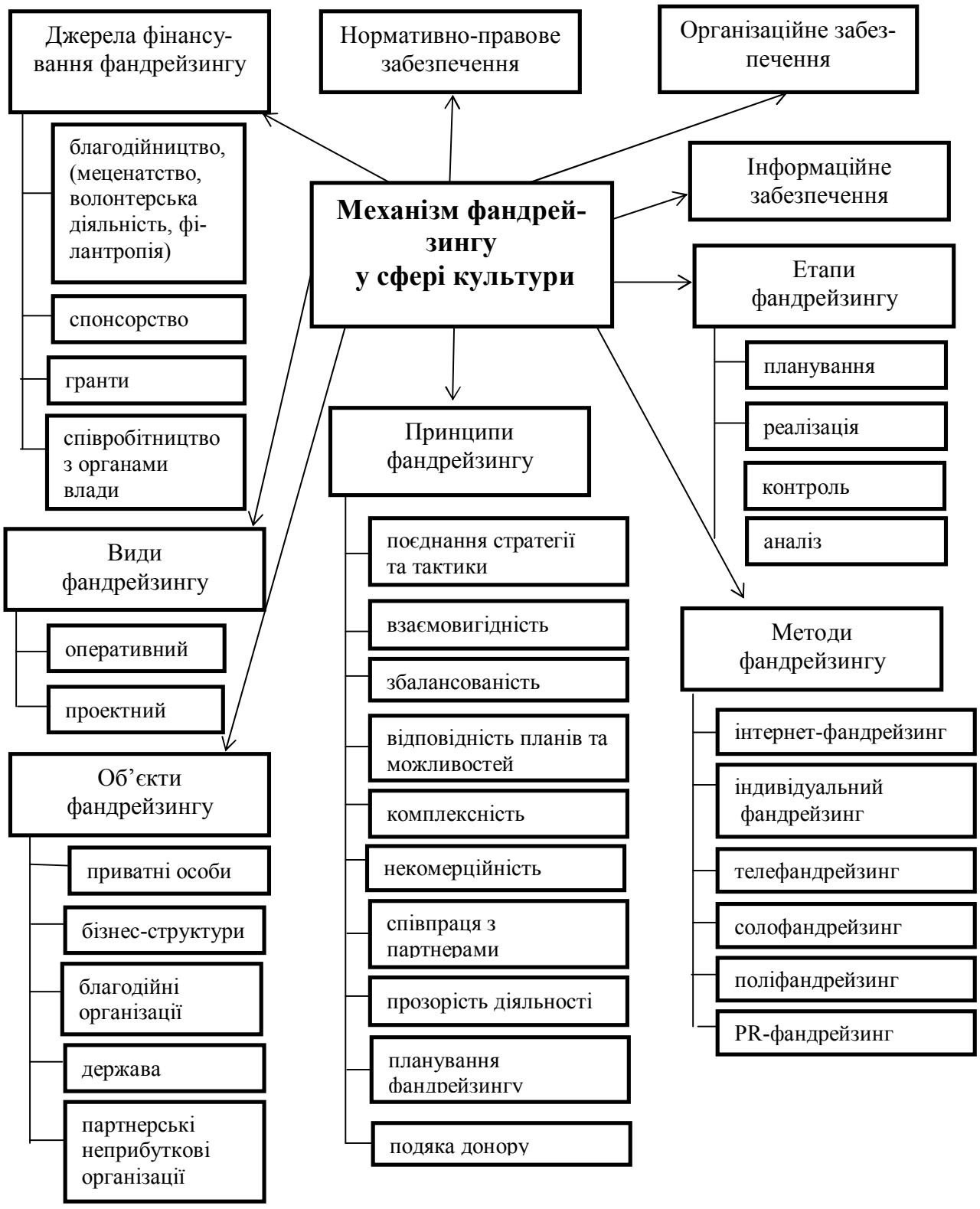

Рис. 1. Механізм фандрейзингу у сфері культури(авторська розробка)

Фандрейзинг – багатоканальний механізм фінансування, що передбачає використання найрізноманітніших джерел і способів залучення грошових коштів та інших ресурсів (людських, матеріальних, інформаційних та інших) для реалізації соціально-культурних проектів (проектний фандрейзинг) або забезпечення поточної діяльності організацій культури (оперативний фандрейзинг).

Основними особливостями фандрейзингу у сфері культури є: комплексність заходів, які здійснюються; спрямованість на пошук додаткових фінансових та матеріальних джерел; некомерційна сутність проектів, що реалізуються завдяки результатам фандрейзингової діяльності тощо. Отже, фандрейзинг спрямований на підтримку соціально значущих проектів і програм у некомерційній (non profit) сфері, коли учасники реалізації таких проектів отримують не прибуток, а певні соціально-економічні, політичні, комунікативні та інші переваги. Наприклад, реалізація соціальних, політичних, конфесійних ініціатив; додаткові можливості реклами; формування й просування позитивного іміджу та репутації, популяризація імені; розширення контактів та зв'язків; налагодження комунікативної взаємодії із суспільством, органами влади та ін. [2, 6].

Основними принципами фандрейзингу у сфері культури є: поєднання стратегії та тактики, взаємовигідність, збалансованість, відповідність планів та можливостей, комплексність, співпраця з партнерами, некомерційність, прозорість діяльності та ін. [7; 10, 4].

Різноманітність джерел фінансування некомерційних організацій зумовила необхідність планування і контролю процесу використання коштів, а також застосування в організації фандрейзингової компанії (FR-кампанія) як комплексу управлінських заходів щодо планування, організації і проведення контролю процесу залучення коштів [9, 168-169].

Фандрейзингова кампанія відповідно до цілей визначає різні завдання, згідно з якими виокремлюють два основні види фандрейзингу: проектний і оперативний. Проектний фандрейзинг спрямований на залучення необхідних ресурсів для реалізації проектів і програм. Оперативний фандрейзинг застосовується в разі залучення коштів на погашення поточних витрат організації (заробітна плата, комунальні та матеріальні витрати). Проте в обох випадках фандрейзинг передбачає наявність та формування спільних інтересів значного кола соціальних суб'єктів: бізнес-структур, органів державної влади, громадських організацій, приватних осіб. Фактично фандрейзинг є соціальною технологією формування та розвитку багатовекторного соціального партнерства [2, 5–7].

Об'єкти фандрейзингу у сфері культури – це різні категорії донорів, серед яких, здебільшого, є приватні особи, комерційні структури, благодійні організації, органи влади, громадські некомерційні організації.

При цьому основними джерелами фінансування фандрейзингової діяльності є: пожертвування; вкладення спонсорів; проведення благодійних заходів зі збору коштів; отримання грантів; створення малих підприємств, кооперативів, акціонерних товариств з метою прибутків від власної комерційної діяльності; участь у державних та регіональних цільових програмах; волонтерський рух; доходи від збору членських внесків [8, 88–89].

Організація фандрейзингової кампанії є складним процесом, який передбачає чотири етапи [9, 181–182]:

1) планування (розробка змістовної програми залучення коштів; визначення витрат організації культури на майбутній період та джерел їх відшкодування; визначення виду фандрейзингу);

2) реалізація (вибір методів проведення фандрейзингу; встановлення відповідальності за реалізацію фандрейзингової кампанії та виділення коштів на її проведення);

3) контроль (здійснення контролю за процесом фандрейзингу; корегування планів з урахуванням змін);

4) аналіз (визначення ефективності етапу планування; аналіз ефективності етапу реалізації; оцінка ефективності кінцевих результатів).

Загалом ефективність кінцевих результатів фандрейзингу залежить від якості організації кожного із зазначених етапів.

Під час реалізації фандрейзингової кампанії на практиці організації культури застосовують такий комплекс методів:

- інтернет-фандрейзинг (мейлінг – розсилка по електронній пошті; краудфандинг -– співробітництво людей, які добровільно спрямовують свої кошти чи інші ресурси, зазвичай через інтернет, для підтримки інших людей або організацій; краудсортинг – отримання необхідних послуг завдяки виконанню суспільно значущих завдань безліччю добровольців);
- індивідуальний фандрейзинг (звернення до потенційних донорів через особисту зустріч);
- телефандрейзинг (звернення до потенційних донорів за допомогою телефону, факсу);
- солофандрейзинг (підтримка впливовими, відомими особами);

- поліфандрейзинг (поширення безплатних запрошень на культурні заходи, презентації);
- PR-фандрейзинг (проведення рекламних компаній у ЗМІ, поштою (розповсюдження брошур, буклетів), розміщення зовнішньої реклами (стенди, банери)) [2, 124; 9, 183; 1, 43; 7, 8; 10, 14].

Таким чином, фандрейзинг – не епізодичне явище, а цілий комплекс управлінських заходів, які проводяться регулярно організаціями культури, що дозволяє виокремити його як напрям менеджменту.

В умовах економічної кризи для вирішення проблем фінансового забезпечення сфери культури в Україні надзвичайно важливо оптимізувати склад та структуру видатків бюджетів усіх рівнів і спрямувати позабюджетні джерела фінансування на розвиток культури. Це, у свою чергу, потребує новаторських підходів, наукового творчого пошуку й адаптації галузі культури України до сучасних світових тенденцій розвитку.

Особливої актуальності в цій ситуації набуває популяризація культурних заходів за допомогою сучасних методів передачі та поширення інформації споживачеві, а також осучаснення галузі загалом, відмовляючись таким чином від репертуару, оснащення та системи управління епохи радянських часів. Це, у свою чергу, потребує значного фінансування. Проте, завдяки інструментам і методам фандрейзингу, злагодженому та комплексному механізму реалізації проектів будь-які перетворення можна здійснити з меншою затратністю фінансів. Це пояснюється тим, що у фандрейзингу основною є соціальна місія, а не отримання вигоди. Відтак умотивованість сторонніх осіб до співпраці може бути різною щодо видів надання допомоги, а не лише як вкладання коштів. Численні благодійники стимулюються навіть власною трудовою безплатною участю, головне – знайти правильні мотиви й опанувати методикою практики фандрейзингу з різними категоріями донорів.

Окрім того, механізм фандрейзингу має у своєму інструментарії сучасні засоби поширення інформації, насамперед використовуючи цифрову передачу даних із застосуванням візуальних подразників сприйняття інформації для залучення численної аудиторії до вирішення проблеми. Реалізація фандрейзингових проектів передбачає водночас велику промокомпанію, яка базується на застосуванні всіх видів ЗМІ, громадських організацій, PR-компаній для розповсюдження інформації про проект та актуальність його реалізації, акцентуючи на важливості внеску і статусу кожного з його учасників. Саме такого підходу, на нашу думку, і потребує трансформація системи менеджменту і маркетингу, особливо щодо управління фінансами закладів культури України.

Таким чином, у період кризових явищ в економіці фандрейзинг стає дедалі важливішим для розвитку сфери культури України. Ефективним та перспективним у цій галузі є проектний фандрейзинг, спрямований на пошук коштів для реалізації конкретних програм і проектів. Він спонукає до збільшення попиту донорів, адже ці кошти витрачаються на реалізацію певного проекту з чітко визначеними завданнями, статтями витрат і має за результат досягнення конкретного соціального ефекту. Для донорів такі вкладення є більше прийнятними, зручними для звітності та визначення ефективності, а також можливого отримання додаткових вигод, поліпшення іміджу компанії в разі успішної реалізації проекту.

Проведені дослідження дозволяють дійти висновку, що варто створити належні умови для розвитку фандрейзингу у сфері культури України. З цією метою використовувати досвід зарубіжних культурних закладів у цій галузі, адже достатня міцність і сталість організацій культури та мистецтва залежать від їх можливості мати всебічну соціально-культурну підтримку держави, громадського руху, волонтерів та донорів.

Перспективним напрямом дослідження є ретельне опрацювання й адаптація зарубіжних наукових концептуальних підходів для формування вітчизняної концепції фандрейзингу, що гармонійно вбудувалися б в сучасну науку і практику, зокрема культурологічну.

Література

1. Албегова И. Ф. Технология фандрайзинга для некоммерческих общественных организаций: учеб. – метод. пос. / И. Ф. Албегова. – Ярославль: ЦПНО, 2006. – 100 с.

2. Артемьева Т. В. Фандрейзинг. Привлечение средств на проекты и программы в сфере культуры и образования / Т. Артемьева, Л. Тульчинский. – СПб. : Лань, 2010. – 286 с.

3. Бакальчук В., Кузьмук О. Зарубіжний досвід залучення позабюджетних коштів на розвиток культури. Відділ соціокультурних та етнонаціональних досліджень / В. Бакальчук, О. Кузьмук [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://old.niss.gov.ua/Monitor/February/2.htm. – Назва з екрана.

4. Пояснювальна записка до проекту Кодексу законів України про культуру [Електронний ресурс]. – Режим доступу : w1.c1.rada.gov.ua/pls/.../webproc34?id. – Назва з екрана.

5. Закон України "Про культуру" від 14 грудня 2010 року № 2778-VI // Голос України. – 2011. – № 4. – 12 січ. – с. 12-13.

6. Современный корпоративный фандрайзинг в искусстве (на примере Великобритании) [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://artandyou.ru/category/practice/post/sovrememnnyi_fundraising_v_iskusstve. – Загл. с экрана.

7. Фандрайзинг. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://csp-yar.ru/images/razrabotki/broshura_fundraising-small-v1.pdf. – Загл. с экрана.

8. Чернявська О. В. Фандрайзинг: навч. посіб. / О. В. Чернявська, А. М. Соколова; 2-ге вид., з доопрац. та допов. – К. : Алерта, 2015. – 275 с.

9. Шекова Е. Л. Управление учреждениями культуры в современных условиях: учеб. пособ. / Е. Л. Шекова. – СПб. : Лань; Планета музыки, 2014. – 416 с.

10. Шнирков О. І. Фандрайзинг: основні особливості та форми: метод. посіб. / О. І. Шнирков, І. О. Мінгазутдінов. – К. : Ін-т міжнар. відн. КНУ ім. Т. Шевченка, 2000. – 50 с.

References

1. Albehova, I. F.(2006). Fundraising technology for non-profit organizations. Yaroslavl: YaROO "TsPNO" [in Russian].

2. Artemeva, T. V. (2010). Fundraising. Raising funds for cultural and educational projects and programs. St. Petersburg: Lan [in Russian].

3. Bakalchuk V., Kuzmuk O. Foreign experience attract extra-budgetary funds for the development of culture. Retrieved from http://old.niss.gov.ua/Monitor/February/2.htm [in Ukrainian].

4. The explanatory note to the draft Code of Ukraine on culture. Retrieved from http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/ webproc34?id=&pf3511=15098&pf35401=35468 [in Ukrainian].

5. Law of Ukraine on culture from December 14 2010, № 2778-VI]. (2011, January 12). Holos Ukrainy, 4, pp. 12-13 [in Ukrainian].

6. Modern corporate fundraising in the UK arts. Retrieved from http://artandyou.ru/category/practice/post/sovrememnnyi_fundraising_v_iskusstve. [in Russian].

7. Fundraising. Retrieved from http://csp-yar.ru/images/razrabotki/broshura_fundraising-small-v1.pdf [in Russian].

8. Cherniavska, O. V. (2015). Fundraising. Kyiv: Alerta [in Ukrainian].

9. Shekova, E. L. (2014). Cultural institutions management in present conditions. St. Petersburg: Lan [in Russian].

10. Shnyrkov, O. I. (2000). Fundraising: main features and form. Kyiv: In-t mizhnar. vidn. KNU im. T. Shevchenka [in Ukrainian].

Ф І Л О Л О Г І Я

УДК 811.111: [801.73:808.51]

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

ПРОФЕСІЙНА ІНШОМОВНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ СТУДЕНТІВ: АНАЛІЗ ТЕКСТУ (Частина І)

У статті йдеться про важливість вивчення іноземних мов студентами вищих закладів освіти. Сучасний стан розвитку зовнішньоекономічних зв'язків потребує якісно нового підходу до мовної підготовки майбутніх фахівців, зокрема менеджерів. Мета статті полягає в теоретичному обґрунтуванні важливості аспектів професійної іншомовної компетентності студентів напряму підготовки "Менеджмент" на прикладі реферативного аналізу англомовного економічного тексту та проведення ділової презентації англійською мовою. Методологія дослідження полягає в застосуванні порівняльно-описового методу, методу лінгвістичного аналізу, загальнонаукових методів: узагальнення, класифікація, аналогія, теоретичний аналіз відповідного кола джерел; лінгвометодичного методу дослідження навичок іншомовної компетентності студентів; емпіричних методів: педагогічне спостереження за навчальною діяльністю студентів, проектування та моделювання процесу навчання, бесіди, аналіз виконання тестових завдань, анкетування, науково-педагогічний експеримент. Наукова новизна роботи полягає в тому, що на основі теоретичного та практичного матеріалу зроблено спробу виявити особливості професійної іншомовної компетентності студентів напряму підготовки "Менеджмент" на прикладі аналізу англомовного економічного тексту та проведення ділової презентації англійською мовою. Ці особливості пов’язані зі специфікою іноземної мови, зокрема англійської як предмета пізнання. Цінність досліджень як вітчизняних, так і зарубіжних авторів безперечна, але аналізування інформації дозволяє зробити висновки про наступне: 1) існує чимала кількість дослідницьких робіт з перекладу економічної та наукової термінології, але недостатньо розкрито проблему перекладу специфічної термінології, зокрема економічної; 2) донедавна приділялось мало уваги аналізу англомовних текстів економічного напрямку де, мовні одиниці, що використовуються при реферуванні, є об’єктом дослідження, їхня специфіка; 3) на сучасному етапі розвитку міжкультурної ділової комунікації і методики навчання іноземних мов, у спеціальній літературі з’явився термін "ділова презентація", який визначають як жанр ділового дискурсу. Це пов’язано з тим, що проблема навчання саме ділової іншомовної презентації мало досліджена у вітчизняній методиці навчання іноземних мов. З іншого боку, зарубіжна методика не враховує менталітету українських студентів і вимог щодо організації навчального процесу українських вищих навчальних закладів. Висновки. Метою вивчення іноземної мови професійного спрямування, зокрема англійської, у вищому навчальному закладі, є підготовка студентів до ефективної комунікації в їхньому професійному середовищі. Іншомовна компетентність забезпечує певний культурний рівень усного і писемного мовлення та невербальної мовленнєвої поведінки. Формування іншомовної компетентності у студентів вищих навчальних закладів слід розглядати як обов’язкову складову фахової підготовки.

Ключові слова: професійна іншомовна компетентність, студенти, іноземні мови, англійська мова за професійним спрямуванням, менеджер, економічний текст, аналіз тексту, реферування, цільова аудиторія, навички презентації, ділова презентація англійською мовою.

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

Профессиональная иноязычная компетентность студентов: анализ текста (Часть І)

В статье отмечается важность изучения иностранных языков студентами высших учебных заведений. Современное положение развития внешнеэкономических связей требует качественно нового подхода к языковой подготовке будущих специалистов, в частности менеджеров. Цель статьи заключается в теоретическом обосновании важности аспектов профессиональной иноязычной компетентности студентов направления подготовки "Менеджмент" на примере реферативного анализа англоязычного экономического текста и проведения деловой презентации на английском языке. Методология исследования основывается на применении сравнительно-описательного метода, метода лингвистического анализа, общенаучных методов: обобщение, классификация, аналогия, теоретический анализ соответствующего ряда источников; лингвометодического метода исследования навыков иноязычной компетентности студентов; эмпирических методов: педагогическое

© Путро А. О., 2016

наблюдение за учебной деятельностью студентов, проектирование и моделирование процесса обучения, беседы, анкетирование, анализ выполнения тестовых заданий, научно-педагогический эксперимент. Научная новизна труда состоит в том, что на основе теоретического и практического материала сделана попытка выявить особенности профессиональной иноязычной компетентности студентов направления подготовки "Менеджмент" на примере анализа англоязычного экономического текста и проведения деловой презентации на английском языке. Эти особенности связаны со спецификой иностранного языка, в частности английского как предмета познания. Ценность исследований как отечественных, так и зарубежных авторов бесспорна, но анализирование информации позволяет сделать следующие выводы: 1) существует немалое количество исследовательских трудов по переводу экономической и научной терминологии, но недостаточно раскрыта проблема перевода специфической терминологии, экономической в частности; 2) до недавнего времени мало внимания уделялось анализу англоязычных текстов экономического направления где, используемые при реферировании языковые единицы, являются объектом исследования, их специфика; 3) на современном этапе развития межкультурной деловой коммуникации и методики обучения иностранных языков, в специальной литературе появился термин "деловая презентация", который определяют как жанр делового дискурса. Это связано с тем, что проблема обучения именно деловой иноязычной презентации мало исследована в отечественной методике обученпия иностранных языков. С другой стороны, зарубежная методика не учитывает менталитет украинских студентов и требований по отношению к организаци учебного процесса украинских высших учебных заведений. Выводы. Целью изучения иностранного языка профессионального направления, английского в частности, в высшем учебном заведении, является подготовка студентов к эффективной коммуникации в их профессиональной среде. Иноязычная компетентность обеспечивает определенный культурный уровень устной и письменной речи и невербального речевого поведения. Формирование иноязычной компетентности у студентов высших учебных заведений следует рассматривать как обязательную составляющую профессиональной подготовки.

Ключевые слова: профессиональная иноязычная компетентность, студенты, иностранные языки, английский язык профессионального направления, менеджер, экономический текст, анализ текста, реферирование, целевая аудитория, навыки презентации, деловая презентация на английском языке.

Putro Alla, *associate professor of Ukrainian and Foreign Languages chair National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Professional foreign linguistic competence of students: text analysis (Part I)

Purpose of work. The paper emphasizes the current importance of foreign languages study by higher education students. The expansion of external economic ties nowadays demands a qualitatively new and higher standard approach to the linguistic training of future specialists, managers in particular. The target of the paper is to study the aspects of professional foreign linguistic competence of students whose educational field is "Management". The analysis of English economic text and giving business presentation in English as the components of professional foreign linguistic competence of students are considered. Methodology of the paper is based on application of descriptive method, linguistic analysis method and general scientific methods: generalization, classification, analogy, theoretical analysis of relevant sources; linguistic-methodological method of skills research of students; empiric methods: educational survey, development and planning of educational process, talks and interviews, opinion poll, test analysis, scientific and educational experiment. Scientific novelty is that after reviewing theoretical & practical facts, an attempt was made to reveal the peculiarities of professional foreign linguistic competence of students whose educational field is "Management" considering analysis of English economic text and giving business presentation in English. The peculiarities are connected with the specificity of foreign language, English in particular as the subject of learning. Undeniable is the importance of studies of our country scholars and foreign ones but the information analysis is to be summed up as follows: 1) there is a good deal of studies in connection with translation of economic and scientific terminology but the problem of special terminology, economic in particular is not quite sufficient; 2) until recent not enough attention was paid to the analysis of English economic texts in the process of rendering where the linguistic unit is an object of studies, its specific character; 3) nowadays when the business communication between cultures and language teaching methods are evolving, in special literature one can meet the term "business presentation" which is defined as genre of business discourse. It is just because the problem of training of business foreign language presentation is not enough studied in language teaching methods of our country. On the other side, the principles of foreign methodology do not take into consideration the mentality of Ukrainian students and demands for educational process organization in Ukrainian higher education institutions. Conclusions. The aim of foreign language for specific purposes study, English in particular in higher education institutions is the training of students for the effective communication in their professional environment. Foreign linguistic competence provides a certain cultural standard of speaking and writing skills and non-verbal communication. Shaping of foreign linguistic competence of higher education students is to be considered an essential in the professional training.

Key words: professional foreign linguistic competence, students, foreign languages, English for Specific Purposes (ESP), manager, economic text, text analysis, reviewing, target audience, presentation skills, business presentation in English.

На початку XXI ст., у зв’язку з інтенсифікацією процесів глобалізації та інтеграції України до світової спільноти, особливого значення набула професійна іншомовна компетентність, зокрема англомовна.

У сучасній освіті провідною метою вивчення іноземних мов студентами вищих навчальних закладів різних напрямів підготовки стає професійна іншомовна компетентність особистості, а бажа-

ним результатом – використання іноземної мови, зокрема англійської, як доступного засобу спілкування і збагачення досвіду фахової підготовки.

У загальній стратегії навчання іноземних мов на немовних факультетах вищих навчальних закладів передбачена вимога щодо розвитку іншомовної компетентності в професійній сфері спілкування. Скорочується кількість навчаючих, які вивчають іноземну мову задля загальної комунікації. Вищі навчальні заклади дедалі більше розуміють доцільність вивчення іноземних мов за фахом. Отже, метою навчання іноземної мови у вищих закладах освіти є як оволодіння іноземною мовою як засобом комунікації, так і набуття професійно спрямованої іншомовної компетентності для успішного виконання подальшої професійної діяльності.

Актуальність проблеми зумовлюється спрямуванням зовнішньої політики України на поглиблення міжнародних економічних відносин із іншими країнами, врахуванням ролі "англійської мови як мови міжнародного спілкування", забезпеченням "інтеграції України до європейського політичного, економічного і науково-освітнього простору "[7].

Відповідно виникає необхідність пошуку нових шляхів удосконалення навчання майбутніх фахівців іноземною мовою.

Проблема формування іншомовних навичок у студентів немовних спеціальностей завжди привертала увагу дослідників. Для більшості студентів немовних спеціальностей ділове спілкування іноземною мовою є проблемним. Ще донедавна на заняттях з іноземної мови немовних спеціальностей провідною метою було вивчення лексики загального вжитку. Однак у контексті формування загальноєвропейського освітнього простору і навчання іноземної мови студентів немовних вищих навчальних закладів, актуальним завданням є оволодіння ними знаннями фахової терміносистеми і набуття вмінь використовувати вузькоспеціалізовану лексику для виконання навчальних професійно-орієнтованих завдань, спрямованих на подальше спілкування у виробничих ситуаціях. Отже, з розвитком потреб суспільства, змінилися акценти вивчення іноземних мов і нагальною потребою стало формування іншомовної професійної компетентності.

Аналіз і вивчення матеріалів Загальноєвропейських рекомендацій з мовної освіти (Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment), Європейського мовного портфеля для професійного спілкування (The European Language Portfolio (ELP)), Програми з англійської мови для професійного спілкування (National ESP Curriculum), дають можливість визначити склад умінь іншомовної усномовленнєвої комунікації, якими має володіти фахівець немовного профілю. Разом із усіма іншими професійними вміннями, студент повинен бути здатним ефективно спілкуватися англійською мовою у професійному середовищі, щоб:

- обговорювати навчальні та пов’язані зі спеціалізацією питання;
- готувати публічні виступи, застосовуючи відповідні засоби вербальної комунікації;
- знаходити нову текстову, аудіо та відео інформацію;
- аналізувати англомовні джерела інформації;
- писати професійні тексти і документи англійською мовою;
- писати ділові листи;
- перекладати англомовні професійні тексти, користуючись двомовними термінологічними та електронними словниками [8; 9].

Україна послідовно зближається з європейськими країнами. Тому, для дослідження шляхів формування іншомовної професійної компетентності, необхідно визначитися з питанням підбору навчального матеріалу для навчання студентів немовних ВНЗ.

Проблему підбору навчального матеріалу та визначення змісту навчання студентів відображено у працях таких дослідників як: Л. Ю. Куліш, Б. А. Лапідус, О.С.Можаєва, Christopher Brumfit, David Nunan, Robert Lado та ін.

Проблема формування іншомовної компетентності майбутніх фахівців висвітлюється в роботах багатьох вчених серед яких В. Ф. Аітов, Г. К. Борозенец, О. В. Герасименко, О. В. Грош, Д. І. Демченко, В.Ф. Теніщева, С. С. Склярова, Г. О. Козлакова, Т. А. Костюкова, Л. Є. Нагорнюк, А. І. Петрова, Г. В. Абрамович, Ю. П. Азаров, А. С. Андрієнко, Г. В. Барабанова, Л. П. Гапоненко, Н. В. Кузьміна, Н. В. Логутіна, Л. І. Морська, Л. А. Петровська, Л. Биркун, О. Вишневський, І. Зимня, Т. Сірик, І. В. Секрет, Н.М. Ізорій, М. Кенел і М.Свейн та ін.

Проте, незважаючи на наявність у сучасній науці ряду наукових праць, присвячених цій проблемі, на сьогодні вона є не менш актуальною.

Мета даної статті полягає в теоретичному обґрунтуванні важливості аспектів професійної іншомовної компетентності студентів напряму підготовки "Менеджмент" на прикладі реферативного аналізу англомовного економічного тексту та проведення ділової презентації англійською мовою.

Для досягнення поставленої мети варто виконати наступні завдання:

1) проаналізувати компоненти іншомовної компетентності на прикладі реферативного аналізу англомовного економічного тексту та проведення ділової презентації англійською мовою як важливих аспектів при вивченні курсу дисципліни "Іноземна мова за професійним спрямуванням (англійська)";

2) виявити мовні особливості перекладу економічних текстів; 3) розглянути термінологію, що використовується під час аналізу та реферування англомовного економічного тексту; 4) уточнити поняття "ділова презентація" та визначити мету її навчання як складової частини формування англомовних комунікативних навичок і вмінь у студентів-менеджерів; 5) розглянути основні етапи підготовки ділових презентацій; 6) розглянути класифікацію та складові ділової презентації; 7) оцінити потенціал ділової презентації як активного методу навчання іноземних мов.

В умовах суспільних, економічних і політичних змін в Україні особливого значення набуває програма практичної підготовки кваліфікованих фахівців-менеджерів, які повинні бути комунікабельними, професійно мобільними, іншомовнокомпетентними, спроможними використовувати свої знання в сфері управління.

З розширенням міжнародних зв'язків України виникає нагальна потреба у професійно спрямованому спілкуванні менеджерів [1, 26]. Сучасним менеджерам потрібно не тільки багато читати професійної літератури англійською мовою, але й писати анотації, резюме, огляди та реферати англійських текстів. Уживання англійських слів та висловів повсякденної лексики недостатньо для того, щоб реферативні матеріали та економічні есе були виконані ефективно. Економічні тексти мають цілий ряд специфічних лексико-граматичних особливостей, до яких можна віднести наступні: 1) наявність великої кількості економічної термінологічної лексики; 2) наявність у текстах стилістичних відхилень від загальнолітературної норми мовних дефініцій (особливо в економічних документах); 3) наявність скорочень, абревіатур, більшість із яких використовуються лише в економічних текстах і документах (повідомленнях, звітах); 4) група слів і термінів, що отримали назву "хибних друзів перекладача", наприклад, figure – цифра, data – дані та ін.; 5) використання ідіом та фразеологізмів, які не вживаються у літературній мові.

Для цього варто вивчати спеціальні конструкції, які дозволяють ефективно структурувати англійський текст, а під час перекладу економічних текстів, приділяти особливу увагу термінам-словосполученням, які не допускають дослівного перекладу, тобто перекладаються шляхом підбору варіанта-аналога.

Загальна структура реферативних матеріалів може бути представлена у вигляді трьох компонентів тексту: вступ (introduction), у якому формулюється проблема (a statement of the problem) і даються короткі коментарі тих способів, якими проблема у самому тексті буде вирішена (comments on the way it is to be treated). Основна частина – розвиток сюжету (development), що коментує переваги та недоліки основних ідей (comments on advantages and disadvantages of the main ideas), де наводяться приклади (examples) та деталі міркування (details, discussion, analysis). Заключна частина (conclusion), в якій дається огляд основних пунктів (a summary of the main points) і/або вирішення проблеми (decisions).

Вступ можна почати за допомогою виразів нумерації: по-перше (first, firstly), по-друге (second), насамперед (above all, first and foremost, first and most important), найперше (to begin with, to start with), а також із зазначенням на те, де саме розміщена необхідна інформація: in the first part, in the second chapter of the book (of the work, of the paper, of the article). Продовження передбачає вживання слів-зв'язок: next, and, then, afterward, or, also, again, moreover, in addition, as well. Заключна думка висловлюється за допомогою слів: lastly, finally, last but not least.

Часто для більш чіткого уявлення висловлюваної ідеї потрібне перефразування думки. З цією метою можуть вживатися вислови: іншими словами (in other words), краще було б сказати (it would be better to say).

Для протиставлення різних точок зору вживаються слова: але (but), проте, однак (however), незважаючи на (nevertheless), всупереч (in spite of that, in despite of), на відміну від (unlike), в той час як (whereas).

Коли увага приділяється автору повідомлення, доцільно вживати: автор (the author) представляє (gives, provides, presents), вивчає (studies, examines, analyses, investigates), розглядає (considers, discusses, outlines, tackles, describes) причину та характер проблеми (the nature and origins of the problem), взаємозалежність, зв'язок між (the relationship between), ретельний аналіз (a refined analysis), нові тенденції (the new trends in).

Для відображення класифікації явищ і предметів економічного життя застосовуються слова: критерій (criterion), базис (basis), дана величина (datum), риси (features), характеристики (characteristics). Перші три слова в англійській мові походять від латини і зберегли у множині латинську структуру: критерії (criteria), базиси (bases), дані (data).

Кількісний аналіз (quantitative analysis) економічних текстів потребує опису інформаційних компонентів (information) економічних явищ і статистичних даних (data). Наведена нижче таблиця демонструє найбільш уживані словосполучення, які використовуються в англійській мові [3; 4; 5].

Таблиця 1

The available	**information**	**was obtained through experiment**
The mentioned	information	has been gathered for
Quantitative	information	concerning
Further detailed	information	regarding
The accumulated	information	is presented
The provided	information	is embodied in
Valuable	information	should be carefully handled
Available	data	were presented in
Experimental	data	were advanced
Further	data	to support
More extensive	data	were obtained in the present study
Few quantitative	data	are of great value for
A large number of	data	are available for
The accumulated	data	are inadequate to
The presented above	data	indicate that
	data	show
	data	suggest
	data	have been examined by
	data	are based on
	data	are used in
	data	are recorded in
	data	are estimated as
	data	are evaluated as
	data	are calculated from
	data	are computed from

Інтерпретація даних (data – множина, datum – однина) передбачає такі вирази, як: as can be seen from, according to, as is shown in, it can be seen, що базуються на графічних (charts, diagrams, tables, graphs, figures) або аналітичних (statistics, formulas, models, theories) зображеннях.

Особливості дослідження, що проводиться (study, research, work, investigation) визначаються як: детальне (detailed), подібне (similar), всебічне (comprehensive, thorough, careful), стисле, коротке (brief, short), первісне, попереднє (initial, preliminary), теоретичне (theoretical). Акцентування уваги на окремих положеннях теорії, що висувається автором, можна досягти за допомогою наступних словосполучень: theory was carefully worked out, has been put forward, has been proposed, has been advanced, has been developed, has been elaborated on the basis of, has been recently improved. Варто зазначити, що, як правило, під час аналізу дослідження, роботи або теоретичного положення в англійській мові вживається граматичний час The Present Perfect Tense, який підкреслює недавній результат, досягнутий шляхом дослідження. У тих випадках, коли йдеться про теорію, розроблену вченими в минулому, то вживається граматичний час The Past Simple (Indefinite) Tense.

Результат обговорення може бути введений у текст за допомогою таких слів: тому, таким чином (therefore, so), у результаті, як наслідок (as a result, as a consequence), відповідно (accordingly), отже, тому (consequently, thus), звідси, відтепер (hence), з цієї причини (for this reason), завдяки цьому, через те що (because of that, due to, thanks to, owing to). Підведення підсумків передбачає підсумовування результату (summarizing) за допомогою: in short, in a word, in brief, to sum up, on the whole, altogether, in all.

В економічній літературі англійською мовою часто зустрічаються вирази, які потребують додаткових коментарів. У таблиці наводяться основні слова та їх синоніми, які можна вжити при аналізі економічних текстів, виконанні економічних завдань і написанні економічних есе англійською мовою [3; 4; 5].

Таблиця 2

Basic expression	Synonyms	Translation
account for	give reasons for, explain	пояснювати
give an account of	describe	описувати
analyze	describe, discuss, examine, explain	аналізувати
assess	decide the importance and give reasons	оцінювати
calculate	estimate, determine, weigh reasons carefully	обчислювати
characterize	describe	характеризувати
classify	arrange into groups	класифікувати
comment on	explain the importance of	коментувати
compare	describe similarities	порівнювати
consider	think about carefully	розглядати
contrast	describe differences	протиставляти
criticize	discuss and point out faults	давати критичну оцінку
deduce	conclude, infer	робити висновок
define	state precisely the meaning of, explain	визначати
demonstrate	show clearly by giving proof or evidence	демонструвати
describe	say what something is like	описувати
determine	find out something, calculate	визначати
differentiate between	show how something is different	розрізняти
discuss	consider something from different points of view and then give your own opinion	обговорювати, обмірковувати
distinguish	describe the difference between	розрізняти
elaborate	discuss in detail, with reasons and examples	детально розробляти
elucidate	explain and make clear	роз'яснювати
enumerate	name and list, and explain	перелічувати, проводити перепис
estimate	calculate, judge, predict	оцінювати
evaluate	assess and explain	оцінювати, визначати кількість
examine	look at carefully, consider	досліджувати
explain	make clear, give reasons for	пояснювати
express	show, describe	виражати, висловлювати
identify	point out and describe	ототожнювати, розпізнавати
indicate	show, explain	вказувати, позначати
infer	conclude something from facts or reasoning	робити висновок
illustrate	give examples that support your answer	ілюструвати
justify	give good reasons for, explain satisfactorily	обґрунтовувати
list	put in sequence, catalogue	складати перелік
mention	describe briefly	згадувати, посилатися на
name	identify	називати
outline	give a short description of the main points	зробити начерк
prove	show that something is true or certain	доводити
quantify	express or measure the amount or quantity of	визначати кількість
relate	give an account of	встановлювати зв'язок
show	indicate, give evidence of, make clear, demonstrate	показувати
speculate	form an opinion without having complete knowledge	робити припущення
suggest	mention as a possibility, state as an idea for consideration, propose	пропонувати, наводити на думку
state	express carefully, fully and clearly	встановлювати, точно визначати
summarize	give the main points of	підсумовувати
trace	outline and describe	розпізнавати
verify	make sure that something is accurate or true, check	перевіряти

Для прикладу того, яким чином можна використати базовий англомовний економічний текст для аналізу та анотування, наводиться стаття та її реферований розбір [6, 115]:

Report On Opec Production Sends Oil Prices Skidding

Global demand for oil has been declining because of the uncommonly mild winter in the Northern Hemisphere as well as sof¬tening in the economies of industrial countries.

At the close of the New York Mercantile Exchange, the largest energy market, the spot contract for West Texas intermediate-grade crude oil, for delivery in May, plunged 71 cents a barrel, to $18.44. That was the lowest level for a spot, or near-term, contract since last August.

The exchange's spot contract for unleaded gasoline dropped 1.22 cents a gallon, to 60.89 cents, and heating oil for delivery in May declined 0.64 cent a gallon, to 53.07 cents. But the exchange's lovely new natural gas contract, which began trad¬ing last Tuesday, rose 0.012 cent, to $1.637 per 10 million British thermal units.

While the total reported output of the Organization of Petroleum Exporting Coun¬tries was about a million barrels above the levels of a year ago, demand has fallen.

Domestic consumption of unleaded gasoline fell 1.2 percent in the first quarter.

The mild winter also encouraged refiners to switch production to gasoline from heating oil earlier than they otherwise would have done. This has resulted in an oversupply of gasoline and has weakened prices.

Аналітична анотація:

As the author of the article indicates, the demand for crude oil dropped because of two reasons. An extremely mild winter in Europe decreased the need in heating oil. Softening in the industrial economies after the previous boom depressed incomes of the population. Consumers reduced their spending. Firms turned out to be in recession. Total expenditures – including oil – went down. And this weakened the demand for oil even more.

On the opposite, the supply of oil was thriving. Production of oil exceeded quotas due to the activity of some OPEC members.

Since demand for oil shifted to the left, and its supply moved outwards, the equi¬librium quantity of oil rocketed up, while the result for the equilibrium price was less certain. Although according to the article, these changes in the market conditions tended to move the price down.

Отже, сучасний фахівець має слідкувати за розвитком подій не тільки в своїй країні, але й за кордоном. Уміння читати й аналізувати спеціалізовану літературу в оригіналі відкриває можливість своєчасного отримання важливої інформації.

Література

1. Борщовецька В.Д. Англійська мова: навч. посіб. / В.Д. Борщовецька. – К.: Центр учбової літератури, 2008. – 154 с.

2. Буданов С. І. Ділова англійська мова: навч. посіб. / С. І. Буданов, А. О. Борисова. – Х. : Торсінг плюс, 2009. – 288 с.

3. Дюканова Н.М. Англійська мова професійного спрямування (економічні спеціальності): навч. посіб. / Н.М. Дюканова. – К.: ТОВ ВП Логос-М, 2009. – 384 с.

4. Науменко Л. П. Ділова англійська мова : навч. посіб. / Л. П. Науменко. – К. : ДАКККіМ, 2004. – 232 с.

5. Прибатень Ю.А., Довгопол І.Я., Бурлака І.Я. Англійська мова для економістів: навч. посібник / Ю. А. Прибатень, Г. О. Довгопол, І. Я. Бурлака. – К. : КНТ, 2008. – 360 с.

6. David Cotton, David Falvey,Simon Kent Market Leader Pre-Intermediate Course Book, 3rd edition,Pearson Education Limited,2012. – 175 p.

7. Указ Президента України № 641/2015 – Президент України / [Електронний ресурс]. – Електрон. дані. – Режим доступу: http: // www.president.gov.ua/documents/6412015-19560. – Назва з титул. екрана.

8. Загальноєвропейські Рекомендації з мовної освіти: вивчення …/ [Електронний ресурс]. – Електрон. дані. – Режим доступу: http: // www. lenvit.ucoz.ua/ZER.pdf. – Назва з титул. екрана.

9. Програма з англійської мови для професійного спілкування / [Електронний ресурс]. – Електрон. дані. – Режим доступу: http: // www. Im.nmu.org.ua/ua/esp-curriculum.php. – Назва з титул. екрана.

References

1. Borshchovetska, V.D. (2008). English language. Tsentr uchbovoi literatury, Kyiv, [Ukrainian].

2. Budanov, S.I. & Borysova, A.O. (2009). Business English. Torsing plius, Kharkiv, [in Ukrainian].

3. Diukanova, N.M. (2009). English for specific purposes (economic specialties). TOV VP Lohos-M, Kyiv [in Ukrainian].

4. Naumenko, L. P. (2004). Business English, DAKKKiM, Kyiv, [in Ukrainian].

5. Prybaten, Yu.A. Dovhopol, G.O. and Burlaka, I.Ya. (2008). English for economists], KNT, Kyiv [in Ukrainian].

6. David Cotton, David Falvey, Simon Kent. (2012). Market Leader Pre-Intermediate Course Book, 3rd edition. Pearson Education Limite [in English].

7. The official site of President of Ukraine Petro Poroshenko. (2015). Decree of the President of Ukraine № 641/2015. Retrieved from http: // www.president.gov.ua/documents/6412015-19560 [in Ukrainian].

8. "Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching and Assessment" (2003), Lenvit. Retrieved from http: // www. Lenvit.ucoz.ua/ZER.pdf [in English].

9. "National ESP Curriculum" (2005). Lenvit. Retrieved from http: // www. im.nmu.org.ua/ua/esp-curriculum.php [in English].

М У З И К О З Н А В С Т В О

УДК 78.071

Андросова Дарія Володимирівна
доктор мистецтвознавства, доцент
Одеської національної музичної
академії ім. А.В. Нежданової
dashaelena@gmail.com

СТИЛЬОВА ЕМАНСИПАЦІЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА ТА МЕТОДОЛОГІЯ "НОВОЇ ЦІЛІСНОСТІ" АНАЛІЗУ МУЗИКИ

У статті обґрунтовано закономірний характер перетворення традиційного музикознавчого цілісного аналізу (від композиторського задуму) в аналіз від епохальної стильової ідеї виконавця, що утворює стильово-значеннєву єдність інтерпретації та композиції, інших текстів, заявлених професійним музикантом-артистом. "Нова цілісність" музикознавчого аналізу передбачає розкриття тембрально-фактурних типологій як стильових єдностей надособистісного значення, що стверджується активністю виконавця, який безпосередньо контактує з публікою.

Ключові слова: музичний стиль, жанр у музиці, виконавський стиль, стильова емансипація виконавства, цілісний аналіз музики, нова цілісність музичного аналізу.

Андросова Дария Владимировна, *доктор искусствоведения, доцент ОНМА имени А.В. Неждановой*

Стилевая эмансипация музыкального исполнительства и методология "новой целостности" анализа музыки

В статье сделано обоснование закономерного характера преобразования традиционного музыковедческого целостного анализа (от композиторского замысла) в анализ от эпохальной стилевой идеи исполнителя, образующей стилево-смысловое единство интерпретации и композиции, иных текстов, заявляемых профессиональным музыкантом-артистом. "Новая целостность" музыковедческого анализа предусматривает раскрытие тембрально-фактурных типологий как стилевых единств надличностного значения, что утверждается активностью исполнителя, который непосредственно контактирует с публикой.

Ключевые слова: музыкальный стиль, жанр в музыке, исполнительский стиль, стилевая эмансипация исполнительства, целостный анализ музыки, новая целостность музыкального анализа.

Androsova Daria, *Doctor of Arts, associate professor, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music*

Style emancipation of music performance and methodology of "new wholeness" of analysis of music

In the given work motivation of the natural character of the transformation traditional musicology holistic analysis ("from composer conception") is made. In analysis from epochal style ideas of the performer, forming style-semantic unity to interpretation and compositions, other text, declared by professional musician-actor are considered. "New wholeness" of the musicology analysis provides opening timbre-technique typology as style unity of over-personal importance that becomes firmly established the activity of the performer, which directly contacts with public.

Key words: style music, genre in music, performance style, style emancipation of the performance, holistic analysis of the music, new wholeness of the music analysis.

Актуальність теми визначена станом сучасного мистецтва і його теорії, що характеризуються ознакою порубіжжя – художньо-творчий діагноз полістилістики відносно музичної сучасності має безпосереднє продовження в поліметодологічних посиланнях науково-дослідницького підходу. Для сучасної музичної практики показові принципова активність і навіть лідерство виконавського мистецтва, тоді як музикознавство орієнтоване в цілому на композиторську творчість як головний показник музичного мислення. У цьому випадку ставиться питання про методологічну переорієнтацію музикознавчих дослідницьких принципів у русло аналізу виконавського мистецтва.

Такий аналіз здійснений у працях Б.Асафьева [1] і його послідовників в Україні й Росії, що захищають ідею так званого виконавського музикознавства [4; 9; 11; 13], а також показовий для польської музичної науки в особі Р.Інгардена [20]. Притаманне це і авторам, що присвятили свої дослідження виконавцям, які активно формували принципи національної школи в музиці, як це має місце в характеристиках В.Конен щодо творчості Н.Паганіні, Дж.Пейзана відносно Г.Гульда, А.Ніколаєва у зв'язку зі спадщиною Дж.Фільда [7; 21; 12] і т.п. Також цю музикознавчу спрямованість досліджень стимулювали праці, які містять аналіз виконавської творчості авторів, що видають конгеніальне їхньому композиторському внеску втілення виконавського здобутку – праці Й.Хоміньського [19] про Ф.Шопена, У. Цуня [16] про Ф.Ліста, В.Рубцової про О.Скрябіна [14], В.Брянцевої про С.Рахманінова [3] та ін.

© Андросова Д. В., 2016

Метою даної роботи є обґрунтування закономірного характеру перетворення традиційного музикознавчого цілісного аналізу (від композиторського задуму) в аналіз від епохальної стильової ідеї виконавця, що утворює стильово-значеннєву єдність інтерпретації й композиції, інших текстів, що заявляються професійним музикантом-артистом.

Історія музики як самостійна музикознавча дисципліна склалася в XVIII ст., у період раціоналізму, в якому історична періодизація визначилася за матеріально-виробничим показником (період Античності як епоха рабства, Середньовіччя як стадія феодальної організації, Ренесансу-Просвіти як торжества капіталістичного порядку тощо). Так було забуте те "мусікійське" розуміння історії, що визначило серед дев'яти муз Аполлона Кліо покровительку історії: повторюваність героїчних справ як предмет історії, зародження наукової сфери з художньої практики уславлення загиблих героїв [8, 7]. Аж до епохи світської Просвіти спеціальна історія музики не виділялася, оскільки панував метод описів подвигу індивідів або колективних суб'єктів-націй, що визначали типологію вираження тої або іншої епохи як невідривно пов'язаних із культово-релігійними перевагами.

З перемогою в постренесансній Європі раціоналістичного-матеріалістичного світобачення (англійська філософія XVII ст., французькі енциклопедисти XVIII ст.) матеріально-виробнича діяльність стала основою історичних описів, орієнтуючись на індукцію характеристик подій і дат та тяжіючи до узагальнень цієї конкретики. У тому числі це вказівки на життєве оточення музичної творчості ("музика народів" у "Всесвітній історії музики" Ч. Бьорні й інших авторів), породивши вже до кінця XVIII ст. феномен монографії, присвяченої творчості видатних композиторських індивідуальностей. Однією з перших монографій стала книга І. Форкеля, присвячена творчості Й.С. Баха й укладена "на славу німецької нації", як це позначив автор у присвяті своєї праці [5, 36].

Важливою стороною історичного музикознавства XVIII ст. виявилася специфіка його як загальної історії музики, тобто тої, що тяжіє по можливості до всесвітнього охоплення музично-історичних даностей, без розподілу на вітчизняну й зарубіжну нерівнооб'ємні частини, як це встановилося в XIX ст. Вагомою складовою музично-історичної діяльності виступила музична критика, що покликана була давати оцінки сучасним подіям з позицій об'єктивної розмаїтості форм музики народів.

Так, в описах російської музики автори XVIII ст. приділяють серйозну увагу популярній сфері й церковній музиці як невіддільній якості вираження своєрідної ідеї народу в соціально-феноменологічному значенні. Тим самим спеціальний термінологічний апарат історії музики у XVIII ст. не склався, запас її термінів запозичувався з літературного запасу загальноісторичних описів, а історія музики набула репутації "несистематичного" музикознавства. Офіційно прийнятий у Російській імперії курс на триєдність самодержавства-православ'я-народності відбивав, у тому числі, усталений від XVIII ст. термінологічний підхід (від народності), що створив продуктивний умонастрій у художній, особливо в музичній сфері, породивши висоту Народності національного самовираження у творчості М. Глінки.

XIX століття – вік романтизму й національних революцій, що яскраво виражали відцентрові соціально-культурні тенденції в організації суспільства, "розколовши" всесвітню музичну історію – на нерівні об'єми зарубіжної й вітчизняної історій. Причому, якщо щодо першої зберігався об'єктивно-описовий тонус "загального" підходу, то в торканнях вітчизняної музичної історії усвідомлено культивувався поетично-гімнічний стрій характеристик (порівн. з поетикою "Історії держави російської" М.Карамзіна).

Крім того, культ індивідуалізму творчості орієнтував на самозначимість художнього фактора вираження, внаслідок чого культові твори Й.С. Баха, його духовні Кантати, що об'єктивно становлять більшість із написаного ним, не ставали предметом уваги й виконання в XIX в., були "реабілітовані" у їхній значимості для бахівської творчості тільки в XX ст.

Утім, XIX ст., високо піднімаючи прапор художньої музики й її національну гідність, в історичному музикознавстві тяжіло до літературно-художніх, у тому числі в сфері музичної критики, декларацій ідей, з літературно-пафосним їх поданням – у захист особистостей і колективних суб'єктів. Але при цьому зберігається об'єктивно-описовий тонус для зарубіжної музики, породжуючи методологічну двоїстість музично-історичних досліджень: історичної описовості – і поетично-літературного типу подання тих або інших сучасних музичних подій і особливо явищ національної культури.

Показово, що романтична вибірковість у національних орієнтирах XIX ст. вивела на художню авансцену музичну емблематику стилю вербункош, тобто національного музичного знака, що представляв нації "принижені й ображені" соціально-історичними розкладами. Тоді як французька музика XIX ст., за влучним спостереженням М. Друскіна [6, 98], взагалі ігнорувала національно-селянську складову свого фольклору, орієнтуючись винятково на міську пісню, хоч за складом населення селяни становили суттєву частину нації. Англія залишалася до початку XIX ст. найсильнішою й найбагатшою державою світу, однак утратила свою національну композиторську школу, що славилася у загальноєвропейських вимірах у XVI –XVII ст.

Найцікавішим із оригінальною поліфонією імітаційно-гетерофонного типу (жанр round) є англійський фольклор, що надихнув майстрів у XX ст., зовсім не був помітним для сучасників романтичного століття, зважаючи на те, що символізував тиранічний соціальний комплекс, категорично не

прийнятий романтиками-тираноборцями. У результаті націєцентризм XIX ст. нерівно розподіляв естетичні пріоритети в європейському фольклорі, тяжіючи також до ідеалізації позаєвропейського, асоційованого з тираноборськими-антиколоніальними ідеями. Так, очевидною була ідеалізація-естетизація арабсько-східного (у тому числі кавказький схід у російській музиці), індійського ("Шукачі перлин" Ж.Бізе, "Лакме" Л.Деліба, "індійське" у М. Римського-Корсакова й ін.) при вираженій байдужості до далекосхідного колориту.

Утім, колосальні зміни відбуваються у кінці XIX ст., коли китайщина і культурно пов'язана з нею японська, таїтянська й подібна тематика визначили базисні переваги мистецтва символістів-імпресіоністів (П.Гоген, П.Клодель, К.Дебюссі, М.Волошин, Дж.Пуччіні, Г.Малер і т.п.). Історичне музикознавство бурхливо перетворювалося наприкінці XIX ст. у працях Х. Рімана, особливо у його геніального учня Г.Адлера, для яких самозначимою стає категорія історичного стилю як національного в Х.Рімана [22] і як стилю епохи в Г.Адлера [17].

Головне те, що вперше в музикознавчій практиці історія музики виявилася зверненою до спеціально-музикознавчої категорії – стилю, уживання якого традиційно пов'язувалося із суб'єктивним фактором, індивідуальним і колективним (національний стиль), і яке було перетворено в характеристику надособистісних музичних єдностей епохального охоплення. Розробка категорії стилю у Г.Адлера пов'язане з поданням щодо типології жанру як життєво-уточнюючого прояву тої або іншої стильової якості.

Сучасне трактування стилю в музиці орієнтоване на ієрархію проявів: епохальний стиль – історичний стиль (національний, стиль-напрям), індивідуальний стиль (композиторський, виконавський). Так виявляється систематизуючий ракурс історичного музикознавства, для якого базисним поняттям виявляється термін, запозичений із традиційно-музикознавчого обігу, але наповнений ширшим значенням. Тож аналітичність теоретичного музикознавства утворила свою методологічну проекцію в галузі історії музики, визначивши об'єктивно-науковий зміст музичної критики як стильової критики і як частини історичного музикознавства.

Уявлення про стиль епохи, введене в обіг Г. Адлером, культурологічно розширило сферу історичного музикознавства, а опора на епохальну ієрархію національно-стилістичних прерогатив визначила етнологічний та соціальний ракурс їхнього наукового осмислення. Тим самим адлерівська реформа історії музики дала даній сфері наукового знання методологічну динаміку, вихід на розмаїтість узагальнень епохально-історичного змісту, тобто з апеляцією до мистецтвознавства, соціологічних узагальнень, етно-національних розробок, до історико-психологічних спостережень наддиндивідуального Великого історичного розуму, ідеї якого не можна зводити до сумарності індивідуальних волінь. Такою є теза Г. Адлера: "стилі роблять не генії, а музиканти середньої руки" [18, 2].

Тож можемо зробити наступні висновки.

1. Історичне музикознавство, що виникло у XVIII ст., має чіткий поділ на доадлерівський та постадлерівський періоди, представляючи "несистематичну" і "систематизовану" музичну науку.

2. Доадлерівський етап історії музики спирається на загальносоціологічну категорію народності, а також індивідуалізовано заявляє вибірково- національну якість, у тому числі національно-стильову (Х.Ріман).

3. Адлеріанське – постадлеріанське історичне музикознавство виділяє спеціальну для цієї сфери музичної науки категорію стилю в музиці, спираючись, насамперед, на уявлення про стиль епохи, у якій значимі не творчі узагальнення, що висуваються геніями, а нагромадження знахідок "музикантів середньої руки", тобто культурно-парадигматичні ознаки музичного континууму.

4. Історія музики з "історії суб'єктів" (індивідів і проявлень колективів) стає "історією музичних спілкувань", у яких вирішальною виявляється не стільки професійно-цивілізаційний, скільки загальнокультурний парадигматичний фактор "середньої лінії" музичних переваг.

5. Музична критика XVIII ст. усвідомлюється як органічна частина історії музики, будучи суб'єктивованою у виявленні її методологічних підстав у XIX ст., а в XX ст. тією, що у вигляді стильової критики набула науково об'єктивних підстав для власних аналітичних узагальнень.

Розвиток історичного музикознавства закономірно виводить на музичну культурологію, предметом якої постає виконавська творчість, що принципово розширює можливості стильового підходу. Центральним поняттям цієї науки є музична культура, що містить протилежність тому, що називають музичною цивілізацією, а остання зосереджує явище професійної музики як музики для слухання. Фігура виконавця складає принципове пересічення музично-цивілізаційних засад і загальнокультурних вимірів, оскільки спирання на композиторські тексти міцно пов'язує з першим, тоді як зверненість до аудиторії, далекої від фахової музичної освіченості, навертає на тяжіння до культурної спільноти більш загального плану.

Сучасне музикознавство опинилося зверненим до пластів мистецтва, які не займали помітного місця у дослідженнях епохи Романтизму: йдеться про духовну сферу, надзвичайно активізовану в наші дні, в якій не композиторські авторські доробки, а саме виконавська діяльність складає засновки фахового мислення. І якщо вже йдеться про існування ансамблів і оркестрів без гри композицій, коли написання рок-опер стає справою виконавського колективу і т.п., музична наука змушена апелювати до виконавських показників музичної творчості як тих, що є базовими в художньому самоствердженні цього мистецтва.

Відродження значущості духовної сфери для музично-історичної науки засвідчено виданням у 1990-ті роки Християнської енциклопедії за редакцією С. Аверинцева [2], з численними статтями про духовну музику різних конфесій, а також книги Е. Уілсона-Діксона "Історія Християнської музики" [15]. У зазначених виданнях зроблений акцент на гомілетичних, богослужбово-прикладних якостях музичної виразності, у яких раціонально охоплювані риторичні побудови (що стали джерелом художніх виявлень театралізованої світської музики) займають підлегле місце стосовно музично-екстатичної й музично-символічної сфер. Пояснення до таких музичних виразностей не звернені до внутрішньої (іманентної) її якості, яка традиційно вивчалася теоретичним та історичним музикознавством, але базуються на етико-філософських і релігійних постулатах символіки Божественого і містичних шляхів її збагнення.

У цілому в музикознавстві зайняла почесне місце популярна сфера (її складова – саме духовна музика) й мас-культура, які не усвідомлювалися в самозначущій якості в традиційній музичній науці. Але у світлі відкриттів в загально-історичній сфері феномена Великого історичного розуму, у музичній історії робота над епохальними стильовими проявами надіндивідуального й навіть надколективно-суб'єктивного виявлень прийняла досить послідовний і переважаючий у цілому зміст.

Таким чином, об'єктивна необхідність методологічного оновлення музикознавства обумовлена усвідомленням історичної першості виконавства, зокрема відносно стильового розкриття музичної культури ранніх історичних періодів, а також базисністю виконавства в популярній і духовній сферах, нарешті, активністю в сучасній композиторській діяльності алеаторично-сонористичного спрямування. У XX ст. виконавство із супутнього композиторському самоствердженню фактора перетворилося в самозначиму сферу музичного професіоналізму, виявивши на новому рівні самодостатність виконавства, породженого у свій час каноном церковного музичного служіння. Такий хід подій визначився на хвилі ствердження символізму, назва якого засвідчила співвіднесеність із релігійною сферою й одночасно з неосимволізмом поставангарду (за Е.Марковою) [10].

У роботі виділяється не тільки стильове, але й видове перетворення виконавства. Адже здійснений аналіз виконавського мистецтва ряду видатних піаністів XX ст. свідчить, що його фактична роль у музичній культурі є іншою, ніж у класичний період у складі тріади: композитор-виконавець-слухач. Інтерпретаторською волею роботи з текстом виконавство автономізується відносно композиції. Одночасно здійснюється переосмислення публіки з керованого й пасивного доповнення вищевказаного художнього ланцюжка – в неосалонне представництво через дискографію безпосереднього спілкуванні артиста і його адресата, як це засвідчив виконавський геній Г.Гульда. Для останнього таке "інтимне" слухання музики виступає як акт виявлення духовної солідарності й однодумності. Таким способом цілісність художнього акту виявляється вже не у фізичній даності звучання (властивого світському театральному класичному європейському мистецтву), а в ідеальній первинності, з якою пов'язана енергія звуковиявлення.

Окрім того, неоренесансний-неоготичний тонус музичної творчості XX – XXI ст., що розкривається зокрема в активному відродженні старовинної поліфонії (у тому числі в препарованому вигляді шенбергіанської серійності, яка апелює до досвіду строгого письма) і найбільшою мірою проступає в тотальному відродженні жанру містерії-пасіону, мадрігальності в оперно-ораторіальній спадщині минулого століття й сучасності, – вказує на особливого роду паритет виконавець-композитор з акцентуацією значущості першого у музично-творчому виявленні. Це, у свою чергу, сприяє зосередженню музикознавчої уваги на співіснуванні композиторської активності й виконавський експансивної стильової позиції в музичному процесі в цілому. Домінуюче в останньому виконавство асоціюється з мистецтвом Ars nova як суто виконавським утіленням музики, насиченим елементами композиторської аранжувальної технології.

Зазначене підводить до висновку, що заявлений на сьогодні музикознавчий відлік від композиторських шкіл і композиційної завершеності авторського викладу доцільно доповнити альтернативним підходом – від виконавської стилістики – у музикознавчому узагальненні епохальних завоювань музики. Нова цілісність музикознавчого аналізу передбачає розкриття тембрально-фактурних типологій як стильових єдностей надособистісного значення, які стверджуються активністю виконавця, що безпосередньо контактує з публікою. Такі типології в музичному мистецтві пов'язані з вокально-тембральними утвореннями, що живили насамперед класичну музику Нового часу.

Нагадуємо про декламаційно-псалмодуючий та аріозно-фігуративний стилі співу й моделюючий останні стиль інструментальної гри XVII ст., фігуративність bel canto і концертно-симфонічна інструментальність XVIII ст., вокальний реалізм драматичного співу і симфонізм XIX ст. і т.п. У фортепіанному виконавстві зазначені типології визначаються шарами першості французької салонно-клавірної стилістики XVII – XVIII ст., першої половини XIX ст. й німецького театралізованого інструменталізму віденської школи. В останній склався театралізовано-оркестральний стиль академічної фортепіанної гри.

Підсумком осмислення стильової емансипації музичного виконавського мистецтва є ідея методологічного оновлення сучасного музикознавства, що еволюціонує від осмислення цілісності композиції до охоплення цілісності епохально-стильового спрямованого виконавства. Останнє пропонується виділити термінологічно як "нову цілісність" аналізу музики, у якому виконавство втілює зазначений вище духовний початок звучання, на рівень якого зміщується цілісність процесу сприйняття музики.

Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев (Игорь Глебов). – М.- Л. : Музыка, 1971. – 379 с.

2. Булич С. Церковная музыка в России / С. Булич // Христианство : энциклопедический словарь : в 3 т. – Т. 3. – С. 202.

3. Брянцева В. С.В. Рахманинов / В. Брянцева. – М. : Сов. композитор, 1976. – 645 с.

4. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: навч. посіб. / М.А. Давидов. – К. : Муз. Україна, 1997. – 240 с.

5. Друскин М. Зарубежная музыкальная историография / М. Друскин. – М. : Музыка, 1994. – 63с.

6. Друскин М. Очерки о западноевропейской музыке XX в. / М. Друскин. – М. : Сов.композитор, 1973. – 272 с.

7. Конен В. История зарубежной музыки / В. Конен. – М. : Музыка, 1972. – Вып.3. – 526 с.

8. Леонтьева Г., Шорин П., Кобрин В. Ключи к тайнам Клио: кн. для учащихся и студентов / Г.Леонтьева, П. Шорин, В. Кобрин. – М. : Просвещение, 1994. – 289 с.

9. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства / Е. Маркова. – Одесса: Астропринт, 2002. – 126 с.

10. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века / Е. Маркова, В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец // Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий. – Одесса, 2006. – Кн. 1. – С. 76–128.

11. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки / В. Медушевский // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. – М., 1984. – Вып. 129. – С. 5–11.

12. Николаев А. Джон Фильд / А. Николаев. – М. : Госмузиздат, 1960. – 184 с.

13. Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль / Д.А. Рабинович. – М. : Сов. композитор, 1981. – Вып. 2. – 225 с.

14. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин / В. Рубцова. – М. : Музыка, 1989. – 448 с.

15. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музики : пер. с англ. Ч. 1/4. – Спб: Мирт, 2003. – 428 с.

16. У. Цунь. Міфологізм музики у визначенні художнього пошуку й художнього відкриття композитора – виконавця Ф. Ліста / У. Цунь // Професійна педагогічна підготовка – вимоги сьогодення. – Харків: Стилт-Издат, 2007. – С. 234–245.

17. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte /Adler G. – Frankfurt am Main : Verlag-Anstalt, 1924.

18. Adler G. Der Stil in der Musik / Adler G. – Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1911. – 46 s.

19. Chomiński J. Chopin / J. Chominski. – Kraków: PWM, 1978. –260 s. – Эт.№2. –Мошел.-Шоп. – С.70

20. Ingarden R. Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości / R. Ingarden. – Kraków: PWM, 1973. – 187 s.

21. Payzant G. Glenn Gould :music and Mind / G. Payzant. – Toronto ; New York, London, 1978. – P. 158.

22. Riemann H. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage / H. Riemann. – Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel, 1947.

References

1. Asafjev, B. (1971). Music form as process. Moskva; Leningrad: Muzyka [in Russian].

2. Bulicz, S. Church music in Russia. Christianity: encyclopedia dictionary: in 3 vol. Konsonans in church music, 3, 202 [in Russian].

3. Brjanceva, V. (1976). S.V. Rachmaninov. Moscow: Sov. Kompozytor [in Russian].

4. Davydov, M.A. (1997). Theoretical fundaments of forming of the preforming skills of a bayanist. Kyiv: Myz.Ukraina [in Ukrainian].

5. Druskin, M. (1994). Foreign music historiography. Moscow: Muzyka, 1994.–63 s.

6. Druskin, M. (1973). Notes about Western European music XX century. Moscow : Sov.compozytor [in Russian].

7. Konen, V. (1972). History of foreign music. Issue 3. Germany, Őstereich, Italia, France, Poland since 1789 until the middle of XIX. Moscow: Muzyca [in Russian].

8. Leontieva, G., Shorin, P., Kobrin, V. (1994). Keys of Klio mysteries. Kluchi k tajnam Klio. Moscow: Prosveshchenije [in Russian].

9. Markova, E. (2002). Issues of performance theory. Odessa: Astroprint [in Russian].

10. Markova, E. (2006). Neo-eurocentrism and neo-symbolism of the beginning. V. Cholopova, L.Kanaris, E.Markova, C.Taranec (Eds.). Neo-eurocentrism: mucic culture at the range of the centuries. Odessa [in Russian].

11. Medushevskiy, V. (1984). Ontological fundaments of music interpretation. Interpretation of music composition in the context of culture. Moscow, 129, 5–11 [in Russian].

12. Nikolajev, A. (1960). John Field. Moscow: Gosmuzizdat [in Russian].

13. Rabinovich, D.A. (1981). Performance and style. Issue 2. Moscow: Sov.kompozytor [in Russian].

14. Rubcova, V. (1989). Aleksandr Nikolajevich Skrjabin. Moscow: Muzyka [in Russian],.

15. Wilson-Dickson, A. (2003). A Brief history of Christian music. Sankt-Peterburg: Mirt [in Russian].

16. U Cung. (2007). Mythologism of music and definitions of art activity search and art discovery F. List, a conposer-performer. Charkiv: Stilt-Izdat [in Russian].

17. Adler, G. (1924). Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt am Main: Verlag-Anstalt [in German].

18. Adler, G. (1911). Der Stil in der Musik. Leipzig : Breitkopf und Härtel [in German].

19. Chomiński, J. (1978). Chopin. Kraków: PWM [in Polish].

20. Ingarden, R. (1973). Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości. Kraków: PWM [in Polish].

21. Payzant, G. (1978). Glenn Gould :music and Mind. Toronto; New York, London [in English].

22. Riemann, H. (1947). Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage. Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel [in German].

УДК 78.071.2:78.071.4

Довгань Людмила Михайлівна
народна артистка України,
професор Національної музичної
академії України ім. П.І.Чайковського

МУЗИЧНИЙ ПРОФЕСІОНАЛІЗМ ЯК КОМПЕНСАТИВНА ВЗАЄМОДІЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТЕЙ

У статті висунуто положення, які ґрунтуються на розробках психологічної парціальності (за М. Бліновою) про гармонічну взаємодію виконавських і педагогічних спеціалізацій, що являються достатньо автономними як у психологічному виявленні, так і в організаційно-практичній проекції у роботі музиканта-професіонала. Узагальнено позиції, що характеризують історичні факти музичної професійної діяльності в руслі уявлень про психологічні закономірності компенсативності, яка регулює повноту чи неповноту творчої самореалізації музикантів-фахівців, виводить на дослідницькі завдання як перспективні лінії розвитку заданої тут проблематики. По-перше, це опис етапів розвитку суб'єктів музичного навчання в проявленні відміченого вище феномена компенсативності виконавських і педагогічних виявлень, в тому числі в аспекті «педагог для самого себе», що виражається в умінні усвідомлювати і фіксувати, згодом відтворювати (за методом М.Глінки) знайдені в процесі виступу виразні прийоми. По-друге, це аналіз принципово різноспрямованих у стилістичному вираженні інтерпретацій, у яких реалізуються індивідуальні можливості виконавців, що навчаються на кафедрі за спеціальністю в руслі вокальної педагогіки методики навчання академічному вокалу. По-третє, це самохарактеристика вокаліста-педагога в описі шляхів засвоєння тої чи іншої художньо яскравої інтерпретації в її очевидній компенсативності по відношенню до академічного досвіду вокалізації оперно-філармонічного типу. Така конкретика описів складає не тільки ілюстрацію загальних положень теорії компенсативності в парціально-психологічному баченні вокально-творчої діяльності фахівця, але й апробує на рівні теоретичного узагальнення індивідуальну виразну якість виконання та музично-педагогічного механізму його регулювання та художнього вдосконалення.

Ключові слова: музичний професіоналізм, психологічна компенсативність видів діяльності суб'єкта, музично-педагогічна діяльність, виконавська діяльність.

Довгань Людмила Михайловна, *народная артистка Украины, профессор Национальной музыкальной академии Украины имени П.И.Чайковского*

Музыкальный профессионализм как компенсативное взаимодействие педагогической и исполнительской деятельностей

В данной статье выдвинуты положения, основывающиеся на разработках психологической парциальности (по М.Блиновой) о гармоническом взаимодействии исполнительских и педагогических специализаций, которые являются достаточно автономными как в психологическом проявлении, так и в организационно-практическом обнаружении в работе музыканта-профессионала. Обобщение приведенных позиций, характеризующих исторические факты музыкальной профессиональной деятельности в русле представлений о психологической закономерности компенсативности, регулирующей полноту или неполноту творческой самореализации музыкантов-специалистов, выводит на исследовательские задачи как перспективные линии развития заданной здесь проблематики. Во-первых, это описание этапов развития субъектов музыкального обучения в проявлении вышеотмеченного феномена компенсативности исполнительских и педагогических проявлений, в том числе в разрезе «педагог для самого себя», выражающимся в умении осознавать и фиксировать, впоследствии воспроизводить (по методу М.Глинки) найденные в процессе выступления выразительные приемы. Во-вторых, это анализ принципиально разнонаправленных в стилистическом выражении интерпретаций, в которых реализуются индивидуальные возможности исполнителей, обучаемых на кафедре по специальности в русле вокальной педагогики методики обучения академическому вокалу. В-третьих, это самохарактеристика вокалиста-педагога в описании путей постижения той или иной художественно яркой интерпретации в ее очевидной компенсативности по отношению к академическому опыту вокализации оперно-филармонического типа. Такого рода конкретика описаний составляет не только и не столько иллюстрацию общих положений теории компенсативности в парциально-психологическом видении вокально-творческой деятельности профессионала, сколько апробирует на уровне теоретического обобщения индивидуально найденное выразительное качество исполнения и музыкально-педагогического механизма его регулирования и художественного совершенствования.

Ключевые слова: музыкальный профессионализм, психологическая компенсативность видов деятельности субъекта, музыкально-педагогическая деятельность, исполнительская деятельность

Dovgan Liudmyla, *People's Artist of Ukraine, professor of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Music professionalism as the compensative interaction of pedagogical and performance activities

In the article, the positions, founded on the researches of the psychological parcelling (M. Blinova's theory) about the harmonic interaction of performance and pedagogical specializations are considered. They are rather autonomous as in psychological manifestation as in organizing-practical projection of a musical professional work.

© Довгань Л.М., 2016

The Generalization of the above-mentioned positions which characterize historical facts of the music professional activity in the context of beliefs about psychological regularities of the compensation concerning the fullness or incompleteness creative self-realization of musician-specialists, points out on the researching problems as perspective lines of the given problem's development. Firstly, this is a description of the stages of the development of subjects of music education in the manifestation of the noted above phenomenon of compensation perfomance and pedagogical manifestations, including the relations – "teacher for itself" which means the realization and fixing the skills and subsequently the reproduction (M. Glinka's method) of the found expressive tools in performing. Secondly, this is the analysis of the principally different stylistic oriented interpretations where the individual possibilities of the performers who study the vocal pedagogy of the methodology of the education in the vocal school in Odessa. Thirdly, this is the self-character of the vocalist-teacher in description of the ways of the understanding to one or another artistic bright interpretation in its obvious compensation to academic experience vocalization of the operatic-philharmonic type. Such sort of the concreteness of descriptions forms not only the illustration of the general positions the compensation theories in parcelling-psychological vision of the professional vocal-creative activity but it approves individually found expressive quality of the performance and music-pedagogical mechanism of its regulation and artistic improvement at a level of theoretical generalization.

Key words: music professionalism, psychological compensation of the subject activity types, music-pedagogical activity, performance activity.

Заявлена тема є не новою, вона атрибутивна у професійній позиції музиканта [3], оскільки освячена очевидним зв'язком педагогічних і виконавських умінь: як би не був самодостатнім виконавець, він повинен бути педагогом хоча б для самого себе, тобто вміти підтримувати потрібну форму в артистичній частині діяльності фахівця. Одночасно педагогічна сторона не може відбутися без досить вибудуваного і усвідомленого виконавства: навчити можна лише тому, що сам умієш робити. Можна й заперечити: а як же професор Столярський (директор Одеської дитячої музичної школи) та інші чудові педагоги, у яких виконавська кар'єра не відбулася. По-перше, обов'язково відбулася, хоча набагато скромніше, ніж у його вихованців: Столярський був у дитинстві вундеркіндом, батько організовував йому виступи по всьому Півдню Росії, однак подальші життєві обставини змінили профілізацію.

Опис взаємодії педагогічних і виконавських умінь так чи інакше стосується усіх авторів монографій, присвячених виконавцям і композиторам, багато з яких були чудовими педагогами, а інші, як, наприклад, Ф. Шопен, який очевидно переймався педагогічним навантаженням, усе ж його здійснював і залишив знаменитих вихованців, в тому числі професор Львівської (тоді – Лемберзької) консерваторії К. Мікулі, який зберіг суттєві властивості "польотного" піанізму свого великого вчителя. Неоціненну послугу європейській вокальній школі зробив Дж. Россіні, який практикою виступів, організацією артистичного салону, директорством Італійського театру склав школу вокалу, формував тип голосів ("россінівських"), – записами в нотах вокальної риторики, що робились самими виконавцями, випускниками старих консерваторій (ганебно закритих "на вимогу прогресивної громадськості" в 1800 – 1802 рр. [2, 83]). Тим самим він зберіг фігуративну техніку bel canto (до речі, це він ввів цей термін, а тип співу сумарно називався "фігуративним стилем" [6, 1]). Дж. Россіні був прекрасного вишколу співаком, який прославився виконанням "Каватини" Фігаро у блискучій темповій подачі.

Висунуті автором статті положення ґрунтуються на розробках психологічної парціальності, за М. Бліновою [3], про гармонічну взаємодію виконавчих і педагогічних спеціалізацій, які є досить автономними як в психологічному, так і в організаційно-практичному виявленні в роботі музиканта-професіонала. Конкретні завдання дослідження: 1) виділити пріоритети української методики навчання академічному вокалу в розробці проблеми взаємодії педагогічної та виконавської діяльностей музиканта-професіонала; 2) позначити особистісним досвідом стезю гармонізації зазначених парціально-автономних сфер психології професійної діяльності виконавця і педагога в співвіднесенні з критеріями компенсативності проявів педагогічної і виконавської сфер.

Методологічною основою є інтонаційний підхід школи Б. Асафьєва в Україні, який в актуальному для даного нарису контексті позначений у книзі названого автора про М.Глінку [1], тоді як позиції "психологізованого музикознавства" істотні в підході до проблеми виконавець-педагог, зафіксовані в працях В.Холопової [9; 10], визначені розробками Н.Горюхіної, А.Костюком [4; 5] та ін. Наукова новизна даного підходу визначена теоретичною посилкою сполучення розробок парціальної психології та безпосередньої практики музично-професійної діяльності, зафіксованої в музично-історичній фактології та в безпосередньому спостереженні автора нарису проявів виконавської готовності вихованців кафедри сольного співу. Практична цінність зроблених кореляцій теорія / історія – музично-педагогічна емпіріка визначається їхньою вписаністю в положення теорії виконавства і вокальної педагогіки як складових компонентів знань-умінь, які осягаються студентами в процесі занять у середній та вищій музичній школі.

Київська та одеська методики навчання академічному вокалу, що ведуть свій родовід від М.Глінки через його високоталановиту вихованку Д.Леонову, орієнтується на той унікальний симбіоз виконавського та педагогічного комплексів, який відрізняв позицію великого автора "Життя за царя"

і "Руслана". Досить назвати лише імена вищезгаданої Д.Леонової і С.Гулака-Артемовського як результат вокально-педагогічних старань Глінки, щоб обезсмертити його ім'я в сфері вокальної виховно-освітньої діяльності. Саме в основі останньої лежала майстерність Глінки-вокаліста, яка, на жаль, не зафіксована в фізично репрезентативних формах, але барвисті і точні описи якої доносять до нас живий подих його вокальної виучки [1].

На сьогодні важливим є збереження вокальних оперних досягнень України, недопущення "шароварщини", коли під прикриттям захисту національного мистецтва знімаються з державної дотації (а без цього існування музичної професійної сфери неможливо – такий досвід історії) галузі підготовки діячів національного мистецтва. І те, що в сучасній Україні відстоюють права збереження високих артистичних звань народних, заслужених артистів, усупереч західноєвропейській системі заохочення артистичних завоювань, є правильною та охоронно-патріотичною мірою. Оскільки наша країна завжди була і повинна залишитися справді європейською за культурною різноманітністю, в гармонійному співвідношенні народного, популярного та академічного професійного, в тому числі церковно-співочого мистецтва.

Перша теза. Стилістична автономія виконавця і педагога в одній особі – виконавський статус визначається індивідуальними установками, природними даними, особливостями отриманої школи і т.д. Нав'язування цього комплексу учневі є неможливим, згубним, звідси – основи педагогічного артистизму музиканта-професіонала: вміння усвідомити стильовий потенціал учня і відпрацьовувати "як своє" відзначене "стильове обличчя" підопічного. Тим більше це стосується китайських студентів, природний артистизм яких поєднаний із принциповим естетизмом у творчих перевагах: драматизм-трагізм для них завжди коригується вимогами витонченого. Особливо це стосується жіночої частини китайського навчального контингенту: в китайських традиціях жіночого аристократизму надзвичайно цінується "дитяча" легкість переходів з одного стану в інший, демонстрація крихкості, незахищеності. Тому в репертуарі партії типу Марфи з "Хованщина" М. Мусоргського надзвичайно непрості в освоєнні – аналогічно партія Земфіри в "Алеко" С.Рахманінова. А образи пуччінієвських героїнь не тільки в "східних" сюжетах типу "Чіо-Чіо-сан" або "Турандот", а й на європейському подієвому матеріалі, у яких дитяча непослідовність (Тоска в однойменній опері, Мімі в "Богемі") утворює поведінковий стрижень – органічні в сприйнятті китайських вихованців, демонструючи притаманний їм життєвий і поведінково-культурний стереотип.

Друга теза. Усвідомлення компенсативної функції творчої діяльності по відношенню до побутового прояву особистості музиканта. Це останнє категорично неприпустимо порівнювати з виразними установками образних творчих рішень (згадаймо приказку: тільки "поганий артист плутає сцену і життя"), оскільки в вокальній сфері тембр "говоріння" має явну тенденцію протистояти тембральному окрасу співочого звучання цього ж голосу. Компенсативність чітко визначається в вишколі жіночих оперних голосів, звучання яких на опертому диханні базується на власне чоловічій позі розгорнутих плечей і приспущеної голови.

Стратегія оперного мистецтва розгорнулася історично на основі церковного співочого вміння, вибудуваного на чоловічих голосах. В оперному театрі до XVIII ст. жінки з великими труднощами допускалися на сцену. Одночасно мистецтво фальцетирування в теноровому співі, а це останнє мало провідну роль з другої третини XIX ст., базується на принциповому виході за межі природного діапазону чоловічих голосів. Класика ж bel canto склалася як "світлий спів" кастратів і фальцетістів. Вищезазначене виділяє спеціальну штучність співочої виразності церковної, а згодом оперної традиції вокалізації, яка протистоїть досвіду повсякденного звукопрояву в промові, генетично визначаючи алілуйну, тобто Богославительну основу цього роду мистецтва, присвяченого не пристрастям людським, але оспівуванню Вищого. Відображення сюжетів класичних опер вимагає володіння виразом афектів, тобто контрольованого розумом і моральним почуттям концентрованого виявлення емоцій, в основі прояву яких, в тому числі так званих негативних, лежить, за В.Холоповою [9, 114], усвідомлення радісності і надбудженості їх прояву.

Третя теза. Процес занять повинен бути спрямований на радість прилучення; якщо цей моральний стимул відсутній, навчання є марним. У старих консерваторіях вважали, що якщо дитина не долучена до Віри, то музичне виховання є неможливим [2, 8]. Згодом, з відкриттям у XIX ст. німецьких прогресивних консерваторій (за помірну плату навчали всіх) це положення ніби було оскаржено, хоча конкретика біографії будь-якого видатного музиканта виявляла глибину якщо не релігійного, то віросповідного настрою, оскільки ідеальне мистецтво музики немислимо без альтруїстичної ноти служіння. У роботі А. Кулієвої [7, 4] простежується прояв динаміки одеської методики навчання академічному вокалу: були відсутні кошти на утримання вокальних оперних класів, без яких немислимий вищий статус музично-освітнього закладу. Зокрема, Ю.Рейдер цілий рік безкоштовно вела заняття з вокалістами, блискучий вихід яких переконав у необхідності відповідних класів і фінансування відкриття одеської alma mater, але не забуваємо, що ще один жертовний акт дав життя Одеському музичному вузу: внесок графа В. Орлова, бо державної

субсидії було недостатньо, а багаті громади міста не давали відповідних коштів [8, 17]. Розуміння голосу як Дара Вищого підтримує установку на служіння даруванню, якщо це останнє виявилося, надаючи високі моральні стимули для музичних занять і надихаючи провідних їхніх педагогів.

Узагальнення наведених позицій, що характеризують історичні факти музичної професійної діяльності в руслі уявлень про психологічну закономірність компенсативності, регулюючої повноту або неповноту творчої самореалізації музикантів-фахівців, виводить на дослідницькі завдання як перспективні лінії розвитку заданої тут проблематики. По-перше, це опис етапів розвитку суб'єктів музичного навчання в прояві вищезазначеного феномена компенсативності виконавських і педагогічних проявів, в тому числі в розрізі "педагог для самого себе", зреалізований в умінні усвідомлювати і фіксувати, згодом відтворювати (за методом М. Глінки) знайдені в процесі виступу виразні прийоми. По-друге, це аналіз принципово різноспрямованих у стилістичному вираженні інтерпретацій, в яких реалізуються індивідуальні можливості виконавців, яких навчають на кафедрі за фахом у руслі вокальної педагогіки, методики навчання академічному вокалу. По-третє, це самохарактеристика вокаліста-педагога в описі шляхів осягнення тієї чи іншої художньо яскравої інтерпретації в її очевидній компенсативності по відношенню до академічного досвіду вокалізації оперно-філармонічного типу. Така конкретика описів становить як ілюстрацію загальних положень теорії компенсативності в парціально-психологічному баченні вокально-творчої діяльності професіонала, так і апробує на рівні теоретичного узагальнення індивідуальну виразну якість виконання і музично-педагогічного механізму його регулювання та художнього вдосконалення.

Література

1. Асафьев Б. (И. Глебов) Глинка М.И. Книга третья. По путям мыслей М.И. Глинки / Б.Асафьев. – М.-Л.: Музыка, 1978. – С. 213-310.

2. Барбье П. История кастратов / П.Барбье. – С.-Петербург: Издат. Ивана Лимбаха, 2006. – 303 с.

3. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М.Блинова. – Л., 1974. – 144 с.

4. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н.Горюхина. – Киев, 1985. – 112 с.

5. Костюк О. Сприймання музики і музична культура слухача / О.Костюк. – Київ: Наукова думка, 1965. – 123 с.

6. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко / Е.Круглова // Старинная музыка, № 4, 2003. – С. 45-52.

7. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів. Автореф.канд.дис. / А.Кулієва. – Київ, 2001. – 19 с.

8. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. Гл.ред. и автор вступ.статьи Н.Огренич, ред.-составитель Е.Маркова. – Одесса: ОКФА, 1994. – 248 с.

9. Холопова В. Музыка как вид искусства / В.Холопова. – М.: Научно-творч.центр "Консерватрия", 1994. – 260 с.

10. Холопова В. О психологизации теоретических учений о музыке / В.Холопова. // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. Мат.музикол.семінару (23-25 квітня 1998 р.) / Гол.ред. М. Огренич. Ч.1. – Одеса, 1998. – С. 37-41.

References

1. Asafev, B. & Hlebov, Y. (1978). Hlynka M.Y. The third book. On the ways of M.Y. Hlynky thinking. Moscow-Leningrad: Muzyka [in Russian].

2. Barbe, P. (2006). History of castrates. S.-Peterburh: Yzdat. Yvana Lymbakha [in Russian].

3. Blynova, M. (1974). Music activity and the regularities of high nervous activity. Leningrad [in Russian].

4. Horiukhyna, N. (1985). Notes about issues of the musical style and form. Kyiv [in Russian].

5. Kostiuk, O. (1965). The direction of music and music culture of a listener Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

6. Kruhlova, E. (2003). Some problems of the interpretation of vocal music in the period of Baroque. Starynnaia muzyka, 4, 45-52 [in Russian].

7. Kuliieva, A. (2001). Vocal national traditions and the problem of transform tones. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

8. Markova, E. (Eds.). (1994). Odessa conservatory: forgotten names, new pages. Odessa: OKFA [in Russian].

9. Kholopova, V. (1994). Music as a kind of art. Moscow: Nauchno-tvorch.tsentr "Konservatryia" [in Russian].

10. Kholopova, V. (1998). About psychologisation of the theoretical thoughts about music. Proceedings of the Musical Seminar " Transformation of music education: culture and present". (part.1), (pp. 37-41). Odesa [in Russian].

УДК 78.031

Муравська Ольга Вікторівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
в. о. професора кафедри теоретичної та
прикладної культурології Одеської національної
музичної академії ім. А. В. Нежданової
olga@noc.od.ua

ДО ПИТАННЯ ПРО СПЕЦИФІКУ ОПЕРНОГО АМПЛУА БАРИТОНА: ЕТИМОЛОГІЧНИЙ ТА ОБРАЗНО-СМИСЛОВИЙ АСПЕКТИ

Стаття присвячена розгляду етимологічних та образно-смислових аспектів амплуа баритона в європейській музично-театральній практиці XVIII – XX ст. Особлива увага приділяється давньогрецьким витокам терміну "баритон", його ролі у церковно-співацькій практиці Візантії, а також особливостям його побутування в музичному театрі Європи зазначенного періоду.

Ключові слова: баритон, амплуа, оперне амплуа, іхос "варис", музичний театр Європи.

Муравская Ольга Викторовна, *кандидат искусствоведения, доцент, и. о. профессора кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Нежданової.*

К вопросу о специфике оперного амплуа баритона: этимологический и образно-смысловой аспекты

Статья посвящена рассмотрению этимологических и образно-смысловых аспектов амплуа баритона в европейской музыкально-театральной практике XVIII – XX ст. Особенное внимание уделяется древнегреческим истокам термина "баритон", его роли в церковно-певческой практике Византии, а также особенностям его бытования в музыкальном театре Европы обозначенного периода.

Ключевые слова: баритон, амплуа, оперное амплуа, ихос "варис", музыкальный театр Европы.

Muravskaya Olga, *PhD in Arts, associate professor of the Theoretical and Applied Cultural Studies chair, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.*

Regarding to the question of the specifics of opera baritone roles: etymological and semantic figurative aspects

The article considers the etymological and semantic aspects of the image-baritone roles in the European musical and theatrical practice of XVIII-XX centuries. Particular attention is paid to the origins of the ancient Greek "baritone" of the term, its role in the church-singing practice Byzantium, as well as the peculiarities of its existence in musical theatre of Europe in the researched period.

Key words: baritone, role, operatic roles, "grave mode", musical theatre of Europe.

Розглядаючи особливості функціонування видів мистецтва, можна виявити спеціальні, вузько професійні феномени і категорії, без яких не обходиться творча практика. Їхнє вивчення має велике значення перш за все тому, що дозволяє більш повно і об'єктивно описати як специфіку творчої професії, так і особливості самого мистецтва. На думку А. Голубовського, "... закономірності соціокультурного розвитку визначають особливості їх існування і, таким чином, з їх допомогою можна під новим кутом зору побачити соціальний час, великий культурний простір. Як правило, це пов'язано з тим, що зазначені явища знаходяться в прикордонній області, де стикуються різні пласти побутування мистецтва – власне естетичний, пласт професійних норм і цінностей і сфера соціально-організаційних форм, в яких існує мистецтво" [7, 3].

До подібних феноменів, що дозволяють краще зрозуміти особливості театрального мистецтва, в тому числі музично-театрального, можна віднести акторське амплуа, що є однаково значущим і в драматичному театрі, і в опері. Досліджуючи поняття амплуа в практиці оперного театру, О. Наумов зазначає, що "в науково-музичній рефлексії місця для амплуа начебто не залишається, воно витісняється поняттями драматургічного образу, з одного боку, і голосового типу, з іншого, проте, при зіткненні з практикою, стає очевидним, що названі координати окреслюють лише площину нотного листа, на якому записаний текст твору". Говорячи про оперну специфіку феномена "амплуа", цитований автор серед його найважливіших складових виділяє "основний голосовий тип (амплуа голосу)" або "звук ролі", що стає "запорукою оригінального і вражаючого рішення образу". Істотна роль у позначеному процесі належить також "характеристиці діапазону голосу (регістрове амплуа)", а також тембровим якостям вокалу (темброве амплуа). У кінцевому підсумку, на думку дослідника,

© Муравська О. В., 2016

"амплуа не претендує на диктат у виборі естетики, техніки... або інтерпретації. Воно зустрічає художника на порозі створення, слухняним інструментом лягає в його руки, готове сприяти будь-якому рухові, що спрямований до мети, вище якої немає і не повинно бути – розкриття авторського задуму і його втілення в сценічну форму, відповідну потаємній фантазії великого творця" [12].

Вищезазначене найбільш проявляється у вокально-виконавському мистецтві, зокрема в жанрі опери, історичні шляхи розвитку якого пов'язані з процесами формування різноманітних музично-театральних амплуа, що побудовані на органічному синтезі тембрової специфіки вокальних голосів і емоційно-смислового наповнення супутнього для них типу образності. Останнє узгоджується із семантикою слова "голос". Відповідно до твердження А. Андрєєва, "голос" навіть у "... звичайному мовному значенні має на увазі не просто фонізм мови, а й всю її смислову повноту. Більш того, "голос" постійно виступає заступником не тільки "мови" як такої в усіх її аспектах, а й будь-якої смислової активності взагалі ("внутрішній голос", "голос совісті", "голосу минулого"). ... Звідси природно припустити, що затверджуватися в громадській музичній свідомості як музично-голосова може тільки така якість, яка типова до музично-мовних феноменів і здійснює всю повноту музично-естетичних функцій" [1, 12-13].

Поетика оперного жанру в повній мірі відображає виділені якості тембральності голосу, оскільки "актор оперного театру втілює в часі та просторі ідею синтезу і його феномен – те, що і сьогодні докорінно відрізняє оперний театр від інших видів сценічних мистецтв. Спосіб фонації в опері підпорядкований ідеї прекрасного, піднесеного і "неприродного". Всі якості, притаманні людському голосу, вдосконалюються і як би укрупнюються: зростають динамічні можливості, розширюється діапазон, подовжується дихання. Звучання голосу в опері набуває інший масштаб і, по суті, вирішує ту ж задачу, що і котурни в давньогрецькому театрі" [5, 178].

Окреслені теоретичні узагальнення можна в повній мірі співвіднести з темброво-смисловими показниками баритона, що займає надзвичайно важливе місце в західноєвропейській і вітчизняній оперній практиці останніх століть. Про це свідчить творчість В. Моцарта, Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді, Р. Вагнера, Ж. Бізе, Ш. Гуно, М. Глінки, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського, П. Чайковського та ін. У творах названих авторів баритонові партії (поряд із сопрановими, теноровими і басовими) репрезентують не тільки стильові якості їхньої творчості, але й широко затребувані темброво-інтонаційні та жанрово-стильові особливості їхньої епохи.

Проте темброва специфіка оперних голосів, в тому числі баритона і його типових різновидів, у взаємозв'язку з поетикою музичного театру в усьому розмаїтті його національно-жанрових проявів все ж поки не стала предметом фундаментальних музикознавчих узагальнень, що й обумовлює актуальність теми представленої статті, предмет якої орієнтований на розгляд деяких етимологічних і образно-смислових аспектів оперного амплуа баритона.

З огляду на відомості та узагальнення різноманітної бібліографії, присвяченої вокальному мистецтву, необхідно відзначити, що під баритоном зазвичай мається на увазі, перш за все, чоловічий вокальний голос, який займає серединне положення між басом і тенором. Робочий діапазон баритона – ля великої октави – соль першої октави, повний діапазон: ля великої – ля першої октави. Займаючи проміжне місце в чоловічій групі голосів, баритон у всіх своїх темброво-характерних різновидах частково успадковує їхні деякі якості. На думку І. Рамзіної, "баритон – голос з найбільш багатим тембром. Природа, як розумний будівельник, намагається утримати всі свої "конструкції" в рівновазі, завжди приділяючи середині найбільшу увагу. Голоси, що знаходяться на кордонах загальної лінійки (бас і тенор), як би "розплачуються" з нею (природою) меншим багатством тембру за висотні можливості" [15].

Європейська оперна практика останніх двох століть демонструє граничне багатство та різноманітність темброво-виконавських якостей і амплуа баритона, що очевидно в систематизації-класифікації його можливостей, узагальнених у цитованих вище джерелах. Серед найбільш відомих різновидів даного тембру зазвичай виділяють наступні.

Тенор-баритон – голос, що звучить світло і піднесено та нагадує теноровий тембр. При цьому "середина" і "низи" голосу мають яскраво виражене баритонове забарвлення.

Ліричний баритон – голос, що звучить легко, лірично, але володіє при цьому типово баритональним відтінком. Партії, написані для цього голосу, мають найбільш високу теситуру. Класичними партіями даного типу голосу можна вважати партії Жоржа Жермона, Євгена Онєгіна, Єлецького та ін.

Лірико-драматичний баритон володіє світлим, яскравим тембром і значною силою, що дає йому можливість виконувати як ліричні, так і драматичні партії. На думку Л. Б. Дмитрієва, "партії Демона, Мазепи, Валентина, Ренато найчастіше виконуються голосами цього характеру" [8, 543].

Драматичний баритон – голос більш темного звучання, великої сили, динамічної потужності на центральній і верхній ділянках діапазону. "Партії драматичного баритона нижчі за теситурою, але в моменти кульмінації піднімаються і до граничних верхніх нот. Типові партії – Яго, Скарпіа, Ріголетто, Амонасро, Грязной, Князь Ігор" [8, 543].

Бас-баритон – "голос, що володіє як рисами баса, так і баритона – зазвичай має досить вільний верх, так само як і низ, але без профундових нот. Здатний співати як репертуар баритона, так і баса. ...Такий голос звучить в діапазоні високого баса, але поступається басу в глибині і потужності звучання, особливо на низьких нотах" [3]. Позначена темброва якість є показово для таких партій, як Руслан, Борис Годунов та ін.

Наведені узагальнені характеристики різновидів баритона свідчать не тільки про його темброве багатство і багатогранність, масштабність діапазону, а й про широту перспектив його образно-психологічних втілень і амплуа, в рамках яких гротескно-демонічні персонажі, зі складним внутрішнім світом, позбавлені, проте, рис "традиційних оперних лиходіїв" (Яго, Альберіх, Демон, Тельрамунд та ін.), межують із образами героїв, які уособлюють мужність, благородство, духовну висоту подвигу за вічні цінності (Князь Ігор, Руслан, Вольфрам фон Ешенбах, Амонасро, Єлецький, Іоканаан ("Саломея" Р. Штрауса), Франциск Ассизький (О. Мессіан) та ін.). Амплуа персонажів баритонової "групи" також доповнюються іншими їхніми образними "полюсами", представленими, з одного боку, діяльними, активними персонажами, що не позбавлені почуття гумору і зв'язку з комічним жанром (Фігаро В. А. Моцарта і Дж. Россіні, Папагено, Фальстаф, Біс ("Черевички" П. І. Чайковського), з іншого – ліричними героями-резонерами на зразок Валентина, Зурги, Жоржа Жермона та ін. При всьому різноманітті образних характеристик названих персонажів і споріднених з ними, їх об'єднує схильність до рефлексії, резонерства, багатий внутрішній світ, який виявляє "полюси" їхніх психологічних станів: від демонічних безодень до великих духовних висот в осягненні сенсу життя і його вічних цінностей.

Окреслене обумовлено не тільки сюжетною і жанрово-стильовою специфікою європейської опери кінця XVIII – XIX ст., але й генезою терміна "баритон", його побутуванням у музично-історичній практиці попередніх епох. У останньому випадку істотним виявляється широкий смисловий спектр етимології слова "баритон". Його походження співвідноситься з давньогрецькою мовою, в якій він буквально означав "маючий низьке звучання". У грецькій мові βαρύσ має значення "важкий", "низький", "глухий". Згідно з лінгвістичними дослідженнями, це слово має також праіндоєвропейське коріння з подібним смисловим значенням "важкий" [4].

Затребуваність даного слова в різних мовних формах породжує, відповідно, широкий спектр значень і смислових аспектів, які фіксують не тільки його матеріальну складову ("важкий", "великоваговий", "обважнілий", "важкоозброєний" та ін.), а й образно-характеристичну, етичну ("сильний", "могутній", "грізний", "статечний", "серйозний", "важливий", "суворий"). Своєрідним узагальненням названих смислових якостей виступає його "темброво-звукова проекція" – "низький", "глибокий", "той, що глухо звучить", "вимовний з пониженням тону" та ін. [18].

Окреслені смислові якості грецького слова широко використовувалися вже в умовах античної культури. Стародавні греки в своїй граматиці визначали даним терміном "низький" звук, протиставляючи його "гострому" [17, 26]. У новій якості дана словесна форма виявилася затребуваною вже у середньовічній церковно-співочій практиці Візантії, в рамках якої βαρύσ фігурує як визначення одного з плагальних гласів (7-й іхос) візантійської ладової системи. На відміну від всіх інших ладів октоїха, що мають "порядковий номер", це єдиний глас, який має власну назву, що збереглася в різних мовах аж до нинішнього часу саме як "глас варіс" – "важкий глас", "глас тяжкий", а також як grave mode [19].

Узагальнюючи відомості з джерел, присвячених питанням музичної візантиністики, в тому числі її богослужбово-співочої системи і конкретно гласу "варіс", необхідно відзначити, що останній "может мати дві форми: енгармонічну з тонікою "га" (фа) – подібно як і в третьому гласі, або дійсно тяжку діатонічну з тонікою в низькому "зо" (сі)" [9]. Відзначимо, що остання виділена "тоніка" дійсно становить один із найнижчих звуків візантійського звукоряду. Не випадково іхос (глас) "варіс" також визначають як "низький" і "глибокий" [14]. В умовах чоловічого хорового співу інтонаційно-регістрові якості звучання "варіса" цілком співставні, на наш погляд, з басово-баритональною теситурою, яка в умовах східно-християнської співочої традиції завжди виступала в ролі домінуючої, що особливо очевидно у вітчизняній духовно-співацькій практиці. "Пристрасть російських і українських співочих шкіл до басового [і баритонального] тембру пояснюється уявленнями про божественну сутність, що має прояв через чоловічу голосову матеріальність". Від самого початку символіка басових звучань в старовинній храмовій традиції і Сходу і Заходу була дуже істотною, оскільки "низький голос асоціювався із Всесвітом, Богом" [13].

Відзначимо, що окреслене вище показово не тільки для традиції православної церкви, що зберігає подібне темброво-смислове сприйняття і в сучасній співочій практиці, а й для Західної Європи раннього Середньовіччя. О. М. Камінська-Маркова, посилаючись на дослідження Е. Уілсона-Діксона і Дж. Кервена, в одній зі своїх статей приводить оригінальний опис співу валлійців (мешканців провінції Уельсу): "Цей валлійській спів пробирає до самих глибин серця ... Наші англійські хори, як церковні, так і світські, зазвичай слабкі в басах, і через це цей спів є досить-таки малоефективним. Ці ж валлійські баси змушують вібрувати меблі, подібно педальним клавішам органу" [11, 365].

Така практика співвіднесення басово-баритональної тембральності з голосом Бога показова і для жанрово-інтонаційної специфіки середньовічного пассіона, де тони речитації (туби) для Ісуса були найчастіше пов'язані з низькими звуками [1, 26]. "Відповідно з літературним текстом тут [в історії тонів читання пассіона] і в мелодіях з самого початку (з IX століття) розрізняли три партії: Ісуса, що інтонував низько (за різними джерелами XII століття – на d) і повільно, Євангеліста – на середній висоті (a) і в помірному темпі, і народу – високо (d1) і швидко" [2, 146]. Нагадуємо також, що орієнтація на темброве "викладення" слів (прямої мови) Ісуса Христа в басовій партії зберігається і в бахівських духовно-хорових творах.

Повертаючись до ладової специфіки візантійського гласу "варіс", необхідно відзначити, що його визначення пов'язане не тільки з орієнтацією на темброві якості низьких чоловічих голосів, але й на ладову специфіку зазначеного плагального гласу (іхосу), в якому, на відміну від автентичних (1, 2, 3 і 4-го), згідно з висновками Д. Шабаліна, використовувалися знижені щаблі, що звучали, за визначенням дослідника "важко, варійно". "Найбільш яскраво це виразилося при проходженні голосу через третій щабель [звукоряду], де він опинився навіть розділеним на два різновиди: при сходженні [автентичний лад] звучав в прямому гострому варіанті "нана" [e], а при нисхідній версії – у важкому плагальному варіанті "варіс" [es] [16, 11].

Одночасно варто відзначити, що інтонаційна й інтервальна специфіка аналізованого ладу, подібно до інших гласів (іхосів) октоїха, була тісно і безпосередньо пов'язана з богослужінням і несла певне духовно-смислове навантаження. Узагальнення щодо даної сторони "варіса" знаходимо у дослідженні ієродиякона Никона (Скарги) "Основні принципи побудови поетичних текстів в церковній гімнографії": "Сьомий глас, званий у греків "важким", – глас важливий, мужній, як би войовничий, що надихає бадьорість, мужність, надію. Мелодії та тексти 7-го гласу величні і прості, але за цією простотою ховається глибоке, велике і незбагненне. Піснеспіви 7-го гласу багато говорять про майбутнє, невідоме і незбагненне, про небесний Єрусалим" [10, 179]. Дм. Болгарський визначає його духовну сутність на рівні "гласу Преображення": "Глас, что кличе до преображення, до розкриття таємниці справжнього життя" [9].

Цікавий варіант тлумачення сенсу "варіса" – "важкого" 7-го гласу приводить П. Бубнов, що цитує спеціальний вірш, який був розміщений в кінці візантійських піснеспівів: "Збройній фаланзі ти подібний, важкого назву ти носиш. Ти глас простий, важкому однойменний. Мелодія твоя проста, ти ненавидиш помисли в криках, мужів ти пісня, подібний до третього, гримиш і виголошуєш, і, будучи різноманітним, маєш ти простих друзями!". Автор метафорично співвідносить піснеспіви даного ладу з "урочистою ходою фаланги важкої піхоти", яка протистоїть духовним ворогам людини – "пристрастям і духовним немощам" [6].

Таким чином, етимологія слова "баритон" і специфіка його побутування у візантійській церковно-співочій практиці як гласа-іхоса "варіс", що представлений у вигляді органічного синтезу духовного сенсу і регістрово-інтонаційних рис його фіксації, орієнтованих насамперед на тембральні якості низьких чоловічих голосів баритонально-басової теситури, становить своєрідний пролог і одночасно інтонаційно-смисловий базис для подальшого розвитку амплуа баритонального виконавського мистецтва в музично-театральній практиці кінця XVIII – XIX ст.

Активне впровадження баритона в європейську оперну практику здійснювалося вже наприкінці XVIII – початку XIX ст. Басово-баритоновий "ухил" в оперних тембральних перевагах зазначеного періоду свідчив про затвердження ідей реалізму в музиці, прийняття яких відмежувало це мистецтво від віртуозної фігуративності старої школи, що живилася безпосередньо церковними джерелами "солодкого співу", при цьому, одночасно, наближаючи оперний жанр до архаїки ранньохристиянських співочих цінностей. Порівняльний узагальнений аналіз баритонових партій в європейській опері названого періоду дозволив зробити висновок про суттєвість в них героїчного комплексу, представленого громадянсько-патріотичною ідеєю високого Служіння, самопожертви, що найбільш очевидно проявилося в класиці російської опери XIX ст., в той час як в баритоновому амплуа в західноєвропейському музичному театрі домінуючою виступає резонерська якість.

Пильний розгляд баритонових амплуа дозволяє представити їх у всій широті образного втілення наступним чином. Найбільш відомі баритонові оперні партії можна умовно поділити на три

групи. Домінуюче місце в даному випадку займають герої-моралізатори, емоційні резонери, борці за вічні сімейні та етичні цінності, що досить тверезо оцінюють сюжетну ситуацію і перспективи її звороту або на свою користь, або своїх ближніх (Жермон, Валентин, Ріголетто, Граф Альмавіва, Ганс Сакс – "Весілля Фігаро" В. А. Моцарта), не будучи позбавленими при цьому почуття гумору (Фігаро, Папагено, Фальстаф, Малатеста – "Дон Паскуале" Г. Доніцетті). До такого амплуа відносять героїв, що перебувають у пошуках, героїв, доля яких сюжетно укладена між всепоглинаючою любов'ю-пристрастю і етичними канонами суспільства, в якому вони живуть (Грязной, Мизгирь, Зурга, Алеко та ін.). Особливе місце займають в даному випадку баритонові партії героїв, що сюжетно пов'язані з духовної або світською владою (Амфортас, Іоканаан, Тарас Бульба, Борис Годунов, Князь Ігор, Мазепа, Амонасро, Шакловітий та ін.). Драма героїв, трагедія їхніх пошуків у даному випадку посилюється усвідомленням особистої відповідальності не тільки перед собою, а й перед Богом і народом. Музична мова, що характеризує персонажів подібного типу тяжіє до органічного сплаву-синтезу аріозності і декламаційності. Названим персонажам та їхнім якостям протистоять дві інші групи баритонового амплуа в європейській опері, які уособлюють полярно протилежні якості. До однієї з них віднесемо баритонів "демонічного" плану (Яго – "Отелло" Дж. Верді), Демон з однойменної опери А. Рубінштейна, Мефістофель ("Фауст" Ш. Гуно), Фрідріх Тельрамунд, Альберіх та ін.). Ці персонажі несуть в собі певною мірою архетипічні якості Каїна і Люцифера. Визначальною мотивацією їхніх дій стає ідея про їх недооціненість світом і як наслідок – зростаюча гординя, прагнення до самоствердження будь-яким способом (аж до наклепу, обману, вбивства), яскраво виражене людиноненависництво, прагнення до маніпулювання. В інтонаційній мові їхніх вокальних партій домінуючою виявляється декламаційна якість, що доповнюється, одночасно, апелюванням до популярних вокальних жанрів (куплети, застольна пісня та ін.) і гротесковій скерцозності. Інший полюс складають "ідеальні" баритонові амплуа (Маркіз ді Поза, Гремін, Єлецький, Руслан та ін.), яких відрізняє внутрішня гармонійність, ясність, особливого роду прихильність до ідеї лицарської любові-служіння. Відмінною особливістю вокальних партій даного баритонового амплуа виступає однозначне домінування аріозно-гімнічного фактора, що відтворює в рамках музичного театру XIX ст. традиції бельканто.

Таким чином, представлена спроба систематизації баритонових оперних амплуа, а також етимології самого терміна "баритон" свідчить, з одного боку, про його багатогранність, що відображена не тільки в образно-смислових якостях, а й широтою діапазону його тембрально-співочих можливостей. З іншого боку, будучи пов'язаним на рівні етимології з богослужбово-співочою практикою візантійської традиції, баритон стає символом "пісні мужів", що є далекою від "помислів у криках", але орієнтованою найчастіше на образ духовного преображення людського єства в протистоянні з силами зла або в пошуках себе. Вищезазначене визначає сутність мистецтва оперного композитора, за Ш. Гуно, перш за все, як "мистецтво музичного портретиста", де голос виступає "другою особою" героя, а баритон, відповідно, атестується як "перехідна стадія від тенора до людини".

Література

1. Андреев А. "Голос" в европейской музыкальной культуре / А. Андреев. – М.: Дека-ВС, 2012. – Кн. 1. – 532 с.
2. Андреев А. Грегорианский хорал. – 2-е изд. / А. Андреев. – М.: Дека-ВС, 2013. – 480 с.
3. Баритон. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : ru.wikipedia.org/wiki/баритон
4. Баритон. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : ru.wiktionary.org/wiki/шаблон: этимология: баритон
5. Богатырев В. Ю. Разработка аксиоматического ряда опероведения: идея голоса-инструмента как пример классического канона / В. Ю. Богатырев // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. – № 16. – С. 177-181.
6. Бубнов П. В. Богословие в гласах. Тяжелый глас седьмой [Електронний ресурс] / Бубнов П. В. – Режим доступу : http://minds.by/zhurnal-stupeni/arhiv-nomerov-za-2007-god/stupeni-3-27-prilagaya-vse-staranie/bogoslovie-v-glasah-tyazhelyj-glas-sedmoj
7. Голубовский А. Б. Амплуа театрального актера: история и современность / А. Б. Голубовский; автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 – "театральное искусство". – М.: Всесоюзный НИИ искусствознания, 1990. – 25 с.
8. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 1968. – 675 с.
9. Духовні теми восьми гласів. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : protopsaltes.blogspot.com/2015/05/blog-post.html
10. Иеродиакон Никон (Скарга). Основные принципы построения поэтических текстов в церковной гимнографии: Дипломная работа / Иеродиакон Никон (Скарга). – Калуга: Калужская духовная семинария, 2012. – 207 с.

11. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии: к 50-летию педагогической деятельности: памяти профессора И. А. Котляревского и В. Б. Маркова / Е. Н. Каминская-Маркова. – Одесса: Астропринт, 2015. – 532 с.

12. Наумов А. В. Понятие амплуа в практике оперного театра. К постановке проблемы [Електронний ресурс] / Наумов А. В. – Режим доступу : sibac.info/conf/science/iv/33953

13. Петрик В. В. Выразительный универсум мужского тембра в обрядово-ритуальном действе [Електронний ресурс] / Петрик В. В. – Режим доступу : Jurnal.org/articles/2013/iskus8.html

14. Протоиерей В. Головатенко. Степенные антифоны. Краткие сведения из истории, литургики, гимнографики, а также поэтики и мелургики жанра [Електронний ресурс] Протоиерей В. Головатенко. – Режим доступу : nativitas.ru/cantus-files/vg_anabathmoi.pdf

15. Рамзина И. Голос баритон [Електронний ресурс] / И. Рамзина. – Режим доступу : http://www.vocalmechanika.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=94&itemid=101

16. Шабалин Д. С. Античные и византийские предпосылки музыки Кавказа / Д. С. Шабалин // Культурная жизнь Юга России. – 2012. – № 4 (47). – С. 9-11.

17. Щетников А. И. Развитие учения о музыкальной гармонии от Пифагора до Архита / А. И. Щетникова // Философское антиковедение и классическая традиция. – 2012. – Т. 6 (Вып. 1). – С. 23-57.

18. βαρύς – [Електронний ресурс] – Режим доступу : ru.wiktionary.org/wiki/βαρύς

19. Byzantine Chant. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://orthodoxwiki.org/ Byzantine_ Chant#The_enharmonic_modes

References

1. Andreyev A. (2012). "Voice" in the European musical culture. Moscow: Deka-VS [in Russian].

2. Andreyev A. (2013) Gregorian chant. Moscow: Deka-VS [in Russian].

3. Baryton (2015). Retrieved from https://ru.wikipedia.org/wiki/baryton [in Russian].

4. Bariton (2012). Retrieved from https://ru.wiktionary.org/wiki/shablon: etimologiya: baritone [in Russian].

5. Bogatyrev V. Yu. (2008). The development of a number of axiomatic: the idea of voice-based tool as an example of the classical canon. Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta, № 16, 177-181 [in Russian].

6. Bubnov, P. (2007) Theology in the modes. The grave mode of the seventh. Retrieved from http://minds.by/zhurnal-stupeni/arhiv-nomerov-za-2007-god/stupeni-3-27-prilagaya-vse-staranie/bogoslovie-v-glasah-tyazhelyj-glas-sedmoj [in Russian].

7. Golubovskiy A. B. (1990). Position theater actor: history and modernity. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Vsesoyuznyy NII iskusstvoznaniya [in Russian].

8. Dmitriyev L. B. (1968). Fundamentals of vocal techniques. Moscow: Muzyka [in Russian].

9. Spiritual eight threads Tone (2015). Retrieved from protopsaltes.blogspot.com/2015/05/blog-post.html [in Russian].

10. Iyerodiakon Nikon (Skarga) (2012). Basic principles of poetic texts in church hymnography: Thesis. Kaluga: Kaluzhskaya dukhovnaya seminariya [in Russian].

11. Kamins□ka-Markova E. N. (2015) The methodology of musicology and cultural studies the problem of music: the 50th anniversary of pedagogical activity: the memory of Professor I.A. Kotlyarevsky and V.B. Markov dedicated. Odessa: Astroprynt [in Ukrainian].

12. Naumov A. V. (2013) The concept of role in the practice of the opera house. By the statement of the problem. Retrieved from sibac.info/conf/science/iv/33953 [in Russian].

13. Petrik V. V. (2013) The expressive universe of the male voice in the ritual and the ritual action. Retrieved from jurnal.org/articles/2013/iskus8.html [in Russian].

14. Protoiyerey V. Holovatenko (2006). The power antiphons. Brief information about the history, liturgy, gimnografika and poetics and genre melurgika. Retrieved from nativitas.ru/cantus-files/vg_anabathmoi.pdf [in Russian].

15. Ramzina I. (2012). The voice of baritone. Retrieved from http://www.vocalmechanika.ru/index.php? option=com_content&view=article&id=94&itemid=101 [in Russian].

16. Shabalin D. S. (2012). Antique and Byzantine background music Caucasus. Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii, 4 (47), 9-11 [in Russian].

17. Shchetnikov A. I. (2012). The development of the doctrine of musical harmony from Pythagoras to Archytas. Filosofskoye antikovedeniye i klassicheskaya traditsiya, 1, 23-57 [in Russian].

18. Barýs (2015). Retrieved from https:// ru.wiktionary.org/wiki/barýs [in Russian].

19. Byzantine chant (2013). Retrieved from http://orthodoxwiki.org/byzantine_chant#the_enharmonic_modes [in Russian].

УДК 78. 071. 4 + 784. 0

Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна
кандидат педагогічних наук, доцент,
професор кафедри сольного співу Одеської
національної музичної академії ім. А.В. Неждановоï
oganezova5@mail.ru

ДЕЯКІ ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДОЛОГІЇ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У статті автором розглянуто провідні напрями інноваційних досліджень і практик у вокальній методиці, які є засадами сучасного вокального виховання, заснованого на специфічній поліжанровості вокально-виконавського мистецтва сьогодення. Висвітлено взаємодію вимови, резонансу та дихання як джерело якісного вокального звука. За основу взято методичні розробки: "резонансна теорія співу" В. Морозова, "фонопедичний метод голосоутворення" В. Ємельянова, "методика співу у мовленнєвій позиції" С. Ріггса.

Ключові слова: вокальна методика, резонансна теорія співу, фонопедичний метод голосоутворення, спів у мовленнєвій позиції, дихальні м'язи.

Оганезова-Григоренко Ольга Вадимовна, *кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры сольного пения Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой*

Некоторые инновационные методологии вокально-исполнительского искусства

В статье автором представлены основные направления инновационных исследований и практик в вокальной методике, которые являются основами современного вокального воспитания, основанного на специфике полижанровости вокально-исполнительского искусства современности. Рассмотрено взаимодействие произношения, резонирования и дыхания как источник качественного вокального звука. За основу взяты методические разработки: "резонансная теория пения" В.П. Морозова, "фонопедический метод голосообразования" В.В. Емельянова, "методика пения в речевой позиции" С. Риггса.

Ключевые слова: вокальная методика, резонансная теория пения, фонопедический метод голосообразования, методика пения в речевой позиции, дыхательные мышцы.

Oganezova-Grigorenko Olga, *PhD in Pedagogics, associate professor, professor of the vocal chair, Odessa A.V. Nejdanova National Music Academy.*

Some innovative methodology of vocal performing art

In Oganezova-Grigorenko O. V. article "Some innovative methodology of vocal performing art" the main directions of innovative researches and practices in a vocal technique are presented which are bases of the modern vocal education founded on specifics of a poly-genre of contemporary vocal performing art. Interaction of a pronunciation, resonating and breath as a source of a qualitative vocal sound is considered. Methodical development is taken as a basis: "the resonant theory of singing" of V.P. Morozov, "a phonopedic method of a phonation" of V. V. Yemelyanov, "a singing technique in a speech position" S. Riggs.

Keywords: a vocal technique, the resonant theory of singing, a phonopedic method of a phonation, a singing technique in a speech position, respiratory muscles.

Характерною рисою художнього мислення другої половини XX ст. стає прагнення до синтезу різноманітних художніх форм, використання досвіду, який накопичено людством у різних галузях знання та різних видах мистецтва. Еволюція музичних театральних жанрів, яка триває, зближення мюзиклу та опери, поява рок-опери, деякі тенденції розвитку музичної культури XX ст. призвели до того, що все більш висуваються вимоги до вокаліста-професіонала, котрий володіє академічними вокальними традиціями та перевіреними успішною практикою принципами різноманітних систем викладання вокалу, враховуючи їх орієнтації на суміжні жанрові сфери.

У зв'язку з розмаїттям вокальних стилів і жанрів у професійній діяльності сучасного вокаліста, для якого актуальною є проблема виховання вокальних навичок такого рівня, який би дозволив безболісно для вокального апарату працювати у різних стилях і жанрах.

Спираючись на вищезазначене, актуальною постає модернізація вокальної методології на основі інноваційних розробок вітчизняних авторів та використання вокальних методик зарубіжних викладачів. Актуальними зазначені методики вважаємо тому, що вони з початку навчання припускають розширення академічних завдань і можливостей вокаліста, виховання навичок праці у суміжних жанрових сферах, динамічності професійного мислення. У середині XX ст. розробляється низка вокальних методик, які стають системою, котра має на меті виховання вокаліста, здатного ефективно та безпечно керувати своїм голосовим апаратом в умовах поліжанрового глобалізованого культурного поля.

© Оганезова-Григоренко О. В., 2016

Звернемо увагу на те, що природна ідентичність характеристик вимови та співацького голосу в методиках другої половини ХХ ст. стала одним із головних постулатів у новаціях вокальної та вокально-сценічної освіти. Це, безумовно, пов'язано із розвитком великої кількості жанрів, які є конкурентами класичного співу. Йдеться про так звану масову культуру. Глобалізація торкнулася всіх проявів життя та мистецтва. Надто мала кількість вокалістів реалізується у власне класичному репертуарі. В умовах підвищеної професійної конкуренції вони просто вимушені засвоювати технології суміжних жанрів. Вокалісти, які мають класичну освіту, з успіхом використовують новації сучасного вокального поля – естраду, рок, джаз. Ці вміння є вкрай необхідними для вокалістів, які працюють у жанрі мюзиклу, тому що палітра виконавських стилів та рівень їх різноманітних еклектичних проявів тільки в одній виставі може бути дуже великим. Особливості жанру мюзиклу, який поєднує різні музичні напрями й види мистецтв, безумовно, потребують іншої, порівняно з класичною, манери вокалу. Звук повинен бути більш яскравим, з більшою часткою грудного регістру та носових резонаторів не тільки на низьких та середніх нотах, але й у більш високій теситурі.

Мюзикл пропонує велику стильову палітру вокального звука. Наприклад, "Привід опери" Е.-Л. Уеббера пропонує власне класичний оперний спів; "Моя чарівна леді" Фр. Лоу припускає стилістику співу драматичних акторів; "Хелло, Доллі!" Дж. Хермана – джазову манеру співу; "Весілля Кречинського" О. Колкера – стилістику виконання міського романсу; "Скрипаль на даху" Дж. Бокка – типові фольклорні інтонації; "Звичайне диво" Г. Гладкова – естрадну манеру, близьку до поп-культури тощо. Також є мюзикли, в яких чудово поєднуються кілька вокальних манер: "Цілуй мене, Кет!" К. Портера – партії Ліллі та Фреда потребують класичної манери звукоутворення, а партії Луіс Лейн та Білла Келхоума – джазової манери тощо. Партитури рок-опер припускають співацький діапазон більший за дві октави та здатність вокаліста бути дуже гнучким у співацькій стилістиці. Наприклад, партія Іуди у рок-опері Е.-Л- Уеббера "Ісус Христос – суперзірка" потребує володіння виконавцем роковою манерою співу.

Мета статті – виявити основні засади, притаманні сучасним новаторським вокальним методикам.

Об'єкт дослідження – деякі інноваційні методології вокально-виконавського мистецтва.

Предмет дослідження – спів у мовленнєвій позиції як взаємодія вимови, резонування та роботи дихання.

Серед новаторів сучасної американської вокальної педагогіки варто виділити центральну постать педагога, який є відомим не тільки у США, але й у Західній Європі та Росії – Сетта Ріггса [14]. За думкою С. Ріггса, голос повинен базуватися на якостях розмовного голосу, адже у технічному плані спів – розтягнена вимова, тільки у більш великому динамічному та звуковисотному діапазоні [10, 65]. Першим та необхідним завданням вокального навчання "є встановлення вільної фізичної основи. Це означає, що м'язи, які потрібні для співу, повинні працювати без втручання інших м'язів" [1, 53].

За думкою С. Ріггса, оптимальний для голосу засіб функціонування – спів у мовленнєвій позиції [10, 27]. Саме мовленнєве (розмовне) положення гортані є ідеальним у співі [10, 28]. Спів у мовленнєвій позиції сягає таких результатів: "Голос працює без зусиль: ви не дозволяєте зовнішнім м'язам втручатися у процес утворення звука, ваш голос природно та легко знаходить баланс з потоком повітря вдиху та видиху. Коли ви звільняєте процес утворення звука, ви звільняєте артикуляцію, результатом чого є слова, які вимовляються легко та зрозуміло. Голос є збалансованим за якістю. Якщо гортань розслаблена та стабільна, резонатор теж є стабільним, що дозволяє голосу дотримуватись відповідного балансу верхніх, середніх та низьких гармонійних складових, незалежно від діапазону, у рамках якого ви співаєте" [10, 34].

Чітко сфокусоване мовленнєве звукоутворення усуває велику кількість вокальний проблем. Якщо вокаліст утворює звук, спираючись на "гостре" слово, формуючи звук у мовленнєвій позиції, дихальна система автоматично починає працювати у максимально економному та зручному для співу режимі. Це явище пов'язано з тим, що мовленнєвий артикуляційний м'язовий апарат людини тісно пов'язаний та скоординований самою природою з дихальним апаратом. Таким чином, робота мовленнєвого апарату провокує чітку роботу дихального апарату. Таким чином, ми можемо говорити про скоординовану роботу не вокального, а вокально-мовленнєвого апарату. С. Ріггс зазначає: "Якщо ви будете співати у мовленнєвій позиції, то все, включаючи регулювання кількості набраного повітря, необхідного для співу, буде відбуватися автоматично" [10, 68].

Методика С. Ріггса базується на "трьох китах":

- спів у мовленнєвій позиції (speechlevelsinging) – це спів у такій позиції гортані, яка використовується при розмові та не супроводжується напруженням зовнішніх м'язів;

- резонансний спів – спів із ефективним використанням резонансних якостей голосового апарату, з метою отримання максимального акустичного ефекту при мінімальних фізичних витратах, що додає голосу високих естетичних та вокально-технічних якостей: легкість, невимушеність, польотність, а також забезпечує чіткість дикції у речитативах, вірну артикуляцію слів у співі. Резонансні порожнини – розташовані над гортанню порожнини, які посилюють звук, що утворюється у голосових складках. Фізичні відчуття, які супроводжують резонансний спів (термін С. Ріггса), допомагають керувати голосом;

- керування диханням (breathsupport) – підтримка кількості повітря, яке необхідне для ефективної вібрації голосових складок, не може бути керованим безпосередньо та є стороннім продуктом співу у мовленнєвій позиції.

Пропонуємо зупинитись більш докладно на питанні резонансу та резонаторів. Тому звернемось до популярної сьогодні резонансної теорії співу, яка розроблена російським педагогом В. Морозовим [8]. Будова резонансних порожнин та їхніх співвідношень між собою в усіх людей є неоднаковою. Ці якості обумовлюють резонаторну природу голосу, його яскравість. Резонансний принцип голосоутворення вирішує й іншу важливу проблему сучасної вокальної музики – проблему співу piano упритул до тихого шепотіння. Без допомоги резонаторів звук не буде чутним, він "помре" у роті виконавця, тому що, за влучним виразом Дж. Лаурі-Вольпі, є "мертвонародженим" [2]. При резонансному механізмі будь-яке pianissimo чути у всіх куточках великої зали.

Резонансний спів (резонансна техніка співу) – це спів з максимально ефективним використанням співаком якостей голосового апарату, з метою отримання максимального ефекту потужності, польотності та естетичних якостей голосу при мінімальних фізичних зусиллях, що досягається співаком під контролем вібраційної чуттєвості як індикатора резонансу (у взаємодії із слухом та м'язовим відчуттям) та вірно організованим співацьким диханням.

Резонансний спів – це спів з високим КПД голосового апарату на основі використання законів резонансу та психофізіологічних засобів самоконтролю та посилення резонансних процесів голосоутворення.

РТС (резонансна теорія співу) – психофізіологічна теорія, яка розглядає роботу голосового апарату як цілісної системи: гортань, дихання, резонатори, на відміну від міоеластичної теорії голосоутворення (МЕТ), яка розглядає роботу голосових складок виключно з погляду фізіології як роботу гортані та складок, а РТС – з погляду акустики, фізіології та психології [9].

Міоеластична теорія починається від досліджень Мануеля Гарсіа – сина [3] та нейрохронаксичної теорії французького фізіолога Рауля Юссона.

За думкою В. Морозова, мовленнєвий принцип звукоутворення (фонації) не має захисного механізму для голосових складок (що не є потрібним у зв'язку зі слабою потужністю звука побутового мовлення, в порівнянні з професійним співом). З цим можна не погодитись. Досвід роботи драматичних акторів свідчить, що робота у вірній мовленнєвій позиції не тільки не травмує голосові складки, але й дає їм можливість працювати максимально зручно та економно. Інакше, мовленнєва позиція у співі є запорукою витривалості вокального апарату.

Тож, закцентуємо увагу на головному постулаті резонансної теорії співу В. Морозова, а саме на принципі цілісності голосового апарату. Ані на одну частину голосового апарату не можна вплинути (ані на дихання, ані на резонатори, ані на гортань), щоб це не вплинуло на роботу інших частин. Таким чином, управління роботою гортані здійснюється не шляхом безпосереднього вторгнення в її роботу, а опосередковано, через зміни в роботі дихання [13].

Коли йдеться про мовленнєву позицію, то обговорюється найбільш зручний та зрозумілий засіб контролю над звукоутворенням. Недостатньо радити: "спрямуйте голос у резонатор", потрібно розтлумачити, як можна цього домогтися. Задля цього треба розуміти, які саме механізми вокаліст може свідомо привести до дії.

За нашою думкою, свідомо контролювати вокаліст у змозі лише м'язи живота, а також язик та губи. Інакше кажучи, контроль дихання здійснюється за рахунок м'язів черевного пресу, які примушують працювати весь механізм дихання, до складу якого входять діафрагма, ребра тощо, а контроль за звукоутворенням здійснюють язик та губи – мовленнєвий апарат. Ми не можемо впливати на роботу м'язів гортані, а на роботу язика та губ можемо. Їхня природна координація змушує весь механізм звукоутворення працювати у потрібному режимі. Саме точна вимова озвучує резонатори, які є необхідними у процесі вокалізації. Деякі дослідники називають це явище резонансним принципом голосоутворення. На наш погляд, резонансна теорія співу В. Морозова є ідентичною методиці співу в мовленнєвій позиції С. Ріггса. Різниця в тому, що В. Морозов викладає свою методику досить "інженерною мовою", а С. Ріггс, який є відомим співаком, мовою більш зрозумілою творчій особистості.

Власний погляд на "три кита" вокалу пропонує В. Ємельянов, презентуючи фонопедичний метод ("здоров'язберігаючий" – В. В. Є.) голосоутворення. Він акцентує увагу на тому, що звук є не тільки свідомим продуктом голосоутворення, але й архетипним проявом домовленнєвих голосових сигналів. Не вдаючись до подробиць викладання, зазначимо, що для нас важливим є те, що використання фонопедичного методу розвитку голосу забезпечує: по-перше, встановлення зв'язку тембральних якостей співацького та мовленнєвого голосу з внутрішнім почуттям вокаліста та проявами голосової активності поведінкового рівня; по-друге, грамотне використання домовленнєвих сигналів як елементарних, інформаційних одиниць голосової комунікації у роботі з мікрофоном (у сучасній професійній діяльності співаків є розповсюдженим). Розглядаючи проблему співацької регуляції голосоутворення, В. Ємельянов вважав, що ці механізми є у кожного, але не у всіх вони є включеними.

У своїй роботі "Розвиток голосу" автор, базуючись на роботі відомого дослідника емоційного життя людини академіка П. Сімонова [11; 12], доводить наступну систему поглядів: здібності виражати емоції голосом – історично є більш давньою здатністю порівняно з логічною мовою. Таким чином, голосові зміни є у еволюційному відношенні найбільш давніми механізмами вираження емоцій.

В. Ємельянов розробив власну систему як допоміжну по відношенню до традиційних методів, адресовану тим, чиї голосові дані не дозволяють успішно рухатись у навчанні традиційними методами [4]. Автор методики розглядає професійний спів як біоакустичний процес, механізми якого працюють на кількох рівнях: від механічного та акустичного – до ендокринологічного та емоційного. Голосова функція є такою ж руховою функцією організму, як і всі інші. Голосовий апарат є м'язовою системою, роботу якої запускає емоція [6]. Цей механізм поділяє емоції, які виражаються змінами у голосі, на "біологічні" та "соціально-побутові". До перших – "біологічних" – він відносить звуки, пов'язані з функціонуванням якої-небудь поведінкової програми (інстинктів): оборонні, харчовий, статевий. Кожен безпомилково розрізняє сльози радощів, стони болю або насолоди. У результаті еволюції людина набуває здатності до володіння механізмами звукової комунікації, що несуть інформацію про внутрішній стан організму. При цьому усвідомлення таких сигналів відбувається однозначно. До інших – "соціально-побутових" – автор відносить прояви вимови та співу, котрі пройшли соціокультурні перетворення.

Безперечно, мова – найвища форма спілкування, тим більш вокальна вимова, тобто спів. Щоб запропонувати оригінальну методику оволодіння вокальною навичкою – фонопедичний метод розвитку голосу, В. Ємельянов виділяє наступні прояви вимови: шепотіння, мова побутова тиха, мова побутова нормальна, мова побутова голосна, мова голосна стресова, мова сценічна усереднена, сценічна професійна, мовленнєва пародія. Під мовою сценічною усередненою він розуміє завчені монологи та діалоги акторів, які не пройшли спеціальної підготовки у голосовому аспекті. Мова сценічна професійна – результат навчання сценічній вимові, яка включає усвідомлену роботу з голосом у процесі вербального відтворення матеріалу. В. Ємельянов стверджує, що професійна сценічна вимова втілює у собі специфічні співацькі елементи, які також засновані на механіці сигналів домовленнєвої комунікації. "Можна стверджувати, що професійна сценічна вимова є проміжним рівнем, який поєднує мовленнєвий та співацький рівні" [5, 73]. Сутність фонопедичного методу – пошук власного тембру, спираючись на природні архетипні звуки, які може відтворити природній апарат вокаліста у стані розслаблення та відсутності будь-якого свідомого впливу. За нашою думкою, саме у пошуку та закріпленні власного тембру полягає сутність запропонованої С. Ріггсом методики співу у мовленнєвій позиції. Зближення вокального та мовленнєвого тембру вокаліста використовує усі переваги цього процесу задля успішного виконання технологічних завдань у звукоутворенні.

Велику кількість сучасних вокальних методик західних педагогів засновано саме на органічному сполученні мовленнєвого та співацького голосу, на природному сполученні вокального та мовленнєвого тембру. Це новаторське сполучення у вокальних методиках є цілком природним, якщо брати до уваги те, що вокалісти сьогодні не обмежують власний виконавський репертуар суто оперною музикою, а активно беруть участь у мюзиклах і навіть естрадних проектах.

Сучасні вокальні методики розроблені на основі теорії резонансного співу В. Морозова, фонопедичного методу голосоутворення В. Ємельянова та методики співу у мовленнєвій позиції С. Ріггса. У цих методиках мовленнєвий апарат розглядається як головний "вихователь" яскравого вокального звука. Варто зазначити, що артикуляція тісно пов'язана з резонансом та диханням. Якщо артикуляційний апарат працює невірно, є затиснутим або недостатньо активним, резонанс потерпає, а "невірна порція" повітря заважає природному тембру голосу. З іншого боку, вільна артикуляція збагачує резонанс та сприяє збільшенню потужності голосу [6]. Тому значна увага приділяється голосоутворенню з використанням професійних прийомів драматичних акторів, а саме роботі мовленнєвого апарату, який є координатором дихання та яскравого резонансного звука голосу.

У вокальній освіті частіше постає завдання утворення правильного вокального звука як результату проспівування голосних. Тому, не менш важливою технологічної складовою процесу вокалізації є вимова приголосних. Чітка вимова є запорукою якісного співу. Тож, пропонуємо розглядати апарат співака як вокально-мовленнєвий, а не суто вокальний.

У переважній більшості вокальні твори – це текст, який положено на музику. Отже, важливою складовою вокального виконання є дикція. У вокальній музиці змістовна інформація передається двома шляхами: вербальним та невербальним. Слово, поетичний текст дає можливості розуміти вербальний план передачі інформації, музичний текст несе на собі невербальне інформативне навантаження. Саме ці дві складові вокального мистецтва не є взаємодоповнюючими. У процесі навчання вокаліста розумно базувати на переплетенні музичного тексту та поетичного тексту, вокалу та вимови. Значення взаємодії цих складових у процесі вокального навчання важко переоцінити.

Варто зауважити, що взаємозалежність двох складових процесу співу, взаємодії музики та тексту – вокалу та вимови, надає великих можливостей у засвоєнні, власне, технологічного прийому вокалізації. Технологія утворення вимови, робота мовленнєвого апарату допомагає засвоїти вірний

прийом вокалізації, якому притаманна "економна" робота дихання, витривалість апарату, мінімальні технологічні темброві втрати, які є обумовленими, з одного боку, складнощами музичного тексту, з іншого – індивідуальними особливостями фізіологічної будови вокально-мовленнєвого апарату кожної людини. Ми розглядаємо спів як фізіологічно вірний та зручний механізм, який не передбачає насильства над м'язовим апаратом людини, навпаки, використовує природні рефлекси та спирається на взаємопов'язану, синергетичну природу людського організму. Вокаліст утворює звуки як при утворенні повсякденної вимови, саме такий стан м'язового апарату переносить на процес вокалізації, що, як і повсякденна вимова, повинен бути максимально зручним та комфортним. Тому процес вокалізації розглядаємо як процес узгодженої взаємодії дихання, мовленнєвого апарату та резонаторів.

Таким чином, максимально комфортним з технологічної точки зору та максимально ефективним з виконавської вважаємо спів у мовленнєвій позиції. Під співом у мовленнєвій позиції розуміємо утворення близького вокального звука, заснованого на чіткій артикуляції та вільному положенні гортані, що підтримується еластичною роботою м'язів черевного преса. Спів у мовленнєвій позиції базується на природному розмовному тембрі голосу, який є ключем до формування вокального тембру, притаманного саме даному природному апарату. Спів у мовленнєвій позиції дозволяє здійснювати ефективний контроль за роботою дихання, а саме: натуральний набор дихання, контроль за його кількістю, спокійний; натуральний видих, який контролюють м'язи черевного пресу. Саме сутність співу в мовленнєвій позиції пропонує резонуючий вокальний звук, який утворено за допомогою м'язів, робота яких є підконтрольною свідомості людини та піддається свідомому тренуванню та координації м'язів черевного пресу, м'язів язика та губ. Саме їхня свідома робота формує якісне вокальне звукоутворення. Таким чином, техніка співу в мовленнєвій позиції передбачає абсолютно зручне звукоутворення у співі.

Література

1. Артемова А.В. Индивидуально-групповой подход в процессе освоения вокального искусства учащимися колледжей США: дис... канд. пед. наук: спец.13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) / А.В. Артемова. – М., 2006. – 151с.
2. Ганич И.Я. Роль резонанса в достижении вершин вокального мастерства (по книге В.Морозова "Искусство резонансного пения") / И.Я.Ганич // Методика преподавания вокала. – Химки, 2005. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: do.gendocs.ru/docs/index-119604.html
3. Гарсиа М. Полный трактат об искусстве пения (TraitecompletdeI'artchant) / М. Гарсиа; под ред. В. Багадурова. – М.: Просвещение, 1957. – 356с.
4. Гашенко О.В. Основополагающие принципы фонопедической системы В.В. Емельянова / О.В.Гашенко. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http: // www.schoolrm.ru.
5. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг: учеб. пособ. / В.В. Емельянов. – СПб.: Лань, 2004. – 192с.
6. Емельянов В.В. Телесно-ориентированная голосовая активность. Гигиена речи / В.В. Емельянов // Фонопедический метод развития голоса. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.emelyanov-fmrg.ru
7. Монд О.-Л. Анализ современных методик обучения вокалу / О.-Л. Монд // Искусство и образование. – 2009. – № 5. – С. 13–17.
8. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В.П.Морозов. – М.: МГК, ИП РАН; Искусство и наука, 2008. – 592 с.
9. Резонансная теория пения – Википедия. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: ru. wikipedia. org.
10. Риггс Сет. Как стать звездой / Сет Риггс. – Guitar College. – 2000. – 104с.
11. Симонов П.В. Эмоциональный мозг / П.В. Симонов: монография. – М.: Наука, 1981. – 216с.
12. Симонов П.В. Лекции о работе головного мозга. Потребностно-информационная теория высшей нервной деятельности / П.В. Симонов. – М.: Институт психологии РАН, 1998. – 98с.
13. Теория резонансного пения. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ralimurad.narod.ru/lib/gordon/theorressonance/index.html.
14. Riggs S. Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co., Inc, 1998. – 168 p.

References

1. Artemova, A. V. (2006) Individual and group approach in the process of mastering of vocal art by pupils of colleges of the USA. Candidate's thesis. Moscow: [in Russian].
2. Ganic, I. (2005) Resonance role in achievement of tops of vocal skill (by the V. Morozov's book "the Art of resonant singing").Essay on the subject "Methods of teaching of singing". Khimki. Retrieved from: do.gendocs.ru/docs/index-119604.html [in Russian].
3. Garcia, M. (1957) Complete treatise about the art of singing (traité where I completed the art of chant). (V. Balagurova, Trans). Moscow : Education [in Russian].
4. Gashenko, In. The fundamental principles of phonopedic system of V. V. Emelyanov. Retrieved from : http: www.schoolrm.ru [in Russian].
5. Emelyanov, V. V. (2004) Development of the voice. Coordination and training: [training manual]. Sanct-Peterburg: Lan [in Russian].

6. Emelyanov, V. V. Body-oriented voice activity. Hygiene of speech. Phonopedic method of voice development. Retrieved from: www.emelyanov-fmrg.ru [in Russian].
7. Mond, O.-L. (2009) Analysis of modern methods of vocal training. Art and education, 5, 13-17 [in Russian].
8. Morozov, V. P. (2008) Art of resonant singing. The basis of resonance theory and technique. Moscow: Centre "Art and science" [in Russian].
9. Resonance theory of singing – Wikipedia. Retrieved from: PV. Wikipedia.org>Resonance theory of singing [in Russian].
10. Riggs, Seth. (2000) How to become a star. Moscow: "GuitarCollege"[in Russian].
11. Simonov, P. V. (1981) The Emotional brain. Moscow: Nauka [in Russian].
12. Simonov, P.V. (1998) Lectures about work of a brain. Need-informational theory of higher nervous activity. Moscow: publishing house "Institute of psychology Russian Academy of Sciences" [in Russian].
13. The theory of resonance singing. Retrieved from: http://ralimurad.narod.ru/lib/gordon/theorressonance/index.html [in Russian].
14. Riggs, S. (1998) Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co., Inc. [in English].

УДК 78.03

Побережна Галина Іонівна
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри культурології і
культурно-мистецьких проектів
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
pogiav10@gmail.com

СОНАТНА ФОРМА У ТВОРЧОСТІ О. СКРЯБІНА: ЕПІЗОДИ ЕВОЛЮЦІЇ

У статті висвітлюються особливості сонатної форми О.М. Скрябіна в контексті еволюції його стилю. Як презентанти її етапності аналізуються твори основних періодів творчості композитора: Фортепіанний концерт (ранній період), Шоста соната (середній період) і Десята соната (пізній період).
Ключові слова: О.М. Скрябін, сонатна форма, тональність, циклічність.

Побережная Галина Ионовна, *доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии и культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Сонатная форма в творчестве А. Скрябина: эпизоды эволюции

В статье освещаются особенности сонатной формы А.Н. Скрябина в контексте эволюции его стиля. Как презентанты ее этапности анализируются произведения основных периодов творчества композитора: Фортепианный концерт (ранний период), Шестая соната (средний период) и Десятая соната (поздний период).
Ключевые слова: А.Н. Скрябин, сонатная форма, тональность, цикличность.

Poberezhna Galina, *D.Sc. in Arts, professor of the cultural studies and cultural and art projects, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.*

Sonate form in Scribian creative activity: episodes of evolution

The features of A.N. Scriabin's sonata form are made clear in the article in the context of the evolution of his style. Representatives of the evolution phasing such works of the main periods of the composer are analyzed: Piano Concerto (early period), Sixth Sonata (median period) and the Tenth Sonata (later period).
Keywords: A. Scriabin, sonata form, tonality, cyclicity.

Я к жизни призываю вас,
скрытые стремления!
А.Н. Скрябин

Творчий шлях О.М. Скрябіна співпав зі складним і суперечливим періодом у розвитку російського мистецтва. Криза суспільної системи, що супроводжувалася важкими особистісними трансформаціями – ось сутність його шляху, як наслідок – пошук нових шляхів у художній творчості. Як митець, який напрочуд чутливо реагував на будь-які зміни ззовні, Скрябін неусвідомлено відбив головний сенс свого часу – його перехідний характер і значення. Можливо, тому такою стрімкою й яск-

© Побережна Г. І., 2016

равою була еволюція скрябінського стилю: його перші й останні твори належать фактично двом різним епохам [2]. Тому розгляд будь-якої зі складових скрябінського стилю, насамперед такого важливого, як форма набуває значущості саме в плані поступального розгортання скрябінської творчості та її еволюції.

Скрябін – це безперестанний рух до нового, рух, який у його свідомості хоч і мав кінцеву мету, а, насправді, скерований у безкінечність. Сонатна форма як найвища форма основного періоду музичної історії не може не відбити в цьому сенсі яскраві закономірності особистісного композиторського стилю. Мета статті – зосередити увагу на них, піддати їх музикознавчому аналізу через розгляд скрябінської сонатної форми.

Яке ж місце займає сонатна форма серед інших форм у Скрябіна? Загальновідомо, що композитор тяжів до мініатюри. Лише той факт, що ним було написано 90 прелюдій, про щось свідчить. Жоден інший композитор неспроможний пред'явити такий спадок у цій галузі. На разі у О. М.Скрябіна є ще етюди, ноктюрни, мазурки, експромти, характерні п'єси. Невже залишилось місце для сонатної форми? Адже такі композитори, як Дебюссі та Шенберг, наприклад, з якими тим чи іншим чином пов'язана творчість Скрябіна, зовсім заперечували сонатну форму, і у їхній творчості вона займає останнє, інколи випадкове місце. Зовсім інше – Скрябін. До сонатної форми він звертався на протязі всього свого життя, і в його спадщині вона представлена великою кількістю творів (10 сонат, 3 симфонії, фортепіанний концерт, "Поема екстазу", "Прометей", фортепіанні поеми "До полум'я" та "Поема-ноктюрн").

Отже, сфера сонатності окреслює у творчості О.М.Скрябіна самостійну й не менш значущу, ніж мініатюри, лінію. Можливо, це є похідним від самої подвійності скрябінської натури. З одного боку, це тонкий лірик, що прагне втілити ледве вловимі рухи душі, з іншого боку – митець, що виношує грандіозні задуми перетворення Всесвіту, що прагне створити монументальне мистецтво – не лишень для естетичного задоволення, а як знаряддя здійснення цих задумів. Звісно, все це знайде відбиток у скрябінській сонатності.

Загалом закономірності будови сонатної форми у О.М.Скрябіна походять з його ставлення до форми як такої. У цьому аспекті композитор на протязі свого яскравого еволюційного шляху, як не дивно, залишається незмінним педантом [1]. Це може здатися дивним на тлі революційності композитора у царині виразових засобів, але саме вона й стала причиною скрябінського формалізму. Адже О. М. Скрябін іде на своєрідний компроміс, зберігаючи чітку форму як своєрідний місток до слухача, оскільки чим далі, тим складніша мова його творів, тим більш важко сприймаються вони публікою і критикою. Компромісна природа цього явища стає очевидною, якщо знову-таки подивитися на формотворчий чинник скрябінської творчості у його розвитку.

Чіткість конструкції спостерігається у О.М.Скрябіна ще у ранній період творчості. Але, базуючись завжди на класичній схемі, композитор зберігає різноманітність форм. Наприклад, у прелюдіях ор.11. При тому, що всі вони прості дво- й тричастинні форми, їхнє індивідуальне втілення рідко співпадає. Так само, як у межах одного емоційного стану Скрябін міг знайти й передати багатство відтінків, так і у сфері форми він міг не бути одноманітним, навіть в умовах дуже регламентованої обмеженості.

З ускладненням гармонічної мови, зі зникненням тональності нівелюються відмінності між варіантами одного виду форм. Форма перетворюється на схему, оскільки зникають умови її різного прочитання. Ця схема стає єдиною точкою опори в організації музичного матеріалу. Найбільш наочно це можна спостерігати у перехідний етап, коли утворюється протиріччя між складністю функціонально-гармонічних співвідношень в основних розділах форми й граничною простотою, схематичністю скрябінських кадансів. Із зникненням тональності для композитора важливим моментом у формотворенні стає не момент закінчення, а подібність початків.

Аналогічний процес оголення, "закостеніння" схеми можна спостерігати і у сфері сонатної форми. Раціоналізм у пізніх творах О.М.Скрябіна межує з геометричною схематикою. У цьому плані істинним пророкуванням майбутнього конструктивізму (майже шенбергівського) звучать слова Скрябіна: "Я завжди визнаю, що математика в композиції повинна грати велику роль. У мене буває іноді ціле обчислення при писанні – форми, модуляційного плану" [4]. Звісно, цей вислів – яскраве знамення нової епохи. Це один важливий момент. Але є й інший, який не можна не помітити навіть при поверхневому погляді на сонатні форми скрябінських творів. Це – перетворення циклічності в одночастинність, що має місце і у фортепіанній, і у симфонічній творчості: фортепіанний концерт, Перша, Друга, Третя симфонії – циклічні; "Поема екстазу", "Прометей" – одночастинні; перша, друга, третя, четверта сонати – циклічні, п'ята, шоста, сьома, восьма, дев'ята, десята сонати – одночастинні.

Розгляд особливостей сонатної форми у ранній творчості Скрябіна вважаємо найбільш доцільним на прикладі Фортепіанного концерту як твору недостатньо розкритого дослідниками.

Фортепіанний концерт (1897) є типовим зразком ранньої творчості романтичного Скрябіна. З трьох його частин дві – сонатні (перша і третя). Звісно, варто розглянути їх з концептуальної точки зору: наскільки тут вже закладені принципи пізньої сонатної творчості композитора, його монізм? Концерт од початку й до кінця – ліричний. Зважимо вже на восьмитактовий вступ – так могла розпочатись будь-яка із скрябінських прелюдій цього періоду. Власне, головна тема безпосередньо витікає зі вступу. Навіть її початок сприймається не як похідна теза, а як продовження вислову. Незважаючи на швидкий темп, головна партія концерту позбавлена типової активної позитивної енергії. Її настрій наближений до елегійного модусу (традиції Шопена). Інтонаційний зміст головної теми – низхідний рух натуральною мінорною гамою до тоніки, що жодного разу не з'являється (e-d-cis – d-cis-h – cis-h-a – cis-h-a). Витримана гармонічно-функціональна нестійкість створює враження невизначеності, розчарованості та водночас схвильованості, устремління вперед. Це зразок типової скрябінської суб'єктивної лірики з її мерехтливістю й витонченістю почуття.

Композитор не виходить за межі романтичної традиції. Але творчо підходить до неї, підтвердженням чого є саме вступ концерту. Тут відбувається не просто пошук тональності, але поруч з цим – показ принципу тонально-гармонічного розвитку головної партії. Сутність його – процес безперестанного досягання тоніки. Тоді завдання вступу – показати, яка саме тоніка мусить бути досягнута, показати мету руху, поза якою буде втрачена необхідна інтонаційна напруженість. Починаючи з функціонально невизначених ступенів й закінчуючи "усвідомленим слухом" перерваним кадансом, Скрябін блискуче розв'язує завдання: тональність визначена, але функціональна стійкість ще не досягнута. Тоді цей процес органічно переноситься на головну партію, що продовжує початий у вступі рух до тоніки.

Головна тема має два проведення: у фортепіано (соло) й оркестрі, де відбувається її незначна драматизація. У цьому можна навіть убачати рудимент класичної подвійної експозиції, але для О.М.Скрябіна це повторення дає можливість створити хвилю емоційного підйому вже в межах головної партії. На кульмінаційному гребні вступає сполучна партія. Вона будується на матеріалі головної теми, у своїй заключній фазі інтонаційно готує побічну.

Побічна партія не утворює конфлікту з головною: це також ліричний світ – світ мрій. Тема легка, польотна, навіть скерцозна. Приховані ознаки мазурки свідчать про її танцювальну природу. Можливо, це зародок майбутніх екстатичних танцювальних тем у пізніх сонатах О.М.Скрябіна.

Розробка має дві хвилі. Головна й побічна теми, що знаходяться у одній ліричній площині, не протиставляються одна одній, а навпаки – зближуються на спільній емоційній основі, досягаючи значного драматизму. Особливо дієвою є головна тема. Предикт, ніби початок третьої хвилі, готує кульмінацію, що співпадає з початком репризи. Таке вирішення сонатної форми є дуже традиційним. У репризі відбувається поглиблення протиставлення головної й побічної тем: головна партія проводиться на кульмінаційному підйомі, водночас, як емоційний тонус проголошення побічної партії залишається незмінним. Підсилення контрасту підкреслено й тонально: fis-moll – D-dur проти fis-moll – A-dur в експозиції.

Перша частина концерту завершується кодою, що набуває екстатичного характеру. Вибуховість скрябінських кульмінацій, що буде характерною для наступного періоду його творчості, особливо відчутна на початку коди, що відкривається раптовим вторгненням вступу на фортіссімо.

Скрябін, таким чином, залишається у сфері романтичного трактування сонатної форми. Третя частина, написана у формі рондо-сонати, також не виходить за ці межі. Музика її сповнена енергії руху, радісної схвильованості. Теми головної й побічної партій ще більш емоційно наближені, контраст між ними майже зовсім згладжено. Вся частина – стрімкий потік руху.

Подібна лінія нарощення, що веде від типової скрябінської романтичної лірики першої частини до вираження активних, вольових імпульсів у фіналі, в певній мірі випереджає скерованість образно-емоційного розвитку сонат зрілого періоду – розвитку, що буде здійснюватись вже у межах однієї частини.

Утім, чи є в концерті передпосилання майбутнього перетворення циклічності в одночастинність? Так, це – інтонаційні й структурні зв'язки. Весь концерт унаслідок їхньої дії сприймається як твір одночастинний, цілісний. Цьому сприяє, насамперед, інтонаційна спорідненість основних тем концерту: лейтінтонація (низхідний рух в обсязі терції з обов'язково сильною першою долею) пронизує весь тематизм, всю фактуру, всю музичну тканину. Так, побічна тема, що, на перший погляд, не має нічого спільного із попереднім викладом, в основі своїй містить той самий лейтмотив, навіть із збереженням його звуковисотності (e-d-cis). Але якщо в головній темі "e" був нестійким ступенем ладу, то у побічній він є стійким. Різниця принципова, зважаючи на образний контраст основних тем. Заключна тема будується на тому ж лейтмотиві, але хроматизованому (e-dis-d-cis) – наявний вплив побічної теми, в якій є хроматизми. У розробці стає очевидним походження головної й побічної теми

з одного джерела. Також дивовижна тема другої частини, що складається із сполучених повторів лейтмотиву, а також тематизм третьої частини, пов'язаний із тим самим інтонаційним витоком. Такий метод насичення музичної тканини твору єдиним комплексом інтонацій наближений не до листовського монотематизму, а до методу П.І. Чайковського в його "Євгенії Онєгіні" [3].

Структурні зв'язки ще більш цікаві. Співставимо крайні частини – першу і третю. Між ними репризна відповідність:

- в основі кожної частини – дві теми;
- конфлікт між ними відсутній;
- головна партія у fis-mol;
- побічна партія у A-dur;
- розробка побудована на взаємодії основних елементів головної й побічної тем;
- предикт як нагнітання до головної кульмінації побудовано на багатократному повторі початкового мотиву головної теми;
- реприза з'являється на кульмінації.

Утім, є певні розбіжності:

- побічна партія першої частини – у D-dur, третьої – у Fis-dur;
- кода першої частини є її кульмінацією, кода третьої частини є кульмінацією не тільки частини, а й концерту у цілому;
- форма першої частини – сонатна, форма останньої – рондо-соната.

Але ознаки рондо простежуються й у першій частині:

- матеріал, який звучить тричі: це вступ (перед експозицією, розробкою й кодою);
- тональний план частини відповідає класичним нормативам рондо: fis-moll – A-dur – розробка, де відсутня тональна стійкість – fis-moll – D-dur – fis-moll.

Тут ідея рондо й сонатності ніби існують окремо. Їхнє злиття відбувається у третій частині.

Таким чином, за загальною структурою й розташуванням матеріалу між крайніми частинами існує певний зв'язок. Його можна назвати репризним. Деякі суто зовнішні ознаки це підтверджують:

- реприза ладова (fis-moll – Fis-dur – fis-moll);
- реприза темпова (Allegro – Adagio – Allegro);
- реприза метрична (тридольність – чотиридольність – тридольність);
- реприза образно-смислова.

Загалом увесь концерт знаходиться у одній емоційній площині. Нема в ньому напружених драматичних колізій, нема конфліктних зіткнень. Це одна лірична сфера, і градації, що в ній відбуваються, ніколи не виходять за її межі. З цієї точки зору три частини концерту можна розглядати як три частини однієї ліричної поеми.

Особливе місце в цій поемі займає центральна частина. За всіма зовнішніми ознаками, а також принципом розвитку (варіаційному) й настроєм (спокій, тиха радість) вона протистоїть крайнім частинам – динамічним, імпульсивним, сповненим вибухової енергії. Таким чином, друга частина "поводить себе" як середина тричастинної форми (реприза якої, безумовно, синтетична, резюмуюча). Групування варіацій усередині також утворює тричастинність:

A (перша частина) – B (друга частина) – A (третя частина).

Тональні, темпові й образні співвідношення центральних варіацій свідчать про наявність тричастинності всередині цієї тричастинної форми:

A – B – A
B = СДС
Д- cdc.

Загалом концерт написано у формі концентричної тричастинності, а отже, він може розглядатись як єдине ціле. Ніби колами розходяться від центру симетричні конструкції. Що ж у центрі? Похоронний марш:

▲	тема варіацій – ○■ – похоронний марш – ■○	▲
I ч.	II ч.	III ч.

Така концепція відповідала тогочасним символічним тенденціям у мистецтві й була напрочуд актуальною. Показово, що й Перша соната О.М.Скрябіна (1893) завершується похоронним маршем. "Смертный! Помни о смерти!" Ці слова Леоніда Андреєва стали фактично маніфестом мистецтва на межі століть. Але для нас ця об'єднуюча ідея цікава у іншому сенсі: завдяки формальній конструкції тричастинність концерту набуває дивовижної цільності.

Звернімося тепер до Шостої сонати О.М.Скрябіна – твору, надзвичайно характерного для середнього періоду творчості композитора. Вона була написана у 1912 р. услід за поемою "Прометей", і органічно відбила її художню ідею, що стала на той час провідною для всієї творчості Скрябіна: утвердження активного, дієвого начала, здатного здолати у житті всі перешкоди. Втілення нової образності зумовило зміни у сфері виражальних засобів – зміни, настільки разючі, що якщо поставити поруч Фортепіанний концерт і Шосту сонату, створиться враження, що це твори різних авторів.

Головним рушієм еволюції скрябінської музичної мови є гармонія. Саме її якісне переосмислення спричинило до розуміння всіх інших елементів музичного мовлення та їх взаємодії. Шоста соната у цьому аспекті є особливо цікавою, адже в її основі вже не лежить традиційна мажоро-мінорна система. Її межі вже стали тісними для О.М.Скрябіна. Він знаходить іншу основу для ладової організації звукової матерії.

Перше враження од початку сонати створює ілюзію музики атональної. Переважають дисонанси, які нікуди не тяжіють і не розв'язуються. Відсутність ключових знаків і довільне змішання дієзів з бемолями може легко ввести у оману й аналітика та змусити його зробити поспішний висновок про те, що у Шостій сонаті О.М. Скрябін вже відмовився від тональності. Насправді це не так. Вся соната од початку до кінця ладово організована, але на основі використання зменшеного ладу. Це стає очевидним, якщо вдивитися[1] в рух мелодичних ліній і будову акордів.

Утім, якщо є лад, то є і тональність. Таких тональностей може бути у цьому випадку три. Умовимось позначати їх для зручності першою літерою звуку, на якому будується зменшений септакорд: C (c-es-ges-a), Cis (cis-e-g-b), D (d-f-as-h). Використання зменшеного ладу на той час відповідало прагненню композитора до втілення потаємного, незвіданого. Дослідники відмічають містичний елемент у творчості О.Скрябіна цих років, що було виправдано й часом: "повітря останніх років старого й перших років нового віку було насичене містикою" (за О. Блоком).

Містичним уже є перший акорд. Він охоплює діапазон у 4 октави, створюючи враження об'ємного сприйняття звукопростору з характерним "відлунням" у нижній регістр[2]. Це "акорд-ембріон", з якого походить усе: лад, тональність, ритмічний імпульс, навіть "польотний" мотив "aile". Весь подальший "рух матерії", буквально найменший "атом" музики – результат внутрішнього саморозвитку початкової інтонаційної посилки.

Особлива роль призначена у сонатній формі О.М.Скрябіна побічній темі. Її передчуття народжується усередині головної партії Шостої сонати – у другому її розділі, де численними позначеннями й новими виразовими засобами (трель) Скрябін намагається розкрити її символічний зміст: "таємний подих", "ласкава хвиля" тощо.

Перехід до побічної партії зроблено своєрідно. Ще у межах ліричного розділу головної партії з'являється співзвуччя, яким почнеться побічна партія (30-й такт). Це – лише її символ, але весь рух звукової матерії скеровується до нього. Секвенційні повтори фраз із поступовим, більш дрібним розчленуванням тематичного матеріалу, нібито відтворюють процес наближення до жаданої мети. Мета автора – емоційно підготувати слухача до сприйняття побічної теми, створити атмосферу очікування її появи. Адже вона обіцяє бути прекрасною.

Нарешті, "сон оформлюється", – пише про побічну тему О.М.Скрябін. Те, що у головній партії звучало як натяк, тепер ніби відкривається очам: прекрасний ідеальний світ, найбільш потаємне – до чого прагне душа. Звісно, основної виразності набуває тут мелодія – ніжна, спрямована угору (Скрябін приберіг для неї високий регістр). Плин її вирізняється імпровізаційною свободою, метричною нескутістю.

Повторне проведення теми побічної партії – яскравий приклад градаційного методу розгортання тематизму у О.М.Скрябіна. Побудова виросла у півтори рази (з 16 тактів до 27), але тим не менш збережена буквальна повторність: жоден звук мелодії, а також її структуру не змінено. Чим же досягається таке розростання масштабів?

Повторюючи тему, О.М. Скрябін прагне повніше виявити її якості, ідеальність її образності. Тканина насичується новими підголосками, спадає динаміка (три піано проти одного). Ніби милуючись кожним звуком, Скрябін повторює окремі фрази й мотиви, за рахунок чого й розширюються межі форми. Повторність ця, завдяки зміщенню акцентів, завжди несе в собі нову якість інтонування. О.М.Скрябін досягає тут справжньої метричної свободи викладу. Сплетіння різних елементів, де кожен має свою яскраву ритмічну характерність, дає, як додаток, ефект поліритмії. Загалом це одна з натхненних сторінок музики композитора.

У розробці ліричний фрагмент головної партії, що був передвісником побічної, звучить як кульмінаційне її завершення. Але в урочисте переможне звучання раптово вторгається мотив "таємного поклику", що повторюється із зростаючою настирливістю, призводячи врешті-решт до побудови, що

символізує розквіт таємних сил. Головна партія репризи обриває це розгортання – ніби включаючи енергією пружини, що раптово розпрямляється.

Власне, розробка позбавлена розвитку, вона являє собою лише довільну зміну елементів усіх тем експозиції. Їхнє зіставлення має випадковий характер. Це, за автором, є типовою грою суб'єктивного духу з матерією: він – то насолоджується стрімкістю польоту, то заколисується ласкавістю відчуттів, а то жахається чогось страшного і потаємного. Швидка зміна цих станів утворює підвищену знервовану атмосферу, враження загостреної чутливості. Стан нарощуваного збудження втілюється чергуванням усе більш дрібних структур, прискоренням зміни тематичних елементів.

Початок репризи одразу як такий не пізнається: гармонічна основа першого мотиву збережена, але розташування акорду й фактурний виклад –інші. Лише ретроспективно можна визначити тут початок репризи. Так, грані форми виявляються ніби розмитими. Утім, перед самим настанням репризи у басу починає звучати лейтакорд.

Скрябін позначив перші такти репризи – "раптове потрясіння" або "крах". Дійсно, тут відбувається обрив розпочатого динамічного розгортання, але водночас – початок репризного узагальнення. Цікаво, що за імпровізаційною свободою ніби криється чітка логічна структура, за наскрізним розвитком одночастинності – класична сонатна схема:

експозиція:	ГП – D	розробка: Cis → C	реприза: ГП – C	кода: D
	ПП – D-Cis		ПП – C-D	
	ЗП – Cis		ЗП – D	

Інша річ, що насичена ця схема зовсім не класичним змістом. До того ж наскрізний розвиток досягає такої міри інтенсивності, що створює буквально враження "переливання" одного розділу форми у інший, породжуючи ефект стирання граней форми. Утім, ми завжди з точністю до однієї лічильної долі можемо вказати на момент, яким починається новий розділ. Проте здатен зробити це наш аналітичний розум, а не слухове сприйняття. Експресіонізм образного виразу й інтелектуалізм формотворення – дивовижне (утім, закономірне) сполучення у скрябінській творчій індивідуальності, що на ранньому етапі себе ще так явно не виявляло (однак існувало, як це показав аналіз Фортепіанного концерту).

Тональна на певному етапі реприза стає для О.М.Скрябіна неважливою. Головне для нього – образна репризність, а також реприза структури. Останнє – недоторкане. Проте побічна партія диктує свої правила. У репризі вона досягає вищого рівня свого градаційного розгортання у цілісній формі. Перед заключним екстатичним танцем Скрябін прагне розкрити до кінця всю красу й зачарування світом, меті злиття з яким слугує наступний екстаз. "Все стає зачаруванням й ніжністю", – пише композитор. Тема розквітає підголосками, досягає багатошарової фактури, поліритмії, утворюючи кілька "поверхів" звучання:

- фон з 32-х, що зливається у низькому регістрі у таємниче гудіння – утілення бурхливих сил стихій;
- танцювальний мотив із заключної партії – зародок екстазу;
- основний мотив побічної теми, показаний ніби у процесі народження: його початкові звуки весь час обриваються;
- закличний мотив з головної теми[3].

Таким чином, відбувається синтез матеріалу усіх партій. А над усім цим звучить побічна тема, мелодія якої у зіставленні з мотивною подрібненістю фону здається широкою й протяжною. "Лава", що кипить під нею, часом проривається назовні, часом поглинає саму тему. За рахунок цього збільшується кількість "проміжних" тактів, а отже, й тривалість звучання побічної теми.

Які ще основні спостереження над особливостями сонатної форми Скрябіна ми можемо винести з аналізу його Шостої сонати?

1. Втрата відповідності між тональністю й функцією структури у формі. Річ також непередбачувана, зважаючи на представлену вище тональну схему. Адже в експозиції два тональних центри у своїй взаємодії вибудовують усю тональну драматургію твору. Проте співвідношення тональності і партії невідповідне: побічна "поводить себе" як сполучна, заключна – як побічна. Справжня тональна реприза наступає разом із заключною партією, утверджуючись остаточно у коді. Таким чином, у сонатній формі О.М.Скрябіна тональність перестає грати звичну роль і набуває символічних рис на основі інтелектом породженого принципу їх послідовності у формі. Цей принцип – повне тональне коло, лише коли пройде його – форма "зупиниться". Зрозумілим у такому аспекті є вибір зменшеного ладу з його "трійцею" тональностей. За цим вже горизонти сакральних смислів.

2. Відсутність розвитку. Відповідно до ідеалістичного світогляду О.М.Скрябін заперечував час і процесуальність. Тому образи, які експонуються у Шостій сонаті, не розвиваються. Їхня сутність

на протязі усієї форми не змінюється. Лише найбільш повно розкриваються перед слухачем їх якості: за рахунок динаміки, обволікання мелодій підголосками, що несуть важливі семантичні нюанси, фактурних змін, повторів окремих значимих фраз. Структурна й інтонаційна основа тем завжди зберігається. Навіть у розробці – найбільш нестійкому і динамічному розділі сонатної форми – розвиток замінюється довільною зміною контрастних епізодів, у яких секвенціювання – вищий показник розробленості.

3. Нова роль ритму у формотворенні. На противагу відсутності розвитку, сонатна форма у О.М.Скрябіна є динамічним процесом саме завдяки ритму. З цієї точки зору життя форми нове й надзвичайно цікаве. І не тільки своєю ритмічною загостреністю, складністю малюнку, але й винятковою різноманітністю ритмічних формул, їхнім сполученням, що породжують то імпульсне збудження, то згасання. Саме завдяки ритму створюється характеристичність тем, саме ритмічні властивості матеріалу (у сукупності з фактурними) вирізняють їх одну від одної й відмежовують грані форми.

Відсутність метричної організації стає для О.М.Скрябіна звичним явищем, але роль ритму за таких умов зростає безмірно. Він набуває функції "будівничого" форми. Справді, як напрочуд вільно, розкуто відбувається рух звукової матерії у композитора: від невизначеності й хиткості ліній – до їх абсолютної метричної регламентованості (майже автоматизму) – усе заради того, щоб знову розпорошитись й упасти в хаос. Цей процес, самооновлюючись, може здійснюватись до безкінечності.

4. Перетворення циклічності у одночастинність. Скрябін досягає у Шостій сонаті злиття ідей та образів усього сонатного циклу в одну частину. Це, звісно, не могло не позначитись на сонатній формі. Необхідність сполучити якості усіх частин циклу породила розширення відповідних розділів форми, що покликані представляти: що – скерцо, що – повільне адажіо, а що – й фінал. Варто відмітити, що створення концентричної сонатної форми не призвело до надмірного ускладнення схеми. О.М.Скрябін зумів зберегти класичну стрункість й лаконічність загальної конструкції. Як же розподілені ролі між її розділами?

Особливої важливості набуває у композитора побічна партія. Це єдина партія, яка має цілу шкалу послідовного градаційного розгортання, до того ж за тривалістю звучання це найбільша партія. Звісно, можна зробити висновок про виконання нею функції замісника другої частини циклу. Роль скерцо бере на себе заключна партія. Сама вона дуже невелика, але Скрябін випереджає її сполучною побудовою, яка належить тій самій образній сфері й відповідно набуває того ж самого смислу. Кода, що має особливе драматургічне значення й масштабно розрослася, заміщує фінал.

Аналіз Шостої сонати дозволив скласти достатньо повне уявлення про специфічні риси скрябінської сонатності, що викристалізувалися в процесі її еволюції. Аби доповнити цю картину ще декількома штрихами, звернімося до останніх сонат композитора. Все те нове, що з'явиться в них, має свої передвісники і у Шостій сонаті, і в інших творах середнього періоду. Утім, оскільки ці потенціальні якості ще не вгадувались, звертати на них аналітичну увагу не має сенсу. Об'єктом для розгляду логічно зробити останню – Десяту сонату Скрябіна[4].

За висновками дослідників, Десята соната (1913) – "пантеїстична". Сам Скрябін говорив про те, що в ній утілені лісова тиша й лісові звуки. Дійсно, дивовижна прозорість звучання і зображальні моменти свідчать на користь такого твердження. Утім, дивна холодність емоційного тону й химерний характер звучання лісових голосів дозволяє помітити, що це далеко не "ліс", наприклад, Римського-Корсакова. І справді, якщо це була проста зображальна замальовка, Десята соната не була б сонатою. Безумовно, що тут закладена та сама скрябінська концепція, котра мала місце і в попередніх творах, позбавлених пантеїзму. Потяг О.М.Скрябіна до реального, об'єктивного світу, від якого він через свої теософські погляди був ізольований, найбільш яскраво проявився саме в Десятій сонаті. Утім, кінцева мета Скрябіна залишається тою самою, і, якщо він і каже про образи природи, ніби цілком реальні, то все одно розуміє й трактує їх по-своєму: як частинку вічного, космічного начала. Злиття ж людини з природою – символ найвищого розчинення в космосі – знову ж таки є екстазом.

Десята соната – один з творів, у якому композитор відмовляється від тонального мислення. Якщо в Шостій сонаті тональність ще існувала завдяки її міцній ладовій організації (хоча на слух вона вже так, звісно, не сприймалася), то у Десятій сонаті набагато більша складність ладо-гармонічної будови таких умов створити не могла[5].

Скрябін поєднує в Десятій сонаті (інколи водночас) елементи кількох ладів: збільшеного, зменшеного, хроматичного, натурального мажор-мінору. Домінуюча роль кожного з них визначається виключно художньо-образними завданнями. Наприклад, для втілення космогонічного начала Скрябін використовує збільшений лад, який у кількісному відношенні переважає над усіма, й міститься більшою або меншою мірою у всіх темах.

Як завжди, у Скрябіна в основі сонати покладено чітку схему:

вступ (ава) – експозиція (ГП + ПП) – (вступ + ГП + вступ + ПП) – реприза (ГП + ПП) вступ (а).

Звертає на себе увагу наявна активна роль вступу й концентрація основного тематизму в двох контрастних партіях. Їхній образний смисл в основних своїх рисах співпадає з образним змістом партій у Шостій сонаті. Великими стають сполучні побудови, які остаточно поглинають сполучну й заключну партії. Якщо у Шостій сонаті заключна партія мала самостійне емоційно-образне навантаження, то тут вона цілковито розчиняється у сфері побічної партії, а запаморочливий екстатичний танець (кульмінація усієї форми) з'явиться лише у коді.

Розвиток також відсутній, драматургія сонати базується на співставленні контрастних епізодів (вступ, головна партія, побічна партія). Це добре видно у побудові експозиції, але особливо відчутно у розробці – розділі, що передбачає хоч якесь дроблення, тематичну розчленованість, динамічне устремління. Але нічого такого тут не спостерігається. Кожна образна сфера залишається внутрішньо замкненою. Звичайно, в її межах відбувається певне розчленування, секвенційний розвиток, імітування – і тільки. Загалом збережено сюїтний принцип чергування контрастних епізодів, який мав місце у Шостій сонаті, але в меншій мірі.

Сонатна форма О.М.Скрябіна містить не тільки риси сюїтності. Структурна схема Десятої сонати виявляє тенденцію рондальності, що утворюється завдяки повним повторенням вступу. Загалом роль вступу у цій сонаті особлива й розкриває ще одну якість скрябінської музики. Це – "гомогенність" музичної тканини твору, її цільність, органічність. У концерті ця якість проявилася у збереженні однієї інтонаційної сфери для усіх тем, в Шостій сонаті – у ролі лейтакорду, що цементує весь виклад, а також в "інтонаційному пророщуванні" на гранях форм. Утім, усе це окремі випадки. По-справжньому талановито й просто це зроблено в Десятій сонаті.

Вступ дуже великий за розміром – навіть більший від головної партії. Тричастинна будова надає йому відносну стійкість і значення окремої образної сфери. Це цілком самостійний розділ форми, і самостійність ця у подальшому буде успішно зреалізована.

Скрябін пронизує матеріалом вступу фактуру усієї форми, створюючи наскрізний розвиток. У своїй тематичній будові вступ неоднорідний. Він містить комплекс дуже яскравих, характерних мотивів, які в зоні головної й побічної партій починають існувати самостійно, своєрідно розпорошуючись у звуковому просторі. Прообраз такого розпорошення створюється у межах самого вступу, в його середньому розділі[6]. Схожа інтонаційна атмосфера утворюється під час звучання головної й побічної тем. Як наслідок – спостерігається цікаве явище: на протязі усієї сонатної форми усталено існує один інтонаційний комплекс. І не просто існує, а пульсує, створюючи то розріджені, то концентровані, міцно спаяні своїми атомами ділянки форми. У кожний момент такого розрідження, коли сила тяжіння між мотивами слабшає, контрапунктом до них починає звучати нова тема. Тоді на задньому плані ніби утворюється ще одна форма, наближена до поліфонічної: вона нагадує чергування теми й інтермедій. Першопричиною такого методу є художньо-образне завдання: з одного боку, єдність місця дії, з іншого – розчинення суб'єктивного начала у вічності природи, у космосі.

Цікавим у Десятій сонаті є й обрамлення. У Шостій і у супутніх сонатах ми з таким явищем не стикалися. Уперше цей прийом використано у Дев'ятій сонаті, а вслід за нею – у Десятій. Типовий засіб поемо-баладних жанрів набуває у О.М.Скрябіна нового значення – значення стискаючого форму фактору. Наскрізний розвиток, що пронизує сонату од початку до кінця, не дозволяє бачити у обрамленні тенденції до арочної симетрії, але скоріш – штучну перешкоду, поставлену на шляху потоку розгортання. За умов однакового зовнішнього прояву закон симетрії підмінений законом тяжіння.

Показовим є й інше: ефект обрамлення створюється при повторенні лише однієї фрази із вступу. Такий прийом дуже типовий для пізньої творчості О.М.Скрябіна. Його можна знайти навіть у прелюдіях (ор.48 №4, ор.33 № 1 та ін.). Своє походження він бере ще від Ліста, тричастинність у якого містила сильно скорочену репризу, власне, лише натяк на неї (повторення фрази або мотиву з експозиції). Потім така репризність стала характерною ознакою імпресіоністичних форм (Дебюссі). У О.М.Скрябіна все це знайшло, безперечно, специфічне відбиття.

Особливої уваги потребує і тематизм Десятої сонати. Його будова виявляє символістські тенденції пізнього Скрябіна. В основі будь-якої теми – лаконічний яскравий мотив або фраза. Він – носій образу. На його модифікаціях, які являють собою найчастіше звичайні секвенції, й будується партія. Чергування цих мотивів-символів, їх переплетення утворює насичену поліфонічну тканину, причому ця поліфонія часто утворює цілі образи.

Таким чином, ми з'ясували нові особливості скрябінської сонатності, що відкриваються у будові Десятої сонати. Тож можна зробити загальні висновки.

У творчій спадщині О.М. Скрябіна сонатна форма займає одне з провідних місць, а тому вимагає свого розгляду у тісному зв'язку із загальною еволюцією скрябінського стилю. На всіх етапах

цієї еволюції в основі сонатної форми Скрябіна лежить класична схема. Це ніби дає право зробити висновок про консервативне ставлення композитора до сонатної форми. Насправді ж, вона набуває у нього цілий ряд особливостей, які не могли б народитися у іншого з огляду на новаторський тематизм і художньо-образну якість музики, тобто на те, що робить його Скрябіним. На ранньому етапі творчості композитор ще знаходиться цілковито у романтичному руслі, й зародки майбутнього вихолощення (схематизації, алгоритмізації) сонатної форми ще досить глибоко приховані. Утім, з усвідомленням свого месіанства, з оформленням відповідної художньо- філософської концепції скрябінських творів відбувається поступове закріплення за партіями сонатної форми певного образного значення: головна партія – активність духу, своєрідний екстаз дії; побічна партія – втілення ідеального світу, одкровення прекрасного, вищий стан душі, її вивільнення. Це два основних контрастних екстатичних образи. Кінцевий екстаз (результат їх злиття) наступає у коді, яка завжди являє собою шалений, вакхічний танець – кульмінацію форми. Таким чином, кристалізується не тільки конструктивна схема, але й ідейно-образна.

Підсумуємо основні протиріччя, власне, сонатності у О.М.Скрябіна.

1. Елементи форми подані наперед і їхнє співвідношення не є процесом взаємодії, а їх простим розрізненням. До того ж музика Скрябіна зіткана з контрастів. Ця корінна якість його творчої натури проявляється у кожній клітинці музичної тканини його творів. Метод ліплення форми з контрастних елементів стає закономірним і у сонатності, що наближує її до сюїтного принципу. Усю глибину цього протиріччя можна зрозуміти, якщо констатувати факт відсутності розвитку в сонатних формах Скрябіна. Композитор розвиток як головну якість сонатності підмінює градаційністю. Навіть розробки його будуються на чіткій, майже експозиційній схемі, часто являючи собою механічне чергування одних мотивів з іншими. У сонатах О.М.Скрябіна (окрім Дев'ятої) ми не зустрінемо навіть рахманіновської чи лістовської трансформації музичного образу, переродження теми. Загалом данності світу для Скрябіна-ідеаліста існують в одночасності. Структурна, інтонаційна й жанрова основа скрябінських тем ніколи не змінюється. Якщо тема лірична, вона на протязі усього твору буде з'являтися виключно у цьому амплуа. Градаційний метод розгортання форми особливо результативно застосований композитором у побічних темах, яким надається завжди особливо велике значення у розкритті філософської концепції його творів.

2. Градаційне розгортання застосовується Скрябіним по-різному: залежно від ліричного або активно-вольового тематизму. Стимул розвитку перших – у поліфонічності тканини. Тут композитор у своїй майстерності завжди на висоті. Що ж стосується інших, то зернина росту закладена в тих імпульсах, якими насичені їхні мотиви, а це потребує іншого підходу, ніж типово скрябінського, який здійснював градацію подібних тем виключно долученням до них кількох секвенційних ланок.

3. Протиріччя схеми і потоку розгортання музичної тканини. Це основне протиріччя у формотворенні О.М.Скрябіна. За рахунок інтонаційного, ритмічного і навіть фактурного пророщення відбувається ніби переливання одного розділу форми у інший, але яскравість схеми від цього аж ніскільки не тьмяніє. Вражає поєднання цієї схематичної замкненості з фактичною розімкненістю форми у Скрябіна, що створюється потоком наскрізного розгортання. Для гальмування останнього у пізній період творчості Скрябін застосовує прийом обрамлення. Цей факт можна пов'язати з гіпотезою Каратигіна про кризу скрябінського індивідуалізму.

4. Тональна драматургія (якщо вона можлива) підкорена завжди прагненню створити єдність цілого, стрункy систему тональних зв'язків. Це частковий прояв загального тяжіння О.М.Скрябіна до класичної урівноваженості у всьому. Власне, завдяки виявленню логіки тонального плану твору може бути виявленим і організуючий форму сонатний принцип.

5. О. М.Скрябін – творець концентрованої сонатності, тобто сонатності, що містить ознаки й відмінні особливості сонатного циклу. Перетворення циклічної сонати в одночастинну не є результатом зовнішнього запозичення у Ліста. Скрябін дійшов цього власним шляхом, про що свідчить еволюція його творчості. Надзвичайна цілеспрямованість форми у Скрябіна, тенденція до безперервності її розгортання (першопричина – програма) не могла не призвести до одночастинності як до форми, адекватній ідеї, що втілюється. Тож ознаки циклу у одночастинній сонаті Скрябіна присутні настільки, наскільки вони були раніше етапами розвитку цієї ідеї. Факт перетворення циклічності у одночастинність має у Скрябіна та Ліста однаковий зовнішній бік, але здійснення його відбувалось порізному. У Скрябіна – за рахунок розширення сполучних побудов, що ще більше сприяло наскрізному характеру форми при збереженні двох основних образно-тематичних сфер. У Ліста ж – часто за рахунок введення нових тем, суміщення різних форм, що призводить до складності і нерідко заплутаності загальної схеми. У Скрябіна остання завжди класична.

Наостанок поставимо запитання: програмна чи ні скрябінська сонатність? Відповідь – і так, і ні. Так – тому що у свідомості композитора програма існувала, він навіть прагнув повідомити про неї. І водночас – ні, адже ця програма несприйнятна для слухача, який не буде вгадувати "пригоди граючого духу", розкодовувати у звукових символах дуже складні "астральні плани". Музика О.М.Скрябіна набагато ширша: продуманий зміст має велику естетичну цінність, слугуючи вираженню людських почуттів, утвердженню могутності людського розуму й невмирущості людського духу.

Молодший сучасник О.М. Скрябіна, поет Б. Пастернак відгукнувся на смерть композитора рядками А. Фета:

Не жизни жаль с томительным дыханьем.
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем
И в ночь идет, и плачет, уходя.

Навряд чи поет мав на увазі лише факт усвідомлення композитором свого невідворотного відходу у небуття, що викликало у душі композитора надзвичайне зворушення. Напевне, цей плач був більш глибоким. Він, безсумнівно, знаходився у резонансі з відповідними семантичними обертонами епохи, що відбилися в суттєвих трансформаціях скрябінської сонатності. Утім, як віднайти, зафіксувати це в творчості О.М.Скрябіна – митця, який знаходився у повсякчасному устремлінні? Звісно, можна вихопити з цього потоку якусь одну мить і скласти за нею уявлення про композитора, риси його стилю. Однак процес руху, потік як такий вислизне від нас, а з ним – і найголовніше у творчості О.М.Скрябіна.

Примітки

[1] Саме вдивитися, а не вслухатися, бо наше вухо якщо й може розпізнати зменшений лад, то тільки в такому вигляді, в якому він використовувався Римським-Корсаковим (з консонантною основою музики).

[2] Цей акорд несе на собі прямий відбиток "прометеєва" й інших акордів Скрябіна як акордів, синтезуючих у собі тембр.

[3] Такі мотиви у Скрябіна завжди символізують полум'я.

[4] Восьма соната, завершена після Десятої, пристає за своїми особливостями, до попередніх сонат.

[5] Втім, певні залишки принципів тонального мислення збереглися. Так, у репризі Скрябін починає головну партію на тій самій абсолютній висоті, що й у експозиції. Завершує ж сонату не дотримуючись цієї норми.

[6] Водночас – і прообраз головної теми (хроматична лінія із зворотнім напрямком руху).

Література

1. Лурье А. Скрябин и русская музыка / А. Лурье. – Пг.: Госиздат, 1921.
2. Маслякова А. И. Музыкально-эстетическая концепция А. Н. Скрябина /А. И. МАслякова. – СПб.: Астерион, 2013.
3. Побережная Г. Петр Ильич Чайковский / Г. Побережная. – К.: ВІПОЛ, 1994.
4. Шлёцер Б. Ф. А. Скрябинъ. Личность. Мистерия / Б. Ф. Шлёцер. – Берлинъ: Грани, 1923.

References

1. Lure, A. (1921). Skriabin in Russian music. Ph.: Hosyzdat [in Russian].
2. Masliakova, A. Y. (2013). Music Aesthetical conception of A. N. Skriabyn. SPb.: Asteryon [in Russian].
3. Poberezhnaia, H. (1994). Petr Ylych Chaikovskyi. Kyiv: VIPOL [in Russian].
4. Shlëtser, B. F. (1923). A. Skriabin. Personality. Mystery. Berlyn: Hrany [in Russian].

УДК 78.03+785.6:786.2

Хіль Олена Михайлівна
кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової
Sungirl2009@ukr.net

ПЕРШИЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ С. ПРОКОФ'ЄВА У СПРЯМОВАНОСТІ НА АКТУАЛЬНЕ ІНТОНАЦІЙНЕ РІШЕННЯ

Стаття присвячена характеристиці Першого фортепіанного концерту С. Прокоф'єва у спрямованості на актуальне інтонаційне рішення. У центрі аналізу вказаного твору С. Прокоф'єва – виявлення стильових складових композиції, що представляє ранні твори в презентації авторського композиторського стилю та у відображенні стильових перетворень світового мистецтва 1910 рр., які складають стильову палітру інтерпретаційних пошуків сьогодення.

Ключові слова: концерт як жанр, актуальна інтонація, виконання музики, фортепіанна виразність звучання, стиль у музиці.

Хиль Елена Михайловна, *кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры специального фортепиано Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой*

Первый фортепианный концерт С. Прокофьева в направленности на актуальное интонационное решение

Статья посвящена характеристике Первого фортепианного концерта С. Прокофьева в направленности на актуальное интонационное решение. В центре анализа указанного сочинения С. Прокофьева – выявление стилевых составляющих композиции, которая оказалась в числе ранних сочинений репрезентантом авторского композиторского стиля и отражением стилевых преобразований мирового искусства 1910-х годов, которые образуют стилевую палитру интерпретационных поисков сегодняшнего дня.

Ключевые слова: концерт как жанр, актуальная интонация, исполнение музыки, фортепианная выразительность звучания, стиль в музыке.

Khil Olena, *PhD in Arts, lecturer of the specialized Piano chair, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music*

Prokofiev's first piano concert in the direction of the current intonation decision

The article is devoted to the attribute of the First piano concert by S. Prokofiev that trends towards to an intonation decision actual in the present time. In the centre of our analysis of S.Prokofiev's specified work the identification of style components of this composition stands that turned out to be a representative of the author's composer style among his early creations and a reflection of stylistic transformations of the world art of 1910th years that are forming the style palette of interpretative searches of today.

S. Prokofiev's first concert for piano with orchestra Des-dur was created in 1911-1912 years marked with manifestation in the artistic sphere of the quality of the stylistic "vanguard" that was perceived by contemporaries as an active relatedness to the modernist style of the end of XIX-th – the beginning of the XX-th century and became academic due to directions of previous musical periods.

The Des-dur tonality itself, hymnal piano and orchestral beginning of this composition created very accurately hints to the general tone of sounding of the First piano concert by P. Tchaikovsky (composed in b-moll, however given in "major-like luminescence" of a Des-dur-reference at the VI-th scale tone both in the initial and main subject of the work). The poem-like single-part structure and abundance of the large-leaps technique focused on an association with F. Liszt's Concerts and A. Rubenstein's pianism. In addition, the initial rhythmus-formula of the psalmoding figure (at the Allegro-brioso-tempo) obviously indicated the transformation of the type of an inversion of the chant sequence of M.Glinka's "Slavsya".

However the mentioned "references to the tradition" of young composer's First concert, who also asseverated his performing pianistic position of "metallic" playing by means of this work, weren't noticed by critics (the public was more adequate in accepting the idea of the piece). As a result of analytical consideration of this composition we receive a number of positions concerning performing readings of the First piano concert by S. Prokofiev who has found obvious analogies to baroque forms of a proto-poem type in the post-symbolist artistic concept.

In the first place, it is highlighting of rhythmic energy of a "steel" perpetum mobile whose primitive sincerity averted or enchanted at first hearings of the composition in remote 1910th years.

Secondly, the continuity of the Concert in relation to playing motility of the impressionistic-symbolistic canvases appealing to " simulation of childishness " of the clavier rococo of the XVIII-th century rivets

Thirdly, we emphasize the Baroque hymnal zealousness of sounding going from depths of a conflict-free thematic invention and over-individual lyrics of his early concerts. Meeting points with the academic romantic tone of the recital feeding the young composer through mediation of A. Glazunov, S. Taneev, N. Cherepnin and others are also obvious.

In the article we draw conclusions as to performing readings of the First piano concert by S.Prokofiev who has found obvious analogies to baroque forms of a proto-poem type in the post-symbolist artistic concept:

1) Highlighting of rhythmic energy of a "steel" perpetum mobile whose primitive sincerity averted or enchanted at first hearings of the composition in remote 1910th years.

© Хіль О. М., 2016

2) Entrapment of continuity in relation to playing motility of the impressionistic-symbolistic canvases

3) Emphasizing of the baroque hymnal zealousness of sounding going from depths of a conflict-free thematic invention and over-individual lyrics of his early concerts.

4) Discovery of meeting points with the academic romantic exposition tone that supplied the young composer through A. Glazunov's mediation, whose influence on the young composer took place undoubtedly.

Known performers of S. Prokofiev's works such as S. Richter, M. Argerich, Lang Lang represent different sides of style manifestations; from which the first, S.Richter, obviously projects the experience of his performing bachness and beethovenness, creating the type of monumental and solemn sounding correlated to the idea of Baroque art. M. Argerich, as nobody else, covers communication with figurativeness of mozartness that is programmed by composer's text, though without applying for a high-priority line. Undoubtedly, the youth-épatering principle of sounding of the Concert performed by Lang Lang is the most recognizable; whereas the majority of modern insonifications of this work, including the execution of Prokofiev's compositions in educational conservatoire practice, are directed to a fulcrum on academic romanticizing of the style of the composition.Taking into account the neo-symbolistic wave of modern post-vanguard and the style setting for a facilitated-"flying" type of performing peculiar for it, interpretations by M. Argerich and Lang Lang apply for privileges in actual and intonational preferences; though objective artistic advantages of the execution by S.Richter who was the authorized representative of the composer for public presentations of his piano compositions, possess imperishable merits.

Keywords: concert as a genre, actual intonation, music performance, piano expressiveness of sounding, style in music.

Актуальность темы работы определена неисчерпаемостью гения С. Прокофьева для новых исполнительских прочтений, источником которых выступает стилевая симультанность сочинений великого русского композитора, жизненными обстоятельствами и культурными истоками связанного с судьбой музыкальной Украины, неоднократно в своем творчестве использовавшего украинские образы-темы. Обновление исполнительских установок согласно исторически меняющимся вкусам публики, пристрастиями которой четко управляет мистический по названию и совершенно реально-обыденный по психологии артистической деятельности – "дух эпохи", порождающий явление, терминологически обозначенное как "актуальное интонирование" [5].

Целью данной работы выступает анализ Первого фортепианного концерта С. Прокофьева в аспекте стилевых составляющих произведения, оказавшегося в числе ранних сочинений репрезентантом авторского композиторского стиля и отражением стилевых преобразований мирового искусства 1910 гг., что составляет стилевую палитру интерпретационных поисков сегодняшнего дня. Конкретные задачи – выделение стилевых тенденций, объективно обнаружившихся в 1910-е гг. и получивших специальное развитие в эпоху постмодерна 2000 гг., а также анализ Концерта С. Прокофьева в свете представлений об означенной стилевой симультанности и с выходом на исполнительскую концепцию, реализующую "актуальное интонирование" произведения в 2010 гг.

Методологической основой произведения выступает интонационный сравнительно-стилевой анализ (компаративный метод в музыкознании), сформированный Б. Асафьевым [3] и его последователями [10, 11], в том числе в Украине [5; 8]. Существенным является герменевтический ракурс, завещанный работами Г. Кречмара [7] и Б. Яворского [4], а также культурологический срез [8], определяющий упор на исполнительские основания музыкального профессионального мышления. Научная новизна работы определена оригинальностью теоретического подхода к произведению, составляющее одно из наиболее востребованных сочинений композитора в современном пианистическом репертуаре. Практическая ценность обусловлена потребностями исполнительского творчества тем, что материалы исследования могут быть использованы на занятиях в спецклассе фортепиано, а также в курсах теории и истории музыкального исполнительства в высшей и средней музыкальной школе.

Первый концерт С. Прокофьева для фортепиано с оркестром Des-dur был создан автором в 1911 – 1912 гг., отмеченных проявлением в художественной сфере качества стилевого авангарда, воспринимавшегося современниками в активной соотнесенности с модерном конца XIX – начала XX вв. и академизировавшимися направлениями предыдущих эпох. Сама тональность Des-dur, гимнический фортепианно-оркестровый зачин композиции четко создавал аллюзии к общему тонусу звучания Первого фортепианного концерта П. Чайковского (написанного в b-moll, однако данного в "омажоренном свечении" Des-dur'ной опорности на VI ступени в исходной и основной теме произведения). Поэмная одночастная структура и обилие крупной техники ориентировали на связь с Концертами Ф. Листа и пианизмом А. Рубинштейна. Начальная ритмоформула псалмодирующей фигуры (в темпе Allegro brioso) явно указывала на инверсионно преобразованную кантовую последовательность глинкинского "Славься".

Однако указанные "отсылки к традиции" Первого концерта юного композитора, с этим произведением утверждавшего и свою исполнительскую пианистическую позицию "металлической" игры, не были замечены критиками (как понимаем, публика была более адекватна в принятии идеи произведения). Попытаемся осознать тот раздражающий "молодежный" тонус Первого концерта С.Прокофьева, который так очевидно заслонял в восприятии многих современников традиционные средства выражения.

Одним из самых откровенно ругательных отзывов было заявление Н. Бернштейна в том духе, что это "безумное" произведение, к которому применим эпитет "музыкальная грязь" [11, 76]. Общий взгляд на интервалику аккордовой вертикали этого Концерта убеждает в умеренности тех построений,

которые предлагал молодой автор на фоне музыкальных экзотизмов Н. Римского-Корсакова, К. Дебюсси, тем более А. Скрябина. На первом месте в ряду обвинений в "окончательном искривлянии" [11] стоит "энергически ритмованная жесткость и грубость", "примитивная какофоничность" и т.д. То есть речь идет о недопустимом, с точки зрения критиков, упрощении ритмической стороны изложения, достигшей апогея полиритмических напластований у наследника шопеновского ритмо-виртуозничества – А. Скрябина (преданным адептом последнего был Л. Сабанеев, наиболее авторитетный из хулителей раннего Прокофьева).

В защиту юного гения В. Каратыгин выдвигал следующее: "Сколько в его концерте новых и свежих гармоний, так четки, сочны и оригинальны здесь мелодии, так упруга везде ритмика (здесь и дальше курсив Е. Х.), а главное – все время ключом бьет жизнь, сверкает солнце живой фантазии" [12, 4]. Из сказанного напрашивается один вывод: раздражающе либо покоряюще новым для современников было – ритмоощущение и общий "солнечно-ясный" нерефлексирующий тонус выражения Прокофьева.

Первый концерт С. Прокофьева сочинен был в 1911 г., который стал знаменательной вехой в его творческой биографии. "Период до 1911 года в композиторской деятельности Прокофьева был периодом первоначального набирания сил"; и далее – "…знаменательная веха в жизни Прокофьева: в этом году он впервые начал печататься, впервые выступил в открытом симфоническом концерте и…написал первое вполне самостоятельное крупное произведение…" [11, 64, 66].

Данные сугубо личностные стечения обстоятельств биографии Прокофьева были категорически усилены этапностью 1911 г. в мировом музыкальном раскладе. В ряду Первого фортепианного концерта С.Прокофьева стоят произведения, открывшие стилистику XX в. в разнообразии и противостоянии направлений. В том числе это: "Петрушка" И. Стравинского, "Лунный Пьеро", "Ожидание", книга "Учение о гармонии" А. Шенберга, "Синяя Борода" и "Allegro barbaro" Б. Бартока, "Ноктюрн" Н. Лысенко, "Кавалер роз" Р. Штрауса, наконец, это столь эпохальное событие как создание объединения "Русский балет Сергея Дягилева" и др., определившие для всего мира стиль русской музыки в XX в.

В варианте оперных сочинений А. Шенберга и Б.Бартока, созданных совершенно независимо друг от друга, поражает точное "попадание" обоих в концепцию "сжатой" оперы (моноопера, опера-диалог), заявляющей концепцию мироздания (ночь-страх – свершение ужасного у А.Шенберга, красота – жизнь как часть конструкции мрака-тления у Б.Бартока), аналогично – пассионная структура на теме Креста в "скерцо" в "Allegro barbaro" Б.Бартока.

"Ноктюрн" Н. Лысенко – также сжатая опера, в которой композитор полностью отказывается от драматических акцентов предыдущих оперных сочинений – и это качество выражения роднит с "Кавалером роз" Р. Штрауса, в котором композитор открывает новый для него стилевой пласт – неоклассический, причем умеренно-неоклассический, что коренным образом противостоит его предэкспрессионистским образам "Саломеи" и "Электры" 1905 – 1907 гг. "Петрушка" Стравинского и "Лунный Пьеро" Шенберга – иное: это разрыв с импрессионистско-символистским строем сочинений предыдущих годов в пользу фовистско-примитивистских комплексов.

Заметим, данный смысловой поворот впоследствии непосредственно ни у них, ни у других авторов не повторялись: "Лунный Пьеро" стилистически уникален в наследии его творца, тем более по отношению к другим авторам – подражания стилистике этого опуса не найдем ни у одного из композиторов-профессионалов (разве что это "песенки" А. Вертинского, вернее, совокупный его сценическо-артистический облик…). Уникальность и энергию "поворотного" действия "против течения" (книга балетмейстера М. Фокина) относительно "Русского балета С. Дягилева" или "Учения о гармонии" Шенберга, доказывать не приходится.

Как это подчеркнуто в работе Е. Марковой [8], все названные яркие сочинения, отмеченные 1911 г. создания, представляют четко данный поворот у их авторов – "к новым берегам", к бескомпромиссно избранным разрывом с наработанными ранее стилистически видовыми показателями, но также составляющих "стиль по пункту исключения" в личностно-авторском стилевом континууме и эмблематичном по отношению к авторскому кредо в целом. И, наверное, "странная камерность" звучания "Лунного Пьеро" Шенберга и символистская салонность "Ноктюрна" Лысенко наиболее полно обозначают феномен открытий 1911 г. (ибо художественные открытия 1907 – 1908, 1912 – 1913, 1917 и др. лет – имеют принципиально другие смысловые характеристики).

Так наполняется конкретикой общности в принципиально разном то, что связывается на сегодня с представлением об "эпохальном" стиле в исторической науке и в истории искусства [3], который характеризует тот "исторический индетерминизм" эпохальных территориально-региональных взаимодействий в гуманитарном знании и который имеет параллель к физическому индетерминизму микромира [1, 189].

В 1952 г. была опубликована работа К. Юнга совместно с В. Паули "Синхронистичность как принцип акаузальных взаимосвязей" [1, 190-191]. Как констатируется в книге Д. Арабаджи, в работе К. Юнга "рассматриваются феномены, которые нельзя постичь с помощью принципа каузальности (причинности): речь идет о неких связанных по смыслу (курсив Е.М.) совпадениях" [1, 191]. То, что Юнг называет "новой связью", есть иное, чем "причинная связь". "Новая связь" для Юнга – "смысловая связь", потому что:"…единственной заметной и доказуемой связью между ними (событиями) является общность смысла или эквивалентность" [1, 182].

Как видим, переломность биографии С.Прокофьева в 1911 г. – не случайна: эта выход на новые, авторски осознанные рубежи творчества совпадает с выдвижением нового этапа в развитии русской музыки, европейского художественного мира в целом, наконец, это Китайская революция, изменившая облик Дальнего Востока и внеевропейского ареала вообще. И отмеченные современниками ритмические примитивизации, отказ от трагической рефлексии и психологизма, столь по-разному оцененные первослушателямии Первого фортепианного концерта Прокофьева, составили бьюще новое качество самовыражения, острота восприятия которого невозможна во второй половине XX в. и в 2000 гг. Кроме того, С. Прокофьев в своем Первом концерте определил концепцию жанра данного произведения как некоторой альтернативы "ансамбля солирующего инструмента с оркестром" и "превосходность" партии-соло в единстве с "придаточностью" партии оркестра [12, 4].

Такой "альтернативный" подход С. Прокофьева совершенно игнорирует классику постбетховенского листианского симфонизированного "соревновательного" (то есть театрально-диалогизированного) концерта – в пользу разновидностей монологичности облигатной концертности доклассического склада. Л. Раабен констатирует применительно к фортепианному стилю С. Прокофьева в целом и в отношении к анализируемому Первому концерту – "токкатность", множественность "штрихов non legato" и "острых стаккатных звучаний", при – "изяществе фактуры", "изяществе и прозрачности тембров (особенно в лирике…)" [12, 3]. Сказанное свидетельствует о клавиризации фортепианного стиля С. Прокофьева, явно избегающего оркестровоподобных контрастов кантилены-соло и туттиевых звучаний листовского-рубинштейновского пианизма. Господствующий тип звучания – моторика, в том числе изящная, ломкая, хрупкая, как это имеет место в темах главной, побочной партии, в эпизоде Andante и др.

Указанная установка на моторику как постоянный компонент тематических наполнений композиции содержит связь с просимволистским пластом музыкального выражения, что косвенно фиксировалось в критическом очерке в Петербургском листке от 5 августа 1912 г. В нем отмечались четыре исторических этапа становления русской композиторской школы – от М. Глинки до А. Скрябина и С. Прокофьева [11, 76]. Причем, представляемые на каждом из "этапов" пары имен (Глинка – Рубинштейн, Чайковский – Римский-Корсаков, Глазунов – Аренский, Скрябин – Прокофьев) не образовывали стилистических антитез (особость Даргомыжского и Мусоргского "выпала" из стилистических преобразований школы), демонстрируя скорее дополнительность, чем альтернативы.

Так, декларативно-моторной является тема вступления, трижды звучащая в Концерте, придающая его строению рондальные черты, ритуализирующие эффектом perpetum mobile типологию сонатных тематических смен, которые менее всего обнаруживают антитетичность, монологизируя изложение музыки Концерта. Создаются параллели к довенскому концерту, неотрывному от монологичности церковных жанров. Псалмодическая фигура и линия восхождения, составляющие базисные риторически высокие знаки темы-рефрена, темы вступления Концерта, обнаруживаются и в каденции (ц. 3, Poco più mosso) в виде преимущественно "линейных" фигур, и в главной партии (ц. 7, Tempo primo) как обыгрывание, в основном, псалмодирующего, педально речитирующего построения, аналогично, в побочной партии (ц. 12, Menomosso).

Темпово-фактурные расцвечивания тем Концерта исключают их противопоставление: во всех этих темах главным "нервом" выражения выступает юная энергийность, различающаяся по степени проявления одной и той же идеи-образа: молодая радостная устремленность к высокому. Такого рода бесконфликтность решения сонатной схемы целого обнажает в поэмной структуре одночастного Концерта показатели вариации-сюиты, что соответствует барочному генезису концертной формы (органный Концерт d-moll А. Вивальди). Эта установка на гимническую ясность звучания, оттеняемого таинственными контурами музыки шествия в побочной партии, в музыке которой И. Нестьев улавливал признаки "странной сказочности" [11, 75]. Это все соотносимо со строем концертного жанра в сочинениях П. Чайковского и С. Рахманинова, откровенно приближенных к духовным истокам указанной жанровой типологии и обнаружившихся в демонстративном противостоянии трагико-драматическим искусам их оперно-симфонических сочинений.

"Странная сказочность" побочной моторно расцвечена в зеркальной репризе (от ц. 31, Pocopiù sostenuto), сообщающей набирание "массы движения" в ритмических остинато контрапунктирующих к основным темам-образам линий. Реприза Концерта замечательно демонстрирует ту оригинальную контрастную полифонию фактурных решений (соединение фактурной идеи "тарантельности" главной партии со "странным маршем" основной темы побочной – от ц. 31), которая составляет отличительное качество мышления С.Прокофьева в его породненности с аналогичной фактурной установкой М. Глинки, а этого последнего с французскими истоками моцартианского мышления. Ибо при всей "густоте" октавных "лент" в фактуре Концерта последняя демонстрирует явное преобладание "двупластовости" изложения, являя укрупненное-утяжеленное изложение клавирно-клавесинного двухголосия музыки старых мастеров франко-британской школы, – именно к данному типу выражения направлено было обучение у Н. Черепнина, мирискусстнические симпатии которого питались откровенным моцартианством.

Из сказанного напрашиваются следующие выводы относительно исполнительских прочтений Первого фортепианного концерта С. Прокофьева, обнаружившего в постсимволистской художественной концепции очевидне аналогии к барочным формам протопоэмного типа:

1) выделение ритмической энергии "стального" perpetum mobile, примитивистская искренность которого отвращала либо восхищала при первых слушаниях сочинения в 1910 г.;

2) улавливание преемственности по отношению к игровой моторике импрессионистских-символистских полотен, апеллировавших к "симуляции детскости" клавирного рококо XVIII в.;

3) подчеркивание барочной гимнической истовости звучания, идущей от глубин бесконфликтного тематизма и надиндивидуальной лирики ранних концертов;

4) нахождение точек соприкосновения с академическим романтическим тонусом изложения, питавшего С.Прокофьева при посредничестве А. Глазунова, влияние которого на юного композитора, несомненно, имело место.

Известные исполнители произведений С. Прокофьева – С. Рихтер, М. Аргерих, Ланг Ланг – представляют разные грани стилевых выходов. Из них первый, С. Рихтер, явно проецирует опыт своего исполнительского бахианства и бетховенианства, создавая тип монументально-торжественного звучания, соотносимого с идеей искусства барокко. М. Аргерих, как никто другой, охватывает связь с фигуративностью моцартианства, запрограммированного, хотя и не претендующего на первоплановый ряд, композиторским текстом. Несомненно, в исполнении Ланг Ланга наиболее узнаваем молодежно-эпатирующий принцип звучания Концерта, тогда как большинство современных озвучиваний данного произведения, в том числе в учебной консерваторской практике исполнения С. Прокофьева, направлены к опоре на академическую романтизацию стиля сочинения.

С учетом неосимволистской [9] волны современного поставангарда и свойственной этому последнему стилевой настройки на облегченно-"полетный" тип игры, интерпретации М. Аргерих и Ланг Ланга претендуют на привилегии в актуально-интонационных предпочтениях, хотя объективные художественные достоинства исполнения С. Рихтера, бывшего доверенным лицом композитора в преподнесении на публику его фортепианных сочинений, обладает нетленными достоинствами.

Литература

1. Арабаджи Д. Между сакральным и профанным: сб. статей / Д. Арабаджи. – Одесса: Друк, 2009. – 224 с.
2. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма / Д. Арабаджи. – Одесса: Друк, 2008. – 548 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев.– М.-Л.: Музыка, 1971. – 379 с.
4. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о "Хорошо темперированном клавире" / Р. Берченко. – М.: Классика-XXI, 2005. – 372 с.
5. Вєркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема. автореф. дис… на здобуття ступ кандидата наук / Т. Вєркіна. – Одеса, 2008. – 16 с.
6. Давидов М.А. Виконавське музикознавство як феномен української наукової традиції / М.А. Давидов // Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2010. – С. 4-6.
7. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар. – Л.: Academia, 1925. – 406 с.
8. Маркова Е. И. А. Котляревский в контексте творческих предпочтений поколения 1950-х – 1960-х гг. / Е.И. Маркова // Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність. – К.: НАКККіМ, 2012. – С. 113-118.
9. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века / Е. Маркова, В. Холопова, Л. Канарис, С. Таранец // Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже столетий. – Одесса: Астропринт, 2006. – Кн. 1. – С. 76-128.
10. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки / В. Медушевский // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. – М., 1984. – Вып.129. – С. 5-11.
11. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева / И. Нестьев. – М.: Сов. композитор, 1973. – 662 с.
12. Прокофьев С. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром. Переложение для двух фортепиано / С. Прокофьев; вступ. статья Л. Раабен. – М.: Музгиз, 1962. – 52 с.

References

1. Arabadzhi, D.(2009). Between sacral and subzero. Odessa: Druk [in Ukrainian].
2. Arabadzhi, D.(2008). Essays of Christian symbolism. Odessa: Druk [in Ukrainian].
3. Asafiev, B. (1971). Musical form as process. Moscow: muzyika.
4. Berchenko, R. (2005). In search of the lost sense. Boleslav Yavorski about the "Well-tempered clavier". Moscow: Klassika – XXI [in Russian].
5. Vierkina, T.(2008). Actual intonation as carrying out problem. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa. [in Ukrainian]
6. Davidov, M. (2010). Carrying out musicology as phenomenon of Ukrainian scientific tradition. Davidov M. Encyclopaedic reference book. (pp.4-6), Lutsk [in Ukrainian]
7. Krechmar, G. (1925). History of opera. Leningrad: Academia [in Russian].
8. Markova, O. (2012). I. Kotlyarevskiy in the context of creative preferences of generation 1950th – 1960th. Proceedings from international scientifically is a practical conference. (pp. 113-118). Kyiv. NAKKKiM [in Ukrainian]
9. Holopova,V., & Kanaris, E., Markova,E., Taranets, S. Neoeuropecentrism and neosymbolism of beginning of XXI of century. Neoevropotsentrizm: muzyikalnaya kultura na rubezhe stoletiy.1,76-128 [in Ukrainian].
10. Nesitev, I. (1973). Life of Sergey Prokofiev. Moscow: Sov.kompozitor [in Russian]
11. Interpretation of music composition in the context of culture. (1984). Medushevskiy, V. Interpretation of piece of music is in the context of culture. Vol.129 (pp.5-11). Moscow [in Russian].
12. Prokofiev, S.(1962) Concert № 1 for piano with orchestra. Raaben, L., Prolusion. Moscow: Muzgiz [in Russian].

УДК 78.03+785/789

Черноіваненко Алла Дмитрівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної
академії ім. А.В. Неждановоï
allo_cka@mail.ru

ПРО ДЕЯКІ ПЕРЕДУМОВИ АВТОНОМІЗАЦІЇ МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ

У статті аналізуються передумови автономізації європейської музично-інструментальної культури, що ознаменувала відносне завершення становлення музичного мистецтва в цілому. Поряд з соціально-культурними, філософськи-естетичними, загально-музичними (технологічними та мисленнєвими) передумовами автор виділяє глибокі історичні корені процеси видових "проростань" фольклорного та академічного інструментального професіоналізму, "високої" храмової (органної) та "земної" (лютневої) культур, які об'єдналися в школі вірджіналістів; індивідуально-виконавську природу інструментального мислення зі здатністю до згортання/розгортання складної системи (quasi-ансамблевість сольного виконавського інструментального мислення з розвиненою тембрально-фактурною, ігрово-психологічною ієрархією).

Ключові слова: музичний інструмент, музичний інструменталізм, академічна музично-інструментальна культура, музично-інструментальний виконавський професіоналізм.

Черноиваненко Алла Дмитриевна, *кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры народных инструментов Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой*

О некоторых предпосылках автономизации музыкального инструментализма

В статье анализируются предпосылки автономизация европейской музыкально-инструментальной культуры, ознаменовавшей относительное завершение становления музыкального искусства в целом. Наряду с социально-культурными, философски-эстетическими, обще-музыкальными (технологическими и мышленческими) предпосылками автор выделяет имеющие глубокие исторические корни процессы видовых "прорастаний" фольклорного и академического инструментального профессионализма, "высокой" храмовой (органной) и "земной" (лютневой) культур, соединившихся в школе вирджиналистов; индивидуально-исполнительскую природу инструментального мышления со способностью к свертыванию/развертыванию сложной системы (quasi-ансамблевость сольного исполнительского инструментального мышления с развитой тембрально-фактурной, игрово-психологической иерархией).

Ключевые слова: музыкальный инструмент, музыкальный инструментализм, академическая музыкально-инструментальная культура, музыкально-инструментальный исполнительский профессионализм.

Chernoivanenko Alla, *PhD in Arts, associate professor, professor of the Folk Instruments chair, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music*

Some background of autonomy of musical instrumentalism

The article analyzes the background of autonomy of European instrumental music and culture, which marked the relative completion of the formation of music art in general. Along with the socio-cultural, philosophical and aesthetic, common-music (technological and mental) prerequisites the author identifies the processes with deep historical roots like species "growth" of folklore and academic instrumental professionalism, "high" temple (organ) and "Earth" (lute) cultures combined in school of virdginalists; individual performing nature of instrumental mentality with the ability to clotting / deployment of a complex system (quasi-ensemble of solo performing instrumental thinking with developed timbre, texture, game-psychological hierarchy).

Key words: musical instrument, musical instrumentalism, academic musical and instrumental culture, musical and instrumental performing professionalism.

Спів і гра на музичних інструментах здавна розрізнялися навіть у синкретичному цілому художньої творчості – співаки і музиканти. Музикантами, власне, називали саме інструменталістів (у народі, а потім – у палацах, аристократичних салонах). У російськомовній традиції позначення інструментального виконавства (скоморошого) В. Холопова відзначає виражену "мусікію" – "гудіння" для гри на струнних, "сопіння" – на духових [15, 8], "удари у гуслі" і т.д. На подібну чітку диференціацію вокального та інструментального начал у фольклорному виконавстві вказує і І. Мацієвський [10]. В академічній та передакадемічній музичній творчості тенденція збереглася навіть з поправкою на акомпануючу функцію інструментів. Правда, така ситуація має місце більш в європейській чи слов'янській традиціях; у східній концепції світу і художній творчості музика в цілому постає "синтетичним явищем, яке включає музичні тони, слово, гру на інструментах, танці ... архітектуру та навіть кулінарне мистецтво" [15, 11]. Одночасно у європейському культурному ареалі чітко простежується спадкоємність майбутньої академічної музики (вокальної та інструментальної) від храмового мистецтва, на що вказу-

© Черноіваненко А. Д., 2016

ють практично всі сучасні дослідники. Дійсно, християнське церковне мистецтво (навіть у нерозривному зв'язку з культовою дією та словом) опинилося у ситуації "зосередження на собі", автономності від театру, танцю, вірша і т.д. Тим самим "воно взяло далекий курс на музичну автономію і стало також у цьому плані одним із витоків майбутньої європейської академічної музики" [15, 10] (іншими храмовими витоками академічної музики виступають високість художньої ідеї та складний професіоналізм [8]). При тому, що музичний інструменталізм вибірково і "підлегло" представлений у храмовій практиці (у православ'ї – зовсім заперечується), в майбутній академічної музичній культурі саме йому багато в чому належить стати спадкоємцем "високості", "професіоналізму", виразником безпосередньої (прямої, звільненої від "кайданів" слова) ідеї, бо "інструментальне звуковидобування орієнтоване на позабуденне висловлювання... власне інструментальна і аутоінструментальна музика значно великою мірою, ніж пісня керуються специфічно музичними законами" [10, 91]. Музичний інструменталізм набував свого характерного жанрового, фактурно-технологічного вигляду від окремих зразків XVI ст. (танцювальні, вокально-поліфонічні форми, початковий етап імпровізації на різних інструментах, в основному, лютні і органу; вплив вокальної поліфонії і прикладного призначення) через напружено-"лабораторне" формування XVII ст. – до утвердження власне інструментальних жанрів поліфонічного, гомофонного і змішаного типу: фуги, сюїти, старовинної сонати і концерту – в "єдиному руслі еволюції інструментальної музики" [9] у XVIII ст. Однак передумови інструментальної автономії на шляху до "абсолютної музики" перебувають у складному культурному, соціально-психологічному, музично-мисленнєвому, інструментально-органологічному полі. Аналіз зазначених передумов здається актуальним зрізом сучасного музикологічного дослідження і складає мету і завдання статті.

Не зупиняючись детально на філософсько-естетичних (переламна у суспільно-культурному та політичному розвитку народів Західної Європи, гуманістична концепція епохи Відродження, процеси секуляризації; бурхливий розвиток нової міської культури; "благородне ремісництво цехової традиції" [13] з характеристиками складності, майстерності, краси; активне поширення світської музики; платні публічні концерти з початку XVII ст. з інформаційними листками, афішами та анонсами, концертні тури по Європі; організація товариств музикантів-аматорів, музичних клубів, виконавських концертних товариств і академій у великих європейських містах), музично-мисленнєвих (виділення мелодії, затвердження гомофонно-гармонічного типу мислення, риторична диспозиція питання/відповіді, устою/неустою, вплив оперно-театральних форм, затвердження концертних форм і нових інструментів – смичкових, духових, клавішних) передумовах формування інструментальної музики, виявлених в роботах В. Конен, В. Холопової, В. Суханцевої, М. Михайлова та інших дослідників, запропонуємо ще декілька позицій.

Насамперед, укажемо на добре розвинену до моменту формування майбутньої академічної інструментальної культури систему і феномен фольклорного інструментального виконавства. Скрипка – майбутня королева академічного мистецтва – була професійно апробована у фольклорі. Власне, прототипи всіх академічних інструментів малися у народній музиці і були вдосконалені (деякі до невпізнання) відповідно до музичного мислення та ідеології відповідних епох, етапів, інтонаційних особливостей. З фольклорної інструментальної практики багато в чому черпалися, формувалися виконавські ігрові прийоми (основою в цьому відношенні є клавішно-механічні інструменти – клавіри, орган, фортепіано)[1]. До речі, розмежування міських (у т. ч. придворних) і похідних (обслуговуючих, в основному, демократичні кола) скоморохів призвело до поступового перетворення перших (з XVI – XVII ст.) "у домрачей, гусельників, які стали згодом виконавцями на західно-європейських інструментах", других – "у народних професійних музикантів-інструменталістів (поч. XIX ст.), які змінили гуслі та домри на скрипку, ліру, гармоніку (до речі, у ряді білоруських говірок слово "скомороха" означає "скрипаль")" [10, 68]. І хоча фольклорна інтонаційність, ритмічна стихія, формотворчі принципи, "зіграли найважливішу роль у звільненні композиторів "століття романтизму" від універсалізму класицистської музичної мови" [8, 12], були усвідомлені композиторами тільки у XIX ст., інструментальна виконавська творчість народу не могла залишатися непоміченою міськими музикантами Середньовіччя та Відродження (І. Маціївський прямо пише про взаємовплив цих сфер [10, 72–73]. У фольклорному пласті багато століть існувала цілком розвинена інструментальна культура, заснована на особливому типі професіоналізму – в основному, у дозвільній побутовій (народні виконавці) і концертно-розважальній (скоморохи, трубадури і т.д.) сферах, яка виробляє певні музичні форми і засоби для ефектного впливу на слухачів (що в певному сенсі зробить свій вплив на явище концертності академічної інструментальної музики надалі). Крім танцювальної сфери (надзвичайно характерної частини інструментальної народної музики), інструментальна гра відточувалася й у більш-менш розгорнутих програшах (вступах і інтермедіях) фольклорних вокальних жанрів, в інструментальних варіантах-перекладеннях пісень (з відповідними змінами щодо тональних, мелодійних і ритмічних можливостей інструменту і навіть поверненням з новими текстами та інтонаційними оновленнями до вокального репертуару), в похідних від сигнальних, призовних, магічно-звукових[2] і аналогічних їм жанрах (з характерними оборотами, мотивами та елементами чисто інструментального походження), в деяких специфічних

інструментальних жанрах "для слухання" та ін. Творчі інструментальні висловлювання, поступово звільняючись від власне утилітарного, функціонального, культового призначення, починають задовольняти естетичні потреби, причому "специфічні технічні та акустичні можливості інструменту використовуються для утворення характерних інструментальних форм, в яких технічна сторона гармонійно поєднується з музичною... утворюють гомогенну музичну сферу, пов'язану з окремими інструментами або типами інструментів" [19, 74].

Істотно, що йдеться не про колективне, а про індивідуальне виконавство "спеціально призначеного для цього музиканта, свого роду професіонала". Діяльність фольклорних співаків-солістів в такій функції – явище взагалі виняткове і "може бути пояснене, в усякому разі, на східнослов'янських землях, впливом інструментального професіоналізму" [10, 44]. Дійсно, у фольклорному інструменталізмі набагато більшу роль, ніж у вокальній творчості, грає індивідуальне начало, тобто, "роль музично обдарованих виконавців в інструментальній народній музиці більш значна, ніж у власне народно-пісенній традиції" [19, 73]. Адже, навіть з урахуванням того реального факту, що талановиті, яскраві фольклорні співаки завдають найважливішого впливу на розвиток народно-пісенної творчості, вони все ж органічно входять до співочого колективу, "до пісенної культури села. Тому теорія колективності походження і становлення народно-пісенного мистецтва має домінуюче значення" [19]. Інакше йде справа в інструментальній народній культурі, де гра на музичних інструментах не є загальним надбанням, а вимагає особливих професійних навичок, пов'язаних з закріпленням та шліфуванням найбільш вдалих і вподобаних слухачам (танцюристам, співакам) інструментально-інтонаційних фігур, "колін", варіацій і т.д. "Виконавці на народних інструментах, у порівнянні з співаками, складають кількісно менший прошарок, в який виділяються особливо обдаровані, які володіють більш яскравою художньою індивідуальністю і технічними навичками. Гра на музичних інструментах стає родом культурно-соціальної спеціалізації, і виконавці-інструменталісти почасти набувають значення професійних чи напівпрофесійних музикантів" [19, 70] (І. Маціївський прямо називає їх професіоналами). У результаті виконавець-інструменталіст отримує відносно велику індивідуальну свободу дій, що, насамперед, позначилося у танцювальній музиці (відзначимо значення цієї сфери також у становленні академічного інструменталізму). Слід сказати, що подібна думка висловлювалася ще в інструментознавчих дослідженнях К. Квітки [7]. О. Ельшек стверджує, що у словацькій, наприклад, музиці сольні інструментальні жанри (насамперед, виконувані на пастуших аерофонах) мають значно більш давнє походження, ніж ансамблеві [19, 75]. Спільною платформою фольклорного і зароджуваного академічного, композиторського інструменталізму виступає феномен імпровізації, що накладало відбиток на самий процес музичного мислення інструменталіста, сприяючи безпосередності, жвавості подачі музичного матеріалу, швидкому і органічному розвитку інструментальної технології гри і пошуку нових її форм. Таким чином, фольклорно-інструментальний професіоналізм з'явився істотною підставою для розвитку інструменталізму академічного. В цілому інструментальний стиль фольклорної музики реалізується в комплексі специфічних ознак музично-стилістичного, функціонального, ідейно-смислового, естетичного, ментально-етнологічного характерів.

З іншого боку, інструментальний професіоналізм і "високість" ідей академічної сфери сягають корінням у храмову музичну культуру. Так, Е. Курт, за справедливим зауваженням В. Холопової, "маючи перед очима величезну панораму історичного розвитку "абсолютної музики"", зазначив, що "незриме томління" за нею "існувало ще у вокальній церковній музиці нідерландського або римського стилю" [15, 29]. У храмовій культурі саме музичне мистецтво виявило прямий зв'язок з молитвою, виробляючи художні прийоми, які народжують справжність і піднесеність переживання, а потім, вже у відриві від предметної виразності слова та голосу, заглиблюючись у власні специфічні закони вищої логіки, немовби "переростаючи вчителя" – голос. Крім того, тут активно розвивалася серйозна (у всіх відношеннях) органна, у тому числі інструментальна культура (католицтво і протестантство цінують орган як інструмент, зручний для навчання співу і який надає урочистості богослужінню). Орган став емоційним центром храму (який, у свою чергу, був центром передових досягнень культури і науки), що створює необхідну психологічну атмосферу просторово-часовими видами мистецтва. Органна культура, починаючи в епоху раннього середньовіччя своє існування ніби заново, у тісному зв'язку спочатку з двоголосним співом паралельними квінтами (органум), надалі прийшла до поліфонії – одного з найважливіших факторів в історії розвитку органу, а потім – до складних багатоголосних інструментальних форм і звукових форматів (аж до симфонічності й барвистості С. Франка, органних симфоній Ш. Відора і Л. Вьєрна, нових концепцій у сфері ритму, метра, тембру О. Мессіана, сонорного і сонористичного трактування інструменту, використання нетрадиційних засобів звуковидобування і специфічних виконавських прийомів у Д. Лігеті, У. Олбрайта та ін.). Прелюдування органіста від XIII – XIV ст. задавало тон священику і хору (спочатку орган не супроводжував хор через свій примітивний устрій), потім на вдосконаленому органі виконуються як окремі голоси багатоголосних композицій, так і самостійні сольні епізоди, що збігається з процесом зародження до початку XIV ст. в надрах похмурого середньовіччя нового, вільного мистецтва ars nova (з розхитуванням гри-

горіанського хоралу світськими елементами, виникненням більш вільних типів поліфонії: кондукту, мотету, гокету, близьких земним людським почуттям) і викликає до життя істотний розвиток конструкції інструмента (клавіатура набуває майже сучасного вигляду, включаючи ножну, з'являються темброві регістри). В епоху Відродження висуваються талановиті солісти-композитори, формуються національні органні школи, активно друкуються нотні збірки, керівництва щодо органної грі і техніки інструментальних перекладень вокальних (світських і духовних) мелодій (наприклад, "Основи гри на органі" – "Fundamentum organisandi" 1452 – 1455 – К. Паумана). У Дж. Габрієлі (1557 – 1612), крім улюблених ним канцон і річеркарів, знаходимо перший зразок квінтової фуги з інтерлюдіями, яку він все ж, за традицією, називає річеркаром [3].

XVI ст. ознаменувалося розвитком жанрів хоральної прелюдії, хоральної фантазії, хоральних варіацій; виробився той інтонаційно новий стиль, який завершився творчістю Й. С. Баха – найпотужнішою вершиною органної і не тільки інструментальної музики (відзначимо, що після Баха, в епоху класицизму, органна культура продовжує накопичувати поліфонічний потенціал, не "включаючись" у загальне русло музичного інструменталізму, як би даючи можливість "проявити себе" іншим, молодим інструментальним формам – клавесину, скрипці, оркестровим і ансамблевим складам).

Органна культура справила безпосередній вплив на подальший розвиток не тільки поліфонічних інструментальних жанрів аж до фуги, але й на сам тип мислення, у тому числі хорового (тобто "зворотний вплив", що було зазначено вище й у фольклорі). Так, на думку Ю. Холопова, розширення звукоряду Гвідо Аретиньского пов'язано з приблизно рівним йому діапазоном раннього органу: "З інструментальним діапазоном можна пов'язати і те, що говорить Гвідо у "Мікрологу" про музикування... щоб готувати себе до навчання музиці, треба "вправляти руку на монохорді". Звичайно, він має на увазі і церковний спів, але починає з інструменту" [14, 127–128] (нагадаємо, що донині навчання музиці починається "з інструменту"). Серед слабо розрізнених жанрових форм річеркару, канцони, фантазії, у венеціанських органістів XVI ст. виділяється власне інструментальний жанр токати, абсолютно не пов'язаної з вокально-поліфонічними традиціями, яка виявляється в багатому імпровізаційному викладі специфічні можливості конкретного інструменту. Надалі практика органістів як майстрів перекладання привела їх до партитурного запису всіх голосів, необхідності тактових рис, нарешті – до гармонічного цифрування (basso continuo), що відбило, по суті, переворот в музичному стилі на користь гомофонії). Таким чином, у цій стильової еволюції безпосередньо проявив себе музичний інструменталізм. Для І. Браудо орган "представляє крайню ступінь інструменталізації... віддаляє нашу свідомість від образів індивідуальних і вводить до сфери подій космічних" [5, 81]. Все це дозволило зрештою прийти до своєрідної "концертної концепції органу" з декількома кульмінаціями – бароко, романтичної епохи та сучасності) [2], але від середньовіччя "виховувало" майбутній академічний інструменталізм. З іншого боку, розквіт органного мистецтва припав в XVI ст. з початковим розвитком клавірної музики (так, у іспанця Антоніо де Кабесона та інших музикантів очевидний зв'язок між органними і клавірними композиціями та виконавством). Ці зв'язки самі по собі виявилися "безсумнівно плідними для трактування інструментальних жанрів, для їх тематизму і формоутворення" [9].

У намічених кроках інструментальної музики до самовизначення XIV – XV (частково XVI) ст. Т. Ліванова виділяє дві жанрові галузі зі своїми характерними тенденціями: одна пов'язана, в основному, з поліфонічною, "академічною", храмовою ("строго письма") традицією, з великими формами і представлена, природно більшою мірою, композиціями для органу; інша – спирається на традиції побутової, світської ("недуховної", але тої, що приносить радість), народної музики, пісні і танцю та виявляється, в основному, в репертуарі лютні [9] (нагадаємо, що жанрові форми танців стануть першим кістяком майбутньої інструментальної сюїти). Втім, тут не спостерігається строгих відмінностей, скоріше – переважання деяких традицій, виникнення, побутування, органології інструментарію з взаємопроникними процесами (в лютневій музиці використовуються і поліфонічні прийоми, а в органній – варіації на пісні). У формуванні на обох інструментах розвитку імпровізаційних форм, при майже повній свободі від вокальних зразків, ясніше всього виступає специфіка кожного інструменту. Обидві зазначені сфери припускають високопрофесійний характер композиції і виконання. Ці скромні, але все ж успіхи інструменталізму коренилися в самій музичній практиці Ренесансу. Вже до кінця XVI ст. і далі загальний стиль інструментальної музики стає по-своєму віртуозним, концертним (насамперед, в Італії).

Поява в Європі нових щипкових східного походження, насамперед, лютні, також стала важливим кроком до автономізації інструменталізму (на думку І. Маціївського, хордофони сформувалися пізніше інших інструментів і мають яскраво виражену естетичну функцію [10, 20], утім останню у струнних виділяли і в Стародавній Греції). Лютня, що з'явилася в Західній Європі після хрестових походів XII – XIII ст., отримала швидке поширення у світських міських колах і була "готова" і до гомофонної, і до поліфонічної, і до змішаних типів фактури завдяки ладам-поріжкам, що забезпечує різні інтонаційні зв'язки синтаксичних і гармонічних музичних структур, які формуються у той час. "Поява на історичній арені інструментів типу лютні, на відміну від стадіально більш ранніх гуслі і арфи, знаменувало новий етап музичного розвитку: коли вже не сам звук, тембр та їх споглядання, а інтонаційні

зв'язки, процес напруженого руху від звуку до звуку (за рахунок притиснення струни) стали грати вирішальне значення" [10, 30]. У XVI ст. лютня – головний сольний, ансамблевий і акомпануючий співу інструмент, музичний символ епохи (що множинно проявилося у живопису того часу). До кінця Відродження кількість парних струн лютні виросла до 10, а в епоху бароко досягла 14, 19, нарешті, 26-35, що зажадало зміни самої структури інструмента (архілютня, теорба і торбан були оснащені подовжувачами для додаткових басових струн, що не затискалися лівою рукою). Досліджуючи інтонаційні формули лютневої фантазії XVI століття, Н. Штрифанова виділяє три жанрово-стильові різновиди: "близькі до строго поліфонічної традиції" (Нарваес, Бакфарк), "ті, що тяжіють до простонародного пісенно-танцювального здобутку" (Луїс Мілан, частково Франческо да Мілан) та "ті, що найяскравіше відтворюють власне інструментальні віртуозні можливості" (Франческо да Мілана, Мударра та частково Луїс Мілана) [17, 8]. Так відродженнєва лютня втілює своєрідний жанрово-стильовий і виконавський універсалізм, що постав актуальним у XX – XXI ст. Характерно і те, що при природних виражених відмінностях національних лютневих шкіл, до кінця XVI ст. намітилося загальне русло і взаємопроникнення танцювального репертуару. Так намічається певна лінія до універсалізації майбутньої академічної музики. Однак "благородна гіперкамерність" лютні все менш відповідала зароджуваній концепції афектів. В Англії та у Франції музика для лютні, ледь досягнувши розквіту, ніби передала свій досвід клавішним інструментам щипкової природи: вірджінелю в Англії та клавесину у Франції [9].

На користь розвитку автономного інструменталізму, безсумнівно, працюють також: "нелюдські" можливості інструменту в плані переваг перед голосом у діапазоні, динаміці, тембровій різноманітності (відмінності від голосу навіть при одночасному з ним звучанні, в акомпанементі), віртуозності (у багатьох інструментів ще й артикульованій) моторних структур, багатоголоссі (поліфонічному, гомофонному, змішаному у багатьох інструментів) в руках одного виконавця – людини-ансамблю, людини-оркестру[3] (що відображає і деяку психологічну зручність, незалежність і "складну красу", віртуозність виконавського мислення та інструментально-ігрової технології соліста на тлі зростаючої ролі особистісного начала, можливість театрально-маскової персоніфікації множинності в єдиному). Крім того, не всі люди володіють красивим від природи голосом, будучи музично обдарованими і цілком здатними до невербальних інструментальних "висловлювань", одкровень, а володарі видатного голосу ризикують його втратити в силу різних причин.

Таким чином, автономізація європейської музично-інструментальної культури, що ознаменувала, власне, відносне завершення становлення музичного мистецтва в цілому, має об'єктивні передумови. Серед них поряд з соціально-культурними, філософськи-естетичними, загально-музичними (технологічними та мисленнєвими) варто виділити такі, що мають глибокі історичні корені, процеси видових "проростань" фольклорного та академічного інструментального професіоналізму; "високої" храмової (органної) і по-земному "живої", з побутовими корінням (лютневої), культур – поєднаних у школі вірджіналістів; індивідуально-виконавську природу інструментального мислення зі здатністю до згортання / розгортання складної системи (quasi-ансамблевість сольного виконавського інструментального мислення з розвиненою тембрально-фактурною, ігрово-психологічної ієрархією)[4]. Кожна епоха привносила своє, нове бачення світу, нові форми його вираження, свій тип інструменталізму, в якому відображаються родові риси епохи. У свою чергу, інструментальна культура в міру її формування стає все більш активним компонентом, що усе більш впливає на вигляд художньої епохи в цілому аж до створення "закінченої непорушної художньої логіки" [8, 11].

Примітки

[1] Клавішні-механічні інструменти (клавіри, орган, фортепіано) – з їхньою складною інженерною конструкцією, дорожнечею виготовлення, що виникли в епоху Відродження – переломну в суспільно-культурному та економічному розвитку Західної Європи, коли світська музика отримує все більше поширення в знатній середовищі, були викликані до життя новими потребами музичної практики і мислення (в "картині світу", музичного, інженерно-наукового) і відразу зайняли своє місце в елітарному середовищі існування (як в соціальному, так і в музичному відношенні).

[2] Е. Дуков у своїй книзі "Концерт в історії західноєвропейської культури" вказує, що "професійний виконавець вперше з'являється саме в ритуальних формах музики, яка дозволяє впливати на учасників ритуалу цілим комплексом специфічних комунікативних технологій, при цьому музикант повинен мати підготовку, недоступну для одноплемінників і володіти якимсь езотеричним знанням" [6, 51]. Проте І. Маційовський доводить існування інструментального професіоналізму і в дозвільній фольклорній сфері.

[3] Аналізуючи формування сольних інструментальних жанрів, можна констатувати, що розвиткові підлягають у першу чергу інструменти, здатні до втілення камерно-ансамблевої фактури і мислення – лютня (з подальшим "відходом" через не володіння достатньою силою і протяжністю тону, необхідними для народжуваних концертних форм і залів), орган, клавесин. Скрипка, яка зміцнила позиції музичного інструменталізму від XVII ст. в ансамблевих, а потім сольних (концертних) формах, зазвучала ансамблево-контрастно у Кореллі, Вівальді, Тартіні, ін. та отримала новий стимул до сольного розвитку в оркестральності музики Паганіні (подібний етап наслідування оркестру проходять всі академічні інструменти, на цій якості "піднявся" концертний рояль). Показовими у

цьому сенсі є уртексти творів епохи бароко для "одноголосної" скрипки, що віддають на волю виконавців нескінченні текстові модифікації, які "здійснюються за допомогою процесів згортання і розгортання" [12, 334]. Подібна quasi-ансамблевість фактично з самого початку (від XVI-XVII ст.) лягає в основу сольного виконавського інструментального мислення з розвиненою ієрархічною системою. Характерно, що складні за конструкцією і фактурою інструменти, що виникли ("стали затребуваними") на академічному "горизонті" після скрипки, клавесина, органу, духових (у середині XIX ст. – рояль, в середині XX – баян) відразу апробовувалися в сольному виконавстві.

[4] Характерно, що в момент формування інструментальної сфери творці музики органічно поєднували цю діяльність з виконавською, а з останньої третини XX ст. в умовах "глобального калейдоскопу" (термін В. Холопової [15, 35]) стає все більш очевидною виконавська основа музичного мистецтва.

Література

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. I и II / А. Алексеев. – М. : Музыка, 1988 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi.htm
2. Антонова Н.Ф. Феномен органу та органна концертна концепція у контексті європейської музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спеціальність 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Н.Ф. Антонова. – К., 2005. – 20 с.
3. Бакеева Н.Н. Орган / Надежда Бакеева. – М. : Музыка, 1977. – 144 с.
4. Белявский Л. Инструментальная музыка – трансформация человеческих движений / Л. Белявский // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. статей и материалов в 2-х ч.; под общ. ред. И. Мациевского. – М. : Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 106–115.
5. Браудо И. Об органной и клавирной музыке / И. Браудо. – М. : Музыка, 1976. –152 с., нот.
6. Дятлов Д. Концерт как феномен творчества : на примере фортепианного исполнительства : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : специальность 17.00.02 Музыкальное искусство / Д.А. Дятлов. – Н. Новгород, 2007. – 22 с.
7. Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки / К. Квитка // Избранные труды : в 2-х тт. – М. : Сов. Композитор, 1973. – Т. 2. – С. 251–273.
8. Конен В. Третий пласт : новые массовые жанры в музыке XX века / В. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
9. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учеб. в 2-х т. / Т. Ливанова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1983. – Т. 1. – 696 с.
10. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И.В. Мациевский. – Алматы : Дайк-пресс, 2007. – 520 с.
11. Неустроев А. О происхождении музыки : Эстетико-психологический очерк / А.А. Неустроев. – С.-Петербург : Типография В.Киршбаума, 1892. – 64с.
12. Ситдикова Ф.Б. Скрипичный уртекст и его связь с инструментальной практикой барокко / Ф.Б. Ситдикова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2011. – № 12. – С. 328–335.
13. Суханцева В. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки / В.К. Суханцева. – К. : Факт, 2000. – 176 с
14. Холопов Ю. Музыкально-теоретические системы : учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю.Холопов, Л.Кириллина, Т.Кюрегян, Г.Лыжов, Р.Поспелова, В.Ценова. – М. : Композитор, 2006. – 632 с.
15. Холопова В. Феномен музыки / В.И. Холопова. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 378 с.
16. Шлыкова Е.А. Исполнение скрипичной музыки барокко в свете культурно- исторической традиции: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е.А. Шлыкова. – Ростов- на-Дону, 2000. – 153 с.
17. Штрифанова К.В. Фантазія для лютні XVI століття: становлення жанру : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 "Музичне мистецтво" / К.В. Штрифанова. – Харків, 2007. – 13 с.
18. Штумпф К. Происхождение музыки / Карл Штумпф; пер. с немец. Ю. Вайнкопа ; под ред. С.Гинзбурга. – Л. : Тритон 1927. – 59 с.
19. Эльшек О. Стилевые типы народной инструментальной музыки в Словакии / О. Эльшек // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. статей и материалов в 2-х ч. – М. : Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 68–105.

References

1. Alekseev, A.A. (1988). History of piano art. Ch. I i II. M.: Muzyka. Retrieved from: http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi.htm [in Russian].
2. Antonova, N.F. (2005). Phenomenon organ and its concert conception in the context of European music culture. Sumy: SumSU [in Russian].
3. Bakeeva, N.N. (1977). Organ. M.: Muzyka [in Russian].
4. Beljavskij, L. (1987). Instrumental music– transformation of man movements. I. Macievskiy (Eds.), Folk music instruments and instrumental music. (Vols. 1), (pp. 106–115) [in Russian].
5. Braudo, I. (1976). About organ and clavier music. M.: Muzyka [in Russian].
6. Djatlov, D.A. (2007). Concert as phenomenon of creation: on example piano performing. Sumy: SumSU [in Russian].
7. Kvitka, K. (1973). Regarding to studying of Ukrainian folk instrumental music. Selected works. Goshovskiy (Eds.). M.: Sov. Kompozitor [in Russian].

8. Konen, V.D (1994). The third level: new mass genres in music of XX century. M.: Muzyka, 1994 [in Russian].
9. Livanova, T.B. (1983). History of Western European music till 1789. M.: Muzyka [in Russian].
10. Macievskij, I. Folk instrumental music as phenomenon of culture. Almaty: Dajk-press [in Russian].
11. Neustroev, A. (1892). About music origin: Aesthetical-Psychological note. S.-Peterburg: Tipografija V.Kirshbauma [in Russian].
12. Sitdikova, F.B. (2011). Violin urtext and its link with instrumental practice of Baroque, 12, 328–335 [in Russian].
13. Suhanceva, V.K. (2000). Music as a man's world. From the idea of universe to philosophy of music. K.: Fakt [in Russian].
14. Holopov, Ju., Kirillina, L., Kjuregjan, T., Lyzhov, G., Pospelova, R., Cenova, V. (2006). Music-theoretical systems. M.: Kompozitor [in Russian].
15. Holopova, V.I. (2014). Phenomenon of music. M.: Direkt-Media [in Russian].
16. Shlykova, E.A. (2000). Performance of violin music of Baroque in the context of cultural-historical traditions. Doctor's thesis. Sumy: SumDU [in Russian].
17. Shtrifanova, K.V. (2007). Fantasy for a lute in XVI century: genre forming. Sumy: SumSU [in Russian].
18. Shtumpf, K. (1927). Pronunciation of music. Leningrad: Triton 1927 [in Russian].
19. Jelshek, O. (1987). Stylistic types of folk instrumental music in Slovakia. Folk music instruments and instrumental music. I. Macievskiy (Eds.). (Vols. 1), (pp. 68–105) [in Russian].

УДК [070. 447: 78. 072] (477)

Білозерова Олена Василівна
здобувач Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки
alenka.belozerova2013@mail.ru

МУЗИЧНО-КРИТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЖУРНАЛУ "ART LINE": ТЕМАТИКА, ЖАНРОВИЙ ЗМІСТ, СТРУКТУРА ТА ЗАСОБИ АРГУМЕНТАЦІЇ

У статті здійснено огляд культурно-аналітичного видання "Art line"; визначено етапи розвитку журналу; проведено аналіз музично-критичних текстів; з'ясовано особливості структури аргументації різних авторів; зроблено порівняльний аналіз рецензії Юрія Чекана "«Київ Музик Фест' 97»: деформація чи деградація" та аналітичної статті Олексія Коротенка (псевдо Олени Зінькевич) "Фестиваль как гипертекст".
Ключові слова: журнал, видання, музично-критичний текст, теза, аргумент.

Белозерова Елена Васильевна, *соискатель Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки*

Музыкально-критическая деятельность журнала "Art line": тематика, жанровое содержание, структура и средства аргументации

В статье осуществлен обзор культурно-аналитического издания "Art line"; определены этапы развития журнала; осуществлен анализ музыкально-критических текстов; выяснены особенности структуры аргументации разных авторов; проведен сравнительный анализ рецензии Юрия Чекана "«Киев Музык Фест' 97»: деформация или деградация" и статьи Алексея Коротенко (псевдо Елены Зинькевич) "Фестиваль как гипертекст".
Ключевые слова: журнал, издание, музыкально-критический текст, тезис, аргумент.

Bilozerova Olena*, postgraduate of Lesya Ukrainka Eastern European National University*

Musical-Critical Activity of "Art line" Magazine: Subjects, Genre Content, Structure and Tools of Argumentation

This article provides an overview of the "Art line" magazine. Two stages of publication are defined: the first (1995 – late 1996) – the period of searching and concept formation primarily as mass media. The second phase of the magazine is associated with the period that lasted from late 1996 to 1999. In a short time the publication turned into analytical from informative one. The analysis of musical-critical texts revealed structural peculiarities of different argument of the authors. The comparative analysis of Yurii Chekan's overview "«Kyiv Music Fest'97»: deformation or degradation" and articles of Olexii Korotenko (pseudo of Olena Zinkevych) "Festival as hypertext" is conducted.
Key words: magazine, newspaper, musical-critical text, thesis, argument.

Музично-інформаційний простір в Україні 1990-х років формувався завдяки виходу у світ низки спеціальних та неспеціальних журналів і газет. Серед них – журнали "Музика", "Галас", "Киев-Cult", "Нота", "Про", "Своя музика" та газети "Кур'єр муз", "Афіша", "Українська музична газета", "Кореспондент", "Кіевскій телеграфъ", "День", "Зеркало недели", "Книжник-review", "Elite Club", "Столичные новости", "Телекритика", "Україна молода", "Час", "Україна і світ сьогодні". Багато з них проіснували недовго, втім

© Білозерова О. В., 2016

зайняли помітне місце у пресі того часу. До таких відносимо культурно-аналітичне видання "Art line", що за чотири роки свого існування продемонструвало дуже високі професійні досягнення і результати.

Мета статті – здійснити характеристику музично-критичної діяльності журналу "Art line". Завдання: 1) описати структуру та склад редколегії; 2) окреслити коло авторів, теми та жанри, до яких вони зверталися, та їхній основний доробок; 3) проаналізувати вибрані статті журналу з точки зору особливостей доказу й аргументації; 4) визначити основні етапи розвитку журналу.

Перший номер культурно-інформаційного журналу "Art line" з'явився на світ у вересні 1995 р. Метою видання, за словами його головного редактора Ігоря Чабана, було задовольнити інформаційний голод у галузі культури, будучи при тому не просто збірником розрізнених матеріалів, а цілісним комплексом, об'єднаним спільною позицією [3]. Команда журналу складалася з дев'яти осіб, до якої входили Євген Юхниця (голова), Ігор Чабан (головний редактор), Ірина Рябініна (заступник головного редактора), Людмила Кримчук (літературний редактор), Тетяна Трофімова (завідувач відділу зображального мистецтва та моди), Олена Кондратюк (набір), Олена Пильська (комп'ютерна верстка і дизайн), Анатолій Федорців (фотографії) та Віктор Занадворов (комерційний директор).

У журналі друкувалися матеріали російською та українською мовою. Обсяг номера складав близько 40 сторінок. Номер містив рубрики: "Перші особи на перших сторінках", "Фестивалі", "Кумири", "Прем'єра", "Енциклопедія джазу", "Біографії", "Майстри", "Думка", "Знай наших!", "Cinema", "Вернісаж", "Наші люди в Голівуді", "Конкурс", "Світ моди", "Смачного", "Сміxoline" та інші.

Структура журналу того часу демонструвала, що його колектив був налаштований на експерименти. Так, у № 9 за 1996 рік замість рубрик з'явився поділ на відділи: "Музика", "Образотворче мистецтво" (з № 2'97 – "Візуальне мистецтво"), "Балет", "Література". З № 10 за 1996 рік "Cinema" та "Балет" зникли, натомість з'явилися "Театр" та "Зарубіжна література".

У кінці 1996 – на початку 1997 рр. головним редактором "Art line" став досвідчений музичний критик, автор спецкурсу з музичної критики в Національній музичній академії України імені П.І. Чайковського, доцент кафедри історії музики етносів України та музичної критики Юрій Чекан. З цього часу почався новий етап розвитку видання. До редакційної ради журналу ввійшли доктор мистецтвознавства Сергій Тишко, композитори Олександр Козаренко та Олександр Щетинський, художники Андрій Блудов, Павло Маков та Тіберій Сільваші, мистецтвознавець Михайло Рашковецький, театрознавці Наталія Єрмакова та Ганна Липківська. Видання змінило жанр, перетворившись з культурно-інформаційного на культурно-аналітичне.

Починаючи з №№ 5–6 1997 року, обсяг "Art line" зріс удвічі. Замість віддільного принципу знову став використовуватися рубрикаційний. Так з'явилися рубрики "Art-евріка", "Гороскоп", "Конкурси", "Інтерпретація", "Саунд-світ", "Art-історія" тощо, було введено також подвійні рубрики, наприклад, "Театр+музика". У кожній із рубрик розміщали матеріали з різних видів мистецтва, завдяки чому витримувалася концептуальна специфіка журналу як цілісного культурно-аналітичного видання, присвяченого проблематиці різних видів мистецтва. За рахунок дописів з рок-, поп-музики, джазу, новин у світі шоу-бізнесу розширилося тематичне коло статей, став яскравішим зовнішній вигляд видання, ілюстрованого шаржами та полотнами сучасних художників.

Із приходом в журнал Юрія Чекана змінився склад редколегії. Зокрема, завідувачем відділу музики стала Леся Ланцута, літератури – Олесь Хрущ (псевдо Євгена Юхниці, власника журналу). Ян Табачник став вести "Розмови зірок", Галина Побережна – "Гороскоп". Процес змін супроводжувався суттєвим оновленням авторського складу. Зокрема, після Лесі Ланцути, яка очолювала відділ музики у двох номерах журналу за 1996 рік (№№ 10–11), протягом двох років змінилося четверо її наступників: Тетяна Романишина (№ 1'97), Олена Дьячкова (№№ 10–11'96; № 2'97; №№ 10–11'97), Наталія Аріскіна (№ 9'97, №№ 10–11'97) та Надія Товстоп'ят (з №№ 10–11'98). Коло авторів суттєво розширилося. Починаючи з 1997 р., серед постійних дописувачів "Art line" – засновник та завідувач кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Олена Зінькевич, викладачі цієї кафедри – кандидати мистецтвознавства Олена Дьячкова та Леся Ланцута; доктори мистецтвознавства Любов Кияновська та Галина Побережна; кандидати мистецтвознавства Лідія Мельник, Ольга Зосім, Наталя Степаненко, Богдан Сюта, Олександр Козаренко, Олена Чекан та інші.

У колі інтересів журналу – найрізноманітніші мистецькі теми та об'єкти уваги сучасності та минулого. Зокрема, сучасні постановки Національної опери України імені Т. Г. Шевченка та постановки Київської опери XIX століття, творчі портрети сучасних українських композиторів і виконавців. Зокрема, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Ольги Криволап, Богдани Фроляк, Ігоря Блажкова, Романа Кофмана, Каті Чілі, статті про творчі колективи (наприклад, "Perpetuum mobile" та "Пікардійську терцію"), огляди конкурсів і фестивалів, а саме "Київ Музик Фесту", "Контрастів", Міжнародного конкурсу піаністів імені В. Горовиця та інші. Вже тільки побіжний огляд тем, що висвітлювалися на сторінках "Art-line" того часу, демонструє, наскільки якісний, сучасний і різноманітний матеріал знаходився у фокусі уваги видання.

Аналізуючи тематику, жанровий зміст та структуру аргументації знакових текстів журналу за цей період, приходимо до висновку, що дописи Олени Зінькевич відзначені масштабністю (окремі друкува-

лись у кількох випусках) та аналітичною спрямованістю. Серед таких, наприклад, стаття, присвячена постановкам опер В. А. Моцарта в Києві у XIX столітті ("Опери Моцарта на київській сцені (XIX століття)"; №№ 9–11'96) та стаття, присвячена 130-літтю Національної опери України імені Т. Г. Шевченка ("Київський оперний: роки дитинства…"; №№ 10–12'97 та №№ 1–3'98). Олена Зінькевич частіше, ніж інші, зверталася до позатекстових прийомів переконливості[1]. Натомість критичні матеріали Юрія Чекана ("Абсурд. Смисл. Абсурд або зигзаги музичної історії" № 2'97; "Музичний світ Євгена Станковича" № 9'97; ""Київ Музик Фест'97": деформація чи деградація" № 10–11'97; ""Два дня й дві ночі". Варіант № 4" № 5–6'98 та ін.) засвідчили, що автор будував структуру аргументації, переважно спираючись на власну думку, тобто віддаючи перевагу текстовим прийомам переконливості[2].

Доробок Лідії Мельник виявляє переважання публіцистичних жанрів над критичними. Серед таких – есе "Звукове середовище сучасності, або Чому гора сама приходить до Магомета" (№№ 7–8'97), огляд "Контрасти: чорним по білому, білим по чорному…" (№ 12'97) та нарис "У музики – нежіноче обличчя?..." (№ 3'98). Структура аргументації усіх цих текстів містить позатекстові прийоми переконливості (зокрема, цитати Богдани Фроляк, Ольги Криволап та ін.), спирання на раціональні судження фактологічного або фактологічно-ціннісного змісту.

Структура аргументації Олени Дьячкової (стаття "Бути чи не бути грі? (Сценічним версіям "Пікової Дами" П. Чайковського присвячено)", № 10–11'96; огляди "Роман Кофман і його друзі", № 4'97; "Конкурс пам'яті великого майстра", № 5–6'97) спирається винятково на фактологічну інформацію. Її оціночні судження є або зовсім короткими ("успішно дебютував студент підготовчого відділення", "за допомогою чудової гри Роман Кофман і його друзі…"), або ж узагальненими ("Але як це не дивно, учасники першої і другої групи вигідно відрізнялися від "дорослих" з третьої артистичною витонченістю, сценічним чуттям та здатністю генерувати блискучі ідеї") [1, 36]. Для доведення істинності суджень Олена Дьячкова використовує як текстові, так і позатекстові прийоми аргументації, спираючись переважно на дедуктивний метод доказового роздумування.

У доробку Любові Кияновської – огляд фестивалю "Контрасти" ("Музичні барви львівської осені"; № 1'97), стаття "Примусити лити сльози, або закон бутерброда" (№3'97), нариси "Сучасний львівський неоромантизм і з чим його їдять" (№№ 5–6'97), "Музичні силуети сецесійного Львова" (№№ 5–6'98). Структура аргументації критика в цілому вибудувана на раціональних фактологічних аргументах.

Чотири статті Олени Чекан (нарис "Львівська кончета XX століття, або що означає "Пікардійська терція"", № 10–11'97; "Сни мого народу (Про Катю Chilly, і не тільки про неї)", № 3'98; портрет "Одвічна жіночість", № 4'98 та стаття "Музика у храмі", № 4'99) позначені відкритою позицією автора. Олена Чекан використовує лише текстові прийоми переконливості. У структурі аргументації автора переважають оціночні судження емоційного характеру ("перше враження від композицій пікардійців – "так не буває"; "ну не може такого бути"; "сльози наверталися на очі"; "він мене вражає найбільше"). Інколи мова ведеться від першої особи ("мені здається"), використовується гра слів (concetto та концерт) тощо.

Доробок Олександра Козаренка складають чотири тексти: нарис "Геть від абсурду" (№№ 7–8'97), рецензія ""І серце одпочине" (Думки після прослуховування компакт-дисків Ніни Матвієнко)", №№ 10–11'97; стаття "Українська духовна музика: спогад про майбутнє", № 1'98; портрет "Лідія Шутко (Портрет артистки в сімейному інтер'єрі)", № 3'98. Вибудовуючи структуру аргументації, Олександр Козаренко спирається переважно на текстові прийоми переконливості та раціональні судження фактологічного та фактологічно-ціннісного змісту. В окремих статтях виклад матеріалу ведеться від першої особи ("ця тема довгий час є предметом і моїх роздумів", "не раз намагався пояснити це відчуття", "мене завжди дивувала та захоплювала…").

Оригінальним за структурою аргументації та манерою викладу є нарис Світлани Мовчан "Таке світло і така печаль" (№ 9'97), присвячений стилю В. Сильвестрова. Нарис складається з авторського тексту (звичайний шрифт), фрагментів інтерв'ю композитора (виділено жирним) та цитат з творів Карлоса Кастенеди, Майстера Экгарта, Олексія Босенка, Ісікави Такубоку, Хорхе Луїса Борхеса, Валерія Ламаха, біблійних сюжетів. Зокрема, Одкровення св. Іоанна Богослова, Першого послання св. Апостола Павла до коринтян (все виділено курсивом). Такий метод викладу авторка називає колажем, зазначаючи це на початку статті, поряд з назвою. Позатекстові прийоми переконливості застосовано нею також у статті "Світло й тіні музичного вернісажу: нотатки про міжнародний форум музики молодих" та дописі "Avlos" (про творчість однойменного ансамблю старовинної музики). У цілому структуру аргументації побудовано як на текстових, так і позатекстових прийомах переконливості, а також переважанні раціональних суджень фактологічного й фактологічно-ціннісного змісту. Хід доказового роздумування переважно дедуктивний.

Привертають увагу шість нарисів Дмитра Терентьєва, присвячених масовим музичним жанрам: "Навіщо народу пісня" (№№ 12'98/1'99), "Про оперу, джаз і Moulin Rouge" (№ 2'99), "Ще трошки про джаз" (№ 3'99), "Три приколи рок-н-ролла" (№ 4'99), ""The Beatles" і мої роздуми" (№№ 5–6'99) та "Чи танцюєте ви самбу? Про музику латиноамериканську, і не тільки…" (№№ 7–8'99), структура аргументації яких побудована на фактологічних судженнях.

Серед знакових дописів варто відзначити статті Сергія Зажитька "Ненормальність нормального" (№ 2’97) про явище абсурду в музичній культурі, Ніни Герасимової-Персидської "Музика тиші" (№ 9’97), присвячену розгляду цього феномена, передусім у творах В. Сильвестрова, а також Юлія Малишева "1948 – міфи та історія" (№ 2’98), у якій розглянуто вплив постанов ЦК КПРС на музичну культуру СРСР.

До кращих текстів видання належать рецензія Яни Іваницької на концерт Монсеррат Кабальє та Ванесси Мей "Цінності мистецтва і мистецькі цінності" (№№ 5–6’99), стаття Олега Вергеліса про головного художника Національної опери України Марію Левитську "Кольорові сни про чорно-біле (Художник Марія Левитська: фрагменти біографії)" (№№ 12’98/1’99), портрети Сергія Мамаєва "Вадим Федотов. Спогади про балетмейстера" (№ 2’99), Леоніли Глінської "Ірина Молостова: "Драма – це видовище розуму, опера – видовище почуттів"" (№№ 5–6’99), Олександра Сердюка "Кшиштоф Пендерецький: шлях до світу сакрального", інтерв’ю Надії Товстоп’ят з Мирославою Которович ("Мирослава Которович: "Я відчувала себе ватажком банди"", №№ 5–6’99).

Варто відзначити також дописи Наталії Шкоди: "Хочу на конкурс!" (№№ 12’98/1’99) та "Всім, у кого не зникло бажання взяти участь в міжнародних конкурсах, присвячено" (№ 4’99), які написано з точки зору потенційного конкурсанта. Цікавою є стаття Віктора Давиденка "У світлі "контрастних" зіставлень" (№№ 12’98/1’99), присвячена порівнянню міжнародних фестивалів "Київ Музик Фест" та "Контрасти". Серед статей про шоу-бізнес – "Хіт-парад: реальність? Розкрутка?" Алли Головань (№№ 12’98/1’99), "Класика звукозапису: джентельменский набір" Тетяни Королюк та "Музика + українське ТБ = ?" Юлії Дергун (№ 2’99), "Шоу 1998–99: нові тенденції і старі проблеми" Олександра Євтушенка (№ 3’99), ""Скрябін": що, як, для кого?" Наталії Опілат (№ 4’99), "Професія – лабух: досвід апології" Юлії Гожик (№№ 5–6’99), "Сім правил тата Леопольда. Практичне керівництво по вирощуванню зірок" Олени Ларіної (№№ 7–8’99). Аналіз структури аргументації вказаних текстів продемонстрував переважне спирання на фактологічні та фактологічно-ціннісні судження, домінування дедуктивного методу доказового роздумування, аналітичної та оціночної якості текстів.

Із метою детального показу структури і якості аргументації подаємо порівняльний аналіз рецензії Юрія Чекана та аналітичної статті Олексія Коротенка (псевдо Олени Зінькевич), присвячених одній події – Міжнародному фестивалю Київ Музик Фест’97 ("Art line" № 10–11’97).

Тексти Ю. Чекана та О. Коротенка дають однакову – негативну – оцінку фестивалю, порівнюючи його концепцію з концепцією пленумів Спілки композиторів СРСР. Збігаються погляди рецензентів і в оцінці деяких явищ, зокрема обоє схвально поставилися до виступу квартету Ежена Ізаї. Проте цим і вичерпується все спільне між ними.

Адже текст Ю. Чекана – класична рецензія, де в максимально компактній формі вміщено максимально чітку й однозначну оцінку явища (обсяг близько сторінки без фото), тоді як текст О. Коротенка – майже вдвічі більший; це аналітично-критична стаття, деталізована поясненнями, уточненнями, елементами наукового тексту (є посилання) та елементами оцінювання. Різними є назви. У Ю. Чекана – проблемна та оцінкова, у О. Коротенка – описова та безоцінкова. У обох авторів явище – проведення "Київ Музик Фесту-1997" подано у різному контексті. У Ю. Чекана – в соціокультурному (порівняння з іншими фестивалями), а О. Коротенка – у знаково-лінгвістичному (як аналогія до тексту та гіпертексту).

Різними є тези. У Ю. Чекана – чітко виражена, пряма негативна оцінка, тобто проста і експліцитна теза (другий абзац "Вже побіжне знайомство з програмами "Київ Музик Фесту" засвідчило: він знаходиться у стані глибокої кризи, яка цього разу була загальноочевидною" [5, 34]) та її підтвердження (функція повтору-наголошення) в останньому абзаці ("Тепер же – він не виправдав тих сподівань, що на нього покладались за традицією" [5, 35]).

У О. Коротенка теза – складна, адже включає два твердження: перше, що "Київ Музик Фест-1997" є проекцією моделі гіпертексту (початок другого абзацу), а друге – що фестиваль виявився невдалим. Цей другий елемент тези розосереджений у тексті та включає п’ять фрагментів: "Але теперішнє передозування привело до того, що медики називають побічним ефектом" [2, 36] – п’ятий абзац; "Чому Фест, задуманий, як вернісаж художніх відкриттів, так збіднів у відношенні нового?" [2, 36] – шостий абзац; "Що ж стосується української музики 1990-х рр., то вона в масі своїй виглядала на Фесті понуро, якщо не сказати сіро, викликаючи в пам’яті горезвісні композиторські пленуми" [2, 36] – сьомий абзац; "Все таки, можливо в дефіциті яскравих фарб винні не композитори, а виконавці, що не розпізнали в новій музиці шедевру? [2, 36] – восьмий абзац; ""Розтягуючи простір для самореалізації, Фест-8 впустив на свою територію елементи інших культур, чужих його природі: партійно-радянської (заключний концерт, побудований за принципом урядових концертних "вінегретів"), маскультури, шоу-бізнесу" [2, 37] – дев’ятий абзац. Таким чином, теза є не просто складною, але і виразно імпліцитною, про що свідчить не тільки її "розтікання" по тексту, але й характер цих елементів. Адже тоді, як у рецензії Ю. Чекана теза виражена чітко й однозначно двома ствердними реченнями, де друге не вносить нічого нового, а виконує функцію посилення змісту першого, то у статті О. Коротенка перша частина тези (про фестиваль як гіпертекст) взагалі позбавлена оцінковості. Пояснюючи, вона немов відводить читача вбік від предмета. З п’яти елементів другої частини тези два подано у формі

запитання, тобто не ствердно, а пом'якшено (автор немов намагається виправдати фестиваль, шукаючи пояснення, чому він не вдався). Ще один елемент – метафора (про передозування), завдяки якій гострота оцінки також пом'якшується. Ще один елемент (про сірість музики 1990-х) починається фразою "що ж стосується", що також пом'якшує критичну оцінку, описуючи українську музику 1990-х на фестивалі як явище "так собі, між іншим". І, нарешті, останній елемент другої частини тези в композиційному плані виконує замикаючу роль, повертаючись до ідеї гіпертексту, доцільність уведення якої в цій статті до цього моменту була взагалі незрозумілою. Автор приходить до висновку, що джерелом недоліків фестивалю є його побудова як моделі гіпертексту, з його суміщенням несумісного.

Різною є структура аргументації. У Ю. Чекана п'ять аргументів викладено одразу після тези, дуже стисло і компактно, а після цього протягом цілого тексту відбувається їх пояснення, наведення прикладів, у довільній формі, як есе. Мова ведеться від першої особи ("я свідомо називаю"; "з трепетом чекав", "це моє глибоке переконання"), невимушено, довірливо, як розмова в колі однодумців. Виклад матеріалу – прості речення, без прикрас, що підкреслює прямоту позиції автора, який прагне бути почутим і зрозумілим. Завершуються міркування серією риторичних питань з трикрапкою.

Структура аргументації О. Коротенка – якісно відмінна. Наукова перша частина тези приховує і "згладжує" оцінкові аспекти статті. Складається враження, що автор довго вагається, перш ніж починає висловлювати свою оцінку, але, навіть висловлюючи її, намагається максимально її пом'якшити і завуалювати. Аргументація тут, на відміну від рецензії Ю. Чекана, побудована послідовно: після кожного елементу тези уводиться відповідний аргумент, що нерідко з'являється як відповідь на запитання елементу тези, нерідко подвійні ("Чому Фест, задуманий як вернісаж художніх відкриттів так збіднів у відношенні нового? …А де ж В. Бібік, Ю. Ланюк, А. Щетинський, О. Криволап, А. Грінберг, А. Гугель? Де О. Кива, В. Загорцев, Я. Губанов?" [2, 36]). Виклад матеріалу ускладнений елементами наукового стилю, з елементами класифікації (третій абзац), багаточисленними поясненнями в дужках по всьому тексту, іронічним підтекстом слів у лапках та введенням величезної кількості імен і творів. При цьому намагання пожвавити сприйняття за допомогою кількаразових екстатичних підйомів (знаки оклику) мало допомагає, вони виявляються неповороткими в густій консистенції такого роду тексту. У статті автор веде мову від третьої особи, перебуваючи в ролі стороннього спостерігача, що сприймається як його прагнення бути максимально об'єктивним. Лише в заключному абзаці він переходить на мову від свого імені, намагаючись пояснити свою критику як вболівання палкого прихильника фестивалю. Крім того, злий жарт зіграла ідея гіпертексту, адже оголосивши фестиваль "поліваріантною децентралізованою "конструкцією"", автор себе поставив в незручне становище, змушений указувати на прорахунок організаторів – два несумісні в такому порядку твори підряд – "Летаргія" С. Луньова та "Похоронний марш" В. Костенка.

Отже, проведений аналіз музично-критичних текстів журналу "Art line" продемонстрував, що діяльність видання можна умовно поділити на три етапи. Перший (1995 – кінець 1996 рр.) – період пошуку та становлення концепції видання як переважно інформаційного засобу масової комунікації. У цей період домінуючими є біографічні нариси про поп-зірок та інтерв'ю з діячами шоу-бізнесу. Аргументація таких матеріалів опирається лише на фактологічну інформацію, вони позбавлені аналітики та оцінкових суджень.

Другий етап діяльності журналу "Art line" пов'язаний з періодом, що тривав, починаючи з кінця 1996 по 1999 рр. включно. За короткий час видання з інформаційного перетворилося на аналітичне, набуло концептуальної цілісності (завдяки дотриманню рубрикаційного поділу, що прийшов на зміну віддільному). У центр об'єктиву критиків, окрім поп-, рок- та джазу, потрапляє проблематика авангарду, сучасної та класичної музики. Обличчя журналу періоду його розквіту сформували статті відомих майстрів пера – Олени Зінькевич, Любові Кияновської, Лідії Мельник, Олени Чекан, Олени Дьячкової та Юрія Чекана. Розширилася жанрова й тематична палітра видання. На його сторінках почастішали рецензії, критичні статті, аналітичні нариси. Урізноманітнилися структура та засоби аргументації. У дописах Олени Зінькевич, Лідії Мельник, Олени Дьячкової, Любові Кияновської, Світлани Мовчан, Дмитра Терентьєва спостережено переважання текстів аналітичної спрямованості, позатекстових та імпліцитних прийомів аргументації, раціональних суджень фактологічного змісту, тоді як у дописах Юрія Чекана, Олени Чекан та Олександра Козаренка – текстів оцінкової спрямованості, текстових та експліцитних прийомів аргументації, рівновагу раціональних та емоційних суджень як фактологічного, так і фактологічно-ціннісного змісту.

Примітки

[1] До позатекстових прийомів переконливості належать "звертання автора до суджень авторитетних для читацької аудиторії людей (т. зв. "акторів" – знаменитостей чи експертів), опис реакції аудиторії (тут "актор" – пореконаний споживач)" [4, 376].

[2] До текстових прийомів переконливості належать "переказ тексту (вербальний опис музичного твору чи його виконання)" [4, 376].

Література

1. Дьячкова Е. Конкурс памяти великого мастера / Елена Дьячкова // Art line. – 1997. – № 5–6. – С. 34–37.
2. Коротенко А. Фестиваль как гипертекст / Алексей Коротенко // Art line. – 1997. – №10–11. – С. 35–37.
3. Семенченко М. "Art line". От культуры политики до культуры тела / Марина Семенченко. – 1996. – 17 мая. – Режим доступа : http://gazeta.zn.ua/ARCHIVE/art_line_ot_kultury_politiki_do_kultury_tela.html
4. Чекан Ю. Доказательство и аргументация в музыкально-критическом тексте / Юрий Чекан // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. – Вип. 98. – 2011. – С. 373-386.
5. Чекан Ю. "Київ Музик Фест' 97": деформація чи деградація / Юрій Чекан // Art line. – 1997. – № 10–11. – С. 34–35.

References

1. D'iachkova, Ie. (1997). The Competition of the Great Master Memory. Art line, 5–6, 34–37 [in Russian].
2. Korotenko, A. (1997). Festival as Hypertext. Art line, 10–11, 35–37 [in Russian].
3. Siemienchienko, M. (1996). "Art line". From culture of politics to culture of body. Zierkalo niedieli. 17.05.1996. Retrieved from : http://gazeta.zn.ua/ARCHIVE/art_line_ot_kultury_politiki_do_kultury_tela.html
4. Chekan, Iu. (2011). Proof and Argumentation in the Musical-Critical Text. Naukovyi visnyk Natsional'noi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovs'koho. – Issue 98: Svit muzykoznavstva: stratehii, dyskursy, siuzhety, 373–386 [in Russian].
5. Chekan, Iu. (1997). "Kyiv Music Fest'97": Deformation or Degradation. Art line, 10–11, 34–35 [in Ukrainian].

УДК 007 : 304 : 004.9

Вінічук Артем Олегович
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФУНКЦІОНУВАННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ УКРАЇНИ ТА РУМУНІЇ В ТЕАТРАЛЬНО-КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

У статті проаналізовано особливості стану науково-пізнавальної та практичної діяльності театральної та концертної звукорежисури; з'ясовано особливості розвитку театрально-концертної звукорежисури на користь національним інтересам України і співробітництва в умовах внутрішніх суспільних трансформацій із визначенням його ефективності, проблем та подальших перспектив.

Ключові слова: менеджмент, засоби сучасного театру, звукорежисура, мистецтво композиції, концертна діяльність.

Виничук Артем Олегович, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Функционирование социокультурных связей Украины и Румынии в театрально-концертной деятельности современного общества

В статье проанализированы особенности состояния научно-познавательной и практической деятельности театральной и концертной звукорежиссуры, выяснены особенности развития театрально-концертной звукорежиссуры на пользу национальным интересам Украины и сотрудничества в условиях внутренних общественных трансформаций с определением его эффективности, проблем и дальнейших перспектив.

Ключевые слова: менеджмент, средствами современного театра, звукорежиссура, искусство композиции, концертная деятельность.

Vinichuk Artem, *Postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Functioning of sociocultural connections of Ukraine and Romania in theatrical-concert activity of modern society

In the article the features of the scientifically-cognitive and practical to activity of theatrical and concerto conditions are analysed. The feature of development of theatrical-concert sound direction with benefits to national interests of Ukraine, and collaboration in the conditions of internal public transformations with determination of his efficiency, problems and further prospects are considered.

Keywords: management, facilities of modern theatre, sound direction, art of composition, theatrical-concert activity.

У сучасному суспільстві, що швидко змінюється, роль культури стає визначальною для розвитку України та створення її позитивного іміджу. Останнім часом у міжнародних відносинах вагому роль відіграють питання міжкультурного співробітництва, що визнано на міжнародному, регіональному та національному рівнях. Культурні зв'язки розглядаються як самостійний і важливий інстру-

© Вінічук А. О., 2016

мент зовнішньополітичної діяльності, яка, в свою чергу, відчутно трансформується, набуваючи досить яскравих і незвичних форм та охоплює найширшу аудиторію. На початку XXI ст. у всьому світі виникла потреба у високих стандартах знань із менеджменту у сфері культури. Розвиток сфери культури має безпосереднє відношення до поліпшення якості життя, забезпечує соціальну стабільність і гармонізацію міжнаціональних і міжконфесійних відносин, сприяє розкриттю творчого потенціалу, духовному розвитку особистості і громади в цілому.

Українсько-румунські відносини посідають важливе місце у національній історії двох країн. Україна зацікавлена в поглибленні співпраці з Румунією в усіх сферах, які вирішальним чином впливають на реалізацію стратегічного завдання поетапної інтеграції України до Європейського Союзу. Використання значного політичного, економічного та культурного потенціалу Румунії на користь національним інтересам України належить до перспективних завдань зовнішньої політики. Тому комплексне вивчення двостороннього співробітництва, аналіз його стану та якості, визначення пріоритетних напрямів, форм і з'ясування перспектив їхнього подальшого розвитку має важливе значення для формування політики подальшої співпраці між Україною та Румунією. Не останню роль відіграє і театральне мистецтво у культурному співробітництві обох держав. Театральне мистецтво є одним із визначальних факторів розвитку культури нації, показником духовності та зрілості її суспільства. Театр у сучасному світі є одним із найважливіших феноменів культури, що впливає на культурні запити часу і в свою чергу піддається впливу сучасної постмодерністської концепції культурного буття.

Вагому увагу проблемам розвитку організації соціально-культурної сфери приділяють українські вчені: С.Аппатов, Л. Аза, Д.Антонович, Б.Брехт, А.Величко, А.Драк, М.Долішній, В.Єременко, М.Казнов, В.Козак, О.Красій, В.Куценко, В.Мандибура, В.Новіков, Л.Оганян, С.Писаренко, В.Рутгайзер, У.Садова, Л.Семів, Ж.-Т.Тощенко, В.Хохлов, Л.Шевчук, А.Ягодка та ін. Аналіз різних аспектів інформаційної культури, пов'язаних з перспективами, що відкриваються перед особистістю, представлені у роботах Р.Габідулін, Е.Карпещенко, Ю.Зубова, Н.Гендіної та інших. Теоретико-методологічні засади розвитку соціально-культурної сфери розроблялися представниками різних міжнародних наукових шкіл. Дослідження наукової літератури показує, що найбільш детально соціально-культурну сферу розробляють крізь призму педагогічної науки такі українські вчені, як Н.Дрожжина, С.Гончаренко, Ю.Жидецький, А.Меньшиков, С.Сисоєв, Н.Ничкало, Т.Фініков, А.Лігоцький, Н.Пастернак, Х.Лах, О.Радковська, В.Чернець. Філософські та культурологічні дослідження окремих аспектів даного феномену знаходимо в роботах вітчизняних учених: В.Андрущенка, В.Вікторова, В.Кременя, К.Корсака, М.Михальченка, Т.Мадишева, В.Шульгіної; російських: В.Зінченка, Л.Иванова, Н.Нікандрова, В.Безпалько, Н.Селезнева, Я.Нейматов, А.Лосев, В.Соколов та інших. Поширеним є розгляд проблеми стандартів як складової освітньої політики у роботах українських дослідників В.Лугового, О.Ляшенко, В.Гальпєріної, Т.Яценко та інших. Таким чином, культурні процеси в новітні часи, в контексті національно-культурного відродження, розгортаються поступово, зосереджуючись на поверненні до забутих чи заборонених у тоталітарному минулому імен, їхнього творчого спадку, охоплюючи питання, пов'язані з утвердженням історичної пам'яті українського народу. При цьому особлива увага приділяється гуманізації, гуманітаризації та українізації освіти, що була покликана виховувати почуття державної і національної гідності, громадянської відповідальності, любові до своєї Батьківщини. Тому нині набуває актуальності дослідження даної проблематики у міжкультурному співробітництві України та Румунії.

Поява елементів театру у народних іграх, танцях, піснях і церковних обрядах простежується з часів Київської Русі. Український професійний театр формувався і розвивався як музично-драматичний, адже його витоки – у давньому народному театрі (в театралізації хороводних пісень східними слов'янами, в синкретизмі календарних обрядів у Київській Русі та вистав "Маланка" і "Коза"), у тісному зв'язку музики з драматичною дією вертепу й шкільної драми, в жанровій палітрі репертуару кріпосних театрів і приватної антрепризи, де перевага надавалася нескладним операм і п'єсам з музикою. Народна пісня, романс, танець розглядались як композиційні елементи. Під впливом театрального мистецтва розвивалась музична культура українського народу. У народній музиці удосконалювались насамперед пісенні й танцювальні жанри. Значного поширення набули обрядові, родинно-побутові та ліричні пісні, а також народні танці – метелиці, гопаки, козачки тощо. Продовжувала розвиватись народна інструментальна музика, її творці та виконавці – кобзарі, лірники, сопілкарі, цимбалісти часто об'єднувались в ансамблі для виступів на святах, весіллях [4]. На зразок театру російського дворянства у XVIII ст. українські магнати створили кріпацький театр. У театральних видовищах, які влаштовували у маєтках феодали, акторами виступали кріпаки. Кріпацькі трупи ставили п'єси українською і російською мовами, до їх репертуару входили оперні та балетні вистави. Все це засвідчувало розвиток народного сценічного і хорового мистецтва.

Зародження професійного театру в Україні припадає на кінець XVIII ст. Першим постійним театром став Харківський, заснований у 1798 р. У його репертуарі були "Недоросток" Д.Фонвізіна, "Мельник-чаклун" О.Аблесимова, "Наніна" Вольтера. Подібні професійні трупи виникали і в інших

містах. Безумовно, виконавська майстерність акторів не завжди була високою, але їхня діяльність створювала відповідний ґрунт, на якому розвивався український професійний театр. У другій половині XVII ст. виникли своєрідні професійні цехи музикантів. У 1652 р. Б. Хмельницький видав універсал про створення цеху музикантів на Лівобережжі. Аналогічні універсали видавали й козацькі полковники. Упродовж XVII ст. музичні цехи виникли в Стародубі, Ніжині, Чернігові, Харкові та інших містах. Об'єднані в цехи музиканти обслуговували різноманітні урочисті церемонії, військові походи, панські розваги, їхній репертуар складався з військових маршів, народної танцювальної та інструментальної музики.

Особлива модель українського театрального руху простежується на Західній Україні. Автентичні українські землі були поділені між різними державами чи роз'єднані навіть у межах одного окупаційного режиму. Відповідно відбулось розмежування єдиного національного культурного, зокрема театрального простору. Водночас він залишився цілісним, адже в ньому здійснювались споріднені або ж навіть тотожні процеси. У цьому контексті важливо відмітити вагому роль українських мандрівних театральних труп. Будучи універсальною мобільною формою театральної практики, вони поширювали надбання тогочасної української культури, часом навіть формуючи рівень національної свідомості українського населення.

На початку XVIII ст. видатний український композитор і теоретик партесного жанру М. Дилецький обстоював метод створення духовних гімнів на основі мелодії світської пісні. Партесний концерт був своєрідним виявом стилю українського бароко в музиці. Видатними виконавцями у цьому жанрі в Україні стали Олекса Лешковський, Клим Коновський, Василь Пікулинський, Іван Калейда та інші.

Музика, образотворче мистецтво, література, хореографія – синтез мистецтв – у театральній практиці існує стільки ж часу, скільки існує театр. Різні види мистецтв проявляють себе у надзвичайно цікавих ракурсах саме на театральній сцені. Задовго до того, як у західних школах зародився науковий підхід до менеджменту, такі підприємці у сфері культури, як архітектор єгипетських пірамід Імхомтеп, провідний актор грецького театру Тепсіс (500 років до нашої ери), митці Ренесансу Леонардо да Вінчі, Вільям Шекспір та піонер розваг двадцятого століття Волт Дісней, показали справжню силу організації креативних процесів. Знання у цій галузі також є частиною базових знань із менеджменту соціокультурної діяльності. Задовго до наукового обґрунтування менеджменту, культурний уже діяв на практиці. Досліджено, що грек Тепсіс, який жив у 6 ст. до нашої ери, запровадив театральну організацію. З мистецького погляду саме він увів індивідуального актора. Його "Гіпокріт" задуманий, щоб лише забавляти глядачів, започаткував ігрову культуру. Після цього нововведення Тепсіс експериментував із масками, надаючи учасникам театральної трупи різні характери. Зауважимо що, перший директор театру грек Тепсіс та французький абат Сугерій були інноваційними менеджерами мистецтва. Вони створювали нові образні явища, які повністю відрізнялись від усталених норм вираження. Історія соціокультурної діяльності демонструє зразки інноваційного менеджменту в мистецьких організаціях, а винахідливість і надалі є ключовим словом підприємництва в культурі. У Голандії XX ст. існувала школа візуальних образів та архітектури, яка називалась "De Stiyl". Ця група, до якої входив видатний митець Піт Мондріан, виробила нові форми та ідеї використання чистих кольорів і створення гармонії без симетрії. Більшість мистецьких та культурних продуктів потребує організаційної структури. Наші попередники створювали ранні театральні та музичні трупи, фестивалі, мистецькі школи та керували ними ще задовго до того, як ми зрозуміли, що менеджмент у сфері мистецтва треба розглядати і досліджувати як окрему сферу.

У театральній культурі можна відзначити періоди зростання виховної ролі театру: класична епоха грецького театру (V – IV ст. до Різдва Христового), середньовічний народний релігійний театр (XII – XV ст.) і, нарешті, феномен світського, професійного театру епохи переходу до Нового часу (кінець XVI – початок XVII ст.).

Утім, історія мистецтва визнає різні способи трактування мистецтва та культури в минулому, що впливає на розуміння культурного розвитку сьогодення. Це можна продемонструвати на прикладі двох визначних науковців – Арнольда Гавзера та Даніеля Бурстина. Обидва дослідники мають власний погляд на історію мистецтва та культури. Для А.Гавзера важливо простежити домінантні економічні, політичні та соціальні обставини, які зумовлюють виникнення мистецтва. В епоху Стародавньої Греції та Риму стало більше простору для вираження, що було важливою зброєю для виживання в небезпечному та містичному світі. Цей новий простір зародив перші ідеї "мистецтва заради мистецтва". З іншого боку, Д.Бурстин підкреслює індивідуальність великих митців і те, як вони творять нові форми вираження, опираючись на старі або протиставляючись їм. На думку Д.Бурстина, зовнішні чинники існують, але саме геній митця постає проти них. Митці знають, що їхні твори – це завжди результат мислення, яке перебуває в постійному пошуку і ніколи не повторюється. Інновація – це природна ознака творчого світу. Ретельний аналіз організаційних форм античного театру дозволяє припустити, що фестивальний принцип активно застосовувався в давньогрецькому театрі. Латинське слово "festivum" перекладається як "свято", що вказує на святкову природу самого терміна "фести-

валь". Античність не знала стаціонарного, постійно діючого театру. Театральні вистави в стародавній Греції проводились один раз на рік у період діонісійських свят. У стародавньому Римі вони відбувались протягом сатурналій. Антична трагедія, яка становила основу театральних вистав, підпорядковувалась загальній релігійно-художній ідеї й була локалізована в єдиному часі та просторі. З 534 року культ Діоніса ввійшов у державну релігію і святкування Діонісій стали щорічними. Щорічність – одна з визначальних ознак фестивалю. Ці дні оголошувались вихідними, і все населення міста повинно було прийти на свято. У Стародавній Греції Великі Діонісії були прообразом театральних фестивалів, а Великі Панафінеї – основою фестивалів музичного, естрадного, танцювального мистецтва. Коріння фестивалю виявляються у пишних святах Стародавнього Риму, де популярним був цирк. Поряд з гладіаторами й засудженими, на арені амфітеатру виступали трупи із сотень гімнастів, акробатів, еквілібристів, дресирувальників, фокусників. Підгрунтям фестивалю є також ігрова природа Середньовіччя та Відродження: карнавали, ходи ряджених, виступи жонглерів, паради блазнів, змагання трубадурів, мінезингерів, гістріонів, "ярмарки масок", "дурні корпорації". Найбільшими театралізованими формами середньовіччя були містерії та карнавали. Містерії – театралізовані дії на євангельські сюжети розігрувалися лише в періоди релігійних свят і підпорядковувалися суворим релігійним канонам. Драматургія містерій будувалася на контрастному поєднанні канонічних релігійних сюжетів, які надавалися церквою й офіційною владою, і життєвого матеріалу, часто злободенного характеру. Карнавали, за визначенням М. Бахтіна, були формою народної сміхової культури, де домінували театралізація, зміна масок, костюмів. Твори української театральної літератури з'являються в XVII ст. Тоді ж деякі з них виходять друком і ставляться на сценах шкільних театрів, насамперед в західноукраїнських єзуїтських колегіях, у Львівській братській школі та Києво-Могилянській колегії. У XVIII ст. не тільки шкільний театр поширює свою географію, але й кріпацькі трупи при садибах багатих землевласників, аристократів, будуються перші театральні споруди. Такі "домашні" театри відкривають свої двері для більш широкої публіки. Інколи актори цих труп беруть участь у виставах для народу – балаганах. Маємо свідчення, що балаганні театри виникають і в Єлисаветграді наприкінці XVIII – на початку XIX ст. [1; 7].

Одним із видів музичного театру є оперета. В опереті поєднуються вокальна та інструментальна музика, танець, балет та елементи естрадного мистецтва. Унаслідок такого яскравого поєднання складових утворюється дуже демократичний і досить "легкий" музичний жанр, що і є головною причиною захоплення оперетою мільйонів людей різного віку та різного соціального рівня. Тому є потреба у зверненні до творчого досвіду корифеїв української сцени, які були фундаторами національного театрального мистецтва, мали глибоке коріння етнічної культури, що є одним із шляхів оновлення театру. Запровадження інноваційного управління, нових технологій соціально-культурного програмування, економічних механізмів у діяльності закладів і установ культури і мистецтв зумовлюють тенденції кадрової політики керівної ланки органів державного управління культурно-мистецькою сферою. Проектування у соціокультурній сфері є важливою складовою теорії та практики сучасної культурної діяльності. Здатність ефективно управляти культурною сферою та її структурними підрозділами забезпечує найповніше задоволення потреб суспільства. Особливістю нової соціокультурної дійсності є те, що українське суспільство перебуває на етапі зміни типу своєї організації існування.

У 1907 р. М. Садовським був заснований перший стаціонарний український театр. Корифеї, які працювали в театрі від початку його існування, – визначні постаті не лише в театральній, а й у громадсько-політичній сфері, які працювали в ім'я становлення української національної свідомості – Марія Заньковецька, Марко Кропивницький Панас Саксаганський, Микола Садовський, та інші. Саме в Київській опереті свого часу відбулася прем'єра вистави "Наталка Полтавка" видатного українського композитора Миколи Лисенка. Тому актуальним сьогодні та одним з плідних шляхів оновлення театру вбачається звернення до творчого досвіду корифеїв української сцени, які були фундаторами національного театрального мистецтва, мали глибоке коріння етнічної культури. До вивчення та аналізу театрально-художньої діяльності "театру корифеїв" зверталися майстри сценічного мистецтва, чия творчість відбувалося у той же період, а саме: К.Станіславський, І. Мар'яненко, С. Тобілевич, В. Василько, А. Бучма, Б. Горін-Горьянов, Л. Курбас; їхні сучасники – театрознавці, письменники, театральні діячі – І. Карпенко-Карий, А. Суворін, Я. Мамонтов, М. Вороний, С.Єфремов, О.Загаров, М. Синельников, А. Недзвінський. До вивчення творчої спадщини корифеїв української сцени зверталися науковці, театральні педагоги в різні історичні періоди: К. Рудницький,Г. Довбищенко, Ю. Косач, В. Максимов, Н. Кузякіна, І. Чабаненко, П. Кравчук, О. Клековкін.

Наприкінці XIX ст. в українському театрі режисер виступав у трьох іпостасях – антрепренера, актора і, навіть, драматурга. Так, М. Старицький був творцем і режисером театрального колективу, в якому ставилися насамперед написані ним же п'єси. Відомий український актор М. Кропивницький був одночасно й антрепренером, і режисером, і драматургом. М. Садовський виконував роль антрепренера, актора, режисера. Тож простежується рідкісне поєднання драматурга, режисера і актора, що й визначило блискавичний підйом українського театрального мистецтва. "Слава таких велетнів сцени, як Кропивницький, Садовський, Заньковецька, Саксаганський прогриміла по всій Україні та за її

межами. Українське слово і пісня залунали по всіх просторах, незважаючи на утиски, обмеження і заборону. Великою заслугою Михайла Старицького є те, що він не тільки сам писав хороші драматичні твори, а й інших до цього заохочував, коли спостерігав у кому іскру справжнього таланту… Корифеї українського театру жили і творили з глибоким переконанням, що вони творять не пусту справу розваги, а несуть народові користь моральну, надію на волю, на краще майбутнє, несуть і освіту" [4]. Свідомо відхиляючи обмеження, театр корифеїв (так названий його прихильниками) став однією з найбільш яскравих подій культурного життя тих часів. У ньому блискавично дебютувала геніальна актриса Марія Заньковецька, беззаперечно визнана сучасниками великою актрисою. "Я вчився в неї працюючи поруч з нею, жадібно спостерігаючи все, що вона творила на сцені, – пише у своєму вінку спогадів про М. Заньковецьку відомий український артист Василь Василько, – ці часи залишилися для мене священними, незабутніми сторінками мого творчого життя. Завдяки спілкуванню з такими геніями, як Марія Костянтинівна, я всім своїм єством пізнав, що таке натхненна творчість, що таке високе мистецтво актора. Спасибі за науку! Низько схиляю голову перед світлою пам'яттю генія українського театру" [3].

Театр корифеїв вражав глядача істинною народністю, художньою органікою спектаклю, чітко вираженою і послідовно втіленою самобутньою естетикою. Доречно згадати висловлювання К. Станіславського у його листі до українського вченого А. Кримського стосовно діячів українського національного театру корифеїв: "Такі українські актори, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський, Садовський – блискуча плеяда майстрів української сцени, – увійшли золотими літерами на скрижалі історії світового мистецтва і нічим не поступаються перед знаменитостями – Щепкіним, Мочаловим, Соловцовим, Недєліним. Той, хто бачив гру українських акторів, зберіг світлу пам'ять на все життя" [4].

Зародження Київського театру оперети позначено двома датами: 13 січня 1934 року та 14 грудня 1935 року. Так, 13 січня 1934 р. відкрито стаціонарний театр музичної комедії під керівництвом В. Бенедиктова (актори: Н. Родошальський, Р. Робертов, Т. Юдіна, Л. Огарьов, А. Астахов, Ю. Адинська; балетмейстер С. Томілін та ін.). 14 грудня 1935 р. відбулася перша прем'єра "Летючої миші" Й. Штрауса, а незабаром світ побачив виставу "Продавець птахів" К. Целлера, вперше поставлену українською мовою. Головним принципом творчого життя колективу обрано шанобу до надбань класичної опереткової спадщини. Ці засади надалі визначали мистецькі пошуки фундаторів столичного колективу. У роки війни Київський театр оперети евакуйований до Казахстану. Два театральних сезони роботи в Алма-Ати сприяли зміцненню тісних творчих зв'язків між митцями України, Казахстану та Росії. Восени 1944 р. музкомедія повернулася з евакуації додому. Упродовж 1950–1960 рр. до Київської оперети прийшло багато талановитої молоді. Пізніше це будуть визнані майстри: Д. Шевцов, О. Михайлов, К. Мамикіна, В. Борисенко та інші. Період 1970–1990 рр. позначений новими яскравими подіями у творчому житті Київської оперети. Із ними пов'язані імена видатних режисерів, диригентів, драматургів і композиторів другої половини ХХ ст.: В. Бегми, В. Шулакова, С. Сміяна, Д. Шевцова, Б. Шарварка, Ю.Рибчинського, В. Лукашова та багатьох інших. Репертуар театру наповнювали найрізноманітніші за жанрами та тематикою вистави: "Три мушкетери" М. Дунаєвського, "Товариш любов" В.Ільїна, "Фіалка Монмартру", "Принцеса цирку", "Сільва", "Баядера" Імре Кальмана, "Севастопольський вальс" К. Лістова, "Кадриль" В. Гроховського, "Зоряний час", "Сто перша дружина султана" А.Філіпенка. У 90-х роках скарбом і гордістю трупи театру оперети є поважні майстри сцени, народні артисти України – Т. Тимошко-Горюшко, Л. Маковецька, С. Павлінов, В. Чемена, В.Альошина-Костюкова, О.Трофимчук, О. Кравченко, В.Богомаз, режисер С.Сміян, головний балетмейстер О. Сегаль.

З 2003 р. Київський театр оперети очолив художній керівник і директор з. д. м. України Б. Струтинський. На долю режисера випало відкрити нову сторінку в історії творчого колективу. За короткий час під орудою молодого керівника Київська оперета набула суттєвих змін. В першу чергу це пов'язано з оновленням творчого складу та успішними класичними та сучасними постановками. На сцені оперети почали з'являтися музичні вистави для дітей – "Карнавал казок в Україні", "Білосніжка та семеро гномів" В. Домшинського (режисер – Б. Струтинський), "Дюймовочка" Г. Кудінової (режисер – О. Андрієнко). У дитячих виставах задіяні кращі актори театру, енергія та щирість яких створює особливо ніжну та чарівну атмосферу, якої так потребують діти. У 2003 р. було поновлено одну з кращих світових оперет "Летючу мишу" Й. Штрауса (режисер – Т. Тимошко-Горюшко). Великим досягненням театру є відкриття напередодні 70-річного ювілею камерної сцени – "Театр у фойє". Подав ідею і втілив її у життя художній керівник-директор київської оперети Б. Струтинський. "Театр у фойє" задумано як пошукову майстерню для творчої самореалізації акторів і режисерів. Першою виставою на камерній сцені стала одноактна оперета Ж.Оффенбаха "Звана вечеря з італійцями", прем'єра якої відбулася у жовтні 2004 р. (режисер – Б. Струтинський). У 2005 р. відбулася прем'єра вистави "Моя чарівна леді" Ф. Лоу. У 2006 р. на сцені "Театру у фойє" відбулася прем'єра "Кавової кантати" Й. С. Баха. У 2004 р. театру надано статус "Київський академічний театр оперети". У 2007 р. відбулася прем'єра вистави "Містер Ікс" уперше на території пострадянського простору поставлена українською мовою. Виконавцями головних ролей – Містера Ікс і Теодори – є солісти театру, лауреати міжнародних конкурсів за-

служений артист України Сергій Авдєєв, заслужена артистка України Олена Ширяєва та Єлизавета Гаврилюк. Наприкінці 73-го театрального сезону театр оперети здійснив нову постановку оперети І. Кальмана "Фіалка Монмартру", режисером-постановником якої є С. Сміян – народна артистка України, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка. За 74 сезони театр здійснив понад 200 постановок українських та зарубіжних авторів, короля української оперети О. Рябова, І. Дунаєвського Д. Шевцова, класичні оперети Й. Штрауса, Ф. Легара, І. Кальмана, Ж. Оффенбаха, Ф. Лоу, Л.Бернстайна, Д. Гершвіна. На сьогодні художній керівник театру Б. Струтинський виводить Київську оперету на якісно новий професійний та іміджевий рівень. Театр стрімко опановує нові театральні жанри, вводячи до репертуару мюзикли, камерні вистави, у тому числі сучасну постановку танцювально-пластичного шоу "Танго життя". Театр здійснює широку гастрольну діяльність в Україні та за кордоном, де з успіхом презентуються нові постановки Київської оперети. Журналіст А.Суворін, представник демократичних позицій, захоплено писав у 1886 р. про виступи театру корифеїв у Петербурзі: "Хохли і хохлушки рішуче і по праву заволоділи увагою Петербурга. П. Кропивницький не тільки незрівнянний актор, але й такий же незрівнянний режисер... Малоросійські п'єси тому й дивляться з великим задоволенням і викликають надзвичайно ясний настрій у публіці, що цей поетичний і гумористичний струмінь у них витримано з великою повагою до малоруського типу. Грубі і огидні явища є в малоруському житті так само, як і в російському, хоча вони й визначаються своїм колоритом, але малороси не бажають виставляти їх і прекрасно роблять. Промінь світла тут необхідний" [4].

У творчій діяльності театру корифеїв з кінця 80-х рр. XIX ст. визначаються і розбіжності. У постановках Кропивницького, Старицького, Саксаганського виявляються особисті художні знахідки, закладаються основи режисерської культури. Зокрема, Кропивницький уважав особу режисера однією з головних у театрі, яка має диктаторський характер і не заграє з публікою, не йде у неї на поводу, а прагне до природності та правди. "Вирісши серед простого селянського люду, він прекрасно знав життя українського села і українські народні звичаї. Це знання життя народу допомагало йому перетворювати мелодрами на високохудожні реалістичні полотна, які хвилювали глядача своєю життєвою правдою. Марко Лукич чудово володів режисерським мистецтвом композиції синкретичної театральної вистави і вмів задовольняти вимоги навіть витончених знавців театрального мистецтва" [2]. Видатний діяч російського театру М.Синельников у своїх "Спогадах" високо оцінював режисерську роботу М. Кропивницького: "До хвилюючих спогадів відношу я і свою зустріч з "Малоросійським театром" на початку 80-х років XIX століття. Це був колектив талановитої молоді, очолюваний Марком Кропивницьким" [5, 29]. Сьогодні модно також перебільшувати національні інтенції М.Старицького, осучаснювати їх, приписуючи письменникові формули, що стали можливими в ході еволюції національної думки допіру пізніше, на межі століть. Н.Левчик заявляє: "...Ідея державності була провідною в історичній прозі Михайла Старицького...", і з нею чомусь легко погоджується й В.Поліщук [5; 6].

Мистецтво, як вважає В. Шкловський, є способом пережити становлення і вироблення певної речі або явища. Цей шлях він убачав у переході від бачення до пізнання, від конкретного до загального. Відмінність точки зору В. Шкловського в тому, що метою образу є не наближення його значення до рівня розуміння, а створення особливого сприйняття предмета, сутність якого полягає у створенні бачення цього предмета, а не його пізнання. Таким чином, відчуття за допомогою слова культурно втілених можливостей мови, по-перше, є самовіднесенням до слова або певної мовної конструкції суб'єкта мовного спілкування; по-друге, воно не відрізняє себе від того, з чим співвідноситься за допомогою слова; по-третє, має плинний характер, значною мірою залежний від місця суб'єкта спілкування в ієрархії опанування культури. Розуміння цього – фундаментальна передумова реалізації мовою її комунікативної функції. Хоча слово є знанням себе без усвідомлення суб'єктом комунікації факту цього знання; це відчуття, пов'язане з мовним спілкуванням, відбувається на певних культурологічних засадах. Це невблаганна й абсолютно необхідна вимога мовного спілкування, оскільки в слові завжди наявний момент людського. Завдяки цій вимозі слово стає знаряддям не просто самосвідомості, а й реалізацією певного рівня культури. Особистість, яка володіє таким словом, відчуває себе самостійною, мислячою і культурно достойною, усвідомлює, що саме вона мислить про той або інший предмет, значення якого закладено в слові. Нарешті, вона не тільки мислить, але й сприймає предмет як живий. Тож, реалізуючи за допомогою слова можливості самосвідомості, людина здобуває справжнє знання про те, що існує багато чого в навколишньому світі, окрім неї самої. Таке знання і усвідомлення мають фундаментальне і не завжди належним чином оцінюване значення для розуміння здобутків культури та їх опанування. У реальній дійсності мовного спілкування, коли є культурно осмислений образ зовнішнього предмета, завдяки цьому образові людина знаходить саму себе. При такому підході до сприйняття слова його сутність засвідчує, що воно притаманне лише такому суб'єкту, який з точки зору опанування культури в широкому розумінні цього слова здатний зрозуміти власну самостійність стосовно не тільки використання, але й усвідомлення слова і визначення позиції щодо нього. Подібне сприйняття за допомогою слова культурних параметрів дійсності радикальним чином впливає на характер мисленого образу в слові зовнішнього об'єкта. Цей об'єкт

набуває ознак, що виявлені і зафіксовані суб'єктом на основі його самосвідомості, а також внутрішнього культурологічного взаємозв'язку. Так, видатні театральні діячі (К.Станіславський, Г.Товстоногов) убачали навіть у професійному театрі об'єкт відпочинку і розваги. Водночас філософи, мистецтвознавці, психологи, педагоги вбачають основу художньої діяльності у грі. Для прикладу, відомий філософ К.Гросс стверджує, що "навіть не будучи грою, художня творчість, мистецтво має ігрове начало, ігровий аспект. Власне, ігрове начало художньої діяльності безпосередньо є джерелом естетичної та художньої насолоди, засобом розваги та відпочинку людини".

У 2006 році у Львові було видано "Словник театру" Патріса Паві – це перше видання в Україні професора театрознавства Сорбонни, яке є узагальненим досвідом наукових і критичних знань у галузі сучасного європейського театрознавства.

Український театр як самобутнє естетичне явище утвердився на зламі XIX–XX ст. Це синтетичне сценічне дійство "великого" стилю, де органічно взаємодіють й активно взаємозбагачуються різні просторово-часові мистецтва, серед яких домінують слово, музика, танець, спів, оздоблені яскравою театральністю й етнографічно-фольклорними барвами, що у художньо вартісних зразках підсилюють емоційну наснагу і глибокий психологізм, мальовничу багатовимірність і цілісність вистави, часто-густо співзвучну з поліфонічними оперно-постановочними структурами.

Театр корифеїв – явище "театральне", зовсім не підкорене завданням інтерпретації драми і ніяк не обмежене нею. Цей театр не намагався побудувати "четверту стіну", тому зберіг мальовничість, фарс, сарказм, ліризм народного мистецтва. Українські драматичні колективи, які формувались у 1920 р. в тій або іншій мірі відштовхувались від усталених форм традиційного театру. Виникає поняття театру і актора європейських форм, тобто здатного працювати на європейській класиці. Репертуарну основу театрів склала українська п'єса XX ст. і зарубіжна. Державний театр, Народний театр, Перший державний театр УРСР ім. Т. Г. Шевченка – це, власне, одна й та сама театральна трупа акторів (І. Мар'яненко, М. Тинський, С. Каргальський, М. Дорошенко та ін.), яка проходила у Києві крізь різноманітні трансформації часу. Процес посилення європеїзації українського театру у постановках п'єс Ібсена, Гауптмана, Зудермана та інших був закономірним. Утім, режисери прагнули до поступового, ґрунтовного піднесення культури театру. Сучасний період розвитку вітчизняного театру пов'язаний із пошуками виразних засобів святкового, ритуального, культового театру, якими майстерно володіли митці сценічного мистецтва України кінця XIX – початку XXI ст. Тож одним із шляхів оновлення театру вбачається звернення до творчого досвіду корифеїв української сцени, які були фундаторами національного театрального мистецтва й мали глибоке коріння етнічної культури.

Література

1. Всеобщая история архитектуры: в 10 тт. – М.,1972.
2. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця / Іван Олександрович Мар'яненко. – К. : Мистецтво, 1953. – 181 с.
3. Недзвідський А. В. Василь Василько: Нарис про життя і творчість / Андрій Володимирович Недзвідський. – К. : Мистецтво, 1981. – 116 с.
4. Українська культура другої половини XIX століття. – К.: Наукова думка, 2005. – Т. 4 (Кн. 2). – С. 363.
5. Синельников М. М. Спогади / Микола Миколайович Синельников. – К. : Мистецтво, 1935. – 184 с.
6. Театр Марка Кропивницького (минуле і сучасне): альбом / Авт.-упор. В.Шурапов. – Кіровоград: Мавік, 2004. – С. 209.
7. http://uk.wikipedia.org/wiki/Ніщинський_Петро_Іванович.

References

1. General social history of architecture. In 10 Volumes. (1972). Moscow [in Russian].
2. Marianenko, I. O. (1953). The Past of Ukrainian theatre. Meetings, creative activity. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Nedzvidskyi, A. V. (1981). Vasyl Vasylko: Notes about life and activity. Kyiv: Mystetstvo [in UKrainia].
4. Ukrainian culture of the second half of XIX century. (2005). Kyiv: Naukova dumka T. 4 (Kn. 2) [in Ukrainian].
5. Synelnykov, M. M. (1935). Memories. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
6. Shurapov, V. (Ed.). (2004). Theatre of Marko Kropyvnytskyi (past and today): album. Kirovohrad: Mavik [in UKrainian].
7. http://uk.wikipedia.org/wiki/Nishchynskyi_Petro_Ivanovych.

УДК 7.071.2, 7.071.4, 784.9

Ганджа Ірина В'ячеславівна
здобувач кафедри історії української музики і музичної фольклористики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
i.gand@ukr.net

ФЕНОМЕН ДІАНИ ПЕТРИНЕНКО ЯК СПІВАЧКИ І ПЕДАГОГА

У статті досліджено складові феномену видатної української співачки та успішного педагога сольного співу Д. Г. Петриненко і чинники, що його зумовили. Розглянуто особливості вроджених голосових даних співачки та шляхи досягнення нею професійної майстерності. Проаналізовано її концертно-виконавську діяльність та методи педагогічної роботи. За даними літературних джерел і музичного фонду Українського радіо вивчено вокальний репертуар співачки, зіставлено етапи її становлення і описано мистецьку творчість; відстежено особливості її манери виконання. Показано досягнення яскравих представників вокальної школи Діани Петриненко. Виокремлено складові успіху видатної співачки, описано її заслуги та внесок в українське вокальне мистецтво і педагогіку.

Ключові слова: Діана Петриненко, феномен, сольний спів, манера виконання, методика викладання, українська вокальна школа.

Ганджа Ирина Вячеславовна, *соискатель кафедры истории украинской музыки и музыкальной фольклористики Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

Феномен Дианы Петриненко как певицы и педагога

В статье исследованы составляющие феномена выдающейся украинской певицы и успешного педагога сольного пения Д. И. Петриненко и факторы, которые его обусловили. Рассмотрены особенности врожденных голосовых данных певицы и пути достижения ею профессионального мастерства. Проанализированы ее концертно-исполнительская деятельность и методы педагогической работы. Согласно данных литературных источников и музыкального фонда Украинского радио, изучен вокальный репертуар певицы, сопоставлены этапы ее становления и описано вокальное творчество, отслежены особенности ее манеры исполнения. Показаны достижения ярких представителей вокальной школы Дианы Петриненко. Выделены составляющие успеха выдающейся певицы, описаны ее заслуги и вклад в украинское вокальное искусство и педагогику.

Ключевые слова: Диана Петриненко, феномен, сольное пение, певческий голос, манера исполнения, методика преподавания, украинская вокальная школа.

Gandzha Iryna, *PhD-student, the history of Ukrainian music and musical folklore chair, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

Phenomenon of Diana Petrynenko as a singer and a lecturer

The constituents of the phenomenon of prominent Ukrainian singer and successful teacher of solo singing Diana Petrynenko are studied along with the factors that led to it. Peculiarities of innate vocal features of the singer and the ways of achieving her professional skills are considered. Her concert and performing activities as well as methods of her pedagogical work are analysed. The literature data and music database of the Ukrainian radio were used to study the singer's vocal repertoire, to bring into correspondence the stages of her formation as an artist and her creative work, and to trace her manner of performance. Achievements of the brightest representatives of Diana Petrynenko's vocal school are listed. The constituents of the success of the prominent singer are singled out and her contribution to the Ukrainian vocal arts and pedagogy is described.

D. Petrynenko is People's Artist of Ukraine (and former Soviet Union), laureate of the Shevchenko Prize, holder of Princess Olga's order of the 3rd degree, chamber singer, and professor-teacher. She is a lyric-coloratura soprano by her voice type. The singer had a wide voice range, clear diction, and impeccably clean intonation. Her voice was flexible and even in all the registers. Her manner of singing was characterised by exquisite musicality, crystal transparent tone in the upper register, warm timbre in the middle register, and emotionality. She was especially successful in conveying poetic and feminine images. The artist was excellent in phrasing and mastered a filigree vocal technique.

The singer tried herself in all the genres of vocal music (oratorios, cantatas, operas, church music, lyrical and folk songs). Diana Petrynenko was the first performer of many compositions of contemporary Ukrainian composers. She perfectly performed the works of classical Ukrainian composers as well. D. Petrynenko worked up and performed more than 10 lyrical song programs. She also presented the series of compositions written by composers from different Republics of the former Soviet Union. The Ukrainian folk song took a special place in her creative work. She recorded more than 40 Ukrainian folk songs, which are preserved in the music database of the Ukrainian radio. It were folk songs that could disclose Diana Petrynenko's bright talent and vocal wealth in the best way.

© Ганджа І. В., 2016

D. Petrynenko trained many famous singers. Liudmila Monastyrs'ka, an Honored Artist of Ukraine, soloist of the National Opera of Ukraine, who has received world recognition and was awarded the Shevchenko Prize, is the most prominent of them.

In her classes, Diana Petrynenko usually used the method of demonstration and explanation, express commentaries, and interpretative work on the composition. Her style of teaching was democratic. She paid much attention to the work on Ukrainian songs and compositions of Ukrainian composers.

The vocal and pedagogical activity of Diana Petrynenko as well as her talent to reflect the traits of national character in singing are great heritage of the Ukrainian and world vocal art and deserve to be inherited by the future generations of singers and teachers. Implementation of her methods of work with students will facilitate the formation of the new generation of singers, improve their vocal skills, and contribute to the reputable presentation of Ukraine at the world level.

Keywords: Diana Petrynenko, phenomenon, solo singing, style of performance, vocal method, Ukrainian vocal school.

Українська вокальна школа нині переживає період певної стагнації, що пов'язано з тим, що у світі підвищились вимоги до оперних і концертних співаків. Сучасний співак повинен бути мобільнішим у вивченні нового матеріалу, витривалішим до навантажень, володіти ґрунтовними знаннями та досконало застосовувати їх на практиці. Тому за час навчання майбутній вокаліст має опанувати не тільки різними вокально-технічними прийомами й стилями співу, але й сценічним рухом, акторською майстерністю і навіть елементами хореографії. Адже останнім часом Україна намагається інтегруватись у західне суспільство, беручи за взірець у всіх галузях європейські стандарти. Це стосується і концертно-театральної, і музично-освітньої діяльності. Глобалізація вокальної культури потребує певних змін і у підготовці майбутніх кадрів. Україна завжди мала й має співаків, яких високо цінують у всьому світі за їхні непересічні вокальні дані, творчу майстерність та високохудожню інтерпретацію. Тому ми не повинні втрачати традиційно сформованих національних ознак нашої вокальної школи, маючи певний світовий авторитет у галузі вокального виконавства й педагогіки. Розкішну галузку лірико-колоратурних сопрано на дереві українського солов'їного співу у другій пол. XX ст. представляли народні артистки СРСР Євгенія Мірошниченко, Бела Руденко та Діана Петриненко. Кожна з них створила свій неповторний виконавський стиль і свою авторську школу співу. Фахівців такого рівня у світі – насправді небагато. Серед них яріє ім'я народної артистки України й СРСР, лауреата Шевченківської премії, кавалера ордена княгині Ольги 3-го ступеня, вихованки та професора кафедри сольного співу Київської консерваторії (зараз – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського) Діани Гнатівни Петриненко (лірико-колоратурне сопрано).

Діана Петриненко об'їздила з гастрольними виступами півсвіту (всі республіки колишнього СРСР, США, Канада, Австрія, Німеччина, Польща, Японія, Франція, Нідерланди, Фінляндія, Югославія, Італія, Угорщина, Чехословаччина та ін.). Скрізь її спів сприймали з великим захопленням, ніколи вона не соромилася співати зарубіжному слухачеві українську народну пісню і завжди прищеплювала любов до українського репертуару своїм студентам. Тому дослідження творчості видатної камерної співачки і професора-педагога, яка все своє життя присвятила виконавській діяльності та вихованню українських співаків, є актуальним. Інтерес до діяльності Д. Петриненко зріс у зв'язку з її цьогорічним ювілеєм.

Мета дослідження – проаналізувати успадковані Діаною Петриненко здібності до співу, особливості її творчого дару та майстерності; виявити детермінанти феномену митця; виокремити ознаки її стилю виконання; дослідити методи її роботи, що зумовили досягнення нею успіхів у педагогічній справі.

Внесок Д. Петриненко як видатної співачки та педагога в теорію та практику вокального мистецтва досі не було досліджено на науковому рівні. У періодичних ЗМІ її діяльність висвітлена фрагментарно. Тому виникла необхідність здійснити біографічний нарис її життя, систематизувати репертуар, дослідити творчі здобутки; проаналізувати чинники, які зумовили високу професійну майстерність; вивчити методи педагогічної роботи, які вплинули на формування професійних навичок її учнів. Саме ці чинники втілюють поставлені нами завдання.

Вивчення феномену творчості Д. Петриненко здійснено за матеріалами періодичних видань, із відгуків колег та відомих учнів співачки, опублікованих інтерв'ю та особистих бесід з нею. Адже її яскравий талант і успіхи неодноразово відзначені музичними критиками і мистецтвознавцями в різних виданнях, публікаціях громадських діячів, а також її особистій епістолярній творчості.

Уперше охарактеризувала співачку як педагога-початківця, асистента професора, кандидата мистецтвознавства Марини Іванівни Єгоричевої, а також відзначила її перемогу на Сьомому всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Відні професор Т. Михайлова [12, 115]. Так, Л. Яновська в особистому інтерв'ю зі співачкою інформує про витоки таланту Діани Петриненко, описує її навчання сольному співу в консерваторії, гастрольні виступи за кордоном та особисте життя [18, 17]. У колективній монографії провідних науковців "Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського 100 років", у розділі про кафедру сольного співу цього навчального закладу, а також у підручнику "Вокальна педагогіка", професор В. Антонюк пише про Д. Петриненко як продовжувача

вокальної школи М. Єгоричевої та дає перелік її відомих учнів [1, 50; 14, 351]. У відомому енциклопедичному виданні про співаків України культуролог І. Лисенко подає стислі біографічні дані про видатну співачку та її виконавську й педагогічну творчість [9, 424]. Професор Б. Гнидь також надав стислий біографічний нарис про Д. Петриненко як співачку й педагога, назвав її відомих учнів у своїй праці про кафедру сольного співу НМАУ імені П. І. Чайковського [4, 61]. Журналісти П. Біба та М. Скуратов відобразили в своїх статтях її активну участь у культурному житті України та її громадсько-просвітницьку діяльність [2, 3; 17, 3].

Узагальнюючи зміст вищенаведених праць, можна охарактеризувати Діану Петриненко як неординарну творчу особистість з неповторними і самобутніми вокальними даними та мудрого педагога. Однак її неперечисний внесок у теорію й історію української національної музичної культури і педагогіки потребує ще глибшого і ширшого дослідження.

Вивчення робіт, присвячених творчості великих митців, свідчить, що їхній феномен полягає саме в гармонійному поєднанні характеристик, зокрема, виявлених у діяльності Д. Петриненко. Будучи продовжувачем кращих традицій, закладених представниками української вокальної школи, видатна мисткиня поєднала в собі неповторну співачку, успішного педагога й активного, національно свідомого громадського діяча.

Із особистої розповіді Діани Гнатівни та згідно з її біографічними даними, вона народилась у 1930 р., у селянській співочій родині, на Полтавщині (с. Білоусівка Оржицького району). Вокальні дані співачки були зумовлені спадково: чудово співали її батько, мати, дідусі й бабусі. Прекрасними співаками стали її рідний брат – Іван Гнатович Паливода та син – Тарас Гарінальдович Петриненко.

У 1947 р. Діана Петринеко вступила до Київського музичного училища імені Р. М. Глієра на вокальний факультет, у клас Марини Єгоричевої. У 1950 – 1955 рр. навчалася сольному співу в Київській консерваторії у того ж викладача. Слід зазначити, що М. Єгоричева була вихованкою професора Марії Едуардівни Донець-Тессейр – учениці видатного українського співака і вокального педагога Олександра Пилиповича Мишуги. Діана Гнатівна детально описала методику викладання свого педагога, професійне кредо якої полягало у всебічному вихованні майбутнього співака [15, 98-100]. "Творчість вокально-музична, як і будь-яка творчість, вимагає повного змісту особистості: її інтелекту, загальної та музичної культури, ідеології. Також велику роль відіграє живість та яскравість не тільки вокально-музичної уяви, але й уяви взагалі", – писала М. Єгоричева у своїй дисертації на здобуття кандидатського ступеню [7, 34]. Викладач розвинула у Діани Петриненко філігранну техніку співу та виховала з неї майстерного художника-інтерпретатора. М. Єгоричева завжди була для Д. Петриненко зразком справжнього педагога, якого вона наслідувала у роботі з учнями.

Вагомий вплив на розвиток співачки мала також викладач класу камерного співу, а пізніше – її концертмейстер – Зоя Юхимівна Ліхтман, з якою Діана Гнатівна підготувала і виконала безліч цікавих концертних програм. У фонді Українського радіо знаходяться записи близько 40 творів у їхньому спільному виконанні. Зокрема, це вокальний цикл П. Гайдамаки на слова Лесі Українки, солоспіви М. Лисенка на слова Т. Шевченка, романси Ю. Мейтуса, С. Рахманінова та ін. За словами Діани Гнатівни, Зоя Юхимівна дивувалася її здатності до виконання будь-якого твору кожного разу на новому й високо художньому рівні.

Діана Петриненко почала концертувати, ще навчаючись на старших курсах Київської консерваторії, а також виконувала головні партії в Оперній студії (Марфа в "Царевій нареченій" М. Римського-Корсакова, Віолетта в "Травіаті" Дж. Верді, Мавка в "Лісовій пісні" В. Кирейка). Після закінчення навчання в консерваторії вона працювала солісткою капели "Думка", з успіхом виконуючи в концертах уславленого колективу вальси Й. Штрауса, "Соловейка" М. Кропивницького та ін.

Упродовж 1958 – 1961 рр. співачка навчалась у аспірантурі Київської консерваторії. Далі більш як 20 років працювала солісткою Київської державної філармонії (1962 – 1988), а також більше 60-ти років викладала сольний спів у Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського. Ще навчаючись в аспірантурі, в 1959 р. вона отримала другу премію Сьомого всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Відні. На врученні цієї почесної нагороди видатний італійський співак XX століття Тіто Скіпа високо оцінив її вокальну майстерність: "Ця поетеса чарівних звуків володіє блискучим голосом і не поступається кращим зіркам італійського бельканто. Вклоніться тій землі, яка народжує такі прекрасні голоси. Ваш голос – це надбання світової культури, він є найвищою візитною карткою України" [8, 7].

Безумовно, дзвінкий голос Діани Петриненко – дар від Бога. Голос співачки – лірико-колоратурне сопрано, для якого характерні легке та гнучке звучання в усіх регістрах. Вона володіла широким діапазоном голосу, чіткою дикцією і бездоганно чистою інтонацією. Витончена музикальність, кришталева прозорість тембру в верхньому регістрі, теплий тембр у середньому регістрі, а також емоційність характерні для її манери співу. Їй особливо вдавалися поетичні і сповнені жіночності образи. Тому вітчизняні композитори охоче писали для неї, а мистецтвознавці високо оцінювали вокальну майстерність і голосові особливості Д. Петриненко, характеризуючи її тембр такими алегоріями: "мед липневий", "солов'їний", "ідеально налаштований інструмент". Музичні критики часто

називали її голос чарівним, кришталевим, сріблястим і сонячним. Український поет і редактор газети "Культура і життя" П. Біба вважав, що голос Діани Петриненко відображає риси характеру нашого народу, що ним співає українська душа – життєрадісна, любляча, миролюбна, незрадлива, безкомпромісна, сонячна [2, 3]. Народний артист України, професор Анатолій Мокренко знаходить у її виконанні яскравого представника української школи співу: "Якби серед рясного сьогоднішнього сузір'я українських співачок треба було відібрати одну, яка уособила б собою Україну, я б назвав Діану Петриненко" [8, 7]. Український композитор Олександр Білаш зазначав, що в її виконанні приваблює легка невимушена манера, однаково притаманна як кантилені, так і власне колоратурним пасажам, хоч би в якому регістрі вони не звучали. Він охарактеризував забарвлення голосу співачки, що, на його думку, зігріває слухача особливим теплом, яке може випромінювати тільки велика душевна щирість співака. Він також відзначив її багатий репертуарний потенціал: "Для неї нема перепон у вокальному репертуарі від малих і до великих форм – чи то народна пісня, романс, чи оперна арія. Все їй підвладне і доступне…" [3, 8]. Заслужений діяч мистецтв України, співак В. Миркотан визначив такі складові успіху Д. Петриненко: неперевершені вокальні дані, кришталево чиста дикція, зразкова вокальна школа, щирість почуттів, без яких не можна створити справжній образ, широкий світогляд, життєвий досвід, натхнення [13, 2-3].

Співачка випробувала себе в усіх жанрах вокальної музики (ораторії, кантати, опери, церковна музика, романси, народні пісні). Діана Гнатівна є першим виконавцем багатьох творів сучасних українських композиторів. Ще в студентські роки в Оперній студії Київської державної консерваторії вона вперше – і одразу блискуче – виконала партію Мавки в опері "Лісова пісня" В. Кирейка. На вокальні дані співачки орієнтувався композитор М. Жербін, який прислухався до її порад, коли писав свій Концерт для голосу з оркестром [6, 3]. Діані Гнатівні судилося першою виконувати вокальний цикл М. Сільванського на слова Р. Бернса у перекладі С. Маршака; вокальний цикл П. Гайдамаки на вірші Лесі Українки; солоспів Г. Майбороди "Запливай же, роженько весела" на слова А. Малишка; романси "Соловей і троянда" А. Кос-Анатольського та "Розсипає сонце" Ю. Мейтуса; "Вечірню пісню" К. Стеценка, ліричну пісню Б. Буєвського "Я до тебе з ніжністю" та багато інших творів. О. Білаш написав для неї сім солоспівів, які вона вперше блискуче виконала й записала на фонди УР ("Журавка", "Полтавська полька", "Пісня Лади", "Веселий дощ", "Молдаваночка", "Ніхто не винен", "Київ – ти моє свято").

Крім творів українських композиторів-сучасників, Діана Петриненко прекрасно виконувала твори українських композиторів-класиків: М. Лисенка (романси на слова Т. Шевченка, партію сопрано в ораторії "Радуйся, ниво неполитая", вальс Венери з опери "Енеїда"), романс та арію Оксани з опери "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, Л. Ревуцького ("Хустина" сл. Т. Шевченка), Я. Степового "Не беріть із зеленого лугу верби", камерні твори російських композиторів С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, М. Глінки. Вона підготувала і виконала більше 10 романсових програм. Нею були представлені також цикли творів композиторів різних республік Радянського Союзу: грузинського Отара Тактакішвілі, вірменського Романоса Мелікяна і киргизького Калия Молдабасанова. Діана Петриненко підготувала безліч цікавих концертних програм, до яких входили відомі й забуті твори світових класиків Й. Баха, Й. Гайдна, Ф. Генделя, А. Вівальді, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Дж. Россіні, Г. Доніцетті, Дж. Верді, В. Белліні, Дж. Пуччіні, Й. Штрауса, Е. Гріга, Л. Деліба, Ж. Бізе, К. Сен-Санса, Ж. Оффенбаха, Ф. Ліста.

Особливе місце в творчості співачки займала українська народна пісня. Дуже добре вдавалися їй "Черевички мої", "Нехай загородять там, де нелюб ходить", "Ой, співаночки мої", "Чотири воли пасу я", "Соловейко" М. Кропивницького, "Ой, лугом іду, голосок веду", "Глибока кирниця", "Ой, дівчино, шумить гай", "Ой, не світи, місяченьку", "Човен хитається", "Ой, мала я у коморі просо", "Ой, не ходи, Грицю, та на вечорниці" тощо. Нею записані понад 40 українських народних пісень, які зберігаються в музичному фонді Українського радіо. Саме в народній пісні найбільше розкривався високий талант і багатство вокальної майстерності Діани Гнатівни. У 1972 р. за концертну програму, до якої входили народні пісні, записані з голосу Лесі Українки, співачці було присуджено Державну премію УРСР ім. Т. Г. Шевченка. Українські народні пісні у виконанні Діани Петриненко – справжні шедеври вдалої і тонкої інтерпретації. Композитор Платон Майборода зазначав, що Діана Петриненко глибоко й органічно відчуває найтонші струни та нюанси душі народної, увічненої в пісні: "Слухаючи ті пісні у її талановитому виконанні, разом з нею проймаєшся радощами народу, його звитягою й молодецтвом, його поетичною лірикою та іскристим гумором. Мимоволі згадуєш славних Оксану Петрусенко, Зою Гайдай, Марію Литвиненко-Вольгемут…" [10, 21-22]. Таку думку підтверджувала й її викладач М. Єгоричева: "Мене завжди зворушує спів Діани. Багато учнів пройшли через мої руки, а от Діани не можу слухати без хвилювання. Вважаю, що ніхто на сьогодні не може так співати українську народну пісню та романси на слова Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, як вона. Адже мало проспівати, треба розуміти душу народу. А це їй вдається. Діана глибоко передає національний характер, найрізноманітніші його грані. Безпосередність – це чудова риса Діани-співачки. Це та простота, що і є найвищою майстерністю" [11, 4-5]. Сама співачка в одному зі своїх інтерв'ю розповідала, що коли після концерту її викликали на "біс", вона завжди, де б це не було, співала українську народну пісню: "Українська пі-

сня – моя колиска" [5, 4]. На творчий і особистий розвиток видатної вокалістки особливо вплинула творчість Тараса Шевченка, а також спілкування і співпраця з композиторами, письменниками, поетами, акторами і співаками. У статті "Найцінніша пам'ятка життя" Діани Петриненко йдеться про те, ким для неї став великий Кобзар і як він "супроводжував" її все життя [16, 3-5].

Починаючи з 1961 р., Д. Петриненко почала працювати викладачем на кафедрі сольного співу своєї Альма матер – Київської державної консерваторії. У 1984 р. їй присвоєно вчене звання доцента, а в 1991 р. – звання професора. Діана Гнатівна виховала багато хороших співаків, серед них – всесвітньо відома оперна зірка, заслужена артистка України, лауреат Шевченківської премії, солістка Національної опери України імені Тараса Шевченка Людмила Монастирська; солістка Національної філармонії заслужена артистка України Єлизавета Ліпітюк. Це – солісти Національної опери України: заслужена артистка України, лауреат міжнародних конкурсів, старший викладач кафедри сольного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського Зоя Рожок, а також Наталія Мойсеєва й В'ячеслав Базир; соліст Львівської обласної філармонії та хорової капели "Думка"; лауреат Шевченківської премії Михайло Тищенко; солістка Київського муніципального академічного театру для дітей та юнацтва Алла Пригара та багато інших.

За спогадами учнів Діани Гнатівни та під час особистого спілкування зі співачкою нами проаналізовано методи її навчання і постановки голосу в студентів. Тип дихання, який вона показувала своїм учням – грудочеревний. Важливим є те, що особливої уваги професор надавала положенню язика під час співу: навчала студенток викладати його в роті "ложечкою". Діана Гнатівна зазвичай показувала жестом прийом позіхання при співі у верхньому регістрі, щоб налаштувати відповідне (низьке) положення гортані. Часто використовувала різні рухи для зняття м'язових затисків, щоб налаштувати студента психофізіологічно. Наприклад, щоб показати, що дихання не залежить від того, яке положення займає співак, вона співала і дуже низько нахилялася всім корпусом, обертаючись довкола своєї осі. Верхні звуки радила співати на голосну "о" – звужено, сконцентровано. Якщо голос студента легко йшов угору, не боялася розспівок на крайніх нотах діапазону. Показувала позицію губ при співі. Про крайні нижні ноти Д. Петриненко говорила: "Не треба їх переобтяжувати, а текст у нижньому регістрі голосу слід чітко й виразно артикулювати". Її розспівки були в основному на голосних звуках "і", "о", "а".

Загалом у навчанні співаків Д. Петриненко використовувала розспівки свого педагога. Деякі з них були гармонізовані й виконувалися з акомпанементом, інші співалися на два голоси (студент і педагог); мелодія дублювалася на фортепіано. Іноді вона запитувала у студента, яку саме сьогодні він хоче співати вправу. Розспівок на вироблення різних вокально-технічних прийомів, а також каденцій в арсеналі Діани Гнатівни було дуже багато. Вони були однакові для всіх типів голосів, лише виконувалися швидше чи повільніше залежно від того, низький голос чи високий тощо.

На заняттях Діана Гнатівна завжди була в доброму гуморі, енергійною і тактовною з учнями, ніколи їх не сварила за невдале виконання твору, а навпаки, підбадьорювала. Професор любила учнів і часто їм про це говорила: "Я вас люблю!", "Ви – найкращі!" та ін. Стиль її викладання був демократичний.

Під час роботи над вокальним твором професор Д. Петриненко дотримувалася стилю й нюансів, вказаних композитором. Щоб налаштувати учня на спів у певному художньому образі, вона сама демонструвала повністю твір або уривок з нього повним голосом. Іноді пояснювала, як краще заспівати, використовуючи ті чи інші влучні асоціації. Наприклад, щодо виконання романсу С. Рахманінова "Здесь хорошо", радила студентці співати його так, ніби вона тане. Тобто, під час занять використовувала методи показу і пояснення, поточний коментар, демонстрацію та інтерпретаційне опрацювання художнього твору. Слід зазначити, що концертмейстером у класі Діани Гнатівни впродовж останніх 30-ти років була Людмила Михайлівна Овчинникова, яка дуже допомагала їй у роботі зі студентами.

Велику увагу Д. Петриненко приділяла роботі над народними піснями й творами українських композиторів. Адже вона сама дуже добре відчувала українську музику і вважала, що голос студентів найкраще розкривається на українському репертуарі (рідна мова, близька і зрозуміла мелодія та ін.). Слід додати, що Діану Гнатівну завжди хвилювала доля України, яку вона хотіла бачити незалежною. Вона займалася активною громадською діяльністю, а в 60-ті рр. XX ст. разом зі своїм чоловіком брала участь у дисидентському русі.

Таким чином, підсумовуючи проведені нами дослідження феномена творчої та педагогічної діяльності професора Д. Петриненко, можна виокремити такі складові успіху видатної співачки і успішного педагога: неперевершені природні голосові дані, володіння високим рівнем техніки вокалу; успішне опанування багатьох жанрів і стилів вокального мистецтва; витончену музикальність; цілеспрямованість у досягненні мети, індивідуальний підхід до кожного учня, демократичний стиль викладання; навчання учнів у першу чергу на українському репертуарі; використання різноманітних педагогічних методів і вокальних прийомів; виховання у студентів широкого кругозору, національної свідомості та активної громадської позиції. Поєднання цих складових забезпечили їй надзвичайні успіхи як співачки, так і викладача. Вокальна та педагогічна творчість Діани Петриненко, її особливий талант відображати риси національного характеру в співі є великим надбанням українського та світового вокального мистецтва та гідним зразком для наслідування майбутніми поколіннями співаків і педагогів. Упровадження

її методів роботи зі студентами сприятиме становленню нового покоління співаків, удосконаленню їхньої вокальної майстерності й гідному представленню України на світовому рівні.

Література

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. – Валентина Антонюк. – К. : ЗАТ "Віпол", 2007. – 174 с.

2. Біба П. М. На щастя, на добро: Творчий портрет народної артистки СРСР Д. Петриненко / П. Біба // Вечірній Київ. – 1980. – №33. – С. 3.

3. Білаш О. Глибока криниця / О. Білаш // Україна. – 1980. – №6. – С. 8.

4. Гнидь Б. П. Виконавські школи України: Кафедра сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського (1971 – 2001) / Б. П. Гнидь // Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. – К., 2002. – 95 с.

5. Гоян Я. Пісенна колиска / Я. Гоян // Радянська Україна. – 1980. – №32. – С. 4.

6. Деревенко Г. Кришталева прозорість співу / Г. Деревенко // Театрально-концертний Київ. – 1976. – № 5. – С. 2-3.

7. Егорычева М. И. О психологических основах вокально-педагогического процесса: дисс. … кандидата искусствознавства: 17.00.03 – музыкальное искусство / Егорычева Марина Ивановна. – К., 1947. – 131 с.

8. Жаботинський П. Чарівний голос Діани / П. Жаботинський // Культура і життя. – 2005. – № 16-17. – С. 7.

9. Лисенко І. М. Співаки України. Енциклопедичне видання / Іван Лисенко. – 2-ге вид., перероблене і доповнене – К. : Знання, 2011. – 629 с.

10. Майборода П. І. Окрилений спів / П. Майборода // Музика. – 1972. – №3. – С. 21-22.

11. Мельник О. На дверях дому – перстень пісні / О. Мельник // Соц. культура. – 1990. – №3. – С. 4-5.

12. Михайлова Т. М. Виховання співаків у Київській консерваторії: Хронологічний огляд з 1863 по 1963 рр. / Михайлова Т. М. – К. : Музична Україна, 1970. – 128 с.

13. Миркотан М. Поетеса чарівних звуків / М. Миркотан // Театрально-концертний Київ. – 1980. – №5. – С. 2-3.

14. Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського 100 років / авт.-упоряд. В. І. Рожок. – К. : Музична Україна, 2013. – С. 541.

15. Петриненко Д. Г. Марина Іванівна Єгоричева / Д. Петриненко // Виконавські школи вищих учбових закладів України. Тематичний збірник наукових праць. Київська державна консерваторія. – К., 1990. – С. 98-100.

16. Петриненко Д. Г. Найцінніша пам'ятка життя / Д. Петриненко // Київ. – 2003. – №12. – С. 3-5.

17. Скуратов М. Перлини її пісень / М. Скуратов // Культура і життя. – 1975. – №57. – С. 3.

18. Яновська Л. Діана Петриненко: "Коли верхню ноту взяла на півгодини, глядачі піднялися і стояли, доки я доспівала" / Л. Яновська // Урядовий кур'єр. – 2013. – №157. – С. 17.

References

1. Antonyuk V. H. (2007). Vocal pedagogy (solo singing). Kyiv : Vipol [in Ukrainian].

2. Biba P. M. (1980). For happiness, for good: the creative portrait of People's Artist of The Soviet Union D. Petrynenko. Vechirniy Kyiv [in Ukrainian].

3. Bilash O. (1980). Deep well. Ukraina [in Ukrainian].

4. Hnyd' B. P. (2002). Ukrainian performer schools: the department of solo singing of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (1971–2001). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].

5. Hoyan Y. (1980). Song cradle. Radyans'ka Ukraina [in Ukrainian].

6. Derevenko H. (1976). The crystal transparence of singing. Teatralno-kontsertnyi Kyiv [in Ukrainian].

7. Yehorycheva M. I. (1947). On the psychological foundations of vocal pedagogic process: PhD dissertation on art criticism. Kyiv [in Russian].

8. Zhabotynskyi P. (2005). Diana's fascinating voice. Kultura i zhyttya [in Ukrainian].

9. Lysenko I. (2011). The singers of Ukraine. Encyclopedia: Znannya [in Ukrainian].

10. Maiboroda P. (1972). Inspired singing. Muzyka [in Ukrainian].

11. Mel'nyk O. (1990). There is a finger ring of song on the house door. Sots. kultura [in Ukrainian].

12. Myhailova T. M. (1970). The training of singers in Kyiv Conservatory: chronological record from 1863 to 1963: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

13. Myrkotan M. (1980). The poetess of fascinating sounds. Teatralno-kontsertnyi Kyiv [in Ukrainian].

14. One hundred years of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (2013): Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

15. Petrynenko D. (1990). Maryna Ivanivna Yehorycheva. Kyivska derzhavna konsevatoria [in Ukrainian].

16. Petrynenko D. (2003). The most valuable monument of life. Kyiv [in Ukrainian].

17. Skuratov M. (1975). The pearls of her songs. Kultura i zhyttya [in Ukrainian].

18. Yanovs'ka L. (2013). Diana Petrynenko: "When I had sung the top note, spectators stood up and were standing till I finished my singing". Uryadovyi kuryer [in Ukrainian].

УДК 78.071.1 (477) : 784.3

Гуркова Ольга Михайлівна
аспірант кафедри історії української
музики і музичної фольклористики
Національної музичної академії
України ім. П. І. Чайковського
o_gurkova@mail.ru

САТИРИЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ "ОБЛАЧНОСТЬ" ДЛЯ БАСА І ФОРТЕПІАНО О. ЗЛОТНИКА НА ВІРШІ Л. МАРТИНОВА

У статті розкрито актуальні проблеми радянської дійсності 1970 – 1980 рр. XX ст. на прикладі сатиричного твору українського композитора О. Злотника. Аналіз вокального циклу "Облачность" подано у контексті епохи того часу в ретроспективі жанру сатири, розміщеного в доробку видатних літераторів, поетів, композиторів XIX–XX ст. та стильових рис творчості О. Злотника, притаманних його творам періоду 2000-х рр.

Ключові слова: радянська дійсність, жанр сатири, карикатурність, афористичність мови, духовність, барокові риторичні фігури, техніка Sprechstimme, стилістика знаменного співу, механістичність.

Гуркова Ольга Михайловна, *аспирант кафедры истории украинской музыки и музыкальной фольклористики Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

Сатирическая направленность вокального цикла "Облачность" для баса и фортепиано А. Злотника на слова Л. Мартынова.

Раскрываются актуальные проблемы советской действительности 1970 – 1980-х годов XX века на примере сатирического произведения украинского композитора А. Злотника. Анализ вокального цикла "Облачность" приводится в контексте эпохи того времени в ретроспективе жанра сатиры, представленного в наследии выдающихся литераторов, поэтов, композиторов XIX–XX веков и стилевых черт творчества А. Злотника, свойственных его произведениям периода 2000-х годов.

Ключевые слова: советская действительность, жанр сатиры, карикатурность, афористичность языка, духовность, барочные риторические фигуры, техника Sprechstimme, стилистика знаменного распева, механистичность.

Hurkova Olha, *postgraduate of the history of Ukrainian music and musical folklore chair, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.*

Satire in the Vocal Cycle "Cloudiness" for bass, accompanied by piano by O. Zlotnyk.

In the chamber vocal music of the XIX and XX centuries there were some examples of the return to satire. We can recall such works as "Rayok" by M. Mussorgsky, "Four Newspaper Adverts" by A. Mosolov, "Anti-formalistic Rayok" for four basses, a narrator, choir and piano (1948/1968), "Satires", "Five songs on the words of Sasha Bilyi" for soprano and piano, op. 109 (1960), "Five songs on the texts from the Crocodile magazine" for bass and piano, op. 121 (1965), "Aphorisms", ten pieces for piano, op. 13 (1927) by D. Shostakovich. The same trends can be seen in the XX century literature (in the works of M. Zoshchenko, I. Ilf and Ye. Petrov), cinema ("Operation "Ы" and Shurik's Other Adventures", "Gentlemen of Fortune" and "The Twelve Chairs"), and other forms of art.

The work of Ukrainian composer Oleksandr Zlotnyk is mostly associated with popular music. However he has a separate and almost unknown in modern Ukrainian musicology body of work of academic music: opera-duma "Blind" based on Taras Shevchenko's poetry, the musicals "Love is a Golden Book" on the play of A. Tolstoy (libretto by Yuri Rogoza), "Godmother" (libretto by V. Myrskyi, Ya. Rubarkha), "The Golden Chicken" (libretto by V. Orlov), "A Brave Little Drum and His Friends" on a play by L. Ustinov (libretto by D. Keninfeld), "Let's Celebrate Love" (libretto by M. Kuruts), "Miss Evelyn" (libretto by O. Vrataryov), Concerto for trumpet and orchestra (1989), a Chamber symphony, choirs "Echoes" and "Light of Your Heart", a song cycle for bass and piano "Clouds" on the verses by L. Martynov, film scores.

In the satirical song cycle "Clouds" for bass and piano (2000) O. Zlotnyk chose five poems by L. Martynov: "Things like this can happen!", "In love with aesthetics", "Look after yourself properly", "Evka" and "Clouds". The first song is "Things like this can happen!" (1980), the second – "In love with aesthetics" (from the posthumously published collection "Golden Fund", 1980) and the fourth is "Evka" (1980) written on the verses of L. Martynov from his late creative period of the late 1970's–1980's., As for the poems "Look after yourself properly" and "Clouds", unfortunately, we were unable to identify the approximate time of their creation and the names of the collections in which they were published.

The satirical song cycle "Cloudiness" for bass, accompanied by piano by O. Zlotnyk (2000) reveals the typical problems of the Soviet society in the period of 1970–1980's, which follows the principles of socialist realism – "good vs. bad": the issue of spirituality of the modern man; death of the civil society, as in its physical, moral and spiritual stagnation and lack of interest in the problems of the world; the presence of fear in everyday life; the Soviet deficit issue – pre-ordering books for your home library, subscription periodicals that have become the "thing to have" for the citizens of the USSR; pseudo-science – playing with the terminology of the Soviet scientific landscape (as an element of adding complexity to the simple things and truths, the so called "intellectualization of the people"); bad habits as a constant in

© Гуркова О. М., 2016

everyday life (alcoholism, smoking, false gossip, laziness, cheating); pseudo-religiousness (as a sign of prohibition of any religion in the USSR); the fall of the ideal of a woman (addiction to alcohol, promiscuity, departure from the canon of "keeper of the hearth", hooliganism) through the light of aphoristic language. The "moral of the story" of the vocal cycle O. Zlotnyk places into the first number, the piano interlude and the coda-epilogue, embodied in the bright image of kindness, the ode to the Sun ("sun in the spring"), the victor over negativity.

The images of death and pseudo-religiousness the composer depicts using the style of landmark singing in the instrumental piece (the song "Evka"), baroque rhetorical figures (upward and downward passus duriusculus – songs "Evka", "Look After Yourself"); and the images of "the good" and "the bad" are displayed through an opposition of sharp and flat tonal areas. The cycle also presents the themes of folk song tradition: the lads' ditties (the image of "a lad, an untidy thief", a bathhouse regular, a sewer with a smoking habit in the song "Cloudiness"), dancing rhythms ("harmonica" in the song "Cloudiness"), fast-paced tongue-twisters and an alternating tonal system (vocal part in the songs "But It So Happens", "Look After Yourself"), a solemn military call in ch. 4 (the image of an adulterous Soldier in the song "Evka"), repetition of phrases, their circular nature and narrow intonation range.

The vocal part receives a particularly colorful satirical value through recitativeness, colloquiality, Sprechstimme technique (songs "Evka", "Look After Yourself"), fast-paced tongue-twisters ("Look After Yourself"), reciting the texts from the perspective of the author ("Look After Yourself", "Cloudiness"), annoyingly repetitive motifs, mechanicalness, jerkiness ("In Love with the Aesthetic"), chromatism, wide interval leaps, glissando.

Key words: Soviet reality, genre of satire, tale, caricature, aphoristic language, spirituality, baroque rhetorical figures, Sprechstimme technique, landmark style of singing, mechanicalness.

Творчість українського композитора О. Злотника передусім пов'язана із популярною музикою – жанром естрадної пісні. Окрему нішу його доробку, практично невідому в сучасному українському музикознавстві, складають твори академічного спрямування: опера-дума "Сліпий" за мотивами Т. Шевченка, мюзикли "Любовь – книга золотая" за п'єсою О. Толстого, "Крестная мать", "Золотой цыпленок", "Храбрый барабан и его друзья" за п'єсою Л. Устінова, "Да здравствует любовь!", "Пані Евеліна", Концерт для труби і симфонічного оркестру, Камерна симфонія, хори "Відгуки" і "Серце твого світла", вокальний цикл для баса і фортепіано "Облачность" на вірші Л. Мартинова, музика до кінофільмів. Проте різножанрова композиторська творчість О. Злотника ще не стала предметом фундаментального музикознавчого дослідження. Поодинокою оглядовими можна вважати портретну статтю Г. Конькової у журналі "Музика", а також інформаційні матеріали – репортажі, дописи, інтерв'ю із О. Злотником у київських газетах і журналах[1], з приводу знакових подій насиченого громадського життя О. Злотника. Прагненням заповнити прогалину у вивченні творчості О. Злотника обумовлюється актуальність статті.

Мета статті – визначити загальні особливості жанру сатири в українській традиції на прикладі вокального циклу "Облачность" для баса і фортепіано О. Злотника на вірші Л. Мартинова.

В історії музичного мистецтва зразки сатири з'являлися упродовж кінця XIX–XX ст. Зокрема, "Райок" (1870) М. Мусоргського, "Чотири газетні оголошення" (1926) О. Мосолова, "Антиформалістичний райок" для чотирьох басів, читця, хору та фортепіано (1948/1968); "Сатири", п'ять романсів на вірші С. Білого для сопрано та фортепіано, тв. 109 (1960), "П'ять романсів на тексти з журналу "Крокодил" для баса і фортепіано", тв. 121 (1965); "Афоризми", десять п'єс для фортепіано, тв. 13 (1927); вокальний цикл "Чотири вірша капітана Лебядкіна" на вірші Ф. Достоєвського (з роману "Біси"), тв. 146 (1974) Д. Шостаковича, "Кантата до двадцятиріччя Жовтня" в 10 частинах для симфонічного оркестру, військового оркестру, оркестру акордеонів, оркестру ударних інструментів і двох хорів на тексти К. Маркса, В. Леніна і Й. Сталіна, тв. 74 (1936–1937); "Здравиця" для мішаного хору з супроводом симфонічного оркестру, присвячена 60-річчю Й. Сталіна, текст народний, тв. 85 (1939) С. Прокоф'єва, курортна кантата "Бюрократіада" для солістів, хору і оркестру на тексти інструкції для тих, хто відпочиває в пансіонаті "Карпати" (1963) Р. Щедріна; опера-дійство "Скороморохи" для соліста, чоловічого хору, балету і симфонічного оркестру на вірші В. Коростильова (1967); вокальний цикл "Сатири" для голосу і фортепіано на вірші А. Григулиса (1959) В. Гавриліна; вокальний цикл "Повісті" на вірші О. Куліча І. Карабиця (1975) та ін. Такі ж тенденції можна спостерігати в літературі XX ст. у творчості М. Салтикова-Щедріна, М. Зощенка, І. Ільфа й Є. Петрова, О. Вишні, П. Глазового, а також у кінострічках режисерів Л. Гайдая, Е. Рязанова, О. Сірого та ін.

До творчості радянського поета Л. Мартинова (1905–1980) зверталися такі композитори, як: І. Дунаєвський (Кантата "Мы придем!", 1945), М. Таривердієв (вокальний цикл на вірші Л. Мартинова "Вечерело", "Вода", "Листья", 1962) [5]. Стиль поета формувався під впливом експресивних, багатоасоціативних форм як вітчизняної поезії – В. Маяковського, В. Брюсова, О. Блока, В. Каменського, В. Хлєбникова, Б. Пастернака, так і зарубіжної – А. Рембо, П. Верлена та ін. За свідченнями А. Костенко, сатиричні вірші – не випадковий фрагмент у загальній картині осмислення життя у Л. Мартинова: їхній сатиричний пафос пов'язаний із центральною проблемою гармонії ру-

хомого світу і світу, що удосконалюється, відкидає зі свого шляху всіх, хто прагне повернути його до "набридлого вчорашнього", "минулого". Тому характерними є теми сатиричних віршів, де йдеться про всякого роду консерваторів, котрі обстоюють застарілий уклад мислення, боягузливо ховаються від руху часу, "нового віяння", і "весняного розливу" (вірші "Трусы", "Страусы", "Гномы", "МикроШ", "Однажды", "Сваливаются с луны", "Лжете" та ін.) [4]. Своєрідність лірики Л. Мартинова відбилася в сплаві філософії і публіцистики, раціоналізму і романтики, що спираються на символіку і умовність, у поєднанні різнорідної лексики в межах мовної стихії одного твору [4].

У сатиричному вокальному циклі "Облачность" для баса і фортепіано (2000) О. Злотник обирає п'ять віршів Л. Мартинова: "А ведь случается и так!", "Влюбленные в эстетику", "Хорошенько за собой следи", "Евка" і "Облачность". Перша пісня – "А ведь случается и так!" (1980), друга – "Влюбленные в эстетику" ("Золотой запас", 1980) і четверта – "Евка" (1980) написана на вірші Л. Мартинова пізнього періоду творчості наприкінці 1970 – 1980-му рр., а вірші "Хорошенько за собой следи" та "Облачность", на жаль, нам не вдалося ідентифікувати час створення і назву збірника.

У першій пісні "А ведь случается и так!" Л. Мартинов звертається до проблем духовності людини та шкідливих звичок як норми життя крізь призму афористичної мови. У рядках простежується поділ суспільного устрою за законами і нормами моралі, відповідно до принципів соцреалізму – "добре–погано", що стали звичними для епохи 1970–1980 рр. Друга пісня "Влюбленные в эстетику" присвячена питанню радянського дефіциту – купівлі книг за передплатою для домашньої бібліотеки та періодики. Нав'язливість звички колекціонування непотрібних речей яскраво відображена у слові "ідіотика", рядках "накручивай, наращивай, наращивай, наращивай!", а звернення до каламбуру слів "синтетика"–"естетика", котрі ускладнюють мову вірша, додають ефект гри із складним термінологічним апаратом радянської наукової думки. У третій пісні "Хорошенько за собой следи" можна відмітити певну стильову алюзію до творчості Г. Аполлінера – вірша "Madame" (переклад – М. Кудінова), котрий був обраний Д. Шостаковичем для VI частини "Мадам, посмотрите!" Симфонії № 14, тв. 135 (1969). Сюрреалістичність сюжету – звернення до теми смерті, а також певна загадковість зближують обох поетів. Цікаво, що Л. Мартинов, окрім теми смерті фізичної, пише ще й про моральну і духовну смерть, зашореність і відсутність інтересу до проблем навколишнього світу, про наявність страху до життя. У четвертій пісні "Евка" за псевдорелігійним сюжетом Л. Мартинов закодував доволі буденні проблеми – зміна ідеалу жінки: пристрасть до вживання спиртних напоїв і блуду, відхід від образу хранительки домашнього вогнища. У п'ятій пісні "Облачность" Л. Мартинов передає образ хмарності через "млосність" проведення вільного часу – прослуховування "патифончику" чи "гармоніки", відвідування бані. Характерними є й герої – молодий парубок-відвідувач бані, швець із згубною звичкою палити. Єдиним позитивним образом тут є "солнце весеннее", котре видніється крізь хмари. Тобто, світлий образ добра, що так яскраво протиставлений у першій пісні образу зла, переміг увесь негатив.

Вокальний цикл, що складається із 6 номерів (із яких 5 – пісні), відкривається № 1 – Інтерлюдією. Семитактний фортепіанний вступ до циклу за своєю тематичною спрямованістю – урочистою піднесеністю, гіперболізованою монументальністю звучання, зміщенням акцентів на сильні долі, опосередковано нагадує образ поважних філістерів із фортепіанного циклу "Карнавал", тв. 6 Р. Шумана.

№ 2 – Пісня "А ведь случается и так", що містить у Л. Мартинова два куплети, тематично вирішується О. Злотником у чотирьох куплетах. Перші два куплети витримані у ритмі вальсу, у перемінному ладі з двома опорними тризвуками D-dur і d-moll, котрі мелодично підтримують лінію вокальної партії. Хроматичність (дієзна сфера), вузький діапазон вокальної партії, а також наявність низхідних закінчень "кривлянь" фортепіанної партії наприкінці кожної із фраз та зміна регістрів створюють неповторний афористичний образ добра із підлабузницьким шармом. Третій куплет розпочинається зі слів "Сыт. Ждет винища табачища". Тематичним зерном, із якого виросла фортепіанна партія, є фортепіанні низхідні закінчення "кривляння", а ритмічний лейтмотив "вісімка з крапкою – шістнадцятка – четвертна" у комплексі з фактурою принципу бас–акорд супроводжує образ зла. Вокальна партія також хроматизована (бемольна сфера), побудована на стрибках та подальших їх мелодичних наповненнях.

Останній куплет "Вот он какой духовной пищи желает от тебя, чудак", котрий є своєрідною моралю або квінтесенцію від автора, представляє лише два віршовані рядки. Ефект підведення підсумків відчувається завдяки стверджувальній інтонації вокальної партії, поступовому русі до кульмінації, яка обривається низхідним glissando і низхідним хроматизованим закінченням "кривлянням" у фортепіанній партії. Образність куплету поєднує у собі матеріал двох тематичних груп "доброго" і "поганого": акордова фактура, що йде від № 1 Інтерлюдії, дієзна сфера (ознаки добра), акордова фактура "бас–акорд" у другій фразі (ознаки зла).

№ 3 – Пісня "Влюбленные в эстетику" – складається із двох куплетів. Кожен куплет із чотирьох рядків композитор тематично поділяє на два рядки. Така парність і репризність матеріалу дозволяє розкрити тему радянського дефіциту в сатиричному ключі. Нав'язлива повторюваність мотивів, механістичність, кострубатість мелодичної лінії партії, вісімка як основа вокальної і фортепіанної партій, складна система акцентів притаманні образному світові третьої пісні "Повесть о рòботе" вокального циклу "Повісті" І. Карабиця.

Складність термінологічного апарату радянської наукової думки крізь призму "філістера" вирішується авторами за допомогою слів "ідіотика", "естетика", "синтетика", "бібліотека". Тон стрімкого полювання за дефіцитними товарами відтворює фортепіанна партія – механістичний рух вісімками в октавному унісоні і доволі швидкому темпі, який зберігається у інтермедіях між куплетами. Вокальна партія підкорюється такому стрімкому розвитку подій інтонацією скоромовки, вміщеної в досить скупий діапазон. Рядки "Накручивай, наращивай, наращивай, наращивай!", що складають кожен 3–4 рядки першого і другого куплетів, посилюють ефект бігу акордовою фактурою, акцентуацією кожного співзвуччя у фортепіанній партії та стрибкоподібною висхідною лінією.

№ 4 – Пісня "Хорошенько за собой следи" містить три куплети, об'єднані однією лейттемою – темою смерті: перший і другий куплети – моральна і духовна смерть, зашореність і відсутність інтересу до проблем навколишнього світу, третій куплет – страху до життя. Загадковість, сюрреалістичність сюжету спричиняє вибір композитором особливих музичних засобів. Трагічна тональність h-moll, що стала основою для теми фортепіанного вступу, фортепіанних інтермедій-зв'язок між куплетами і фортепіанного епілогу-моралі або постлюдії, збагачується ще і атональними вкрапленнями терпких акордових сполучень, прихованою поліфонією фортепіанної фактури, зверненням до барокових риторичних фігур – висхідного і низхідного passus duriusculus.

Розмовна інтонація вокальної партії, близька до стилю техніки Sprechstimme, також збагачена хроматизацією мелодичної лінії. Особливого значення набувають паузи між рядками, цезури, смислові акценти, запитальні інтонації та відповіді на них. У третьому куплеті пісні представлене навіть промовляння голосом фрази – логічної відповіді "Неожиданного еще много впереди…" на останню репліку "Хорошенько за собой следи!", а у першому – чуттєва реакція glissando "А!" на запитання.

Звукозображальність у фортепіанній партії також знайшла місце у характеристиці образів "сердца", яке сильно б'ється від страху – рух восьмими нотами, що переривається восьмими паузами, "пыжиковой шапки к зиме" – прийоми: закреслені форшлаги, перебори шістнадцятих нот у фортепіанній постлюдії.

№ 5 – Пісня "Евка" – складається із чотирьох розділів, останній з яких є дзеркальною репризою першого. Перший і четвертий розділи "Над Вселенной мрак сгустился" і "Так воскликнул он, постукав твар ничтожную по лбу" за своєю стилістикою наближені композитором до знаменного співу в інструментальному варіанті завдяки перемінному розміру 2/2 (або Alla Breve) – 3/2 (перший розділ) та 3/2–2/2 (четвертий розділ), цезурам, характерним протискладанням половинної ноти двом чвертка̀м, зверненням до барокової фігури низхідного passus duriusculus у вокальній партії четвертого розділу тощо. Така образність розкриває картину релігійної притчі (діючі особи – Господь, Євка, євки, Адам і ад), яка у наступних розділах розвінчується до псевдопритчі і псевдорелігійного сюжету про падіння ідеалу жінки.

Другий і третій розділи характеризують багатогранність образу Євки. Особливе значення тут набуває звукозображальність. Образ "шороха", "взлета мотиля", що піднімає "пыль густую" яскраво відображено у репетиціях шістнадцятими інвенційного типу викладення у фортепіанній партії. Образ блудливого Солдата розкривається за допомогою урочистої закличної квартової інтонації, акордової фактури фортепіанної партії та хвилеподібною лінією вокальної партії, побудованої на войовничих інтонаціях ч. 4, а образ розбитої Євою пляшки алкогольного напою об дерево – висхідним рухом шістнадцятих, що завершується кластеров із 8 нот (тематичною модифікацією образу "шороха" і "взлета мотиля"). Також псевдорелігійний образ Єви доповнений О. Злотником зверненням до ще одного варіанту барокової фігури низхідного passus duriusculus в октавному басі фортепіанного супроводу другого розділу та висхідним passus duriusculus у вокальній партії того ж розділу.

Вокальна партія наближена до розмовного звучання, котре іноді переходить у декламацію тексту із передачею ефекту питання і відповіді, і, навіть у вже використану в попередній пісні техніку Sprechstimme. Авторами розвінчується і релігійний образ Аду. Відтепер – це місце бешкету.

Завершальний № 6 – Пісня "Облачность" вокального циклу складається із 5 розділів: перший присвячений розкриттю образу "выходного дня" з "патефончиком", другий – образу "гармоники", третій – образу "парня, мошенника растрепанного", відвідувача бані, четвертий – образу швеця із згубною звичкою палити. Останній п'ятий розділ – світлий образ добра – "солнце весеннее", проти-

ставлений у першій пісні образу зла. П'ятий розділ подається тепер як гімн Сонцю. Відтепер стає зрозумілою назва вокального циклу "Облачность".

Кожен із розділів доволі характерний за тематичним матеріалом. Перший розділ (Andante), що змальовує образ млосного "выходного дня" створюється композитором за допомогою розміру 3/8, котрий часто використовується у структурі народних пісень, повторній формулі мелодії, побудованій на двотакті, практично відсутній сильній долі у партії фортепіано. Вокальна партія також продовжує лінію повторності та заокругленості кожної фрази із невеликим інтонаційним діапазоном та хроматизацією тонів. Другий розділ (Poco allegretto e crescendo) – образ "гармоники" – продовжує лінію народної пісенності першого розділу зміною розміру 3/8 на 5/8 та його перемінністю, танцювальністю – ефектом пританцьовуванням або притоптуванням, округленістю мелодії вокальної партії (широкі стрибки та їх заповнення). Третій розділ (Pesante) – образ "парня, мошенника растрепанного", відвідувача бані – тематично контрастний до попереднього. Змінюється фактура з гомофонно-гармонічної на акордову, розмір із 3/8 на 2/4, від широко мелодичної пісенності на тематизм, близький до частівок, із характерною бас-акордовою фактурою і малоамбітусною вокальною партією. У третьому і четвертому розділах знову можна зустріти, як раніше у пісні "Евка", слова від автора, зокрема – "нетути пенника для мошенника!" і "Эх, серости хмель! Черусти Гжель!"[2] вирішені у декламаційному підкреслено-окличному звучанні. Четвертий розділ (Tempo I. Tempo I nostalgico) – образ швеця із згубною звичкою палити, тематично близький до першого своїм підкреслено пісенним звучанням, іноді забарвлений хоральною фактурою та прикрасами у вигляді перекреслених коротких форшлагів із однієї–трьох нот, зміною на високий "пташиний" регістр і фактично є тематичною репризою пісні.

Таким чином, сатиричний вокальний цикл "Облачность" для баса у супроводі фортепіано О. Злотника розкриває характерні проблеми радянського суспільства періоду 1970–1980 рр., що наслідує принцип соцреалізму – "добре–погано": проблему духовності сучасної людини; тему смерті суспільства, зокрема, фізичної, моральної і духовної; відсутність інтересу до проблем навколишнього світу, наявність страху до життя; питання радянського дефіциту – купівлі книг для домашньої бібліотеки, котра отримала певний ефект "ідеї фікс"; псевдонауковість – гра із термінологічним апаратом радянської наукової думки, шкідливих звичок як норми життя, псевдорелігійність; падіння ідеалу жінки крізь призму афористичної мови. Функцію повчальності, головної моралі у вокальному циклі О. Злотника містить № 1, фортепіанна інтерлюдія й епілог-код – в образі добра, гімну Сонцю ("солнце весеннее"), переможцю усього негативного. У творі присутні стильові алюзії до творчості Р. Шумана ("Карнавал", тв. 9), Д. Шостаковича (VI частина Симфонії № 14, тв. 135), І. Карабиця (сатиричний вокальний цикл "Повести" на вірші О. Куліча).

Із образами смерті і псевдорелігійності композитор звертається до стилістики знаменного співу в інструментальному варіанті (пісня "Евка"), барокових риторичних фігур (висхідний і низхідний passus duriusculus – пісні "Евка", "Хорошенько за собой следи"), а образи добра і зла відображаються у протиставленні дієзної і бемольної тональних сфер. У циклі широко представлено і тематизм народної пісенності: молодецьких частівок (образ "парня, мошенника растрепанного", відвідувача бані, образ швеця у пісні "Облачность"), танцювальністю (образ "гармоники" у пісні "Облачность"), інтонація скоромовки і перемінний лад (вокальна партія пісень "А ведь случается и так", "Хорошенько за собой следи"), урочистої військової закличної інтонації ч. 4 (образ блудливого Солдата у пісні "Евка"), повторність і заокругленість фраз із невеликим інтонаційним діапазоном.

У вокальній партії особливе колористично-сатиричне значення отримує речитативність, розмовність, техніка Sprechstimme (пісня "Хорошенько за собой следи", "Евка"), інтонація скоромовки (пісня "Хорошенько за собой следи"), декламування текстів від особи автора (пісня "Хорошенько за собой следи", "Облачность"), нав'язлива повторюваність мотивів, механістичність, кострубатість (пісня "Влюбленные в эстетику"), хроматизація, широкі інтервальні стрибки, glissando.

Примітки

[1] Газети "Культура і життя", "Українська музична газета", "Урядовий кур'єр", "Сегодня", "Голос України", "Всеукраинские ведомости", "Україна молода", "День", "Факти", "Вечірній Київ", "Дзеркало тижня", "Комсомольская правда в Украине", "Хрещатик", "Газета по-киевски", "Бульвар", "Бульвар Гордона", "АиФ в Украине", "Независимость", "Правда Украины", журнали "Музика", "Радуга", атестаційний вісник "Науковий світ".

[2] До речі, таке словосполучення, на перший погляд, викликає відчуття каламбуру, а на справді – це маршрут слідування приміської електрички "Черусті–Гжель" (або навпаки), про яку згадується у сюжеті пісні.

Література

1. Драган О. А. Творчество Л. Мартынова в откликах современников [Електронний ресурс] / О. А. Драган // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. – 2011. – Вип. 4 (1). – С. 20–33. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nzl_2011_4(1)__5.pdf. – Дата доступу: 14.04.2015.
2. Конькова Г. На березі життя / Галина Конькова // Музика. – № 3. – 2004. – С. 9–11.
3. Конькова Г. Нове слово в жанрі мюзиклу / Галина Конькова // Культура і життя. – 2004. – 1 грудня.
4. Костенко А. К. Нравственно-философские проблемы в лирике Леонида Мартынова [Электронный ресурс]. – Автореф. дис. ... на соиск. учен. степени кандид. филологических наук / Костенко Анна Константиновна ; Московский ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени государственный педагогический институт им. В. И. Ленина. – М., 1989. – Режим доступа: http://cheloveknauka.com/nravstvenno-filosofskie-problemy-v-lirike-leonida-martynova. – Дата доступа: 14.04.2015.
5. Мартынов Леонид Николаевич [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki. – Дата доступа: 14.04.2015.

References

1. Drahan, O. A. (2011) (Date of access: 14.04.2015). The work of L. Martynova responses of contemporaries. Naukovi zapysky Kharkivs'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni H. S. Skovorody. Ser. : Literature studies, Op. 4 (1), 20–33. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nzl_2011_4(1)__5.pdf [in Russian].
2. Kon'kova, H. (2004). On the shore of life. Music, 3, 9–11 [in Ukrainian].
3. Kon'kova, H. (2004). The new word in the genre of musical. Culture and life, 1 Dec. [in Ukrainian].
4. Kostenko, A. K. (1989) (Date of access: 14.04.2015). The moral and philosophical problems in the lyrics by Leonid Martynov. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moskovskiy ordena Lenina i ordena Trudovogo Krasnogo Znameni State Pedagogical Institute of V. Y. Lenin. Retrieved from http://cheloveknauka.com/nravstvenno-filosofskie-problemy-v-lirike-leonida-martynova [in Russian].
5. Martynov, Leonid Nikolaevich (Date of access: 14.04.2015). Retrieved from https://ru.wikipedia.org/wiki [in Russian].

УДК 78.071.1(477):786.2

Кричинська Ольга Вікторівна
здобувач кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського, концертмейстер
Київської середньої спеціалізованої
музичної школи ім. М.В. Лисенка
eteri@email.ua

"ОДИНАДЦЯТЬ ЕТЮДІВ У ФОРМІ СТАРОВИННИХ ТАНЦІВ" ДЛЯ ФОРТЕПІАНО В. КОСЕНКА: ТАНЦЮВАЛЬНИЙ СЮЇТНИЙ ЦИКЛ МІЖ МИНУЛИМ І МАЙБУТНІМ

У статті розглянуто фортепіанну сюїту українського композитора з точки зору загальноєвропейських неокласичних стильових тенденцій. Здійснено детальний аналіз твору, що демонструє процес відродження старовинного барокового жанру у ХХ ст. та розкриває унікальний авторський підхід до композиційного компонування циклу, його художньо-образного наповнення та інтерпретації танцювальних складових сюїти. Виявлено ряд спільних рис і розбіжностей у роботі з жанром фортепіанної сюїти М. Лисенка, Я. Степового та В. Косенка.

Ключові слова: неокласицизм, бароко, український музичний фольклор, жанрова модель, сюїта, танець, етюд.

Кричинская Ольга Викторовна, *соискатель кафедры истории мировой музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского, концертмейстер Киевской средней специализированной музыкальной школы им. Н.В. Лысенко*

"Одиннадцать этюдов в форме старинных танцев" для фортепиано В. Косенко: танцевальный сюитный цикл между прошлым и будущим

Рассмотрено фортепианную сюиту украинского композитора с точки зрения общеевропейских неоклассических стилевых тенденций. Осуществлен детальный анализ произведения, который демонстрирует процесс возрождения старинного барочного жанра в ХХ веке и раскрывает уникальный авторский подход к

© Кричинська О. В., 2016

композиционному компонированию пьес цикла, его художественно-образного наполнения и интерпретации танцевальных составляющих сюиты. Выявлен ряд общих черт и различий в работе с жанром фортепианной сюиты Н. Лысенко, Я. Степового и В. Косенко.

Ключевые слова: неоклассицизм, барокко, украинский музыкальный фольклор, жанровая модель, сюита, танец, этюд.

Krychynska Olga, *PhD-student of the history of world music chair, P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, concertmaster of The Lysenko Kyiv Special Music School*

"Eleven etudes in the form of old dances" for piano by Viktor Kosenko: cycle of dance suite between past and future

The piano suite by an Ukrainian composer is examinated from the point of view of European neoclassical style trends. The detailed analysis of this cycle shows the process of revival of the old Baroque genre in the twentieth century and reveals the author's unique approach to combine parts of the cycle, artistic and imaginative content and interpretation of dance components of the suite. A number of similarities and differences in the genre of the piano suite by M. Lysenko, J. Stepovyi and V. Kosenko is considered.

Key words: Neoclassicism, Baroque, Ukrainian folk music, genre model, suite, dance, etude.

Метою статті є аналіз сюїти для фортепіано "Одинадцять етюдів у формі старовинних танців" В. Косенка з точки зору загальних жанрово-стильових тенденцій в українській та європейській музиці кінця XIX – першої третини XX ст.; окреслення спільних рис і розбіжностей у підході українських композиторів до традиційної побудови сюїтного циклу та особливостей застосування елементів народної творчості як інтонаційної основи сюїти. Також проаналізовано праці Ю. Вахраньова, О. Олійник, М. Калашник, Р. Стецюка, в яких досліджується даний цикл у різних проблемних аспектах. Відтак нами розглядаються композиційні засади твору з метою відстеження спадковості між ідеями М. Лисенка, Я. Степового та творчою практикою В. Косенка, зокрема виявлення новаторського підходу останнього до застосування неокласичних прийомів на національному ґрунті.

Варто зазначити, що саме М. Лисенко є "першопрохідцем" у створенні сюїтного циклу в українській музиці як такого ("Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень" ор. 2, 1867 – 69 рр.) та засновником нового типу сюїти – пісенно-танцювального. У шести п'єсах свого циклу (Прелюдія – Куранта – Токата – Сарабанда – Гавот – Скерцо) композитор застосовує цитати з ліричних та танцювальних народних пісень, а також з відомої пісні-романсу "Сонце низенько, вечір близенько".

Продовжувачем жанрових пошуків М. Лисенка став Я. Степовий, який у 1920 р. написав "Сюїту на теми українських народних пісень" для фортепіано. Хоча сам композитор не надав семи п'єсам циклу ані власних назв, ані цитатних розшифрувань, проте використаний ним пісенний матеріал дозволив виявити конкретні народні джерела тематизму. Примітною рисою всього циклу Я. Степового є тенденція до переосмислення характеру козацьких пісень, їхнього посиленого "спохмурення" та драматизації (зокрема це стосується пісні "Ой на горі та й женці жнуть"). Умовно, за образністю та композиційними функціями частини даної сюїти можна визначити таким переліком: Прелюдія – Романс – Танець – Молитва – Марш – "Настроєва п'єса" – Епілог-фінал.

Сюїта "Одинадцять етюдів у формі старовинних танців" В. Косенка має багатоскладову жанрову природу, адже, насамперед, це цикл із одинадцяти фортепіанних етюдів, кожен із яких містить метро-ритмічні, інтонаційні та структурні риси того чи іншого старовинного танцю. Назва-жанр "етюди" у заголовку сюїти передусім передбачає високу технічну майстерність виконавця, оскільки В. Косенко як фортепіанний педагог дбав про технічну складову п'єс, наповнивши цикл вигадливими виконавськими прийомами, спрямованими на розвиток найдосконаліших піаністичних навичок. У своїй сюїті композитор уже не застосовує ані прямих цитат народних пісень (як М. Лисенко), ані прихованих (як Я. Степовий), а створює власні інваріанти, близькі за мелодикою і духом до фольклорних джерел. Цей цикл представляє собою послідовність контрастних щодо темпу і характеру п'єс, основою яких є традиційна танцювальна четвірка: алеманда – куранта – сарабанда – жига. Композитор зазначав: "Я взяв ці ясні і чіткі старовинні форми і спробував наповнити їх почуттями, рухом, який властивий нашому часу, з його бурхливістю і спрямованістю" [7, 100].

Загалом порядок номерів циклу виглядає наступним чином: Гавот – Алеманда – Менует – Куранта – Сарабанда – Бурре – Гавот – Рігодон – Менует – Пасакалія – Жига (кожна з п'єс написана в окремій тональності). Якщо порівнювати з сюїтами М. Лисенка та Я. Степового, то В. Косенко радикально розширює межі циклу аж до 11 п'єс, чого досі нам не траплялося в циклах композиторів-неокласиків, які зазвичай обмежуються 5 – 6 п'єсами. Тож, В. Косенко став першим українським композитором, який відтворив непохитний композиційний канон побудови клавірної сюїти епохи Бароко. Проте, існує низка танцювальних "відхилень", які підкреслюють новаторський підхід композитора до трактування старовинного циклу, прагнення його змістовного оновлення та збагачення.

Водночас, як у Й. Баха першою п'єсою циклу була традиційна алеманда чи Прелюдія, сюїта В. Косенка несподівано розпочинається одним із найпоширеніших європейських танців – гавотом. Утім, М. Лисенко щодо цього був "класичним", адже першим номером у його циклі є Прелюдія з традиційною фігураційною фактурою, яка не змінюється впродовж усієї п'єси.

Вибір жанру для початкового номеру – не єдина "цікавинка" сюїти В. Косенка. З-поміж іншого, тут порушене традиційне парне поєднання танців "алеманда – куранта", які за класичним зразком завжди слідують одна за одною, без жодних проміжних п'єс, оскільки повинні утворювати різнохарактерне ціле, в основі якого лежить фундаментальний контраст метра й темпу. В сюїті ж В. Косенка цей принцип отримує своєрідне тлумачення, адже як і Гавот (Des-dur) з Алемандою (b-moll), так і Менует (G-dur) з Курантою (e-moll) написані в паралельних тональностях, тож відбувається їхнє парне протиставлення. Після велично-урочистої, квазі-органної Алеманди в темпі Moderato, з типовим зіставленням регістрів, динамікою, що формується відповідно до прогресуючої насиченості фактури, звучить нешвидкий Менует у темпі Alegretto, який вносить необхідний метричний чинник тридольності в загальне синтаксичне "дихання" циклу, і поступово зумовлює його темпове пожвавлення, проте водночас згладжує традиційно різке співставлення між Алемандою і Курантою.

Звертає на себе увагу синтез принципів рондоподібного та варіаційного типів розвитку форми в менуеті, який узагалі поширюється на більшість частин циклу В. Косенка. Цей танець виявляє споріднені зв'язки з обома номерами, що його обрамляють. З одного боку, це помітно у фігураційних пасажах паралельними голосами шістнадцятих на фоні органного пункту (як в алеманді), з іншого – в застосуванні органного пункту на слабких долях (як в куранті). Середній розділ менуету (allegro) спричиняє чергове темпове й образне зрушення, що знову ж таки готує сприйняття слухача до подальшого "прориву" віртуозної техніки, яка пронизуватиме наступний етюд-танець.

Куранта в даній сюїті відрізняється яскравою національною основою, її мелодичний малюнок інтонаційно близький до української народної пісні (власне, це випливає з поєднання натурального і мелодичного мінору, дуетного ведення голосів, підголоскової поліфонічної фактури). Проте, фактичного посилання на народне джерело тут, як і усюди в циклі, немає. Варто згадати, що і М. Лисенко, створюючи такий жанровий образ, перш за все, відштовхується від характеру танцю, а не фольклорної мелодії, зосереджуючись на ускладненні технічних прийомів, які б вимагали високої виконавської майстерності. В. Косенко ж довів цю ідею до абсолюту: його куранта категорично відрізняється від старовинного танцю та його трактування в сюїтах XVII – XVIII ст. Різкі зміни настрою у розділах, часті перепади динамічних відтінків, прагнення постійного крещендування, значна кількість кульмінаційних точок, що пронизують рух музичної тканини, експресивний романтичний стиль фортепіанного письма в дусі віртуозних етюдів композиторів XIX ст. – все це надає п'єсі нової якості, несподіваного концертного блиску, і насамперед – суб'єктивного, індивідуального підходу до трактування танцювального жанру.

Тож, у циклі продубльовано два танці – гавот та менует – відповідно до бахівських традицій. Водночас танець рігодон (рідкісне явище в композиторській практиці XX ст.), як і пасакалію, що власне є повноцінним циклом (адже в сюїті, що розглядається, пасакалія містить тему та 38 варіацій), ми не знайшли ані в сюїтах, ані в партитах Й. Баха. Однак як самостійний твір для органу чи клавіру пасакалія представлена в його творчому доробку. Натомість у сюїтах французьких клавесиністів вона зустрічається доволі часто, зокрема в циклах Ф. Куперена.

Особливий інтерес до цього жанру відновився саме в XX ст., в зв'язку зі зверненням композиторів до старовинних зразків. Зазвичай на пасакалію можна натрапити як на одну із частин (переважно поліфонічного складу) твору крупної форми: III ч. із "Фортепіанного тріо" М. Равеля, №4 з I акту опери "Воццек" А. Берга, №8 із "Місячного П'єро" А. Шенберга, II частина Партити для фортепіано з оркестром А. Казелли, II частина з Септету І. Стравінського, пасакалія з опери "Пітер Граймс" Б. Бріттена, врешті, "Пасакалія для оркестру" ор.1 А. Веберна, що є самостійним завершеним твором. Утім, найбільшого значення й особливого художнього звучання цей жанр отримав у творчості Д. Шостаковича. Дослідники відзначають, що композитор тлумачить пасакалію як драматичний переломний етап у драматургії інструментально-симфонічного циклу: III частина з Тріо №2, III ч. Концерту для скрипки №1, антракт до 5 картини опери "Катерина Ізмайлова", IV ч. Восьмої симфонії (остання, без сумніву, є еталоном жанру пасакалії в музиці XX ст.). Таким чином, Пасакалія постає в певному сенсі одним із жанрів-символів у музиці XX ст., в якому на перший план виходить інтенсивний розвиток початкового стриманого образу з подальшим набуттям ним нової, експресивно-трагічної якості.

Тож, В. Косенко долучився до цього композиторського руху і саме Пасакалія (g-moll) стала монументальною п'єсою його циклу "11 етюдів на основі старовинних танців", що сприймається як головна драматургічна кульмінація і "фінал-предикт". За духом і структурою вона нагадує "32 варіації" Л. Бетховена: в обох випадках емоційно-значущу тему час від часу відтіняють образно легкі ма-

жорні варіаційні "острівці", а також хорально-акордові та високо-віртуозні фрагменти. Подібною є і загальна палітра образів – лірико-поетичних, патетичних, героїко-драматичних. На думку І. Казак, В. Косенко у цій п'єсі використовує мотиви українських старовинних епічних дум [2, 45]. Відтак, він не тільки оновлює шляхом ускладнення композиційний план фортепіанної сюїти, але і водночас виводить на новий художній рівень жанр варіації в українській музиці.

Після Пасакалії у ролі "смислового" фіналу Жига (d-moll), яка є логічним завершенням сюїти, "формальним" фіналом і сприймається швидше як вивільнення енергії заключної коди Пасакалії, з її тяжкими акордовими побудовами, що охоплюють ледь не всі регістри. Видається, ніби напруженість і драматизм Пасакалії досягли своєї кульмінації у Жизі, розсипавшись по клавіатурі безперервними тріолями восьмих, переросли в невпинну моторику, властиву цьому жанру. Сам композитор, згідно з однією зі своїх чернеток, називає цей етюд "Quasi Sonata" [1, 53]. Ознаки сонатної форми тут дійсно присутні, так само як і в Алеманді, що є властивим для обох цих танців. У такий спосіб утворюється своєрідна арка між п'єсами. Варто зазначити, що реприза і кода Жиги, яка спеціально позначена в тексті, вирішені в бетховенському дусі руху "від мороку до світла" (D-dur).

Проте найвідомішою частиною циклу стала не найвіртуозніша Куранта чи найпомпезніша Пасакалія, а зовні непоказний, лірико-елегійний, "романсовий" Гавот №7 (h-moll). Унікальність цієї пєси полягає в тому, що вона виходить за визначені рамки жанру. Адже це і не віртуозний романтичний етюд, і не танець у його буквальному розумінні. Здавалося би, звичне лінійне розгортання музичного матеріалу у вигляді простих мелодичних секвенцій, класичне тоніко-домінантове співвідношення кадансів, рівна ритміка Гавоту не привносять нічого нового в калейдоскопічний музичний світ першої половини ХХ ст., "розбещений" чудернацькими ритмо-формулами, різкими гармоніями та небувалими звуковими ефектами. Проте є щось художньо-особливе в цій п'єсі, здатне "зачепити" навіть вибагливого слухача і перетворити секвенційність, рівність і простоту висловлювання на відчуття смислової безкінечності мелодії, очікування її "вічного повернення", циклічності, яка так нагадує сам плин життя. Ця п'єса – найпоетичніша сторінка циклу, наймелодійніше вираження почуттів, найвідвертіше ліричне висловлювання композитора.

Як уже зазначалося, в даній сюїті два гавоти, які за задумом кардинально відрізняються один від одного. Перший (Des-dur) музикознавці зазвичай називають традиційним, адже він увібрав в себе грубуватість та пружність народного масового танцю і водночас просвітлену, витончену аристократичність, яка властива гавотам, відшліфованим професійними композиторами для потреб салонної та придворної музики. "Еталонний" варіант танцю віддзеркалюється в рефренах цієї рондоподібної за формою п'єси, а селянський запал та певна вайлуватість соковито наповнюють епізоди (тут варто згадати про Гавот із сюїти М. Лисенка, де так само протиставляються два характеристичні художні амплуа – "залихвацький" танець та "сердечна" пісня). Водночас у Габоті №7 композитор звертається до жанру ліричної танцювальної пісні, яка за словами І. Казак, була дуже популярною в Україні у XIX ст. Тож у даному випадку гавот, із огляду на застосований музичний матеріал, стає більш рівномірним, монообразним, а не контрастним, а його характер, оповитий світлим смутком, та плавність безперервного подвоєння мелодії в терцію та сексту створює враження ліричної сповіді, часом схвильовано-піднесеної, навіть драматичної, інколи відсторонено-узагальненої, і врешті – заспокоєно-приреченої.

Гавот №7 входить до групи вставних номерів, розташованих між ліричним центром (Сарабандою) та фіналом (Пасакалією – Жигою). Обрамляють його два контрастні до нього жваві, світлі, мажорні танці, Бурре №6 та Рігодон №8, утворюючи разом своєрідний тонально-висхідний триптих (A-dur, h-moll, C-dur). Форма Бурре вирішена у вигляді співставлення двох танцювальних розділів – мажорного та мінорного, що цілком відповідає певним традиціям у клавірному мистецтві, де сформувався принцип дублювання однієї музичної схеми чи матеріалу на основі елементарного ладового контрасту. В мажорному варіанті композитор зберігає всі необхідні атрибути танцю, як от початок із затакту в одну чверть, стрімкий темп, парний розмір. Мінорний же розділ відзначається відхиленням від темпу в бік кардинального сповільнення та мелодичним малюнком, оповитим мереживом підголоскової фактури, що в інтонаційному та ладовому розумінні наближає звучання європейського побутового танцю до української народної пісні.

Цікавим є факт наявності художніх паралелей між циклом "11 етюдів" та "Гробницею Куперена" М. Равеля. Як і М. Равель, В. Косенко вводить у свій цикл танець рігодон, до того ж у тій же тональності C-dur. В обох сюїтах цей танець розглядається в двох полярних образних "іпостасях": емоційна безтурботність, ледь не дитяча безпосередність вираження (у В. Косенка – діатоніка в основі гармонічної будови), жвавість руху, "притоптування" та стрибки у фактурі крайніх розділів протиставляються глибокій, "дорослій" ліриці середнього розділу (у В. Косенка при збереженні загального темпу рух мелодичного малюнку стає більш плавним та розспівним, а тривалості – протяжнішими). Слідом за

рігодоном в обох циклах міститься другий менует. Якщо у М. Равеля цей танець бере на себе функції ліричного центру і втрачає власне танцювальність, то В. Косенко кардинально переосмислює його природу, через що його менует (Es-dur) отримує нову танцювальну якість – вальсову. Цей етюд – взагалі один із найромантичніших за характером і фактурою у циклі, його пронизують складні виконавські елементи, проте при цьому вони не порушують заданої настроєвості й плавності музичного звучання. Як і перший менует, він переповнений мелізматикою, однак цього разу прикраси набувають нового функціонального змісту, адже тепер трелі стають органічним компонентом віртуозної каденції.

Ліричним центром циклу традиційно вважається Сарабанда (Adagio, a-moll). Ця косенківська п'єса не схожа на своїх "попередниць" з клавірних сюїт Й. Баха, позаяк їм властиве панування єдиного настрою протягом усього твору, переважно скорботного. У Сарабанді ж скорботна тема ніби переосмислюється через серію ліричних та патетичних варіацій, і в результаті набуває нового, життєствердджуючого, піднесеного характеру (що підтверджується закінченням в A-dur).

Варто зазначити, що цикл "11 етюдів у формі старовинних танців" написаний наприкінці 20-х років XX ст. На той час уже існувало чимало зразків сюїтних циклів, переосмислених "на новий лад" у творчості багатьох європейських композиторів, які наповнювали свої твори сучасними, в тому числі й естрадними танцями, або ж групували між собою нетипові чи непопулярні класичні танці, завдяки цьому досягли нового модерного художнього ефекту. Але наявність ліричного центру завжди залишалася необхідним елементом композиції сюїти, власне "серцем" усього циклу. Наприклад, у "Бергамаській сюїті" К. Дебюссі ця роль відведена нетанцювальній, програмній п'єсі "Місячне сяйво", в циклі "Гробниця Куперена" М. Равеля – це Менует, в "1922" П. Хіндеміта – Ноктюрн, в "Сюїті ор.25" А. Шенберга – Інтермецо. Тож скорботно-трагічний образ Сарабанди безповоротно втрачає свою актуальність в зазначених сюїтах.

Отже, Гавот №7 стає ліричним центром циклу В. Косенка як п'єса справді ліричного, задумливо-меланхолійного характеру. Таким чином, у сюїті вибудовується певною мірою структура над структурою. Безперечно, Сарабанда є ліричним центром циклу В. Косенка, але лише в локальному ланцюгу "Алеманда – Куранта – Сарабанда – Жига". Тому, якщо розглядати "11 етюдів" із точки зору сучасного композиторського підходу, який сформувався у згаданих авторів у першій третині XX ст., можна стверджувати, що В. Косенко долучився до їхнього кола, поєднавши інноваційні рішення з правилами майстрів Бароко. Як результат маємо два ліричні центри – формальний (старовинна, скорботно-патетичного звучання Сарабанда) і сутнісний – осучаснений за стилістикою, просвітлено-печального характеру Гавот, який, без сумніву, є "українською душею" сюїти.

Жанр фортепіанної сюїти посідає окреме місце в творчості українських композиторів кінця XIX – першої третини XX ст. Це пов'язано не лише із загальною тенденцією серед митців-неокласиків, їхнім прагненням повернення до життя старовинних жанрів та форм, але й з відчутною прогалиною в сфері розробки сюїтного циклу в музичному мистецтві України загалом. Тож не дивно, що після успіху "Української сюїти" М. Лисенка поступово з'являються інші фортепіанні цикли різноманітних типів (картинно-програмного, узагальнено-програмногоı, вільного, моно-жанрового), як от "Сюїта з 10 програмних частин. На луках" ор. 3 В. Сокальського (1891), "Елегійна сюїта" ор. 6 М. Вілінського (1914 – 1918), "Українська сюїта" В. Барвінського (1915), "Відображення" Б. Лятошинського (1925).

У своїй "Сюїті на теми українських народних пісень" Я. Степовий продовжив розробляти принцип побудови сюїтного циклу пісенно-танцювального типу, започаткованого М. Лисенком. Проте в його випадку спостерігається свідома відмова від старовинних танців, українізація змісту циклу шляхом виведення на перший план роботи з фольклорним матеріалом.

Тож істинним відгуком на жанрові ідеї М. Лисенка варто вважати саме "11 етюдів у формі старовинних танців" В. Косенка. У обох композиторів написання сюїти знаменувало певний вагомий етап творчої біографії – для М. Лисенка це був перший фортепіанний твір на початку його кар'єри, а для В. Косенка 1928 – 1930 рр. стали періодом переосмислення художніх цінностей і підбиттям певних підсумків. М. Лисенко, який понад усе прагнув популяризувати національні культурні надбання, вирішив синтезувати старовинні європейські традиції з українським фольклорним тематизмом. Натомість в сюїті В. Косенка не варто шукати прямих цитат народних пісень (для багатьох тогочасних композиторів робота з автентичними зразками народної творчості в принципі вже була вичерпана), проте мелодична наспівність, застосування характерних ладів, належне фактурне оформлення, імітація звучання народних інструментів та, передусім, національне наповнення художньої образності надають циклу яскравого українського звучання. Як і М. Лисенко, В. Косенко обирає виключно старовинні танці для побудови циклу, але збільшує їхню кількість до максимуму, використовуючи, на відміну від класика XIX ст., обов'язковий бароковий набір. Утім, дотримання основного правила не спростувало новаторського підходу до побудови циклу, адже він і канонічний, і авторський водночас.

Сюїта В. Косенка – результат не бездумного наслідування, а глибинного розуміння психологічних тенденцій, художніх інтонацій та суспільного темпоритму ХХ ст. Особливе відчуття сучасності композитором не пов'язане з гострим, "самоочевидним" авангардом "Шістки" чи П. Хіндеміта, адже середовище та умови для його творчості кардинально відрізнялися від тих, у яких перебували західні композитори. Проте, поміркований український неокласик В. Косенко зумів органічно поєднати в єдине ціле три стильові вектори: старовинну барокову композиційну модель, філігранно відточену класичну форму п'єс та душевно-нестримний стиль викладення романтичного художнього етюду. Вписуючи власну індивідуальність у цей потрійний історичний канон, він змінює звичний порядок розташування танців (перший Гавот у ролі вступу), надає вставним номерам спеціальної композиційної функції (допоміжного танцювального міні-циклу), вводить монументальну Пасакалію на роль драматичної кульмінації (ще один повноцінний цикл у циклі – варіаційний), оригінально підходить до побудови ліричного центру, фактично подвоюючи його (Сарабанда і другий Гавот).

Сюїта "11 етюдів у формі старовинних танців" – непересічне явище як в українській, так і європейській музичній культурі першої третини ХХ ст. Цей цикл ніби уособлює собою визначні здобутки низки композиторських поколінь, і водночас випереджає тенденції, які постануть у культурному просторі лише через десятки років. Маємо на увазі унікальне розуміння композитором поняття часу, його високі вимоги до учасників мистецької події-гри (виконавців та слухачів), адже розглянутий цикл – це винятково монументальний твір – чи не найоб'ємніша фортепіанна сюїта з написаних коли-небудь, до чи після В. Косенка□, тривалість якої становить майже 70 хв. Відтак, "11 етюдів" розраховані на можливості майбутнього, ексклюзивного та, дозволимо собі припустити, постмодерністського виконавця і слухача, здатних в одну мить легко переміститися в атмосферу "законсервованого", зачарованого минулого, та при цьому гостро відчувати оголеність сьогодення. Естетичне перебування в химерному, але стрункому бароково-класицистсько-романтичному континуумі фортепіанних етюдів В. Косенка, "розіграних" на український інтонаційний лад, переконує, що меж художнього часу як таких насправді не існує.

Примітки

[1] Детально про типологію сюїтних циклів в українській музиці див. в дослідженні В. Л. Клина "Українська радянська фортепіанна музика".

[2] Тенденція до "монументалізації" певних фортепіанних жанрів представлена у творчості О. Мессіана (наприклад, тривалість його програмного циклу "Каталог птахів" становить майже 160 хв) та Ч. Айвза (соната для фортепіано №2 "Конкорд. Масачусетс. 1840-1860" тривалістю майже 50 хв).

Література

1. Вахраньов Ю. Ф. Фортепіанні етюди В. Косенка / Ю.Ф. Вахраньов. – К. : Муз. Україна, 1970. – 59 с.
2. Казак І.І. Українська музична література. Частина третя / І.І. Казак. – Рівне: Каліграф, 2007. – 152 с.
3. Калашник М. П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века / М. Калашник. – Харьков : Форт ЛТД, 1994. – 187 с.
4. Клин В.Л. Українська радянська фортепіанна музика / В. Клин. – К. : Наук. думка, 1980. – 314 с.
5. Козаренко О.В. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів: Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка, 2000. – 286 с.
6. Косенко В.С. Спогади, листи / уклад. А.В. Косенко. 2-ге вид., доп. К. : Музична Україна, 1975. – 295 с.
7. Олійник О.С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / О. С. Олійник. – К. : Наук. думка, 1977. – 152 с.
8. Стецюк Р.М. Віктор Косенко / Р. Стецюк. – К. : Муз. Україна, 1974. – 56 с.

References

1. Vahranyov, Y.F. (1970). Piano Etudes by V. Kosenko. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
2. Kazak, I.I. (2007). Ukrainian musical literature. Part III. Rivne: Caligraf [in Ukrainian].
3. Kalashnik, M.P. (1994). Suite and Partita in piano works by Ukrainian composers of the twentieth century. Kharkiv: Fort Ltd [in Russian].
4. Klyn, V.L. (1980). Ukrainian Soviet piano music. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
5. Kozarenko, O.V. (2000). The phenomenon of Ukrainian national musical language. Lviv: Naukove tovarystvo im. T.G. Shevchenka [in Ukrainian].
6. Kosenko, A.V. (Eds.). (1975). Kosenko V.S. Memories, letters. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
7. Oliynyk, O.S. (1977). Piano works by V.S. Kosenko. Kyiv: Naukova Dumka [in Ukrainian].
8. Stetsyuk, R.M. (1974). Viktor Kosenko. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

УДК 78.03+781

Лю Кетін
здобувач Одеської національної музичної академії ім. А.В.Нежданової

ФОРТЕПІАННИЙ МОДЕРН У ТВОРЧОСТІ ОДЕСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 1950-х – 1960-х РОКІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ К. ДАНЬКЕВИЧА, С. ОРФЄЄВА, О. КРАСОТОВА)

У роботі висвітлюються на прикладі творчості талановитих одеських композиторів К. Данькевича, С. Орфєєва та О. Красотова, в аналізі популярних у виконавських і слухацьких колах їхніх композицій, стильові шукання, які мали специфічний культурний контекст поєднаності з музичними традиціями Одеси, відзиваючись одночасно на стильову парадигматику українського мистецтва в цілому і на епохальні виклики часу відповідного історично-хронологічного виміру. Виділяється синтаксично опосередкований характер виявлення національно-українського феномена – захисник української ідеї К. Данькевич взагалі не торкається прямих зв'язків з українським фольклором; росіянин С. Орфєєв цитує різнонаціональні фольклорні матеріали, в тому числі український (поряд з російським та молдавським); О. Красотов узагалі не вдається до фольклорних цитат. Названі композитори навмисні в підкреслюванні поліфонічних, контрасно-поліфонічних установок у створенні фактурного наповнення творів. Вони наближені до модерну – помірного типу веристської школи (К. Данькевич), м'якої форми неокласицизму (С. Орфєєв), зближений із київським модерном О. Красотов. Указані одеські композитори схильні до демонстративного європеїзму засобів вираження, що у К. Данькевича вирішується опорою на оперно-театральну естрадну фортепіанність-рояльність щодо подання цілого, тоді як у С. Орфєєва виділена просалонна камерна установка, що заявлена саме програмною назвою видання. Салонна вишуканість притаманна модерну О. Красотова.

Ключові слова: веризм, символізм, фортепіанний стиль виконання, стиль епохи в музиці, музичний жанр.

Лю Кетин, *соискатель Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

Фортепианный модерн в творчестве одесских композиторов 1950-х – 1960-х годов (на примере произведений К. Данькевича, С. Орфеева, А. Красотова)

В работе освещаются на примерах творчества высокоталантливых одесских композиторов К. Данькевича, С. Орфеева и А. Красотова, в анализе популярных в исполнительских и слушательских кругах их сочинений, стилевые касания, которые имели специальный культурный контекст сопряженности с музыкальными традициями Одессы, откликаясь одновременно на стилевую парадигматику украинского искусства в целом и эпохальные зовы времени соответствующего исторически-хронологического измерения. Выделяется синтаксически опосредованный характер проявления национально-украинского феномена – приверженец украинской идеи К. Данькевич вообще не касается прямых связей с украинским фольклором, русский по корням С. Орфеев цитирует разнонациональные фольклорные материалы, в том числе украинский (наряду с русским и молдавским), избегает фольклорные цитаты А. Красотов. Названные композиторы нарочиты в подчеркивании полифонических, контрастно-полифонических установок в строительстве фактурного облика произведений. Они приближены к модерну – умеренного типа веристской школы (К. Данькевич), мягкой формы неоклассицизма (С. Орфеев), сближен с киевским модерном А. Красотов. Указанным одесским композиторам свойствен уклон в демонстративный европеизм средств выражения, что у Данькевича решается опорой на оперно-театральную эстрадную фортепианность-рояльность подачи целого, тогда как у С. Орфеева выделена просалонная камерная установка, заявляемая самим программным заголовком издания, салонный модернистский искус прочитывается в произведениях А. Красотова.

Ключевые слова: веризм, символизм, фортепианный стиль исполнения, стиль эпохи в музыке, музыкальный жанр.

Lu Keting, *PhD-candidate, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

Piano modern style in creative activity of Odessa composers in 1950-1960 years (on example of the works of K.Dankevich, S.Orfjejev, A.Krasotov).

The given article selects value of the compositions K.Dankevich, S.Orfjejev, A.Krasotov, which activity has defined the bloom composer schools of the city at the end XX – the beginning of XXI centuries. The aspect of the realization of importance creative activity of K. Dankevich, S. Orfjejev and A. Krasotov (the last one concerned the author's work in China) as prominent representatives Ukrainian South art. Specifically the interesting regional particularities art of Ukraine is examined. The experience of the finding local-national particularities of the instructive thinking is valued for representatives of multinational China, in which cultural-creative independence separate province and edge, for example, tradition of Taivang in general Chinese incidence forms the special interest. Piano works genre nature defines their obligatory place in repertoire of musician-professional of most different countries of the world. There are the over-national, general-national style factors, including upon their presence in that or other artistic directions.

© Лю Кетин, 2016

However, genre factors of piano music clearly also reflect local-style signs, determined by style intersection different from global-planetary and general-national of the artistic preferences.

The categorization of cultural types of Y. Lotman is used in work, clearly delimiting them on "syntax" and "semantic" factors, forming the typology antithesis. The first one cultivates its affectation in behavioural psychology of the inhabitants, but the second one reproduces the natural landmarks in the cultural activity.

He formed in "syntax" town landscape individuals possess some psychological cultural-innate quality, from which stand out – hyper-artistical, brightly expressed autonomy of psychologies creative activity and mode in life, including this concerns the manifestations of national sign, which very are ambiguous realized in activity "syntaxists".

On categorizations, once upon a time formed by V. Mironov, brightly expressed sign Represent-actives of Odessa possessed N.Ogrenich, S.Stolarskij, K.Dankevich and others. Certainly, this lis t must be continued by S.Orfjejev, which K.Danikevich perceived as successor and on post of the rector of Odessa conservatories (from 1951), and in sphere composer practical persons. As to A.Krasotov, he presented the following generation well-mannered by Orfjejev pupil T.Sidorenko-Malukova, itself being teacher of the most significant composer figures of the Odessa in the end of XX century G.Uspenskij and K.Cepkolenko

In article are illuminated on example of creative activity highly esteemed in Odessa composers K.Dankevich, S.Orfjejev and A.Krasotov, in analysis the most popular in performance and auditore circle their compositions, the style osculation, which had a special cultural context of joint with music tradition of Odessa, responding, simultaneously, on style paradigm of Ukrainian art as a whole and epochal "calls of time" corresponding to historically-chronology of the measurement.

It stands out "syntax" mediated nature of the manifestation national-ukrainian phenomenon – an adherent of Ukrainian idea. K. Dankevich does not concern the feedforwards with Ukrainian Russian folklore on roots of S. Orfjejev quotes and the heterogeneuos folklore material, including Ukrainian (alongside with Russian and Moldavian), A.Krasotov avoids the folklore quoting. The named composers deliberate poliphonic, contrasting-polyphonic understanding beside Dankevich and Orfjejev, installations in construction of the invoiced look of the works, all three approximate to modernist style – a moderate type verism schools (K.Dankevich), soft form of the neoclassicism (S.Orfjejev). A. Krasotov is approached with Kyiv modernist style.

The specified Odessa composers characterize gradient in diversionary European style of facilities of the expression dares beside Dankevich on feathered-theatrical vaudeville piano-grand piano presenting integer. Orfjejev is chosen quasisalon chamber installation, he declared program which headlines the Preludes of Krasotov.

Keywords: verism, symbolism, piano style of the performance, style of the epoch in music, music genre.

Актуальність роботи обумовлена значимістю творів К. Данькевича, С. Орфєєва та О. Красотова, діяльність яких визначила розвиток композиторської школи міста наприкінці XX – початку XXI ст. Аспект усвідомлення значення творчості К. Данькевича, С. Орфєєва та О. Красотова (в останнього з названих автор навчалася під час його роботи в Китаї) як видатних представників мистецтва українського Півдня, який особливо цікавий у представництві ними регіональних особливостей мистецтва України. Досвід виявлення локально-національних особливостей мислення є повчальним і цінним для представників багатонаціонального Китаю, у якому культурно-творча самостійність окремих провінцій і країв, наприклад, тайваньська традиція в загальнокитайському охопленні, складає спеціальний інтерес. Фортепіанні твори, жанрова природа яких визначає їхню всепроникність щодо репертуару музикантів-фахівців у різних країнах світу, чудово зберігає наднаціональні, загальнонаціональні стильові показники, у тому числі за їхньою вписаністю в ті чи інші художні напрями. Також жанрові типології фортепіанної музики чітко відбивають локально-стильові прикмети, визначені стильовими перетинами, відмінними від глобально-планетарних і загальнонаціональних художніх переваг.

Метою даної роботи є висвітлення у фортепіанній творчості талановитих одеських композиторів К. Данькевича, С. Орфєєва та О. Красотова, на прикладі найбільш популярних у виконавських і слухацьких колах їхніх творів, стильових установок, які мали спеціальний культурний контекст щодо поєднаності з музичними традиціями Одеси, відгукуючись, одночасно, на стильову парадигматику українського мистецтва в цілому й епохальні виклики часу відповідного історично-хронологічного виміру.

Конкретні завдання статті передбачають систематизацію відомостей про культурні типології та їхній прояв у культурному суб'єкті Одеси в співвідношенні з загальноукраїнськими художніми позиціями, а також аналіз "Поеми" для фортепіано К. Данькевича, "Альбому для юнацтва" С. Орфєєва та Прелюдій О. Красотова у зв'язках і відмінностях індивідуальних та загальнонаціональних художніх показників.

Методологічна основа роботи – інтонаційний підхід школи Б.Асафьєва [4] в Україні, у тому числі це праці представників одеської музикознавчої школи [1; 10; 12], включаючи апробацію у зв'язку з китайськими мистецтвознавчими й музикознавчими проекціями зазначеного підходу [6].

Об'єкт дослідження – національна парадигма музики України XX ст., предмет – фортепіанне переломлення зазначених стильових типологічних установок. Наукова новизна роботи полягає у теоретичній самостійності постановки питання про загальнонаціональне й національно-локальне переломлення стильових типологій, що є показовим для певної епохи, адже йдеться про середину XX ст. Крім того, новаційним є вихід на апробацію асафьєвської ідеї "інтонаційного словника епохи" з опорою

на матеріал фортепіанної творчості таких досить стилістично відмежованих авторів, як К. Данькевич, С. Орфєєв та О. Красотов.

Практична значимість роботи визначена її зв'язком з потребами виконавської практики піаністів, можливістю використовувати напрацювання для збагачення навчальних курсів теорії й історії виконавства, історії музики на вищому та середньому рівнях музичної школи.

У класифікації Ю. Лотмана [7] культурні типи чітко відмежовуються за синтаксичними і семантичними показниками, утворюють типологічні антитези, з яких перші культивують свою штучність у поведінковій психології, а другі відтворюють природні орієнтири в штучності культурної діяльності. Вихована в синтаксичному міському ландшафті індивіди мають деякі психологічні культурно-природжені якості, з яких виділяються – гіперартистизм, яскраво виражена автономія психології творчості й побуту, у тому числі це стосується прояву національних ознак, які досить неоднозначно реалізуються в діяльності синтаксистів. За класифікацією В. Миронова [12], яскраво вираженими ознаками одеситів володіли К. Данькевич, С. Столярський, М. Огренич й інші. Звичайно, цей перелік повинен бути продовжений С. Орфєєвим, якого К. Данькевич сприймав як спадкоємця й на посаді ректора Одеської консерваторії (від 1951 року), і в сфері композиторської практики. Що стосується О. Красотова, то він персоніфікував наступне покоління, адже був вихований ученицею Орфєєва Т. Сидоренко-Малюковою, сам виявившись педагогом найбільш значних композиторських фігур Одеси кінця ХХ ст. – Г.Успенського й К.Цепколенко.

Стилістично названі музиканти були категорично несхожими. К.Данькевич – спадкоємець позицій переконаного й демонстративного українства, син свого батька, який свідомо й жагуче прийняв Революцію й передчасно загинув під час Громадянської війни. С. Орфєєв, як свідчить його прізвище й ім'я, був з роду священиків. Революція для нього і його родини стала історичною даністю, але не більше, а російське прізвище виключає спеціально українські установки в мисленні й діях. При цьому К. Данькевич, за свідченням педагогів, що особисто спілкувалися з ним, був величезного зросту й тілесної маси в цілому, рухливим і вибухово-емоційним. А С. Орфєєв був невеликого зросту, повільний, особливо у зв'язку з негнучкою після поранення ногою, говорив завжди неголосно і ніби відсторонено. О.Красотов – високий і в лад зі своїм прізвищем гарний, самовпевнений і обдарований.

Утім, їх усіх ріднила відданість ідеї творчого служіння, величезний заряд артистизму в побуті й спілкуванні (перші два – обожнювали розіграші, жарти, гостре й разюче слово). Спільним, на жаль, виявився й трагічний відхід із життя, позбавленого кола визнання їхніх об'єктивних заслуг перед Батьківщиною. У власне музично-композиторському відношенні всі три композитори, при очевидних фактурних і змістовно-образних відмінностях їхніх композицій, згодні були у виділенні контрастно-поліфонічних складових, контрапунктуючих ліній, незважаючи на спеціально імітаційно-поліфонічні форми, які вони використовували з обережністю.

"Поема" К. Данькевича для фортепіано є вагомим внеском у репертуар піаністів, утілюючи одночасно піаністичні можливості композитора, який одержав визнання, насамперед, як виконавець, лауреат Всеукраїнського конкурсу піаністів у 1930 рр. Фактура Поеми, що з першого такту охоплює чотирьохоктавний діапазон, ніби віддзеркалювала фортепіанну поставу самого автора, величезний торс якого вимагав широти відверто поставлених рук. Твір справедливо визначений як Поема, хоча показові від часів Ф.Ліста жанрово-темпові й тональні зміни здійснилися в досить стислих обсягах 46-титактової композиції. Однак монотематизм (мелодично розвінчений хід на тритон f-ces у першій темі, т.4, d-gis у другій темі, т.15) у єдності з жанровими протиставленнями (вагнерівськи-скрябінівський зафарбована кантилена першої теми, драматично-ноктюрново подана друга) відповідає поемним вимогам, як і показники тональної динаміки в першому розділі Andante amoroso Des-b, а у репризі Des-as (шопенівське обминання експозиційних і репризних тонально-ладових тяжінь). Однак стисліть викладу принципово різних тем-образів (Andante amoroso – Animato e molto espressivo) вказує на стилістичне джерело цього драматичного лаконізму: веризм.

Поняття веризму прийнято поєднувати з оперною творчістю італійських композиторів, співвідносних з ними представників інших національних шкіл: "чеський веризм" Л. Яначека [15, 622], веристський аспект творів С. Рахманінова [5, 109] та ін. [8, 143-185]. Веристський комплекс опер К. Данькевича одного разу відзначений був у роботі О. Маркової [10, 15-18]. Відповідно, за психологічним принципом єдності прояву особистості в даній конкретній сфері діяльності, веристські показники тією чи іншою мірою виявляються й в інших, окрім оперної, жанрових типологіях. Веристська стисліть драматургії, що породжує особливу вокальну поемність одно- і двохактних опер П. Масканьї, Р. Леонкавалло й ін., має своєрідні проекції в інструментальну сферу. Відвертою стилістичною цитатою з веристів відзначена головна кульмінація "Поеми" Данькевича в тт. 24-27 з характерними паралелізмами септакордів на ff і пунктиром підкреслений стрибок.

Драматичний конфліктний зміст зіставлення тем заданий коротким, у три такти, вступом, у якому в басі позначений розвінчений жорстким ходом хроматичного "розщеплення" щабля тетрахорд, утворюючи послідовність des-c-h-b-(g-)as, стосовно якого хроматична лінія у верхньому голосі

т. 3 становить вільну канонічно-імітаційну фігуру, тобто риторично збагачує зазначений басовий хід, що фіксує мотив Спокути (на основі поступневого викреслення фігури catabasis). Полімотивне поєднання фактури всіх тем утворює показову символіку в творчості К. Данькевича і ріднить із С. Орфєєвим, у якого множинними є зазначені полімелодизми.

"Альбом для юнацтва" С. Орфєєва (із присвятою синам – Колі й Вові) утворив цикл, переважно, "пісень без слів" в успадкування бідермайєрівської демонстративної фактурної спрощеності викладу, але відміченого багатозначною символікою музично-архетипових вкраплень, що утворюють художню полісемантику, здавалося б, чітко представлених образів. Таким є "Листок з альбому", що відкриває збірник п'єс і представляє "вальс на 2/4", у розвиток ідей російської вальсовості, заявленої П. Чайковським з опорою на розмаїтість розмірів біритмічної фактури з регулярністю ритміки нижніх голосів і мелодично вільною ритмізацією "ширяючого" верхнього.

Що стосується високої духовної символіки, то вона рясно розкидана у п'єсах С. Орфєєва, у тому числі ретельно виписана в першій, що відкриває "Альбом" п'єсі. Це старанно підкреслена в басі спадна хроматична гама catabasis, відзначена хроматичною жорсткістю і значеннєвістю, що від часів стародавньої церковної музики втілювала ідею Спокути – Покаяного страждання: d-cis-c-h-b-a у тт. 1-7. Цей образ-ідея був важливим для композитора, оскільки подібний хід він незмінно ставив майже в кожну п'єсу з названого "Альбому" (завершальний виклад головної теми № 2 у тт. 5-8 і 22-24, хід нижнього голосу в № 3 "Жарт" – правда, без хроматизмів, у центральній темі № 4 "Вальс" і т.д. аж до початку № 10 "Характерна п'єса").

Вважаємо, що потяг до музичного покаянно-спокутного знаку легких творів С. Орфєєва є не випадковим: він чудом уникнув репресій у 1930 рр., маючи очевидний церковний корінь його імені (Серафим) і прізвища Орфєєв – від Орфей, легендарний співак-мученик, що асоціювався від першохристиянських часів з Ісусом Христом [16, 90-91], він пройшов війну в найтяжких умовах (хоча музикантів його кваліфікації звільняли від фронту). Це – історія країни й людей, які мають багато спільного з історичними шляхами моєї Батьківщини – Китаю – і фахівців-музикантів, що важко проходили до твердження своєї творчості в національному оточенні.

Крім окреслених ліній catabasis та інверсій anabasis (їх композитор надзвичайно цінував у творах М. Леонтовича, який уніс практику контрапункту в національну українську традицію), останні символізували шлях до досконалості (тематизм № 2 "Канон"), С.Орфєєв виділив і інші високі знаки. Це – мотив Кільця-Кола як символіка Всього, Бога [6, 25-27], що відрізняє вихідний мотив №№ 3, 4, 5, 9. Ці п'єси відзначені несерйозним характером програмного навантаження ("Жарт" №3, "Вальс" № 4, "Прелюд" № 5, "Гра у квача" № 9), однак за легкістю цих образів стоїть цінність юнацтва, ніби благословену композитором, тоді батьком двох дітей, якими дуже пишався й покладав надії в підтримці духовних принципів життя родини.

"Альбом для юнацтва" С.Орфєєва створений у вигляді рекомендаційного циклу, але не обов'язкового для виконання підряд всіх п'єс у виступі. Однак певний сюїтний зміст заданий у композиції за типом сюїт-варіацій старовинних клавесинних майстрів, що відкриваються сакрально-значущою у французькій традиції Прелюдією. Такі твори, класичні зразки яких представляють Piéces Ф. Куперена, вибудовувалися у варіювання риторичної теми, що запам'ятовується у вигляді значимої інтервальної побудови, похідної від типових мелодій. У розглянутому "Альбомі" С. Орфєєва таким наскрізним, а отже, провідним мотивом-комплексом є хід на терцію (базисність цього терцієвого ходу в його самозначимості в п'єсах №№ 1, 7 "Молдавська колискова пісня"), у вигляді оспівуваних опірностей в №№ 3 ("Жарт"), 4 ("Вальс"), 5 ("Прелюд"), 8 ("Українська народна пісня"), в якості меж мотивів, зібраних у мелодію теми, – №№ 2 ("Канон"), 6 ("Хороводна"), 9 ("Гра в квача"), 10 ("Характерна п'єса").

Терцієвий базис вертикалі, відзначений особливою увагою до однойменно-паралельно-однотерцієвих утворень, створював в єдності з терцієвими орієнтирами мелодійних кроків, тональну мінісерійність С. Орфєєва, що наближала його до спадщини К. Дебюссі й до протосерійності клавесиністів. Французький дух салонної культури (у С. Артамонова [3, 191-193]) композитор чітко усвідомлював, розмістивши на початку циклу "Листок з альбому", п'єсу, в якій сконцентрований салонний принцип прелюдійного викладення. Сама назва № 1 ("Листок з альбому") є символічно-типологічною, вказуючи на зв'язок із культурою артистично-аристократичних салонів, які визначили передумови для становлення національного мистецтва й в Україні, і в Росії (робота О. Андріянової [1]). Визначений зв'язок фактури цього першого – психологічно настановного – номера з образом російської вальсовості, а в останній підкреслена овокаленість мелодійного руху. Однак інструметальні акордові послідовності в мелодії віддаляють інструментальною арпеджованістю безпосереднє моделювання "пісні без слів", що у повноті виявиться в №№ 2, 6, 7, 8, 10.

Гомофонно-гармонічна фактура Прелюдії, крім № 1, проглядається в "Прелюді" № 5. Цей останній відкриває другий "малий цикл" в "Альбомі", тоді як перший "малий цикл" утворюють №№ 1-4, зв'язані спільністю тонової прив'язки мелодій тем: три із чотирьох названих п'єс (№№ 1, 3, 4) виді-

ляють, як мелодійну опору (№№ 1, 4) гармонічної тоніки (№ 3), висотність а (порівняно з опірністю зазначеної висотності в темах "Камаринської" М.Глінки).

Окрім того, перші чотири п'єси "Альбому для юнацтва" С.Орфєєва складають послідовність типу сонати-сюїти старовинного зразка, оскільки наявність поліфонічної п'єси (№ 2 "Канон") знаменувала причетність до церковної серйозності, що підкреслено символікою тональності E-dur, та у традиціях романтизму втілювала тональність ідеального стану (E-dur Другого етюду ор. 10 Ф. Шопена). Показовим є також моделювання бахівської двочастинної форми в № 2, у якому (тт. 1-8 № 2) перша частина є виклад теми, тоді як друга – це її розвиток (тт. 9-21) з репризою-кодою в останніх 4-х тактах (тт. 21-24).

№ 3 "Малий жарт" ("Шуточка") представляє скерцо на 2/4, що підкріплено чіткою репризною тричастинною побудовою. А № 4 "Вальс" має ознаки рондальної структури, показової для фінальних частин сонатних циклів. Аналогічним порядком – рондально – вибудуваний № 10 в 6-тичастинному "малому циклі" твору С.Орфєєва: перша тема (тт. 1-16) повторюється 4 рази (тт. 1-16, 29-36, 77-92, 105-112), а у якості епізодів проходять скерцозний фрагмент (тт. 17-28, 93-104) і фрагменти Poco meno mosso, Piu mosso, тт. 37-76, 114-117.

У межах другого "малого циклу" №№ 6 ("Хороводна") і № 8 ("Українська народна пісня") представляють поліфонізований виклад, заявляючи про серйозність-церковність розглянутої послідовності номерів. Всі інші номери зазначеного 6-тичастного "малого циклу" вирішені в репризній тричастинній (№№ 5, 7) або репризній двочастинній (№№ 6, 9) і варіаційній (№ 8) формах.

Так, у С. Орфєєва виявляється наближення до бідермайєрівської просимволістської та м'якої неокласичної стилістики, на відміну від визначено-веристського нахилу К. Данькевича, спрямованого до впливу поемності та її темпової трансформації, як це має місце у Б. Бартока, С. Прокоф'єва й ін.

О. Красотов – представник наступного покоління одеської композиторської когорти, який був, як і К.Данькевич, піаністом за базовою виконавською підготовкою (С. Орфєєв мав хорову основу своїх творчих розробок), звернений до більш жорсткого наслідування модерністських принципів. Для О. Красотова стильову модель становив неокласицизм П. Хіндеміта – Б. Бартока, за якою він вишикував власні твори. У репертуарі піаністів Одеси широким визнанням користуються Прелюди О. Красотова, що склали його стартові на композиторському шляху композиції, видані наприкінці 1950 – на початку 1960 рр.

"Три прелюди" О. Красотова, як досить самостійні п'єси для виконання поза циклом, все-таки відзначені ознаками зв'язку-циклізації. Тільки на відміну від терцієвих наскрізних мотивів С. Орфєєва, у О. Красотова навмисно виділені кварти. Кінець 1950 – початок 1960 рр. був часом глибокого захоплення в радянських музичних колах "Курськими піснями" Г. Свиридова, у яких кварти також займали провідне місце. Однак у розглянутому циклі Прелюдів скоріше пізнавані бартоківські зчеплення тритонів-кварт. Показовою є ритмічна установка О. Красотова на універсальність кантово-шансонної ритмоформулы ♩♫, архетип якої менш займав увагу покоління Данькевича-Орфєєва, для яких переважала розмаїтість архетипового пунктирного ритмомотиву. Уява О. Красотова явно живилася символікою псалмодії й чистоти ліній anabasis-catabasis, які на рівні культурної символіки (О. Красотов, за спогадами його колег, не був релігійною людиною) ним усіляко виділялися.

Вказане значення вираження сконцентроване у Прелюді-2, яке хочеться назвати неромантичним ноктюрном, оскільки ознаки виділеного жанру навмисно спрощені (за В. Маяковським, "ноктюрн на флейті ринв" [11, 46]): тут ніби механізована ритмічна схема подання зазначеної жанрової типової римоформули. Загальна будова – двофазна строфічність із кодою (скорочена третя строфа). Тип звучання Прелюдії в цілому відзначене оригінальним підходом: відверті алюзії до "Allegro barbaro" Бартока – в авторському (бартоківському, м'яко звучному) виконанні.

Отже, у всіх представлених авторів чітко простежується увага до поліфонізації викладу, з виразним контрастно-поліфонічним типом фактури в К. Данькевича й С. Орфєєва. Якщо два останніх принципово дистанціювалися від українського модерну Б. Лятошинського і його оточення, то у О. Красотова очевидною є схильність до київської школи.

Аналіз відомих творів К. Данькевича, С. Орфєєва й О. Красотова засвідчує:

1) синтаксично опосередкований характер прояву національного українського феномена: прихильник української ідеї К. Данькевич взагалі не стосується прямих зв'язків з українським фольклором, росіянин за корінням С. Орфєєв цитує різнонаціональні фольклорні матеріали, у тому числі український (поряд з російським і молдавським), О. Красотов у симпатіях до фольклористського модерну оточення Б.Лятошинского не звертався до фольклору;

2) композитори навмисно підкреслюють поліфонічні засоби, які спеціально виділені як контрастно-поліфонічні у К. Данькевича й С. Орфєєва з установкою на будівництво відповідного фактурного вигляду творів, вони наближені до помірного модерну веристської школи (К. Данькевич) і м'якої форми неокласицизму (С. Орфєєв), до послідовно усвідомлюваного модернізму у О. Красотова;

3) виділеним у дослідженні одеським композиторам притаманна схильність у демонстративний європеїзм засобів вираження, що в К. Данькевича вирішується опорою на театральну-естрадну фортепіанність-рояльність щодо подання цілого, в С. Орфєєва виділенням просалонної камерної установки, що заявляється програмною назвою видання, салонна модерністська вишуканість прочитується в Прелюдіях О. Красотова.

Література

1. Андріянова О. Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст. / О. Андріянова; автореф. канд. дис. на здобуття наук. ст. 17.00.03. – Одеса, 2007. – 16 с.

2. Ария [И.Ямпольский. Ария] // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти тт. / Гл. ред. Ю. Келдыш. – М. : А-ГОНГ, 1973. – Т. 1. – С. 204 – 207.

3. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. / С.Артамонов. – М.: Просвещение, 1978. – 608 с.

4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М.-Л.: Музыка, 1971. – 379 с.

5. Брянцева В. С.В.Рахманинов / В.Брянцева. – М.: Советский композитор, 1976. – 645 с.

6. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – М: Золотой век, 1995. – 289 с.

7. Лотман Ю. Типология культуры / Ю. Лотман. – Тарту, 1967. – 210 с.

8. Лю Бинцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю. Автореферат канд.дисертації / Бінцян Лю. – Одеса, 2006. – 16 с.

9. Ма Вей Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства / Вей Ма; автореф.канд.дис. – Одеса, 2004. – 17 с.

10. Маркова Е. Т.Шевченко и К.Данькевич: стилевые пересечения и альтернативы (на примере анализа оперы "Назар Стодоля") / Е.Маркова // Вісник Львівського університету. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка. – Вип. 15. – С. 12-18.

11. Маяковский В. Сочинения: в 2-х тт. / В.Маяковский; сост. Ад. Михайлова; вступ. ст. А.Метченко; прим. А.Ушакова. – М.: Правда, 1987. – Т. 1. – 768 с.

12. Миронов В. В. Малишевский и Л. Огренич как выдающиеся музыкальные пассионарии Одессы / В. Миронов // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. – Луганськ, 2008. – С. 238-247.

13. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы / Гл. ред. и автор вступ. статьи Н. Огренич, ред.-составитель Е. Маркова. – Одесса: ОКФА, 1994. – 248 с.

14. Соната [В.Бобровский. Соната] / Гл. ред. Ю.Келдыш // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти тт. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 193 – 200.

15. Яначек Леош [Л.В.Полякова. Леош Яначек] / Гл. ред. Ю.Келдыш // Музыкальная энциклопедия в 6-ти тт. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 6. – С. 621 – 624.

16. Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. Képek és jelképek / P.Cifka. – Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. – 205 s.

References

1. Andrianova, O. (2007). Salonntesse as base to music life to Russia and Ukraines XIX century. Extended abstract of candidate's thesis. ONMA named A.V. Nezhdanova [in Ukrainian].

2. Aria. Music encyclopedia in 6 volumes. (1973). Yu. Keldysh (Ed.). V.1, A-ГОНГ. Moscow [in Russian].

3. Artamonov, S. (1978). The history of the foreign literature in XVII – XVIII cent. Moscow: Prosveshchenije [in Russian].

4. Asafiev, B. (1971). The music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka [in Russian].

5. Brianceva, V. (1976). S.Rachmaninov. Moscow: Sovietskij kompositor [in Russian].

6. Gudman, F. (1995). The magic symbols. Moscow: publish. "Solotoj viek" [in Russian].

7. Lotman, J. (1967). Typology of the culture. Tartu [in Russian].

8. Lu Bing Ciang. (2006). Verizm and his analogies in music art of the Europe and China. Extended abstract of candidate's thesis, ONMA of A.V. Nezhdanova [in Ukrainian].

9. Ma Vej. (2004). Concept of the form in music of China and Europe: aspects to compositions and art of performance. Extended abstract of candidate's thesis, ONMA of A.V. Nezhdanova [in Ukrainian].

10. Markova, E. T. Shevchenko and K.Dankevich: the style intersection and alternatives (on example of the analysis of the opera "Nazar Stodolya") Visnyk Lviv university. The series Art. The issue 15. Lviv: Lviv national Ivan Franco university, 12-18 [in Ukrainian].

11. Majakovskij, V. (1987). The Compositions in 2 volumes. V. 1. /Writer A.Mihaylova. Moscow: Pravda [in Russian].

12. Mironov, V. (2008). V. Maliszewski and L. Ogrenich as prominent music passionary of Odessa. Problems to contemporaneity: culture, art, pedagogy. – Lugansk, 238-247 [in Russian].

13. Ogrenich, N. & Markova, E. (Eds.). (1994). Odessa conservatory: forgotten name, new pages. Odessa: OKFA [in Ukrainian].

14. Sonata. Music encyclopedia in 6 volumes. (1981). Yu. Keldysh (Ed.). V.5 СИМОН-ХЕЙЛЕР. Moscow: Sov.encyclodedia [in Russian].

15. Janáček Leoš. Music encyclopedia in 6 volumes. (1982). Yu. Keldysh. V. 6 ХЕЙНЦЕ-ЯШУГИН, Dopolnenia А-Я – М Moscow: Sov.encyclodedia [in Russian].

16. Cifka, P., Friss, G., Kertész, I., Tótfalusi, I. (1988). Képek és jelképek /P.Cifka. – Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó [in Hungarian].

УДК 78.072 (477)

Нємцова Лілія Орестівна,
асистент кафедри музики Чернівецького
національного університету ім. Ю. Федьковича
toloshniak@pochta.ru

ПРОБЛЕМАТИКА ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА У СВІТЛІ МУЗИКОЗНАВЧО-КРИТИЧНИХ ПРАЦЬ С. ЛЮДКЕВИЧА

У статті розглядаються проблеми хорового виконавства у діяльності українських співочих товариств Східної Галичини, які висвітлені у працях С. Людкевича. Його музикознавчі статті, критичні відгуки та рецензії вирізняються фаховістю та власною ґрунтовною обізнаністю з хоровою практикою. Наукова об'єктивність поєднувалася із заохоченням до підвищення професійного рівня хорового виконавства, з наміром вплинути через нього на широкі суспільні верстви з інтеграційно-патріотичними та культурно-виховними цілями. Прагнення збагнути суть феномену хорового мистецтва викликало у С. Людкевича специфічний підхід до його осмислення, що полягав у синтезі естетико-філософських та соціокультурологічних засад.

Ключові слова: хор, диригент, хорове звучання, хорові твори, концертні програми.

Немцова Лилия Орестовна, *ассистент кафедры музыки Черновицкого национального университета им. Ю. Федьковича*

Проблематика хорового исполнительства в свете музыковедческо-критических работ С. Людкевича

В статье рассматриваются проблемы хорового исполнительства в деятельности певческих обществ Восточной Галиции, освещенные в работах С. Людкевича. Его музыковедческие статьи, критические отзывы и рецензии, посвященные этой проблематике, отличаются профессионализмом и основательной собственной осведомленностью с хоровой практикой. Научная объективность соединялась с поощрением к повышению профессионального уровня хорового исполнительства, с намерениями влиять с его помощью на широкие общественные круги с интеграционно-патриотическими и культурно-воспитательными целями. Стремление вникнуть в суть феномена хорового искусства вызвало у С. Людкевича специфический подход к его осмыслению, что заключался в синтезе эстетико-философских и социо-культурологических основ.

Ключевые слова: хор, дирижер, хоровое звучание, хоровые сочинения, концертные программы.

Nemtsov Lilia, *the assistant of music chair, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University*

The range of problems of the choral carrying out is in the light of critical for a musicologist labours of Stanislav Ludkevych

The article deals with the problems of choral singing in Ukrainian singing societies of Eastern Galicia highlighted in the works of Stanislaw Liudkevych. His musicology articles and critical reviews and reviews, dedicated to this issue include professionalism and thorough familiarity with their own practice as a member choral choirs, accompanist, long-time conductor of choral music creator, organizer of the musical life of the region. These works were written from 1900 to early 1940 and mark the season of high achievements in the region choral field. After the Music Studies at Vienna University and professor of conducting courses. Alexander von Zemlinskoho S. Lyudkevych established itself as a comprehensive professional, including the choir area. Therefore rightfully given the characteristics of choral singing, individual conductors and accompanists, resorted to comparisons of various choral performances. He emphasized the necessity of conducting thorough training of staff, including for amateur teams. Paying special attention to the selection of appropriate choral concert programs were to play along with the artistic educational function. Moral support provincial and rural choirs, etnomentalne recalled the background to the love of Ukrainian choral singing, their musicality. His articles can even find tips for creating choral music, which he attached great importance to the synthesis of music and poetic word, mandatory penetration composer feelings of the poet. Criteria artistically convincing interpretations included S.Lyudkevych components such as ensemble harmony of voices, the purity of intonation, good diction, respect the nature of the work, the logic of phrasing, dynamics and changes metrorythmic more. In local communities, it reviewed choral performances performers. C. Lyudkevych encouraged to understand the beauty of the music sound as its value. This is indicative of appeal to the musicologist axiological vocal dimension, and in particular choral performance; a kind of summarizing it his critical works of philosophical generalizations.Scientific objectivity S.Lyudkevych combined with kindness, encouragement to improve the professional level of choral performance, with the intent to influence him through the broad social strata of integration patriotic, cultural and educational purposes. The desire to understand the essence of choral singing phenomenon caused S.Lyudkevych specific approach to its understanding that consisted in the synthesis of aesthetic and philosophical and socio-cultural foundations.

Key words: Choir, conductor, choral sound, choral compositions, concert programs.

© Нємцова Л. О., 2016

Зв'язки музикознавця й критика С. Людкевича з українською хоровою традицією започаткувалися у гімназійні роки в рідному Ярославі, коли він співав у хорі й згодом диригував ним. Під час навчання у Львівському університеті ці зв'язки все більше скріплювалися: по-перше, із участю у студентських хорових мандрівках як акомпаніатора, хориста, соліста й диригента; по-друге, із організацією різноманітних культурно-просвітницьких заходів і керівництвом кількома співочими колективами. Після закінчення музикологічних студій при Віденському університеті та диригентських курсів професора Олександра фон Землінського С. Людкевич утвердився як всебічний професіонал, в тому числі в хоровому виконавстві. Докладаючи колосальних зусиль до професіоналізації хорової традиції у компонуванні й виконавстві, він водночас дбав про поширення її впливу на національно-культурну самоідентифікацію українців Східної Галичини, зокрема через музикологічно-критичний доробок. Його статті, огляди й рецензії, які присвячені хоровому мистецтву регіону, охоплюють 1900 – початок 1940 рр. і знаменують період його високих досягнень у цій галузі.

Мета статті – висвітлити окремі праці музикознавця й критика, в яких сфокусовано увагу на таких питаннях хорового виконавства, як підбір концертного репертуару, естетика хорового звучання, майстерність диригента і концертмейстера, патріотичне спрямування хорової діяльності.

Питання патріотичного спрямування хорової діяльності, що стосувалося ідейності співаків, С. Людкевич висвітлює через аналіз становища тогочасних хорових гуртів. Зокрема, у статті "Наші співаки і народна справа" 21-річний автор виступив проти тих, хто цілком заперечував "політику" у співочому мистецтві [13, 354] (йдеться про національно-громадянське самовираження артистів). Промовисто, що одне із святкувань річниці смерті М. Лисенка в Коломиї С. Людкевич окреслив як "українську національну маніфестацію з показом місцевих і культурних сил". Слухацьку аудиторію – близько 2000 осіб – склали різні верстви населення, причому була велика кількість приїжджих. Рівень концерту й значна кількість слухачів дали право відзначити, що "аранжери свята… добре виконали свій культурний обов'язок" [24, 540].

У огляді продукції видавництв і музикалій за 1900 – 1905 рр. С. Людкевич, серед іншого, дав поради композиторам для створення хорової літератури. "Перша підстава доброї музики та співності в хорі – се музикальний вірш! Тому радимо всякому композиторові поскандувати собі найперше даний вірш, поділити його на відповідні… періоди, розложити собі план композиційний, а потім піддатися почуванню поета й тонами виспівати те, чого мистецьке слово поета вже не в силі висказати, що лиш музика-композитор може віддати!" [12, 359]. У цьому висловлюванні унаочнюються як власне технологічна, так і духовно-творча складові вокально-хорової композиції. Водночас музикознавець розглядав специфіку музичного мистецтва, яка відрізняє його від інших видів художньої діяльності й полягає в тому, що краса музичного твору виявляється не на нотному папері, а тільки в гарному виконанні [19, 377]. Саме в цьому полягає його намір впливати на відповідний до тієї чи іншої нагоди підбір хорових програм і якісне трактування творів за допомогою критичних оглядів і рецензій. "В програмі має відбиватися артистичний смак і культура, в якій має виховуватися молоде покоління", – ствердив рецензент у відгуку на концерт у честь М. Лисенка, влаштований у Львові силами молоді з академічної гімназії [7, 438]. На цю справу повинні звертати увагу передусім старші наставники, щоб не допустити такої "дивовижі", що сталася на згаданому концерті: його програму склали два хори Лисенка та сім творів "чужих" салонових композиторів. Критик також прагнув і вчив інших дотримуватися "стильової естетики" у виборі програми.

Характеризуючи виконавський рівень різних хорів, С. Людкевич цілком справедливо відводив головну роль диригенту як найголовнішій ланці комунікаційного процесу "композитор-виконавець-слухач". Тож, диригент є посередником між композитором, виконавцем і слухачем, від нього залежить утілення авторського задуму твору через його інтерпретацію. Наприклад, С. Людкевич віддав належне пошанування диригенту львівського хору "Бандурист" п. Смолинському за "справність і практичний організаційний хист", виявлені на концерті у Кракові. Однак, виступив проти застосованого "ультраефектного" викінчення динаміки хорового звучання, що, на його думку, "переходило трохи інтенції авторів" [6, 430].

Антиномічно, як і про диригента Смолинського, С. Людкевич висловився про іншого диригента цього ж хору – п. Орленка. Вітаючи в ньому "нову добру силу як провідника хорів" і пророкуючи кращі результати, критик побачив в особі Орленка енергійного, навіть надто імпульсивного диригента. Ці риси, як і схильність до імпровізаційності та до навіювання характеру виконання "в дану хвилю", мають значення, якщо ними орудують економно та опановано. Навідворіт вони можуть діяти на хор "від'ємно", коли проявляються "патологічно і неспокійно" [22, 468].

Диригент Л. Туркевич удостоювався похвали з боку С. Людкевича неодноразово: виступаючи з "Бандуристом" [23, 485] і "Львівським Бояном" [8, 498]. Критик називав його людиною "на своєму

місці", тобто митцем за покликанням. "Це один з небагатьох наших диригентів, що завдяки своїм визначним слуховим здібностям потрафить увійти в тональну й гармонічну структуру трудніших хорових творів та опанувати їх у виконанні" [8, 498]. Якщо раніше в його виступах був помітний нахил до вишуканих ефектів і експериментів, то на останньому з рецензованих концертів цей диригент дотримав "естетичну міру й заокруглену лінію" [8, 498].

Властива С. Людкевичу м'якість критики та тверда впевненість у її необхідності містяться у наведених і багатьох інших відгуках про диригентів і хористів. Утім, як він сам підкреслював, своїми зауваґами аж ніяк не хотів знеохотити виконавців у їхньому намірі "плекати хорове мистецтво". Тільки вони повинні пам'ятати, що "хорове мистецтво – це справжнє фахове мистецтво, яке не дається так легко в руки взяти прихапцем, а домагається інтенсивного, систематичного, а до того доцільного й фахового школення" [4, 525]. У цьому ж дусі він звернувся й до керівників аматорських співочих колективів читалень "Просвіти" з побажанням, щоб вони були не менш підготовлені, як і фахівці. Вибір… й аранжування творів до співу, методи вивчення партій – усе це вимагає від диригента ґрунтовного музичного знання й досвіду. Звідси робиться висновок про потребу влаштування річного курсу для набуття фаховості диригентів сільських і міських хорів [27, 481]. Адже, маючи хористів з непоганим голосом і бажанням співати, такі керівники не показують виразних результатів діяльності. Головною причиною цього С. Людкевич вважав брак досвіду.

Похвально відгукуючись на певні голосові якості львівського чоловічого хору "Сурма" (здатність до різноманітних динамічних градацій, музикальність, зіспіваність, виразна дикція та чистота інтонації), рецензент відзначив "вдячне завдання" його диригента як "регулятора" спільного наміру та спільної праці всіх одиниць [10, 529]. Саме у співацькому товаристві "Сурма" С. Людкевич побачив можливості "здійснити ідеал чи експеримент "хору без диригента" [10, 529], адже подібні спроби вже мали місце на Наддніпрянщині (колектив "Хоранс") у період "українізації" у 1920-х рр.

У огляді-звіті конкурсу восьми мішаних хорів Тернопільщини С. Людкевич був вражений культурою, ідейністю та дисципліною, що їх виявили сільські хористи. Їм довелося долати по 10-15 км пішки у великий мороз і зимову негоду. Щодо виконання критик зауважив переважно гарний голосовий склад, здебільшого чисту інтонацію, в той час як керівники хорів показали слабкий рівень виконання. Незважаючи на незначні недоліки, "імпреза робила симпатичне, наскрізь культурне враження і доказувала якнайкраще про великі духовні засоби та подиву гідний культурний інстинкт нашого села" [11, 558]. Цими словами критик нагадав про етноментальне підґрунтя любові українців до хорового співу.

Важливу роль у хоровому виконавстві С. Людкевич відводив майстерності концертмейстера. Адже вправний акомпанемент збагачує і доповнює хорові партії, допомагає вирішити інтонаційні та метроритмічні проблеми інтерпретації та сприяє образно-настроєвому налаштуванню хористів. На концерті в честь Т. Шевченка бездоганне виконання "Бандуристом" "Прометея" К. Стеценка постраждало в останніх тактах через хибу концертмейстера [22, 468]. У Станіславові чудовий і виразний фортепіанний супровід п. Мішкевичівної спричинив до бездоганного хорового виконання, "з повним розумінням", трудної кантати К. Стеценка "Єднаймося" [25, 495]. Варто зазначити, що рецензент називав прізвища концертмейстерів тільки там, де виступ був бездоганним.

Естетику хорового звучання С. Людкевич розглядав у нерозривній єдності кількох компонентів. Переважно це були найчастіше вживані музикознавцем категорії та поняття, такі як: "зі співання" (тобто ансамблеве узгодження партій), чистота інтонування, вирівняння голосів, динамічне та темпоритмічне викінчення, здатність до гармонічних модуляцій, добра дикція (що не шкодить плавності), "суцільність фразування", дотримання характеру твору, вдумливість інтерпретації тощо.

У кожній рецензії чи відгуку критик намагався тримати в полі зору "і світла, і тіні" виконавського процесу як такого. Для його характеристики С. Людкевич застосовував єдине мірило "правдивого почуття краси". Його він задекларував у рецензії на концерт трупи російської диригентки Надіни Слав'янської у Львові. Цей хор відзначився відсутністю цього почуття, а тому робив "зле враження". Брак "сумлінної штуки та артизму" співаки заступили "своєрідним темпераментом та частіше "штучками" [15, 418]. Натомість відгуки на "чужі" хорові колективи, що мали концерти у Львові, були дуже позитивними. Болгарський чоловічий хор "Гусла" в складі 60 співаків продемонстрував високий (безконкурентний) виконавський рівень [1, 569]. А черговий виступ у Львові віденського чоловічого хору став виявом і свідченням віденської культурної традиції, поданої у шляхетному стилі [21, 581].

Не надаючи переваг львівським чи провінційним співочим колективам, С. Людкевич все ж ставив вищі вимоги до знаних хорів. Так, чоловічий хор "Бандурист", основу якого складали "школені співаки" з "імпозантним звуком", на концерті в честь Шевченка не показав доброго зіспівання та одностайності у фразуванні, виявив багато "недоладностей" і тушування ефектів. Унаслідок цього заслужив з боку критика "слова найгострішого осуду" та переконання в тому, що в нас не розуміють

"ваги систематичного плекання мужеського хорального співу в кращім артистичнім стилі" [21, 436]. "Львівський Боян", з яким С. Людкевич перебував у тісному контакті 40 років, також не завжди мав якісні виступи. Так, на концерті двох хорів – "Бояна" та "Сурми" – перший, хоча й диспонував кращими голосовими засобами і виконував легші й "далеко вдячніші" твори, не був досконалим у "ритмічному фразуванні й агогіці темпу" [9, 549].

Узагалі критик часто вдавався до методу порівняльного аналізу виступів різних хорів. Такою є рецензія "Ювілейний концерт у 40-ліття "Коломийського Бояна", де виступили "з пієтизмом до свого діла" три хори, але про деталі виконання кожного була певна думка [5, 546-547]. На концерті "Бандуриста" в честь його 25-ліття виступили хори молодшої і старшої генерацій. Вони дали "наглядний образ" історичного розвою товариства. Якщо "молодий хор" показав себе з технічного й музикального оглядів "дуже добре", то старші співаки виступили ще й "з подиву гідним запалом і темпераментом", завдяки чому "концерт лишив незатерте враження" [3, 523].

Не оминув увагою С. Людкевич українських хорів і диригентів, що не належали до місцевих, але були пов'язані зі Львовом. Це хор Котка та хор ім. Леонтовича під управою Нестора Городовенка. Три рецензії присвячені хору Дмитра Котка (інші назви – Український наддніпрянський хор, Український національний хор). Виконання ним "простонародних характеристичних жанрів" унаочнило рецензенту "ідеальне зіспівання" в ритміці, динаміці та колористиці. Зате твори "тоншої гармонічно-мелодійної структури" вимагали би більшої "чистоти й прецизності інтонації" [2, 491]. У цілому, в інтерпретації творів хором Котка, "не видно провідної лінії поетичного тексту, а верховодить змагання до зовнішніх шаблонних, не раз примітивних або пересадних ефектів, за якими часто пропадає глибша естетична лінія" [2, 492]. У рецензії на наступний виступ хору Котка у Львові С. Людкевич критикував "літературний бік" пісень програми, але основну увагу закцентував на духовно-естетичних орієнтирах колективу: "…у продукціях хору Котка на перший план вибивається враження величезної зовнішньої і внутрішньої дисципліни хору, темпераменту й запалу у виконанні і віра в красу свого ідеалу. І цим хор Котка сповняв і тепер сповняє у нас добру культурну роботу й місію" [26, 566].

У роки німецької окупації Львова Н. Городовенко очолив хор імені Леонтовича, з яким працював до еміграції. Програма концерту, присвяченого виключно репрезентації опрацювань українських народних пісень, як ствердив С. Людкевич, пішла на користь і диригенту, і хористам. Вони отримали нагоду продемонструвати багатий діапазон технічних і колористичних можливостей інтерпретації: у народних "примітивах" з "народною" емісією голосу, у "рафінованих" мережаних мініатюрах Леонтовича, у пастельній гармонії "ніжних ліричних жанрів", у відчайдушних ритмах козацьких пісень, у піднесеному чи навіть екстатичному настрої пісень, близьких до національних гімнів. До всіх тих, не раз діаметрально протилежних, творів було знайдено "гідний мистецький підхід і засоби виконання" [18, 626].

Одна із останніх рецензій С. Людкевича на хорові концерти має особливу назву "Небуденний концерт української пісні. Станіславівський хор "Думка" у Львові". Колектив з іншого міста під батутою львівського композитора й знаменитого диригента Миколи Колесси за короткий час "піднявся… на справжню мистецьку висоту" [14, 624]. Хоча голосовий склад був далекий від ідеального, однак С. Людкевич на прикладі цього хору переконує, що "…не лише у голосах лежить правдиве мистецтво хору, та саме в тому, щоб зі скромних і обмежених голосових засобів добути найбільші можливості в поєднанні та згармонізуванні звукового матеріалу" [14, 624]. Виступ "Думки зі Станіславова зробив загалом незвичайно гарне й симпатичне враження та причинився до оживлення і піднесення нашої музичної буденщини свіжим вкладом енергії" [14, 625]. Підсумок концерту рецензентом виявляє його філософське розуміння трансцендентних аспектів хорового мистецтва. Адже вихід слухачів за межі повсякденності, піднесення їх над нею за допомогою музики є під силу лише видатним композиторам, артистам і диригентам, справжнім митцям. Про це С. Людкевич у відгуках на хорову музику писав неодноразово. Так, 1937 року "ясним моментом" у буденному музичному житті став концерт до 25-ліття смерті М. Лисенка. Тоді критик, поза "тінями чи недосягненнями" концерту прирівняв щирість і правдивість Лисенкової музики до такої вищої трансценденталії, як "Господа слово" [17, 571].

До філософського осмислення виконавських проблем вокальної музики С. Людкевич ще більше схилявся у працях радянської доби (коли вже не рецензував концертів). У дослідженні "Естетичні засоби виразовості вокального стилю" (1949) та статтях "До деяких питань музичної естетики" (1966) і "Про красу звука" (1969) тлумачив питання краси звука не з огляду його поверхової милозвучності, а в контексті поєднання досконалої технічної майстерності та змістово-художніх властивостей. За канонами "абсолютної краси" (чистота звука, позбавлена "позамузичних домішок"; виразна дикція без "висування її на перший план"; "бездоганність інтонації") зробив пропозицію заміни терміну "краса музичного звука" чи "гарний музичний звук" на поняття його "вартості" або "цінності" [16, 207]. Це свідчило про звернення

музикознавця до аксіологічного виміру вокального, зокрема хорового виконання; про своєрідне підсумування ним попереднього критичного доробку філософськими узагальненнями.

Отже, в основі критичного методу С. Людкевич лежить об'єктивність, доброзичливість і прагнення вплинути на підвищення виконавського рівня хорів. Ці чинники стосуються питань доцільності підбирання програм концертів, професійності диригентів і концертмейстерів, стильової естетики інтерпретації творів, які розглядалися крізь призму національно-культурних інтересів. Тому підхід С. Людкевича до аналізу хорового руху українців Східної Галичини взагалі та виконавсько-хорових проблем зокрема можна охарактеризувати як дихотомію естетико-філософського та суспільно-культурологічного компонентів.

Література

1. Людкевич С. Болгарський хор "Гусла" / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 569.
2. Людкевич С. Віденські хлопці-співці / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 581.
3. Людкевич С. З концертової зали. Концерт в честь Т. Шевченка / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 435-436.
4. Людкевич С. З концертової зали. Концерт в честь Т. Шевченка / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 468-469.
5. Людкевич С. З музичного руху / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 485-486.
6. Людкевич С. З музичного руху в Коломиї. Свято Лисенка / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 538-540.
7. Людкевич С. З музичного руху в Станіславові / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 494-495.
8. Людкевич С. З музичного життя у Львові. Виступ хору Котка / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 566.
9. Людкевич С. З нашого музичного життя. С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 480-482.
10. Людкевич С. Концерт "Бандуриста" / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 430-431.
11. Людкевич С. Концерт в честь Миколи Лисенка / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 437-438.
12. Людкевич С. Концерт "Львівського Бояна" / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 497-498.
13. Людкевич С. Концерт співочих товариств "Бояна" і "Сурми" / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 549-550.
14. Людкевич С. Концерт співацького товариства "Сурма" / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 528-530.
15. Людкевич С. Конкурс хорів Тернопільщини / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 558-559.
16. Людкевич С. Наші видавництва і музикалії за останні літа (1900 – 1905) / С. Людкевич // Дослідження, статті, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 357-367.
17. Людкевич С. Наші співаки і народна справа / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 352-356.
18. Людкевич С. Небуденний концерт української пісні. Станіславівський хор "Думка" у Львові / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 624-625.
19. Людкевич С. Про концерти Наділи Слав'янської у Львові / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 418.
20. Людкевич С. Про красу звука / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Вид-во М. Коць, 1999. – Т. 1. – С. 205-207.
21. Людкевич С. Святочний концерт у 25-ліття смерти М. Лисенка / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 570-571.
22. Людкевич С. Третій концерт хору ім. Леонтовича / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 626-627.
23. Людкевич С. Українська музика в сьогочасний момент С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 373-378.
24. Людкевич С. Хор Котка / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 491-492.
25. Людкевич С. Ювілейний концерт "Бандуриста" / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 522-523.

26. Людкевич С. Ювілейний концерт "Тернопільського Бояна" / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 525-526.

27. Людкевич С. Ювілейний концерт у 40-ліття "Коломийського Бояна" / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи; упор. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 546-547.

References

1. Ludkewycz, S. (2000). Bolgarian choir "Husla". Reseaches, articles, notifications. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
2. Ludkewycz, S. (2000). Choir of Kotok. Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
3. Ludkewycz, S. (2000). Anniversary concert "Bandurist". Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
4. Ludkewycz, S. (2000). Anniversary concert "Ternopil Bojan". Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
5. Ludkewycz, S. (2000). Anniversary concert of the 40-th of "Kolomya Bojana". Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
6. Ludkewycz, S. (2000). Concert of "Banduryst". Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
7. Ludkewycz, S. (2000). Concert in honour of Mykola Lysenko. Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
8. Ludkewycz, S. (2000). Concert "Lviv Bojana". Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
9. Ludkewycz, S. (2000). Concert of sing association "Bojana" and "Surms". Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
10. Ludkewycz, S. (2000). Concert of sing association "Surms". Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
11. Ludkewycz, S. (2000). Competitions of Ternopil. Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
12. Ludkewycz, S. (2000). Our publishing houses and musucalies recently (1900- 1905). Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
13. Ludkewycz, S. (2000). Our singers and folk case. Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
14. Ludkewycz, S. (2000). Undaily concert of Ukrainian songs. Stanislav choir "Dumka" in Lviv. Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
15. Ludkewycz, S. (2000). About concert of Nadiny Slawjanskoji in Lviv. Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
16. Ludkewycz, S. (1999). About sound beauty. Reseaches, articles, notifications. Vol. 1. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
17. Ludkewycz, S. (2000). Flower concert at the 25-th anniversary of M. Łysenko death. Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
18. Ludkewycz, S. (2000). The third concert of Leontowych Choir. Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
19. Ludkewycz, S. (2000). Ukrainian music in today moment. Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
20. Ludkewycz, S. (2000). Vienna boy-singers. Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
21. Ludkewycz, S. (2000). From concert hall. Concert in honor of T. Shevchenko. Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
22. Ludkewycz, S. (2000). From concert hall. Concert in honor of T. Shevchenko. Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
23. Ludkewycz, S. (2000). From music movement. Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
24. Ludkewycz, S. (2000). From music movement in Kolomuya. Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
25. Ludkewycz, S. (2000). From music movement in Stanoslavi. Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
26. Ludkewycz, S. (2000). From music life of Lviv. Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].
27. Ludkewycz, S. (2000). Among our music life. Reseaches, articles, notifications. Vol. 2. Lviv: Dywoswit [in Ukrainian].

УДК 787.6 (477)

Павленко Леся Олександрівна
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв
pavlenko.lesia.o@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА: МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті здійснено теоретико-методологічне обґрунтування еволюційного підходу до вивчення бандурного виконавства як цілісної музичної системи в єдності історичних традицій кобзарського мистецтва та академізму. Визначено особливості формування методології вітчизняних музикознавчих досліджень, проаналізовано застосування історично обумовленої методології досліджень у бандурному виконавстві.

Ключові слова: бандурне виконавство, кобзарство, еволюційний розвиток, еволюціонізм, системний підхід, методологія дослідження.

Павленко Леся Александровна, *аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Эволюция бандурного исполнительства: методологические основы исследования

В статье осуществлено теоретико-методологическое обоснование эволюционного подхода к изучению бандурного исполнительства как целостной музыкальной системы в единстве исторических традиций кобзарского искусства и академизма. Определены особенности формирования методологии отечественных музыковедческих исследований, проанализировано применение исторически обусловленной методологии исследований в бандурном исполнительстве.

Ключевые слова: бандурное исполнительство, кобзарство, эволюционное развитие, эволюционизм, системный подход, методология исследования.

Pavlenko Lesya, *postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts*

Evolution of bandura performing: methodological bases of research

The article presents the theoretical and methodological basis of the evolutionary approach to the study of bandura performing as an integrated music system in the unity of the historical traditions of the Cossack's art and academicism. The features of the formation of the methodology of domestic musicological research analyzed the use of historically conditioned research methodology bandura performing.

The broad scope of the study of art history and musicology is reflected in the issue, covering both general scientific (philosophical) and specially-scientific (actually musicological) level of knowledge. Relevance of the research bandura performance in its evolutionary development from the origins kobza tradition to modernity is caused by the lack of a systematic study of the unique musical phenomenon in unity of its constituent bodies. Particular importance in this case becomes a choice of theoretical and methodological approaches and methods.

The purpose of the article is to study bandura performance from the standpoint of evolutionary development of methodological and theoretical basis of evolutionary and systematic approaches. Thus, culture is a complex multifunction system where each element is indispensable, because the phenomenon of culture may learn through a systematic approach. Category systemic reflects the fact that things are not amorphous, and "stacked" from "parts" that can separate.

Systematic approach expresses ideas such as the integrity of the system, the system of evolution, the decisive role of the environment in the evolution of the system, multilevel analysis and synthesis system from a position of integrity. Thus, in the field of system approach – the study integrity of a particular phenomenon with the discovery of its elements.

The evolutionary approach of the theory of evolution implies adherence patterns in the evolution of nature and society – integration and differentiation. The fundamental idea of the theory of evolutionism is a comprehensive understanding and development of ideas, based on what is possible to understand the processes of becoming human in the unity of historical development, the rise of culture and subsequent modifications and transformations associated with these phenomena.

Thus, the integrative processes in art manifest themselves in the unification and differentiation, as a division into different parts, forms and degrees in the evolution of art is presented as folklore destruction of syncretism, is as desyncretisation – gradual separation from the indissoluble fusion of individual elements of the whole.

Evolutionary approach allows the researcher, referring to the centuries-old process of musical events, search and find Transverse vectors of development, to study the causes and mechanisms that determined a particular course of musical phenomenon in the culture, that use a systematic approach to the process of understanding the historical course of development of music and performing .

© Павленко Л. О., 2016

Based on the genetic analysis of the evolution of national traditions kobza instrumental performance can formulate laws and trends akademizatsiyi bandura performance. The main goal of this study – to identify process changes over time, the study of transitions from simple to more complex forms. In the evolutionary progress to the heights of academic professionalism traditional tools passed certain stages of structural evolution, was formed by performing new aesthetics, which uniquely combines the tradition of folk music and classical instrumentalism, defined genre and stylistic trends repertoire.

In an evolutionary way bandura can follow a number of parallel and interrelated and complementary processes: improved structural components bandura, the formation of professional musical educational institutions, launching new repertoire, increasing regional distribution bandura art, the emergence of a new generation of musician performers. All these processes led to the development of the bandura performance and bandura directly academic tool.

Methods of comparative analysis is that in order to understand the essence akademizatsiyi performance in general, need to define conventional limits of evolutionary processes, compare them to find the common and different, then trace the stages of manifestation of these differences and, thus, identify patterns process.

The evolution of musical thinking humanity has conditioned the beginning and end of a relative. In our view, in music these limits are determined by rudimentary forms of folklore and deployed phenomena of modern academic art. That is comparable polar states folklore (kobza tradition) and academic bandura art.

Nature folklore, it is essential to syncretism, under which broadly be understood indivisibility internal structure of phenomena, each element of which tends to self-determination, but at some level of consciousness is not capable of independent life. Kobza and lyre art basically little peasant folk tradition, which was based on spontaneity and syncretism, producing the same cultural forms.

Key words: bandura performance, kobza, evolutionary development, evolutionism, systems approach, the methodology of the study.

Метою будь-яких теоретичних досліджень є пізнання об’єктивних закономірностей подій і явищ. Важливого значення при цьому набуває методологія пізнання, вимогою до якої є можливість пізнання явищ у їх взаємозв’язку й розвитку. Широка сфера дослідження мистецтвознавства й музикології знаходить відображення в проблематиці, що охоплює як загальнонауковий (філософський), так і спеціально-науковий (власне музикознавчий) рівні пізнання.

Актуальність дослідження бандурного виконавства в його еволюційному розвитку – від витоків кобзарської традиції до сучасності – обумовлюється відсутністю системного дослідження цього унікального музичного феномену в єдності його складових структур. Тому, особливого значення набуває вибір теоретико-методологічних підходів і методів дослідження. Для з’ясування цілісності вивчення еволюційного шляху розвитку бандурного виконавства в його історичній єдності розглянемо основні методологічні засади здійснення дослідження, що й становитиме головну мету статті. Тож, охарактеризуємо системний та еволюціоністський підходи в дослідженнях культури та мистецтвознавства; з’ясуємо особливості формування методології наукових досліджень у вітчизняному музикознавстві; проаналізуємо в історичній ретроспективі застосування методів і підходів у дослідженні кобзарської музичної традиції та бандурного виконавства.

До питань вивчення методології кобзарської музичної традиції та бандурного виконавства свого часу зверталися ряд дослідників у межах різних напрямів: фольклористичного (К. Грушевська, Ф. Колесса, К. Квітка, Б. Кирдан), інструментознавчого (М. Хай, Л. Черкаський), етномузикознавчого (С. Грица, А. Іваницький) та музикознавчого (Л. Корній, О. Немкович).

У дослідженні бандурного виконавства з позицій еволюційного розвитку методологічну та теоретичну основу становить еволюціоністський та системний підходи до окресленої проблематики. Про застосування системного підходу в дослідженнях культури як широкого поля людської діяльності писав відомий радянський дослідник М. Каган. Сутність такого підходу він вбачав у застосуванні певного діалектичного методу пізнання явищ, які складаються з самоорганізованої множини елементів, які є цілісними, що породжувало особливі – системні властивості, які, проте, не зводяться до суми властивостей складових їх елементів. Будь-яку складну систему, на думку М. Кагана, треба розглядати у двох аспектах: в статичному стані (предметне буття) і в динаміці її існування (функціонування й розвиток). Тому досліджувати систему треба в трьох площинах – предметній, функціональній та історичній [6, 120].

Системний підхід, на думку О. Панферової, повинен виражати такі ідеї, як: цілісність системи, еволюціонізм системи, визначальну роль зовнішнього середовища в еволюційному розвитку функціонування системи, багаторівневий аналіз і синтез системи з позиції цілісності. Відтак, у полі зору системного підходу – дослідження цілісності конкретного феномену з виявленням його елементів; вивчення закономірностей і зв'язків між елементами структури; ґенеза в цілому системи [9, 38].

Музична культура, на думку Л. Мазай, являє собою цілісний дворівневий комплекс елементів, перший з яких включає в себе менталітет, інтонацію, музичне мислення, діяльність щодо створення,

зберігання, сприйняття, відтворення музичних цінностей і всіх суб'єктів такої діяльності, які взаємопов'язані один з одним; на другому рівні вона розглядається як елемент системи вищого порядку (природа, буття, сфера життя суспільства), при цьому елементи музичної культури можуть бути системами більш нижчого порядку [4, 79].

Також варто відмітити, що поняття цілісності, що використовується, головним чином, в його методологічній функції, займає центральне місце в понятійному апараті системного дослідження. Тому основною відмінністю системного підходу є початкова й цілком усвідомлювана орієнтація на вивчення об'єкта як цілого і розробка методів такого вивчення [1, 108].

У вітчизняній музикознавчій науці періоду її зародження й формування в другій половині XIX ст. (що збігається з хронологічним періодом розгляду витоків кобзарства-бандурного виконавства), її внутрішня логіка корелювала із закономірностями загальнонаукового знання того часу. Саме в той період відбувається, як слушно зауважує О. Немкович, становлення предмета її розгляду як складної, динамічної, розімкненої системи [7, 9]. В еволюції української музикознавчої науки дослідниця виділяє два вагомі періоди: кінець XIX – перша половина XX ст., які позначені домінуванням диференціації, і друга половина XX ст., якій властива тенденція інтеграції [7, 10].

Започаткування формування підходів і принципів до теорії еволюціонізму припадають на кінець XVIII – початок XIX ст., а перші значимі теоретичні напрацювання з'являються в другій половині XIX ст. Серед основних ідей можна виділити такі: виокремлення культурних універсалій, які є однаково прийнятними для всіх народів і культур, що, власне, й виступатимуть універсальними факторами розвитку; розвиток на основі принципів стадіальності і спадкоємності; можливість схематичної побудови теоретичних концепцій, які можуть виразити процес розвитку; виокремлення зародків нового в попередніх етапах пройденого розвитку; спадкоємність і обов'язкова наявність минулого в розвитку сучасної культури; вивчення культури повинно ґрунтувався на дослідженні окремих її складових [2, 92].

Згодом перераховані ідеї були розвинені та доповнені в працях Г. Спенсера, Е. Тайлора, Дж. Леббока, Дж. Фрезера, Л. Мограна.

Еволюція в художньому мисленні і творчості має специфіку. Якщо, за Г. Спенсером, магістральними тенденціями еволюції є диференціація та інтеграція, то в мистецтві правильніше говорити про десинкретизацію та уніфікацію [10]. Це ті процеси, які мають специфічне забарвлення. Так, інтегративні процеси в мистецтві виявляють себе в уніфікації, а диференціація (від франц. "differentiation", від лат. "differentia" – різниця, відмінність) як поділ цілого на різні частини, форми і ступені, в еволюції мистецтва представляється як руйнування синкретизму фольклору, тобто як десинкретизація – поступове виділення з нерозривної злитості окремих елементів цілого.

Еволюційний підхід дозволяє досліднику, звертаючись до багатовікового процесу розвитку музичних явищ, шукати і знаходити наскрізні вектори розвитку, вивчати причини і механізми, що визначили той або інший хід розвитку музичного явища в культурі, тобто застосовувати системний підхід до процесу осягнення історичного ходу розвитку музики і виконавства.

На основі генетичного аналізу еволюції народно-інструментальної кобзарської традиції виконавства можна сформулювати закономірності й тенденції академізації бандурного виконавства. Основна мета такого дослідження – виявлення змін процесів у часі, вивчення переходів від простих форм до більш складних. В еволюційному поступі до вершин академічного професіоналізму традиційний інструментарій пройшов певні етапи конструктивної еволюції, була сформована нова виконавська естетика, в якій своєрідно поєднались традиції фольклорного музикування та класичного інструменталізму, визначились жанрово-стильові тенденції розвитку репертуару [16, 109]. Таким чином, в еволюційному шляху бандури можна прослідкувати ряд паралельних, взаємообумовлених і взаємодоповнюючих процесів: удосконалення конструктивних компонентів бандури, формування системи професійних освітніх музичних закладів, започаткування нового репертуару, збільшення регіонального розповсюдження бандурного мистецтва, поява нової ґенерації музикантів виконавців. Всі ці процеси зумовили розвиток бандурного виконавства й самої бандури як безпосередньо академічного інструмента.

Еволюція музичного мислення людства має умовний початок і відносний кінець. На наш погляд, у музичному мистецтві ці межі визначаються зародковими формами фольклору та розгорнутими явищами сучасного академічного мистецтва. Тобто, порівнюваними полярними станами є фольклор (кобзарська традиція) і академічне бандурне мистецтво.

Фактично академізація – це зміна мислення і творчої діяльності людства, що є процесом еволюції від фольклору до академічного мистецтва. Так, уже в першій половині XX ст. поряд з доміну-

ванням концертно-аматорської традиції виконавства формуються передумови зародження нової професійно-академічної традиції в бандурному мистецтві.

Природою фольклору, його невід'ємною сутністю є синкретизм, під яким у широкому сенсі варто розуміти нерозчленованість внутрішньої структури явища, кожен із елементів якої прагне до самовизначення, але на певному рівні свідомості не здатний до самостійного життя.

На думку М. Хая, кобзарство й лірництво в основі своїй мало селянську фольклорну традицію, яка засновувалася на стихійності та синкретизмі, продукуючи такі ж культурні форми; це була нагальна духовна й естетична потреба народу, яка була органічно вплетеною в саме життя, довколишній соціокультурний простір, так само, як природні потреби дихати, харчуватися, розмовляти і спілкуватися [15, 118].

Еволюція музичного мислення поступово від синкретизму призвела спочатку до уніфікації ладових систем (в античній музиці), що в подальшому стало основою для виникнення своєрідної азбуки (за аналогією з вербальною мовою) музичної інтонації. Перехід від нетемперованого діатонічного до темперованого хроматичного звукоряду продовжив процеси десинкретизації та уніфікації. Сутністю академічної музики, на відміну від синкретичного фольклору, є інтонаційне мислення.

Таким чином, до основних закономірностей академізації, виявлених в ході дослідження еволюції музичного мистецтва, можна віднести: десинкретизацію музичного мислення, мови і творчості, під якою варто розуміти виділення їхніх художніх складових і становлення інтонаційної свідомості; уніфікацію музичної мови і творчості і диференціацію образних, інтонаційних, стилістичних сфер.

Варто зазначити, що перші методологічні підходи, які сформувалися в річищі музичної фольклористики, "означали початок поглибленого опрацювання вітчизняної музичної культури" [7, 13]. Це знаменувало собою початок формування підвалин багатоаспектної наукової україністики. У цей період було нагромаджено емпіричний, фактажний матеріал, зібрано велику кількість різноманітних даних, які в подальшому почали формуватися в певну систему знання з характерними системоутворюючими ознаками [7, 14].

Відтак, зупинимося на короткому ретроспективному огляді наукових підходів та методології досліджень у працях з історії кобзарства та бандурного виконавства.

Основним методологічним прийомом Г. Хоткевича, який він використовує в дослідженні народного інструментарію, є лінгвістичний, що передбачає етимологічний аналіз термінів, які об'єднують предметне й змістовне значення назви інструментів, а також прийоми вивчення інструментів на основі писемно-графічних джерел. Головним тут є порівняльний аналіз змісту інформації про інструмент з різних наукових і літературних праць, словників, пам'яток писемності, репродукцій живописних зображень [11, 92].

До методів науково-пізнавального апарату Г. Хоткевича відносяться: цілісний еволютивно-історичний показ явища; порівняльні та експериментальні підходи до художнього показу й наукового дослідження; логічність та всеохопність у побудові науково-художньої системи; науково-теоретичне дослідження на основі практики, перевірка теорії практикою як вираження діалектичного підходу до засвоєння духовної сторони суспільно-історичної діяльності людства [11, 93-94].

Глибоко полемізує з Г. Хоткевичем сучасний дослідник М. Хай. Зокрема, у питанні належності кобзарства до усно-фольклорної чи авторсько-писемної (мистецької) традиції. На думку М. Хая, у розумінні сутності поняття "кобзарське мистецтво" закладена суперечність уже в складових цього поняття, тому що коли кобзарство належить до фольклорної традиції, тоді таке мистецтво не може вважатися академічним; у другому випадку органіка й синкретична свіжість фольклорного дійства йому не притаманна [13, 126].

Також у питанні диференціації та відмінностей між інструментами кобзи й бандури М. Хай вважає, що Г. Хоткевич не вніс чіткого розподілу: оскільки йому, на думку дослідника, не вистачило аргументів (так само як і М. Лисенку й Ф. Колессі), для такого диференціювання та виокремлення відмінностей [14, 127].

Розгорнута наукова дискусія Г. Хоткевича з О. Фамінциним щодо походження інструменту має, на думку відомого фольклориста С. Грици, й раціональне зерно, оскільки, як вважає дослідниця, О. Фамінцин започаткував порівняльне дослідження музичного інструментарію (вперше у східнослов'янському просторі), представив еволюцію кобзи-бандури в поході "схід-захід", урахувавши фактор спадкоємності, що є найважливішим шляхом освоєння культурних цінностей. У цьому ряді він показав і місце української бандури, вважаючи її удосконалення українським винаходом. Поняття спадкоємності, типологічних зав'язків у світовій культурі не виключає самобутності кожної окремої, бо остання пізнається тільки в порівнянні, що дає уявлення про загальне і особливе [12, 12].

Дослідниця І. Зінків вважає хибною думку О. Фамінцина щодо західного міграційного походження терміну "бандура", стверджуючи натомість, що як представник порівняльної школи аналізу О. Фамінцин дійшов раціонального висновку-припущення про аналогію звуковидобування бандурою, так само, як і в гуслях [3, 40].

Одним із актуальних методів дослідження К. Квітки дослідниця В. Мацієвська виокремлює "звернення до носія традиційної професійної культури – народного музиканта-інструменталіста" [5, 218]. Зокрема, вчений, акцентує увагу на необхідності повноцінного занурення в тогочасну естетику, притаманну традиційним культурам та її творцям, прояви якої безпосередньо можна спостерігати в роботах митців. І, навпаки, застерігає від фактору додавання й адаптування в традиційній культурі інших непритаманних естетичних норм, приналежних до іншої етнокультурної традиції. Застосування таких засад у науковому підході К. Квітки можна пояснити розвитком і поширенням у музикознавчих дослідженнях того часу (першої третини XX ст.) соціологічних тенденцій. Прихильником такого напряму був К. Закс ("Geist umd Werden der Musikinstrumente") та А. Шеффнер ("Origine des instruments de musique") [5, 219]. У такому аспекті вагому наукову цінність становить й праця К. Квітки "Вступні зауваги про кобзарів та лірників", яка є документальним джерелом для з'ясування наявного стану вивчення цього музичного явища. Вона містить значний методологічний (соціолого-психологічний аспект), історико-порівняльний (зіставлення різних підходів і фактологічних даних з різних, відомих авторові джерел) матеріал. Також дослідником здійснено наукову спробу охарактеризувати сутність епічної традиції кобзарства в контексті відомих на той час наукових і літературних джерел, послуговуючись при цьому напрацюваннями в даній галузі науки М. Лисенка та Ф. Колесси [14, 74].

В аналізі методології етномузикознавчих досліджень, на думку В. Охманюк, однією з провідних теорій сучасного українського етномузикознавства є теорія пісенної парадигми і модусу мислення середовища С. Грици. Вихідним твердженням є теза про те, що в кожному окремому середовищі, диференційованому часопросторовими рамками, сформовані умови життя впливають і визначають спосіб мислення. Виокремлюючи два види часопростору – природний та культурно-історичний – дослідниця вважає, що саме їхньою участю обумовлюється розрізнення фольклору на рефлексійний і наративний [8, 116].

Підсумовуючи проведений методологічний аналіз, варто підкреслити, що дослідження еволюції бандурного виконавства в українській культурі як історично зумовленого процесу становлення цього музичного феномену доцільно розглядати з позицій системного та еволюційного підходів, що дасть можливість виявити закономірності поступу в єдності внутрішніх взаємозв'язків та взаємодії культурних явищ. Відтак, сукупність застосування розглянутих підходів та методів дасть можливість розглядати бандурне виконавство як систему, що функціонує у взаємодії таких її компонентів, як музичне виконавство, освіта та концертна діяльність у межах окремого соціокультурного простору.

Література

1. Блауберг И. В., Становление и сущность системного подхода / И. В. Блауберг, Э. Г. Юдин. – М. : Наука, 1973. – 270 с.

2. Зайцева Т. А. Эволюционистская концепция культуры в контексте развития антропологического знания / Т. А.Зайцева // Вестник Томского гос. ун-та. – 2007. – № 297. – С.92–96.

3. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен : монографія / І. Я. Зінків. – К. : ІМФЕ, 2013. – 447 с.

4. Мазай Л. Ю. Системный подход в изучении музыкальной культуры этноса / Л. Ю. Мазай // Вестник Томского гос.ун-та. – 2011. – № 342. – С.77–84.

5. Мацієвська В. Розвиток ідей Климента Квітки у сучасній комплексно-апробаційній та когнітивній методиці дослідження інструментальної музичної традиції / В. Мацієвська // Проблеми етномузикології. – 2014. – Вип. 9. – С. 218–225.

6. Наумова Т. В. М. С. Каган: системный подход как основа в исследовании человеческой деятельности / Т. В. Наумова // Вестник Челябинского гос. ун-та. –2008. –№ 32. – с. 118–126.

7. Немкович О. М. Українська музикознавча наука як підсистема духовної культури: генезис та етапи становлення: автореф. дис... на здобуття вчен. ступ. д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 / О. М. Немкович ; Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2008. –36 с.

8. Охманюк В. Ф. Основні засади методології сучасних етномузикознавчих досліджень (теорія пісенної парадигми і модусу мислення середовища С. Грици та ритмоструктурний метод М. Хая) / В. Ф. Охманюк // Парадигма пізнання: гуманітарні питання. – 2015. – №1. – С.113 –121.

9. Панферова Е. М. Системный подход при изучении музыкальной культуры / Е. М. Панферова // Среднее профессиональное образование. – 2014. – №1. – С. 38–40.

10. Спенсер Г. Социальная статика / Г. Спенсер; пер. с англ. – К. : Гама-Принт, 2013. – 496 с.

11. Супрун Н. Етномузикознавча діяльність Гната Хоткевича / Н. Супрун // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1992. – Т. CCXXIII. – С. 77-94.

12. Хай М. Бандура: від атрибута традиції до деривата і "мистецтва" (рецензія-роздум із приводу виходу у світ праці Гната Хоткевича "Бандура та її репертуар") / М. Хай // Студії мистецтвознавчі. – К.: ІМФЕ НАН України, 2010. – № 3(31). – С. 125–130.

13. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція): дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / М. Й. Хай ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2008. – 579 с.

14. Хай М. Структура кобзарсько-лірницьких товариств: цеховий статут і цехове argo, етнопедагогічні засади і реконструкція / М. Хай // Наукові записки. – 2014. – №2. – С.116–128.

15. Українські народні думи / Упоряд. С. Грица. – К., 2007. – 824 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. Blauberh I. V. (1973). Formation and nature of the system approach.Moskva: Nauka [in Russian].

2. Zaitseva T. A. (2007). Evolutionary concept of culture in the context of anthropological knowledge. Vestnyk Tomskoho hos. un-ta, 297, 92-96 [in Russian].

3. Zinkiv I. Y. (2013). Bandura as a historical phenomenon. Kyiv: IMFE [in Ukrainian].

4. Mazai L. Y. (2011). The systems approach to the study of musical culture of the ethnic group. Vestnyk Tomskoho hos. un-ta, 342, 77-84 [in Russian].

5. Matsiievska V. (2014). Development ideas Clement Kvitka in modern complex-approbation and cognitive research methodology instrumental musical tradition. Problemy etnomuzykolohii, 9, 218-225 [in Ukrainian].

6. Naumova T. V. (2008). M.S. Kagan: a systematic approach as a basis for the study of human activity. Vestnyk Cheliabynskoho hos. un-ta, 32, 118-126 [in Russian].

7. Nemkovych O. M. (2008). Ukrainian musicological science as a subsystem of spiritual culture: genesis and stages of development. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

8. Okhmaniuk V. F. (2015). Basic principles of the methodology of modern ethno musicological research (theory paradigm song and thinking mode environment S. Grits and rytmostrukturnyy method M. Haya). Pradyhma piznannia: humanitarni pytannia, 1, 113-121[in Ukrainian].

9. Panferova E. M. (2014). System approach to the study of musical culture. Crednee professyonalnoe obrazovanye, 1, 38-40 [in Russian].

10. Spenser H. (2013). Social Statics. Kyiv: Hama-Prynt [in Ukrainian].

11. Suprun N. (1992). Ethno musicological activity Gnat Khotkevych. Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka, CCXXIII, 77-94 [in Ukrainian].

12. Khai M. (2010). Bandura from tradition attributes to derivatives and "art" (review-reflection about the publication of the work Gnat Khotkevych "Bandura and its repertoire"). Studii mystetstvoznavchi, 3(31), 125-130 [in Ukrainian].

13. Khai M. (2008). Musical Instrumental Ukrainian culture (folk tradition). Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

14. Khai M. (2014). Structure kobza and lyre societies: the guild and the guild charter argo, etnopedahohichni principles and reconstruction. Naukovi zapysky. Seriia: Mystetstvoznavstvo, 2, 116-128 [in Ukrainian].

15. Ukrainian People's Council (2007). Kyiv [in Ukrainian].

16. Shemet L. V. (2015). The traditional Ukrainian folk music instruments in the context of professional academic art. Visnyk KhDADM, 3, 109-114 [in Ukrainian].

УДК 78.067

Палкіна Ірина Ігорівна
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, викладач першої категорії ДМШ № 27
nonkonformistka@ukr.net

РОК-МИСТЕЦТВО ЯК СКЛАДОВА РОК-КУЛЬТУРИ

Стаття присвячена явищу рок-мистецтва як складової рок-культури. Проаналізовані наявні визначення понять "рок-музика" та "рок-культура", а також використання поняття "рок-мистецтво" у журналістських та наукових текстах. Запропоноване авторське визначення поняття "рок-мистецтво", його зміст та структура. Автор доходить висновку про те, що рок-мистецтво є середньою ланкою у трирівневій системі "рок-культура – рок-мистецтво – рок-музика" й охоплює синтетичний рок-твір і процес його виконання.

Ключові слова: понятійний апарат, рок-мистецтво, рок-культура, рок-музика.

Палкина Ирина Игоревна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, преподаватель первой категории ДМШ № 27*

Рок-искусство как составляющая рок-культуры

Статья посвящена явлению рок-искусства как составляющей рок-культуры. Представлены существующие определения понятий "рок-музыка" и "рок-культура", а также использование понятия "рок-искусство" в журналистских и научных текстах. Предложено авторское определение понятия "рок-искусство", его содержание и структура. Автор приходит к выводу о том, что рок-искусство является средним звеном трехуровневой системы "рок-культура – рок-искусство – рок-музыка" и охватывает синтетическое рок-произведение и процесс его исполнения.

Ключевые слова: понятийный аппарат, рок-искусство, рок-культура, рок-музыка.

Palkina Iryna, *postgraduate* of National Academy of Managerial Staff of Culture and Art, *lecturer of the first category of children's music school № 27*

Rock-art as a component of rock-culture

This article is devoted to the phenomenon of rock art as a component of rock culture. The author analyses the definitions of "rock music" and "rock culture" of and using of the term "rock art" in journalistic and scientific texts. The definition of the term "rock art", its content and structure are founded. The author concludes that rock art is a secondary element in the three-tier system "rock culture – rock art – rock music" and covers synthetic rock composition and process of its implementation.

Key words: conceptual apparatus, rock art, rock culture, rock music.

З підвищенням зацікавленості феноменом року з боку науковців-гуманітаріїв виникла нагальна потреба у формуванні понятійного апарату цієї галузі досліджень. Слово "рок", за більшістю джерел, походить від англійського дієслова "to rock" (гойдати) і частіше за все використовується у вигляді префіксу до загальновживаного поняття "рок-музика", що є відносно спірним – адже музичне начало не є ані єдиним, ані визначальним у року.

Мета публікації – довести доцільність використання поняття "рок-мистецтво", розкрити його обсяг та зміст.

Рок з самого початку свого існування виходить за рамки мистецтва: поряд з поняттям "рок-музика" в обіг рок-музикантів, журналістів, а згодом – і дослідників уходить поняття "рок-культура". У свою чергу, через великий соціальний вплив "рок-музика, яка є складовою рок-культури, не без підстави трактується в культурологічній, соціологічній та педагогічній науці як соціомузичний феномен" [12, 344].

Рок-культура має свої складові та є набагато ширшим за змістом і структурою поняттям. На думку А. Васильєвої, "рок-культура включає крім власне музичної компоненти також вербальну (поетичні пісенні тексти, де широко представлена молодіжна сленгова лексика), поведінкову (комплекс використовуваних рок-музикантами виконавських прийомів – від темброво-артикуляційної манери співу до стилю сценічної поведінки), предметну (костюми і атрибутика як частина виконавської іміджу рок-музикантів), соціокультурну (традиційні соціальні форми побутування рок-музики – молодіжна тусовка, рок-концерт) і, таким чином, фокусує в собі всі основні грані названої культурної системи" [1, 11]. Не дивлячись на цілком логічну категоризацію компонентів рок-культури, зазначимо, що у даному випадку остання, соціальна складова бере верх над чотирма попередніми – мистецькими. Це

© Павлкіна І. І., 2016

зумовлено видозміненням класичного трикутника "композитор–виконавець–слухач": проектуючи його на площину рок-музики, композитор (він же, як правило, і поет) і виконавець постають в одному обличчі, а роль слухача значно посилюється.

Слухацька/глядацька аудиторія, що складається переважно з підлітків, є не тільки споживачем, але й активним "співтворцем" рок-культури. Іноді ставлення до мистецтва року виглядає дивним: прихильники того чи іншого гурту можуть не отримувати естетичної насолоди від його творчості, але цілком серйозною мотивацією для слухання музики цього колективу та відвідування концертів можуть слугувати ідейні переконання соліста, його життєва позиція. Через цю причину та кількісну, а частіше – якісну перевагу аудіо- та відеозаписів рок-творів над живим виконанням, у рок-аудиторії сформувалося нестандартне для академічного сприйняття ставлення до виступів гуртів: для більшості слухачів рок-концерти майже втратили естетичну функцію, їх натомість сприймають здебільшого як факт проведення часу в одному просторі з рок-ідолом або просто як "тусовку" з друзями чи приємну подію: "концерт з первинного… способу музичної комунікації трансформується у символічний акт, подію передусім соціального значення, де мистецький компонент часто відіграє другорядну роль" [9, 313]. Подібний феномен Л. Васильєва пояснює наступним чином: "Важливим елементом рок-культури є емоційний вплив, безпосереднє вираження почуттів музиканта та публіки. Звідси й ставлення до музики не стільки як до самостійного мистецтва, скільки як до форми колективного напруженого емоційного досвіду" [2, 11].

О. Устименко-Косоріч акцентує увагу на "поведінковій" складовій, що зазвичай передається від учасників рок-гуртів до рок-аудиторії: "Рок-культура сформувала декілька феноменів: мову (сленг), стиль одягу, зовнішнього вигляду, поведінки та ін. Рок постає не тільки мистецтвом, а й стилем життя, системою цінностей молодіжної культури" [20, 10]. Н. Ройтберг наголошує саме на важливості філософсько-культурологічної функції даного феномену: "Рок-культура – один з найбільш яскравих проявів потреби переходу до "нового мислення" на рівні периферійного, нонконформістського світосприйняття, що заявив про себе на початку XX століття" [15, 61].

Компоненти рок-культури достатньо повно визначені В. Откидачем. На його думку, рок-культура – "це, як правило, молодіжне середовище, в межах якого, по-перше, існують свої закони, що поширюються переважно на молодь і яким вона слідує; по-друге, рок-культура якісно і кількісно збільшилося за рахунок поглинання раніше окремих складових – рок-музики, технологій, що її обслуговують, ідеологічних надбудов (стилі, рухи, уподобання, вірування, ідолопоклонство тощо); рок-культура розширила свої відносини з різними аспектами природних, суспільних і соціокультурних субстанцій (релігія, ідеологія, політика, наркоманія, алкоголізм, астрологія і т. п.)" [13, 95].

Узагальнюючи згадані визначення та категоризацію складових року, доходимо висновку про те, що рок-культура має три визначальних компоненти: безпосередньо мистецький, елементами якого є у першу чергу рок-композиції та особливості їх виконання; соціологічний (вплив на поведінку аудиторії, її соціалізацію та гуртування завдяки рок-музиці); культурологічний (смислове навантаження, що породжує своєрідну рок-філософію з її ідеалами – ідея бунту, культу свободи, тощо). Культурологічний та соціологічний аспекти активно вивчаються фахівцями відповідних галузей (соціологами, культурологами, подекуди – психологами і педагогами); їх дослідження є безперечно важливими для розуміння року.

Соціокультурне начало рок-музики є настільки потужним, що не дозволяє цілком виривати її з контексту, повністю оминаючи фактори впливу на суспільство та наявності рок-середовища. Проте, коли постає задача дослідити особливості безпосередньо рок-творів, поняття рок-культури виявляється занадто широким і загальним, оскільки (якщо екстраполювати на сферу рок-культури постулат Ю. Чекана з приводу методології сучасного музикознавства) "орієнтація на підходи та методи суміжних наук може призвести до нівелювання власної … проблематики, до ігнорування специфіки об'єкта вивчення…" [23, 32].

Тож, маємо два загальновживані поняття: вузьке – "рок-музика" та широке – "рок-культура". Перше не відображає повної палітри рок-пісні (а тим паче, рок-концерту). Поняття "рок-культура" зміщує акценти від самих творів до їх впливу на слухачів та створену типову для року поведінку, життєву позицію, ідеали тощо. Поняття "рок-музика", на наш погляд, не розкриває повною мірою мистецької складової року. Пісня, що є центральним елементом року, його "одиницею", має два першоджерела – музичне і поетичне. Якщо ж розглядати її не у вигляді аудіо-запису, а у концертному виконанні (дві основні форми побутування року), то до слів і музики додаються специфічні рухи рок-музикантів (танці, пластика, театралізація), подекуди – характерні костюми та атрибутика. Навіть на перший погляд, елементи мінімум чотирьох видів мистецтва вказують на рок-пісню як результат синтезу мистецтв. Проте "паралельно з терміном "синтетичний" природу року позначають як "синкретичну"" [17, 12], що виглядає цілком логічним, адже у початкових формах року прослідковується "первісна початкова нерозчленованість видів мистецтва" [17].

Дійсно, першим жанром рок-н-ролу (і основним дотепер жанром року) була трьоххвилинна пісня куплетної (подекуди куплетно-варіаційної) форми з примітивним текстом, мелодією та акомпанементом. Наголосимо також, що неможливо уявити виконавця рок-н-ролу, який статично стоїть на сцені. До музичної і літературної складових своєрідно додається (на примітивному рівні) хореографічне або пластичне мистецтво. Пластика, поезія та музика поєднувалися невимушено, сприймалися цілісно і не були осмислені рокерами як окремі види мистецтва. Отже, маємо справу із синкретизмом, причому схожим за своєю суттю та функціями на первинний синкретизм.

Паралель з архаїчною художньою культурою можна пояснити бунтівною направленістю року, що є дітищем молодих поколінь Америки післявоєнного періоду: молодь, яку не влаштовували ідеали "батьків", створила своє альтернативне мистецтво, що влаштовувало їх у першу чергу відсутністю фальші, стереотипів та рамок. Рок-н-рол став своєрідним "первинним" примітивним синкретичним етапом рок-феномену; у свою чергу, подальший його розвиток здійснювався за допомогою активного запозичення елементів інших культур та видів мистецтв, що вже вказує на синтезуючі процеси.

Беручи до уваги яскраво виражену синкретичну природу раннього року та синтетичну основу його подальших видозмінень, щодо безпосередньо мистецької складової рок-культури доречно вживати поняття "рок-мистецтво". Аналіз літератури виявив окремі випадки використання цього словосполучення у різних галузях дослідження року. Поодиноко воно наявне у рок-журналістиці (прикладом може слугувати заголовок інтернет-повідомлення: ""Мумій Троль" отримав премію за внесок у рок-мистецтво"). В. Требуня вживає дане поняття у статті-огляді, присвяченій творчості "DrumТиатру": "Рок-мистецтво в сучасних умовах є набагато комерційнішим за класику, воно більш доступне для сучасного слухача" [19]; наявне воно і у журналістсько-соціологічному дослідженні "Рок: мистецтво чи хвороба?" В. Забродіна та А. Алєксандрова: "Конфлікт, як бачимо суспільний. Проте, і офіційною пропагандою, і рок-мистецтвом він подавався як конфлікт молодшого покоління зі старшим" [3, 35].

Поняття рок-мистецтва як складової рок-культури фігурує у дослідженнях культурологічного спрямування: у статті Т. Пушкарьової та І. Смірнова, присвяченій рок-культурі, наявна фраза "з іншого боку, йде елітаризація та естетизація рок-мистецтва" [14] (йдеться про процеси розвитку року у 1980-ті роки, коли у року домінувала саме естетична сторона). Активно користується дефініцією "рок-мистецтво" Н. Ліва: "Неважко пересвідчитись, що рок-мистецтво XX – XXI ст., як і мистецтво романтичної доби, за своєю сутністю є ліричним і відзначається яскраво вираженою сповідальністю" [10, 121]; "Тема Фауста – людини, яка переступила межу дозволеного, – є однією з найзначніших в епоху романтизму. Не менш вагоме місце посідає вона і в рок-мистецтві (набуваючи різноманітних модифікцій)" [11, 9]. Дослідниця дає поняттю лаконічне визначення: "Рок-мистецтво взагалі являє собою синтез музики, слова та сценічної дії" [11, 7]. В. Откидач обґрунтовує доречність поняття "рок-мистецтво" ("Більшість рок-груп прагнули до синтезу найрізноманітніших видів мистецтва, зокрема музики, поезії, театру, пантоміми, танцю, живопису. Тому нині вже доцільно використовувати терміни рок-мистецтво, рок-культура, хоча безумовно, рок-музика, рок-пісня, як один з основних компонентів року обов'язково в ньому наявні" [13, 19]), акцентуючи на ньому увагу, але й не вириваючи з культурологічного контексту ("на підвищено-експресивному, емоційному рівні рок-мистецтво відбило суперечливі аспекти духовного життя другої половини XX століття" [13, 15]).

Найактивніше поняття "рок-мистецтво" використовують літературознавці, наголошуючи таким чином на рівнозначній ролі музики та поезії року і пропагуючи ідею комплексного аналізу рок-композицій. Важливим дослідженням у цьому аспекті вважаємо статтю С. Свиридова "Рок-мистецтво і проблема синтетичного тексту", у якій автор не тільки наголошує на доречності вживання поняття рок-мистецтва, але також пропонує використовувати для рок-твору узагальнене поняття "текст", а його складові (музика, поезія, тощо) трактувати як "субтексти": "Текстом у рок-мистецтві і авторській пісні є єдиний синкретичний ряд, що об'єднує музику, слово і пластику. Саме слово "текст" у відношенні до рок-мистецтва слід вживати тільки у цьому сенсі … музичний, вербальний і пластичний (шоу, рок, голос) відносяться до єдиного тексту як структури нижчого порядку до структури вищого порядку і визначати їх слід як субтексти" [17, 12].

Зважаючи на те, що "рок-мистецтво" не є усталеним науковим терміном, а поєднання понять "рок" та "мистецтво" у словосполучення є логічним і природним, часто воно вживається як синонімічне до поняття рок-культури, що є, на наше переконання, не цілком виправданим. Занадто культурологічне забарвлення поняття рок-мистецтва знаходимо у статті І. Кумічьова та В. Гільманова "Рок-мистецтво та діонісійство": "Г. Кнабе указав на пограничне положення рок-мистецтва у колізії двох "світів", констатував трагічну його "розірваність"" [8, 85]; "Рок-мистецтво – багатогранний і суперечливий феномен. Найбільш значним для визначення його суті нам уявляється зближення в ньому рис культури і культу" [8, 85].

Отже, рок-мистецтво – це складова рок-культури; його презентантом є, у першу чергу, безпосередньо музичний твір та процес його виконання. Не зважаючи на те, що артефакти будь-якої художньої культури (тим паче, сучасної масової) не можуть розглядатися поза історичним, соціологічним та культурним контекстом, доцільність вживання словосполучення "рок-мистецтво" – саме у його відносному звуженні по відношенню до рок-культури, акцентуації на естетичній стороні. У той же час це поняття відображає синкретичний та синтетичний характер року, знімаючи проблему використання загальновживаного визначення "рок-музика", що не відображає феномен року у повній мірі.

Окреслимо визначальні риси рок-мистецтва. Зосереджуючись на естетичній складовій рок-культури, на її ядрі, а саме – безпосередньо рок-творах, – не можна оминути важливості їхньої суспільної функції. Переважання у рок-творах соціальної тематики, миттєве реагування на суспільні події дають підстави говорити про певну "журналістську функцію" року. Отже, в контексті масового мистецтва зміст творів року вирізняється соціальною гостротою, актуальністю, яскраво вираженою суспільною позицією; пісні ліричного спрямування у межах рок-мистецтва характеризуються емоційною справжністю та щирістю, порівняно з поп-музикою меншою кількістю "сусальних" кліше.

Другою ознакою рок-мистецтва є синкретизм. Нерозривність різних видів мистецтва у зародковому стані стала визначальною для року. "Музика підкоряється прагненню знайти якомога більш адекватну відповідність слову, образу, іміджу, загальному ефекту" [5, 157]; "Рок – певний синкретичний "акт волевиявлення", не розчленований на слова, музику, танець, гру" [21, 408]. Саме первинний синкретизм та соціальна значимість дозволили року вийти за рамки музики та мистецтва загалом, проникнути у побут та спосіб життя, і, врешті-решт, утворити рок-культуру.

Попри синкретичну природу року та його пошуки у площині синтезу мистецтв, музична складова присутня у будь-якому симбіотичному поєднанні. Отже, розглядаючи суто музичні особливості року, позірним є використання звукопідсилюючої апаратури і, як результат, надмірна гучність року та його специфічне звучання. На думку С. Короткова, технічна складова постає вирішальною у формуванні рок-мистецтва і посідає рівнозначне місце з мистецькою та соціальною, "рок-н-рол став ніби симбіозом розвитку науки, техніки і культури. Ні в якому іншому виді мистецтва, за винятком телебачення і кіно, техніка не зіграла такої великої ролі" [6, 60]. Технічні можливості призводять до того, що "атрибутом засобів виразності рок-музики стають також електронні музичні інструменти і різного роду звукотранслююча і звукотрансформуюча апаратура" [7, 78]. Основний інструмент у складі рок-груп – електрогітара – сприймається як "візитівка" року.

Вокальна техніка також змінюється завдяки звукопідсиленню, з'являється так званий "мікрофонний спів": "мікрофон створив манеру співу, споріднену фольклорній: співак швидше наспівує, ніж власне "інтонує" – crooning англійською; це ніби скорочує дистанцію між ним і аудиторією" [21, 404]; "вокальне виконання, що склалося в даному музичному напрямку, переважно речитативно-декламаційне, хрипким, "непоставленим" або "натуральним" голосом" [7, 79].

Виключно важливою у рок-композиціях є роль ритму. З одного боку, "від джазу рок в ранньому періоді відрізняється "відновленням прав" сильної долі, а також появою ритму галопу" [6, 67]. Дійсно, переважна більшість ранніх рок-творів написана у розмірі 2/4 (пізніше кількісно домінуючим стає розмір 8/8) і має відносно простий ритм. Проте характерним для року є акцент на слабку долю у партії ударних.

У науковій літературі та журналістських публікаціях часто зустрічається поняття "саунд" (з англ. sound – звук), до якого входять музичні особливості, пов'язані з манерою виконання та інструментарієм. Характеристики саунду року пов'язані з технічною апаратурою, а саме "мікрофонна манера ансамблевого співу, жахлива гучність, що впливає іноді прямо на фізіологію, деформовані електронікою тембри гітари (і синтетичні звучання взагалі) і навіть обтяжуючий ритмічний пульс" [21, 408]. Визначення поняття саунду зустрічаємо у працях О. Савицької: "Варто підкреслити, що найбільш показовим "параметром" стилю в рок-музиці є саунд. Цей "звуковий маркер" дозволяє майже безпомилково визначити приналежність фрагменту до того чи іншого стилю або виконавця. Саунд – своєрідний маркер стилю, "знак-символ", в якому, наче у певній точці простору і часу, перехрещуються вектори інших музично-стилеутворюючих засобів (інтонація, тематизм, лад і гармонія, метроритм та ін.)" [16].

Спираючись саме на характеристики, що входять у межі саунду (тембрально-ритмічної основи), музичні особливості року подає Ю. Чекан, який відносить до основних рис року наступні: "сила звуку, виразні своєрідні тембри, остинатний ритм. Специфічна манера співу, вільна поведінка на сцені, імпровізаційність. Інструментарій – із використанням електропідсилювачів, синтезаторів. І біт. Біт – не просто "ритмічна сітка", а отой стан психіки, у який входять рок-виконавець і рок-слухач" [22, 28]. Разом з тим автор наголошує, що перераховані риси спрацьовують як визначальні для рок-музики тільки у

комплексі: "Жодна з них окремо не дає "рокової" якості, а тільки всі разом, та ще помножені на те неповторне й незбагненне, що виникає лише у виконанні справжнього рок-музиканта" [22, 28].

Отже, саунд є узагальнюючим поняттям для таких засобів музичної виразності, як тембр, манера виконання та ритм. Специфічний саунд є безперечно "візитівкою" рок-музики, її стильовою особливістю, фактором впізнаваності. Проте, окрім безпосередньо специфічного "саунду", у рок-музиці переважає речитативний тип мелодії, в основі якої частіше за все лежить пентатоніка або блюзовий лад (трапляється, що рок-пісня будується виключно на одному трихорді). Присутня імпровізаційність, на відміну від джазової музики, скоріше є не метою, а засобом виконання, а може – просто побічним ефектом усної традиції побутування року.

Беручи за основу концепцію В. Сирова, відповідно до якої "основні складові року чітко проглядаються на трьох рівнях, характерних для будь-якого соціокультурного явища – "соціум – психологія – стиль"" [18, 31], пропонуємо розглядати феномен року на трьох рівнях, які, не зважаючи на чітку диференціацію, є взаємопроникливими: "рок-культура – рок-мистецтво – рок-музика". Наявність категорії рок-мистецтва (середній шар даного утворення) дає змогу цілісно розглядати рок-твори наскільки можливо поза домінуючим культурно-соціальним контекстом.

Література

1. Васильева А. А. Российская рок-музыка 1970-х – 1980-х гг. как социокультурное явление: опыт культурологического анализа : дисс. ... канд. культурологии / Анастасия Аркадьевна Васильева. – Челябинск : ЧГУ, 1999. – 234 с.

2. Васильєва Л. Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01. – Музичне мистецтво / Л. Л. Васильєва. – К., 2004. – 19 с.

3. Забродин Г. Рок: искусство или болезнь? / Г. Забродин, А. Александров. – М. : Советская Россия, 1990. – 96 с.

4. Кнабе Г. С. Рок-музыка и рок-среда как формы контркультуры / Г. С. Кнабе // Избранные труды. Теория и история культуры. – Спб. : Летний сад; М. : РОССПЭН, 2006. – С. 20-50.

5. Конен В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен – М. : Музыка, 1994. – 160 с.

6. Коротков С. А. История современной музыки : Курс лекций / С. А. Коротков. – Харьков : LAV-studio, 1996. – 281 с.

7. Костюк Е. Популярные музыкальные направления и жанры XX века. Джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера / Е. Костюк. – Спб. : Библиотека Гуманитарного Университета, 2008. – 196 с.

8. Кумичев И. В. Рок-искусство и дионисийство / И. В. Кумичев, В. Х. Гильманов // Вестник БФУ им. И. Канта, 2013. – Вып. 08. – С. 84-89.

9. Кущ Є. В. Провідні тенденції сучасної музичної культури: медіа-дискурс / Є. В. Кущ // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. – К. : Міленіум, 2014. – Вип. 25. – С. 311-321.

10. Ліва Н. В. Бардівські тенденції в музичній культурі романтизму XIX століття та рок-культурі / Н. В. Ліва // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. – К. : Міленіум, 2013. – Вип. 23. – С. 120-126.

11. Ліва Н. В. Рок-культура як явище романтичної традиції : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія та історія культури / Н. В. Ліва. – К., 2012. – 16 с.

12. Невская Т. Н. Становление молодежной рок-культуры в СССР в конце 50-х в начале 80-х годов XX века / Т. Н. Невская // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – Спб., 2008. – Вип. 77. – С. 343-349.

13. Откидач В. М. Рок-музика як соціокультурне явище : автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія та історія культури / В. М. Откидач. – Харків, 2008. – 34 с.

14. Пушкарева В. Т. Рок-культура / В. Т. Пушкарева, И. В. Смирнов [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://enc-dic.com/enc_culture/Rok-kultura-1499.html

15. Ройтберг Н. В. Диалогическая природа рок-произведения : дис. … канд. филологических наук : спец. : 10.01.06. – Теория литературы / Наталия Владимировна Ройтберг. – Донецк, 2007. – 215 с.

16. Савицкая Е. А. Может ли "ретро" быть прогрессивным? (К проблеме авторского стиля в современном прогрессив-роке) [Електронний ресурс] / Е. А. Савицкая. – Режим доступу: http://musstudent.ru/biblio/60-dialogicheskoe-prostranstvo-muzyki-v-menjajushhemsja-mire-2009/119-e-a-savickaja-mozhet-li-retrobyt-progressivnym

17. Свиридов С. Рок-искусство и проблема синтетического текста / С. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст . – Тверь, 2002. – № 6. – С. 5-32.

18. Сыров В. Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к "третьей" музыке : монография / В. Н. Сыров. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1997. – 210 с.

19. Требуня В. Недраматичний DrumтИатр / В. Требуня [Електронний ресурс] / Режим доступу: http://www.gk-press.if.ua/node/3554

20. Устименко-Косоріч О. А. Масова музика як атрибут молодіжної культури середини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. наук: 26.00.01 – Теорія та історія культури / О. К. Устименко-Косоріч. – К., 2008. – 16 с.

21. Ухов Д. Рок-музыка. Взгляд из 80-х / Д. Ухов // Перепутья и тупики буржуазной культуры. – М. : Искусство, 1986. – С. 400-426.
22. Чекан Ю. Штрихи до великої проблеми / Юрій Чекан // Музика. – 1991. – № 5. – С. 28–29.
23. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – 226 с.

References

1. Vasyl'eva A. A. (1999). Russian rock music of 1970-1980th as a sociocultural phenomenon: the experience of cultural analysis. Candidate's thesis. Chelyabinsk: Chelyabinsk State University [In Russian].
2. Vasyl'eva L. L. (2004). Rock music as a factor of culture in the second half of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [In Ukrainian].
3. Zabrodin G., Aleksandrov A. (1990). Rock: art or illness? Moscow: Soviet Russia [In Russian].
4. Knabe G. S. (2006). Rock music and rock environment as a form of counterculture. St. Petersburg: Izbrannye Trudy. Teoriya I istoriya kultury, 20-50 [In Russian].
5. Konen V. D. (1994). The third layer of new mass genres in music of the twentieth century. Moscow: Musika [In Russian].
6. Korotkov S.A. (1996). The history of modern music: Lectures. Kharkiv: LAV-Studio [In Russian].
7. Kostuk E. (2008). Popular music styles and genres of the twentieth century. Jazz, musical, rock music, rock opera. St. Peterspurg: Library of Humanitarian University [In Russian].
8. Kumich'ov I. V., Gilmanov V. H. (2013). Rock art and Dionysian. Vestnik BFU im, Kanta, 08. 84-89 [In Russian].
9. Kusch E. V. (2014). The leading trends of modern music culture, media discourse. Mystectvoznavchi zapysky, 25, 311-321 [In Ukrainian].
10. Liva N. V. (2013). Bard trends in the musical culture of the Romanticism of nineteenth century and rock culture. Mystectvoznavchi zapysky, 23. 120-126 [In Ukrainian].
11. Liva N. V. (2012). Rock culture as a phenomenon of romantic tradition. Kyiv [In Ukrainian].
12. Nevskaya T. V. (2008). Formation of the youth rock culture in the USSR in late 50's to early 80-ies of the twentieth century. St. Petersburg: Izvestiya rosiyskogo gos. Ped un-ta im. A. I. Gertsena, 77. 343-349 [In Ukrainian].
13. Otkydach V. M. (2008). Rock music as a sociocultural phenomenon. Doctor's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
14. Pushkaryova V. T., Smirnov I. V. (1998). Rock culture. Retrieved from http://enc-dic.com/enc_culture/Rok-kultura-1499.html [In Russian].
15. Roitberg N. V. (2007). Dialogic nature of rock composition. Candidate's thesis. Donetsk [In Russian].
16. Savitskaya E. A. (2011). Can a "retro" to be progressive? (To the problem of the author's style in the modern progressive rock). Retrieved from http://musstudent.ru/biblio/60-dialogicheskoe-prostranstvo-muzyki-v-menjajushhemsja-mire-2009/119-e-a-savickaja-mozhet-li-retrobyt-progressivnym [In Russian].
17. Sviridov V. (2002). Rock art and the problem of synthetic text. Tver': Russkaya rock-poeziya: text i context, 6. 5-32 [In Russian].
18. Syrov V. N. (1997). Stylistic metamorphosis of rock or the path to a "third" music. Nizhny Novgorod: INU [In Russian].
19. Trebunya V. (2010). Nondramatic DrumtYatr. Retrieved from http://www.gk-press.if.ua/node/3554 [in Ukrainian].
20. Ustimenko-Kosorich O. A. (2008). Mass music as an attribute of youth culture in the mid-twentieth century. Kyiv [In Ukrainian].
21. Uhov D. (1986). Rock music. View from the '80s. Pereputya I tupiki burzhuaznoy kultury. Moscow: Art [In Russian].
22. Chekan Yu. I. (1991). Strokes to the big issues. Muzika, 5. 28-29 [In Ukrainian].
23. Chekan Yu. I. (2009). Intonational world image: monograph. Kyiv: Logos [In Ukrainian].

УДК 78.071.2

Співаченко Оксана Святославівна
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
spivachenko1809@gmail.com

ФЕДІР СТРАВІНСЬКИЙ – "ВОКАЛЬНИЙ АКТОР" (НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗУ МЕФІСТОФЕЛЯ В ОПЕРІ Ш. ГУНО "ФАУСТ")

У центрі уваги автора – характеристика виконавського стилю Ф. Стравінського на прикладі сценічного втілення артистом образу Мефістофеля в опері Ш. Гуно "Фауст". Зібрано та проаналізовано відгуки київських газет на виступи Ф. Стравінського в образі Мефістофеля під час роботи співака у Київському оперному театрі (1973 – 1876). Виявлено та продемонстровано подібності у втіленні образу Мефістофеля Ф. Стравінським та Ф. Шаляпіним.

Ключові слова: Федір Стравінський, виконавська творчість, Мефістофель, оперний театр, київська періодика.

Співаченко Оксана Святославовна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств.*

Федор Стравинский – "вокальный актер" (на примере образа Мефистофеля в опере Ш. Гуно "Фауст")

В центре внимания автора – характеристика исполнительского стиля Ф. Стравинского на примере сценического воплощения артистом образа Мефистофеля в опере Ш. Гуно "Фауст". Собраны и проанализированы отзывы киевских газет на выступления Ф. Стравинского в образе Мефистофеля во время работы в Киевском оперном театре (1873 – 1876). Выявлены и продемонстрированы сходные черты в воплощении образа Мефистофеля Ф. Стравинским и Ф. Шаляпиным.

Ключевые слова: Федор Стравинский, исполнительское искусство, Мефистофель, оперный театр, киевская периодика.

Spivachenko Oksana, *postgraduate of National Academy Managerial Staff of Culture and Arts.*

Fyodor Stravinsky as a "Vocal Actor" (for example of the Image of Mephistopheles in the Opera "Faust" by Charles Gounod's)

The focus of the author is description of the main features of Fyodor Stravinsky`s style which has embodied the image of Mephistopheles in the Ch. Gounod's opera "Faust." We have collected and analyzed reviews of Kyiv newspapers Fyodor Stravinsky`s performance in the image of Mephistopheles during singer`s work in Kyiv Opera House (1973 – 1876). The study identified and demonstrated similarities in the embodiment by Fyodor Stravinsky`s and Fyodor Chaliapin`s images of t Mephistopheles.

Key words: Fyodor Stravinsky, performing arts, Mephistopheles, Opera House, Kiev periodicals.

За час професійної діяльності Федір Стравінський (1843–1902) зіграв понад 70 оперних ролей. Рівнозначні таланти співака та актора, що злились у його сценічній творчості, дозволяли Федору Гнатовичу переконливо втілювати на сцені образи різних (часто протилежних за характером) героїв: ліричні та комічні, психологічні, героїко-драматичні та характерні образи (саркастичні, іронічні, підступні, лицемірні). В арсеналі характерних героїв образ Мефістофеля з опери Ш. Гуно "Фауст" став одним із найвдаліших у репертуарі артиста.

Мета даної статті – уперше, на основі аналізу критичних публікацій у пресі останньої третини XIX століття, виявити характерні риси виконавського стилю Ф. Г. Стравінського (на прикладі втілення артистом образу Мефістофеля в опері Ш. Гуно "Фауст").

Перше виконання "Фауста" Гуно в Росії відбулося у грудні 1863 р. Твір звучав у першій редакції, оперу представила італійська трупа. Російська трупа вперше виконала оперу 10 листопада 1866 р. в Москві (Большой театр) та 15 вересня 1869 р. (Маріїнський театр, Петербург) під орудою Е. Направника. "Фауст" швидко завоював прихильність російської публіки; упродовж другої половини XIX ст. опера активно ставилася на сценах Імператорських театрів.

Значення образу Мефістофеля в драматургії опери Ш. Гуно неможливо переоцінити: поряд з Фаустом та Маргаритою він входить до тріади головних героїв твору. Музичну характеристику Мефістофель отримує у різноманітних оперних вокальних формах: арія, куплети, серенада, речитатив, ансамбль. Короткі, лаконічні, але місткі музичні характеристики демонструють багатоликість образу. При цьому сольні виступи Мефістофеля розкривають переважно лише одну сторону образу героя.

© Співаченко О. С., 2016

В ансамблях композитор почергово зводить його з іншими персонажами – тими, які піддаються впливу Мефістофеля та не підвладними йому. В першому випадку Мефістофель переймає інтонації партнера по сцені (Фауст, Марта), а в іншому – його музична мова інтонаційно є різко протилежною (Маргарита, Валентин). Мефістофель взаємодіє (у тому числі в музичному плані) практично з усіма героями опери, що збагачує як вокальну, так і акторську складові його партії.

Упродовж усіх чотирьох дій герой перебуває на сцені. Розвиток образу відбувається від Мефістофеля, прихованого під маскою друга Фауста (пролог, І дія), через саркастичну сцену з Маргаритою та вбивство Валентина (ІІ та ІІІ дії) – до Мефістофеля-демона (в сцені Вальпургієвої ночі).

Важко погодитися з думкою, висловленою театрознавцем Е. Старком щодо образу Мефістофеля, створеного Ш. Гуно: "Мефістофель, у тому вигляді, в якому він змальований композитором і авторами лібрето, безкінечно далекий від створеного Гете. Музичної характеристики немає ніякої, відповідно, у цьому плані немає на що опертись; що стосується тексту, то цей хаос має так мало спільного з поезією, що зближувати його з гетевським творінням досить важко" [10, 70]. Звичайно, переосмислення філософської трагедії Й. Гете у новому жанрі веде за собою й переосмислення образів героїв, але їх функціональне навантаження залишається не менш важливим, ніж у літературному першоджерелі.

Вокальна партія Мефістофеля – одна з найскладніших в опері. Вона переважно декламаційна, має примхливу ритмічну будову та дискретну мелодичну лінію, рясніє складними інтонаційними ходами на збільшені та зменшені інтервали, широкими висхідними та низхідними стрибками. Діапазон партії охоплює більше двох октав: найнижчий звук партії F, найвищий (ІІІ дія, 3 картина – момент, коли Мефістофель сміється) – g1. Найбільш задіяною є верхня частина діапазону (приблизно від a до es1), де розміщені перехідні ноти басового голосу (a, h–c1, cis1), що становить додаткову складність для виконавця.

Для ефектного виконання партії Мефістофеля принципово важливою є чітка дикція співака, адже переважну частину вокальної партії героя складають мелодизовані речитативи, достатньо складні ритмічно та інтонаційно. Значення речитативів у другій редакції є дуже вагомим, їх кількість рівнозначна кількості вокальних номерів[1].

Утілення образу Мефістофеля потребує від співака неабиякої акторської майстерності. Якщо діапазон вокальної партії перевищує дві октави, то діапазон акторських умінь (якби він вимірювався октавами) охопив би значно більше. Характерний образ вимагає від виконавця подвійного перевтілення: артист грає Мефістофеля перед публікою, а Мефістофель, у свою чергу, грає перед Фаустом, Маргаритою, Мартою, Валентином – виконавець повинен вміти зіграти роль в ролі.

Для втілення такого складного образу потрібен однаково сильний у професійному відношенні вокаліст та актор. Мефістофеля неможливо лише добре заспівати або ж навпаки – лише майстерно зіграти. Цей образ вимагає виконавця, в якому талант актора та співака існують у нерозривному синтезі.

На основі відгуків у пресі спробуємо простежити, чи відповідав таким вимогам Федір Стравінський, у творчому доробку якого роль Мефістофеля була однією з найрепертуарніших (лише під час роботи у Київській опері за три роки він виконав її 43 рази).

Складний у вокальному та артистичному відношеннях образ, фактично, став першим серйозним здобутком артиста. Строгі критики не одразу дали схвальну оцінку Ф. Стравінському в ролі Мефістофеля. Наведемо декілька характеристик, які співак отримував у різні роки за період своєї роботи у Київському оперному театрі й одразу після приїзду до Імператорського театру в Петербурзі.

Про дебют Ф. Стравінського 1873 р. у партії Мефістофеля на київській сцені свідчить відомий петербурзький музичний критик В. Баскін[2], який мав нагоду бути присутнім на цьому спектаклі у Києві. Його відгук "прозвучав" лише через 24 роки, у публікації до 55-річчя Ф. Г. Стравінського: "Ф. И. Стравинский начал свою деятельность не в Петербурге, а в Киеве в 1873 г.; мы присутствовали на первом его дебюте в Мефистофеле ("Фауст" Гуно) и затем в партии Руслана в бессмертной глинкинской опере; прекрасно помним первое его исполнение и слышим еще дрожь в его голосе на словах "Вот и я", но после первой же фразы, удачно законченной известной гаммой, артист был дружно награжден аплодисментами. Успех его шел crescendo в течении вечера, и на второй день имя Стравинского было на устах у всех киевских любителей музыки; он сразу приобретал новых поклонников; слава его росла и не только как певца, обладателя хорошего голоса (basso-cantanto), но и артиста, отдающего себе строгий отчет в том, что он делает, и крайне добросовестно относящегося к искусству; публика сразу убедилась, что имеет дело с выдающимся дарованием, выступившим во всеоружии сценической подготовки" [1, 16][3].

У січні 1874 р. оцінку виступу Ф. Стравінського дала газета "Киевский телеграф". Після спектаклю "Фауст" Ш. Гуно, що відбувся 7 січня, критик писав: "Он имел успех очень завидный для начинающего артиста… голос слабоватый еще для сцены… он поет как-то сухо, монотонно, без одушевления и оттенков… На сцене он всегда свободен, и приемы сценического искусства далеко еще не все им усвоены… проглядывает местами более или менее удачное подражание таким хорошим

образцам, как Палечек или Эверарди, но, так как внутренней связи во всем этом пока нет, как нет и силы выражения, то исполнение выходит еще слабое, вялое" [2, 12].

Спостерігаючи динаміку відгуків преси відносно творчості Ф. Стравінського, відзначимо поступове збільшення позитивних оцінок його професійної діяльності. У жовтні того ж 1874 р. на сторінках газети "Киевлянин" читаємо: "г. Ляров в роли Мефистофеля превзошел все ожидания... Мы слышали…, что в ближайшем будущем партия эта переходит к Стравинскому. Если это так, то Сетов делает этим еще одну услугу для преуспевания нашей оперы. Говоря это мы далеки от желания обидеть г. Лярова: ибо г. Ляров имеет свои коньки, а Стравинский – свои" [8, 3].

Змінює свою думку щодо Стравінського-Мефістофеля і дописувач "Киевского телеграфа": "Об исполнении г. Стравинским Мефистофеля много не говорю как потому, что это одна из самых симпатичных и удачных его партий, так и потому, что в ней этот молодой певец показал еще прежде и свои красивые средства. И несомненный талант, и изящную, подчас, однако, несколько неумеренную игру. По обыкновению, г. Стравинский заинтересовал в этот вечер всех и не переставал пожинать лавры. С особенным шиком пропел он обе серенады, про которые можно было, впрочем, наверное сказать, что они будут повторены. В квартете третьего акта Стравинский, как и все, впрочем, участвующие, был безукоризнен. В общем, артист этот бесспорно многосторонне даровит и крайне добросовестен. А потому на нашей сцене, на которой талант его, так сказать, окреп и воспитался, он не перестает пользоваться заслуженным успехом" [5, 3].

На цю ж постановку "Фауста" (якою відкрився оперний сезон 1875 р.) відгукнулись і два різні автори газети "Киевлянин", свідчення яких також підтверджують успіх Стравінського в ролі Мефістофеля: "Каждый появлявшийся на сцену артист был, как то установлено обычаем, радушно приветствуем публикой, как добрый знакомый: "Фауст" был на мгновение выведен из своего раздумья громкими аплодисментами, которыми он, по-видимому смутился; Мефистофель – г. Стравинский, едва успел выскочить из печки и состроить свою адскую гримасу, – как должен был тотчас сменить ее на ясную улыбку и несколько раз раскланиваться с залой, гремевшей от рукоплесканий" [7, 1]; "Роль Мефистофеля, по редкой своеобразности, представляет благодарный материал для певца и актера… Она требует хороших голосовых средств, оживленной игры, постоянного хорошего расположения духа и известной доли комизма, которая должна идти рука об руку с глубоко прочувствованными, серьезными сценами перед любовным дуэтом третьего действия, сценою у церкви и т.п., где драматизация пения доведена до крайности. Г. Стравинский понял мысль композитора и усвоил себе все контрасты партии, которые передает очень хорошо. Это, по справедливости, один из лучших Мефистофелей, вникнувший в детали и общий смысл роли. Его характерный бас, полного регистра, дает ему возможность непринужденно петь трудную партию; сознательная, обдуманная игра передает верно всю злобу, иронию, словом ту "чертовщину", без которой немыслима сама роль…" [9, 2].

Стравінський-Мефістофель завжди викликав резонанс у пресі. З одного боку, критики засвідчували неабиякий талант починаючого артиста та заслужений успіх, з іншого – вказували на недоліки голосових можливостей та дорікали наслідуванням метрів-професіоналів (Й. Палечека, К. Еверарді). Можливо й насправді перші виступи артиста не були ідеальними, і вдало підмічені критиками недоліки виконання стали стимулом для вдосконалення співу та гри Ф. Стравінського. Переконливий результат наполегливої роботи артиста над образом засвідчили схвальні відгуки столичних рецензентів відразу після переїзду співака до Петербургу.

Роль Мефістофеля виявилася першою, зіграною Ф. Стравінським на сцені Маріїнського театру. З цього приводу у "Санкт-Петербургских ведомостях" писали: "Как артист г. Стравинский представляет немало хорошего: у него прекрасная дикция, слова слышны превосходно. Фразирует он отчетливо, с пониманием, с довольно тонкими оттенками, в его пении есть порядочность и благородство. И к игре у него есть несомненные способности… Нельзя в нем не признать удовлетворительного Мефистофеля и, вообще, певца, которого игра не будет портить впечатления. Гораздо прискорбнее то, что в Мариинском театре голос Стравинского слаб. У него бас, с более низкими нотами чем у г. Матчинского, весьма не дурной по звуку, но довольно глухой и незначительной силы… Пропел Стравинский не без успеха, обе его песни были повторены" [12, 180].

Характеризуючи образ Мефістофеля, Е. Старк зазначав: "Оперная сцена не знает большего шаблона, чем тот, в который отлилось исполнение роли Мефистофеля артистами всех национальностей, – обстоятельство тем более удивительное, что в оперной литературе не много найдется ролей, представляющих такой благодарный материал и дающих такой полный простор для толкования их вдумчивым и талантливым артистом… С тех пор как кто-то, неизвестно – кто именно, придумал этот грим: острую бородку, усы шилком к верху и брови строго параллельно усам, – он вошел в повсеместное употребление и опошлился в степени неимоверной" [10, 61].

Побутує думка про те, що першим артистом, який відмовився від шаблонного виконання ролі Мефістофеля, став Федір Шаляпін. Е. Старк вказує, що Шаляпін працював над цим образом впродовж усього творчого шляху і досягнув найвищої досконалості у його інтерпретації. Уславлений бас працював над створенням "новаторського" Мефістофеля таким чином: по-перше, досконало вивчав першоджерела опери, читав відповідну історичну літературу для кращого знання зображуваної епохи, знайомився із зразками тогочасного мистецтва (картини Г. Гольбейна, А. Дюрера). По-друге, Шаляпін робив власні замальовки гриму та запропонував новий костюм. "Вінцем ролі у Шаляпіна є сцена в церкві… Повільно висувається довга, повністю загорнута в плащ фігура. Це він… Злий дух… Його обличчя майже не видно. Він страшний. Він – таємничо жахливий привид. Якесь незрозуміле видіння, якийсь містичний трикутник: складки плаща розташовані так, що внизу ноги майже обтягнуті, внизу – вузько, а далі до плечей все розширюється, і голова, покрита тим же плащем, майже втягнута в плечі; складається враження чогось смерчеподібного, якогось чорного полум'я, перевернутого кінцем донизу" [10, 68].

Згадаємо принагідно методи роботи Ф. Стравінського над вивченням оперної ролі. Перш ніж ознайомитись з партією свого персонажа, артист досконало опрацьовував сюжет опери: читав літературне першоджерело, критичні роботи щодо нього; якщо йшлося про історичний сюжет – ретельно вивчав особливості відповідного історичного періоду, національні традиції, побут та культуру – усе, що допомагало детально пізнати образ та заглибитися в нього. В особистій бібліотеці Ф. Стравінського зберігалися рідкісні книжкові видання, колекційні зібрання картин та гравюр з історичною тематикою.

Наступним етапом було вивчення тексту вокальної партії. Педантичний, вдумливий від природи, співак надавав великого значення словесному тексту. Перш ніж розпочати роботу, він прочитував лібрето, якщо опера виконувалась не мовою оригіналу – співставляв і порівнював оригінал та переклад; іноді Ф. Стравінський вносив свої корективи у переклад тексту – міг змінювати, переставляти слова (звичайно, у відповідності з музикою), вписував власні виконавські ремарки. Інакше кажучи, в процесі вивчення вокальної партії співак робив у клавірі свою "виконавську редакцію" – такого висновку доходимо на основі аналізу Н. Брагінською особистих клавірів Ф. Стравінського, що збереглися у бібліотеці Петербурзької консерваторії [3]. Партії героїв, виконуваних власником клавірів, опрацьовані саме таким чином: внесено примітки, ремарки, надписано текст. Якщо опера, над якою артист працював, не була прем'єрною, Ф. Стравінський збирав та вклеював у клавір вирізки з рецензій на попередні постановки, відтак, у своїй роботі враховував зауваги критиків.

Відомо, що саме на методи роботи Ф. Стравінського щодо вивчення та втілення оперних образів орієнтувався Ф. Шаляпін: "Відносно гриму Шаляпін має мало суперників на драматичній сцені, хіба що Станіславський та Петровський посперечаються з ним у справі гримування та одягання, на оперній же сцені – подібним йому був лише покійний Ф. Г. Стравінський" [11, 112]; "…слабкий п. Шаляпін у ролі лейтенанта, в якій він безумовно наслідував прекрасне виконання п. Стравінського" [11]. А. Гозенпуд, досліджуючи російський оперний театр XIX століття, також зазначає наслідування Ф. Шаляпіним професійних здобутків Ф. Стравінського. В контексті спогадів про артистів оперного театру того часу автор неодноразово наголошує на творчому зв'язку Ф. Стравінський – Ф. Шаляпін: "…якщо Петров став родоначальником традиції Стравінський – Шаляпін, то Васильєву ближче Корякін, Серебряков, Антоновський та інші… " [4, 23]; говорячи про співака Корсова, дослідник зауважує: "…ця сентиментально солодкувата ідеалізація Олоферна була відкинута російським оперним театром –тут утвердилась сувора і правдива трактовка образу, запропонована Ф. Стравінським і розвинута Ф. Шаляпіним" [4].

Порівнюючи таланти митців, відомий російський актор, режисер та антрепренер П. Мєдвєдєв прийшов до висновку: "…якби Стравінський володів голосом Касторського чи навіть Цесевича, Шаляпін не був би єдиним на всій земній кулі. Талант Стравінського був не менший від шаляпінського. До того ж у певних відношеннях Стравінський мав тонше відчуття, ніж Шаляпін: він ніколи не шаржував. Шаляпін у ролі Фарлафа, до прикладу – не лицар-боягуз, а карикатура на нього. Стравінський грав лицаря-боягуза, це було не менш смішно, але й набагато тонше" [6, 110][4].

Прагнучи максимально досконало та оригінально втілити на сцені той чи інший образ, Ф. Стравінський самостійно працював на всіх етапах підготовки ролі, виконуючи і обов'язки художника-гримера, і художника-костюмера: робив замальовки гриму на папері, орієнтуючись на підготовлені заздалегідь ескізи, наносив грим на обличчя. Часто власноруч співак робив також ескізи костюмів своїх героїв. Така копітка й невтомна праця з втілення оперного образу та її результат визначають індивідуальність і творче кредо Ф. Стравінського: оперний співак, втілюючи на сцені той чи інший образ, повинен бути водночас і режисером, і художником, і актором.

Подібно Ф. Стравінському, про зовнішній вигляд втілюваного героя дбав і Ф. Шаляпін. З образом Мефістофеля пов'язаний майже анекдотичний випадок, описаний Ф. Шаляпіним: "Граючи Мефістофеля і намагаючись відійти від "фольги", я попросив завідуючу гардеробом і режисера пошити для мене новий

костюм – такий, в якому, як на мене, я міг би дещо інакше зобразити Мефістофеля. Обоє, ніби змовившись, подивились на мене тьмяно-олов'яними очима, навіть не розсердились, і сказали:

– Малий, будь скромний і не поводь себе дратівливо. Цю роль у нас Стравінський грає… а ти хто такий? Перестань чудити і служи скромно. Чим скромніше будеш служити – тим до більшого дослужишся" [13, 265].

Співставляючи методи роботи Ф. Стравінського з методами Ф. Шаляпіна, можемо стверджувати, що Шаляпін є послідовником традицій, закладених Стравінським. На підтвердження наслідування Шаляпіним зовнішнього втілення образу Мефістофеля Стравінським вказують, зокрема, фото та автопортрети обох митців в образі Мефістофеля. Порівнюючи детальний опис Е. Старком Мефістофеля-Шаляпіна та фотографії артиста у цій ролі (1912, 1916 рр.) з автопортретами та замальовками Ф. Стравінського в образі Мефістофеля (1876, 1889, 1892 рр.), можемо стверджувати, що Ф. Шаляпін багато в чому використав досвід Ф. Стравінського. Зовнішньо подібне (грим, костюм) втілення образу Мефістофеля Ф. Стравінським та Ф. Шаляпіним свідчить підтверджує подібність методів роботи обох артистів, тісний зв'язок творчих прагнень обох митців.

Для київського періоду творчості Ф. Стравінського образ Мефістофеля став першорядним. З-поміж усіх опер, у яких артисту довелося брати участь в період 1873–1876 рр., фактично, лише у "Фаусті" (перше виконання партії Мефістофеля – 11 вересня 1873 р.) молодий співак продемонстрував свій багатий творчий потенціал. Формально дебютною оперою Ф. Стравінського на київській сцені стала "Сомнамбула" В. Белліні. Проста у виконавському відношенні партія Родольфа, яку Ф. Стравінський співав у Києві один-єдиний раз, звичайно, поступається за складністю партії Мефістофеля, що була зіграна Ф. Стравінським наступною і впродовж усієї кар'єри артиста була провідною в його репертуарі. Тож, на наше переконання, саме образ Мефістофеля дав артисту "щасливий квиток" у подальше професійне життя(на Маріїнській сцені Ф. Стравінський дебютував саме у "Фаусті" Ш. Гуно).

Вічний та невловимий образ Мефістофеля став благодатним ґрунтом для розвитку і втілення усіх творчих обдарувань Ф. Стравінського. Інтонаційно та технічно складна вокальна партія; надмірна кількість речитативів, що виснажують мовленнєвий апарат і потребують ідеальної дикції; особливі вимоги до діапазону голосу, в якому однаково добре повинні звучати як високий, так і низький регістри, високий рівень майстерності акторських перевтілень – такими є основні вимоги до виконавця цієї складної оперної ролі. На початку оперної кар'єри Ф. Стравінського вони були стимулом до вдосконалення, а в період професійної зрілості артиста багатозначний образ Мефістофеля став прекрасним стимулом для творчої фантазії та нових інтерпретацій.

Тож, на прикладі образу Мефістофеля ("Фауст" Ш. Гуно), відгуків преси на виступи Ф. Стравінського у цій ролі у Києві (ранній період творчості) та Петербурзі (зрілий період), спостерігаємо динаміку формування та практичної реалізації основних професійних постулатів артиста. Федір Стравінський – "вокальний актор" (vocal actor – С. Волш), його творчість є синкретичним поєднанням іпостасей талановитого співака, актора, художника-гримера та режисера оперного образу.

Примітки

[1] У першій редакції опери вокальні номери межували з прозовим текстом і лише у 186 р. композитор замінив їх мелодизованими речитативами.

[2] Баскін Володимир Сергійович (1855–1919) – драматург, музичний і театральний критик. Починаючи з 1882 р., був одним із найбільш активних музичних і театральних рецензентів Санкт-Петербургу. Співпрацював з виданнями "Труд", "Наблюдатель", "Нива", "Эпоха".

[3] Цитати з періодики XIX століття в статті наведені мовою оригіналу, з метою збереження стилістики тексту першоджерела.

[4] Мєдвєдєв Петро Михайлович (1837–1906) – російський актор, режисер, антрепренер та діяч культури. Навчався в Імператорському Московському театральному училищі. Організатор багатьох російських театральних та оперних антреприз в Саратові (з 1862 р.), Казані (1866 1886 рр.), Харків, Тула, Астрахань, Воронеж, Курськ та ін. З 1889 р. – актор Александрійського театру в Петербурзі, впродовж 1890–1893 рр. його головний режисер.

Література

1. Баскин В. // Всемирная иллюстрация, 1897. – Т. 15.
2. Богданов-Березовский В. Федор Стравинский / В. Богданов-Березовский. – М.-Л. : Музгиз, 1951. – 52 с.
3. Брагинская Н. А. Следы легендарной библиотеки: о клавирах Берлиоза из собрания Ф. И. Стравинского в нотном фонде Санкт-Петербургской консерватории / Наталья Брагинская // Opera musicological. – 2010. – № 2 (4). – С. 21–40.
4. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века. 1873–1889 / А. Гозенпуд. – Л., 1973. – 326 с.
5. Киевский телеграф, 1875. – № 104.

6. Левик С. Ю. Записки оперного певца / С. Ю. Левик. – М. : Искусство, 1962. – 712 с.
7. Открытие оперного сезона // Киевлянин, 1875. – № 102. – 28 августа.
8. Русская опера в Киеве. "Жизнь за царя" – "Галька" – "Фауст" // Киевлянин,1874. – № 120. – 8 октября.
9. Русские оперные спектакли // Киевлянин, 1875. – № 104. – 2 сентября.
10. Старк Э. "Фауст" Гуно // Федор Иванович Шаляпин. Статьи и высказывания. Приложения. – М. : Искусство, 1979. – Т. 3. – С. 61–71.
11. Старк Э. Стиль творчества Шаляпина // Федор Иванович Шаляпин. Статьи и высказывания. Приложения. – Т. 3. –М. : Искусство. – 1979. – С. 108–116.
12. Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания (ред. А. Гозенпуд). – Л. : Музыка, 1972. – 205 с.
13. Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни : повести / Ф. И. Шаляпин / сост., вступ. статья, коммент. Е. Дмитриевской, В. Дмитриевского. – М. : Кн. Палата, 1990. – 464 с.
14. Walsh Stephen. The Polish Singer // Stephen Walsh. Strawinsky: A Creative Spring: Russia and France, 1882 –1934. – PIHLICO, 2002. – P. 3–16.

References

1. Baskin, V. (1897). All-world illustrations. Vol.15 [in Russian].
2. Bogdanov-Berezovskiy, V. (1951). Fedor Stravinskiy. M.-L : Muzgiz [in Russian].
3. Braginskaya, N. A. (2010). Prints of the legendary library: about claviers of Berlios of F.I. Stravinsky's collection in the funds of Sacnt-Petersburg conservatory. Opera musicological, 2 (4), 21–40 [in Russian].
4. Gozenpud, A. (1973). Russian opera theatre of XIX century. 1873–1889. L. : Muzyka [in Russian].
5. Kiyevskiy telegraf. (1875), 104 [in Russian].
6. Levik, S.Yu. (1962). Notes of opera singer. M. : Iskusstvo [in Russian].
7. Opening of the Opera Season (1875). Kiyevlyanin., 102, 28 avgusta [in Russian].
8. Russian opera in Kiyv. "Life for tsar" – "Galka" – "Faust" (1874). Kiyevlyanin, 120, 8 oktyabrya [in Russian].
9. Russian opera performances (1875). Kiyevlyanin, 104, 2 September [in Russian].
10. Stark, E. (1979). "Faust" Guno. Fedor Ivanovich Shalyapin. Articles and phrases. Applications. M. : Iskusstvo, Vol. 3. [in Russian].
11. Stark, E. (1979). Style of Shalyapin creative activity. Fedor Ivanovich Shalyapin. Articles and phrases. Applications M. : Iskusstvo, Vol. 3. [in Russian].
12. Stravinskiy, F. (1972). Aritcles. Letters. Recollection. Leningrad: Muzyka. [in Russian].
13. Shalyapin, F. I. (1990). Pages of my life: stories. M. : Kn. Palata [in Russian].
14. Walsh Stephen. (2002). The Polish Singer. Strawinsky: A Creative Spring: Russia and France, 1882 – 1934. PIHLICO [in English].

УДК 786.2

Шевченко Тетяна Олександрівна
асистент-стажист Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
tatashev89@gmail.com

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДРУГОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ С. РАХМАНІНОВА

Стаття присвячена інтерпретації Другої фортепіанної сонати С. Рахманінова яскравими піаністами XX – початку XXI ст. Аналіз образно-смислових, стильових особливостей сонати і специфіки її інтерпретації виявив твердження у виконанні комплексу динамічних, артикуляційних, темпових і метро-ритмічних ремарок сонати, а також моторно-вольового, моторно-пластичного і емоційно-моторного типу образності російського композитора.

Спираючись на методику виконавського аналізу О. Сокола, автор виявляє особливості інтерпретації фортепіанної сонати – агогічні відхилення і велика метрична свобода В. Горовиця, раціонально-інтелектуальний початок В. Ашкеназі.

Ключові слова: фортепіанне виконавство, музичні ремарки, тип образності, виконавська партитура.

Шевченко Татьяна Александровна, *ассистент-стажер Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой*

Исполнительская интерпретация Второй фортепианной сонаты С. Рахманинова

Статья посвящена интерпретации Второй фортепианной сонаты С. Рахманинова яркими пианистами XX – начала XXI вв. Анализ образно-смысловых, стилевых особенностей сонаты и специфики ее интерпретации выявил утверждение в исполнении комплекса динамических, артикуляционных, темповых и метро-

© Шевченко Т. О., 2016

ритмических ремарок сонаты, а также моторно-волевого, моторно-пластического и эмоционально-моторного типа образности русского композитора. Опираясь на методику исполнительского анализа А. Сокола, автор выявляет особенности интерпретации фортепианной сонаты – агогические отклонения и большая метрическая свобода В. Горовица, рационально-интеллектуальное начало В. Ашкенази.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство, музыкальные ремарки, тип образности, исполнительская партитура.

Shevchenko Tatiana, *assistant-trainee, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music.*

The performing interpretation of the Second Piano Sonata of S. Rachmaninov

The article is devoted to the interpretation of S. Rachmaninov's Second Piano Sonata, one the brightest pianists of XX – early XXI century. The analysis of the figurative sense, the stylistic features of the sonata and its specific interpretation of the statement, identified by a complex dynamic, articulation, tempo and rhythm metro remarks sonatas, as well as motor-volitional motor-plastic and emotional-type motor imagery of the Russian composer are considered.

Based on the method of interpretative analysis of A. Sokol, the author reveals the peculiarities of interpretation of piano sonatas – agogical deviation and V. Horowitz's large metric freedom, the rational and intelligent start of V. Ashkenazy.

Key words: piano performance, music remarks, type imagery, performing the score.

Незважаючи на значну кількість робіт з історії російської музики й зростання останнім часом інтересу до мистецтва "срібного століття", існує низка тем, які дотепер недостатньо розроблені. До них належить російська фортепіанна соната кінця XIX – початку XX ст. Серед низки наукових та історичних праць, у яких автори торкаються проблем даного жанру, лише у двох роботах російська фортепіанна соната розглядається в історичній перспективі. Це – дисертаційні дослідження О. Сорокіної і Ю. Москалець[1]. Якщо в першій роботі автор присвячує вищеозначеній темі один розділ, акцентуючи увагу на сонатах С. В. Рахманінова, то в другому дослідженні хронологічні рамки й проблематика історії російської сонати розширюється.

Проте, початок XX ст. – час небувалого розквіту в російській музиці сонати для фортепіано. Такий стрімкий розвиток жанру, що досить пізно ствердився в Росії й довгий час перебував на периферії композиторських інтересів, заслуговує пильної дослідницької уваги. Усвідомлення причин таких особливостей долі розглянутого жанру, привнесеного з європейської музичної традиції, дає можливість глибше усвідомити характер еволюційних процесів, що протікали в російській культурі й відбилися в сфері музичної творчості, а також виявити специфічні риси епохи, що не тільки висунула на перший план фортепіанну сонату, але й сприяла проникненню сонатного мислення в інші сфери художньої творчості.

Усе це визначає актуальність дослідження, загальна спрямованість якого пов'язана з новими підходами у вивченні фортепіанної музики. Необхідність вивчення російської фортепіанної сонати пов'язана також з фактом явної переваги досліджень, присвячених західноєвропейської сонаті, у порівнянні зі ступенем вивченості аналогічного жанру російської традиції. Незважаючи на великий інтерес до зазначених творів як відомих виконавців (В. Горовиць, В. Ашкеназі, Д. Мацуєв і ін.), так і молодих піаністів, сонати С. Рахманінова поки не стали предметом спеціального музикознавчого й виконавського аналізу, що обумовлює актуальність вибраної теми роботи[2] .

Російське фортепіанне мистецтво "срібного століття" – унікальне явище світової музичної культури. Увійшовши в конгломерат художніх одкровень епохи, воно виникло й розвивалося на гребені революційних змін у суспільній свідомості, по-своєму відбиваючи ці зміни. Висування на грані століть фортепіано як репрезентативного представника російського мистецтва в цілому, є прикладом реального багатобічного впливу онтологічної ситуації на різноманітні гносеологічні аспекти фортепіанної музики, втіленої в тріаді "композитор – виконавець – слухач".

Жанр сонати для фортепіано пройшов у російській музичній культурі складний шлях, перш ніж досяг свого розквіту в XIX – XX ст. Разом з тим, уже у двадцяті роки минулого століття соната поступається місцем іншим жанрам. Водночас досягнення "срібного століття", у тому числі й у жанрі сонати, продовжували служити джерелом натхнення для наступного покоління композиторів. Неминуща цінність цих добутків полягає в тому, що в них знайшли вираження глибинні людські почуття й думки, одержали відгук найважливіші проблеми людського існування. Тому не випадково кращі із сонат Скрябіна, Метнера, Рахманінова, М'ясковського, Прокоф'єва давно й по праву входять до числа шедеврів світової музичної культури.

У XIX – XX ст. у Росії фортепіанна соната стала одним із тих жанрів, який найбільше повно втілив основні тенденції свого часу і, насамперед, прагнення до філософського осмислення дійсності та загострений психологізм. У ній змогли реалізуватися ключові психологічні установки епохи: спрямованість на творчість, самопізнання, інтеграцію. Усе це деякою мірою дозволяє пояснити інтерес до жанру сонати, який зріс у означений період.

Поєднавши в собі світоглядні ідеї часу, фортепіанна соната увійшла в загальне русло мистецтва початку ХХ ст., де найскладнішим образом переплелися суперечливі напрями, серед яких найбільш впливовими виявилися символізм і стиль модерн. Символізм – як умонастрій епохи, її внутрішній зміст, модерн – як її зовнішній вигляд, вишуканий, почуттєвий, але разом з тим, логічний й гармонійний. Соната стала ідеальним вираженням цієї двоєдності, умістивши в логічно вибудовану форму багатозначність і філософську глибину змісту.

У фортепіанній сонаті, як і у всієї фортепіанній музиці XIX – XX ст., музичний психологізм сприяє зростанню звукозображальності, більшому проникненню в предметний зміст простору, відтворенню не тільки символів невидимого, ідеального світу, але й форм світу видимого у вигляді звукового аудіального аналога речі.

Повною мірою зазначений психологізм у його тісних взаєминах із психологічно наповненою звукозображальністю виражений у фортепіанній сонаті №2 ор. 36 С. В. Рахманінова, яка була написана композитором у 1913 р. і відредагована ним у 1931 р.[3] Так, якщо виконання оригінальної версії триває близько 25 хвилин, то переглянутий авторський варіант скорочений приблизно до 19 хв.

У 1940 р., за згодою композитора, піаніст В. Горовиць створив нову версію сонати, яка синтезує в собі версії 1913 р. й 1931 р. Багато піаністів, у тому числі Рут Ларедо й Элен Грімо, використовували саме це видання В. Горовиця під час виконання твору. Загальне звучання об'єднаної версії триває близько 22 хвилин.

Лірико-драматична й психологічно-поглиблена лінія пізньої творчості композитора виразила дух епохи та відбила провідну національну модель у російському музичному мистецтві XIX – XX ст. – прагнення навіть у тривожній нестійкості навколишнього світу знайти гармонію, творчий початок, джерела якого перебувають у душі самої людини. Музично-образна мова сонати відрізняється значною, сугубо романтичною драматичною напруженістю, великим ступенем складності всіх елементів музичної мови.

С.Рахманінов належить до авторів, музика яких не тільки допускає, але й вимагає активності виконавця. Тому вірний підхід до трактування творів С.Рахманінова, насамперед, варто шукати в його власній виконавській манері. "Рахманінов-виконавець не йшов назустріч тим властивостям, що лежали на поверхні його музики, а, навпаки, начебто намагався їх сховати, придушити. Відіграючи, він як би боровся з матеріалом, боровся із самим собою..." [1, 144].

Зазначене "боріння" є можливістю прояву сутнісних енергійних властивостей музики С.Рахманінова, з характерною для неї прихованою енергією й залізною волею, свідомо використане ним інтерпретаторське сприймання. Виходячи із цього, констатуємо, що виконавська манера С.Рахманінова відповідає природі його музики і є найбільш вірною, на наш погляд, для її інтерпретації. Властивості цієї манери треба намагатися зрозуміти й, наскільки це можливо, перейняти. Безумовно, йдеться про прагнення до проникнення в суть авторського підходу. "Не можна "вихоплювати" окремі деталі його трактувань, навіть точно їх копіюючи – у результаті неминуче вийде пародія. Це тим більш безглуздо відносно сонат і варіацій, оскільки про характер їхньої авторської інтерпретації нічого не відомо навіть зі свідчень очевидців. Виконавцеві цих творів необхідно засвоїти відзначені фундаментальні властивості трактувань Рахманінова, що допомагають виявити ідею добутку, очистити його від різного роду нашарувань, що при розумінні специфіки їх стилю зажадає особливих, нестандартних інтерпретаторських розв'язків" [3, 14].

Термін "код віртуозності", уведений українським дослідником О. Л. Мургою, має на увазі запрограмований у тексті музичного добутку ідеальний потенціал вищої виконавської реалізації, який включає суму сутнісних особливостей віртуозності й регулює два аспекти віртуозності: технологічний, тобто властиво виконавський, процесуально реалізований у виконанні, і т. зв. мусікійський, тобто ідеальний, даний автором виконавцеві як вищий естетичний імпульс [2, 10].

У випадку з фортепіанними творами С. Рахманінова ми апелюємо до другого аспекту зазначеного вище принципу віртуозності – мусікійського як втіленню вищого естетичного принципу, здатного гідно перетворити активні струми життєвості, творчої активності, динамічності й оптимістичного світобачення композитора, як відбиття діалектики перетікання складності в красу, а краси в складність. У С.Рахманінова принцип вищої, мусікійської віртуозності невіддільний від найглибшої змістовності філософсько-символістського рівня.

Розглянемо, як "звукоінтонаційний образ світу" С. Рахманінова (термін О. В. Сокола), відбитий у фортепіанних сонатах композитора, втілився на рівні його музичного експресивно-мовного стилю.

Опорними у визначенні музичного стилю сонат для фортепіано С. Рахманінова для нас стануть музичні ремарки, які композитор використовував у позначених добутках. "Музичними (експресивно-стилістичними) ремарками є слова, словосполучення, що й заміняють їхні абревіатури й гра-

фічні позначення, що виражають поняття про характер інтонаційно-художніх образів і про способи їх артистичного (виконавського) втілення" [4, 39].

Для більшої наочності при проведенні порівняльної характеристики авторської й виконавської інтерпретації, ми опиралися на виконавську схему, яка являє собою свого роду трилінійну партитуру, на якій представлені: тактовий розмір, темп, характер руху і його зміни (вказівки над верхнім рядком), позначення характеру інтонування, ознаки музичних образів (вказівки під верхнім рядком), рівні стабільної динаміки (над середньою лінійкою), процесуальної динаміки й динамічної артикуляції – s□, s□□, r□ (під середньою лінійкою), графічні артикуляції верхніх голосів і постійно діючі артикуляційні ремарки – legato, staccato (над нижньою лінійкою), графічні артикуляції нижніх голосів, а також додаткові способи музичної вимови й виконання – Ped., glissando (під нижньою лінійкою). Подібний графічний метод аналізу матеріалу дозволить наочно й у сукупності представити весь спектр ремарок аналізованого твору[4].

Основою для виявлення особливостей виконавського прочитання Другої сонати С. Рахманінова стали записи виконання зазначеного твору двома видатними піаністами XX ст. – В. Горовиця (1903 – 1989) і В. Ашкеназі (1937), а також одеського піаніста О. Ботвінова (1964) і російського сучасного піаніста Д. Мацуєва (1975). Аудіозаписи рахманіновської Другої сонати для фортепіано були зроблені піаністами відповідно 13 квітня 1980 р. (В. Горовиць), у 1976 р. (виробник диска: Німеччина Аудіо кодек: FLAC Тип рипа: image+.cue Битрейт аудіо – В. Ашкеназі), а також на початку XXI ст. – 2002 р. (альбом "Алексей Ботвинов играет произведения Рахманинова") та 2008 р. (Д. Мацуєв, альбом "Неизвестный Рахманинов", який був записаний в швейцарському маєтку Рахманінових "Сенар" на роялі С. Рахманінова Steinway, спеціально відреставрованому для запису; продюсер запису – Пилип Нідель).

В авторській версії присутні динамічні, артикуляційні, темпові й метро-ритмічні ремарки, що дозволяють виявити експресивно-мовну стилістику композитора. С. Рахманінов досить докладно виразив свою авторську версію про виконання свого твору: образний світ сонати представлений такими позначеннями як veloce (іт. – швидко, швидко), dolce (іт. – ніжно, приємно, ласкаво), leggiero (іт. – легко, невимушено), pesante (іт. – важко), perdento (іт. – гублячись, зникаючи), agitato (іт. – схвильовано), commodo (іт. – легко), espressive (іт. – виразно, експресивно). Найчастіше композитором застосовується ремарка dolce.

Різноманітні темпові позначення, що часто змінюють один одного: основний темп музики сонати позначений як Allegro agitato і зазначений темп досить стабільно присутній у творі, – лише двічі на короткий час зазначений темп змінюється на більш стриманий, але вже в початкових тактах С. Рахманінов активно застосовує вповільнення й наступні прискорення темпу, що створюють образ активний, що постійно змінюється (ritenuto, poco ritenuto, ritardanto, accelerando, meno mosso, poco piu mosso). Усі зазначені засоби формують емоційний стиль музики, який, у свою чергу, вимагає відповідного виконавського підходу.

У сонаті композитор застосовує два типи динамічних позначень: ремарки, що відбивають стабільну динаміку (p, f, mf, ff) і вказівки, пов'язані з позначенням динамічного процесу (т. зв. процесуальні – crescendo, diminuendo). Найчастіше С. Рахманінов будує динамічну лінію свого твору на стрімкому наростанні й протиставленні крайніх динамічних відтінків, що надає музиці схвильовано-нестійкий емоційний характер.

Активні динамічні зміни, присутність постійних більших і малих crescendo і diminuendo, інтенсивне застосування уривчастих і активних артикуляційних ремарок, а також досить частої зміни розміру (основний розмір 4/4 і вже в 3-му такті відбувається зміна на 2/4, далі зміна на 6/8, 9/8, 12/8, і багаторазова гра розмірами 6/8 і 12/8 підсилює ту динамічність, тривожність і напруженість, які становлять основу емоційного тонусу сонати. Активну роль в авторському тексті добутку відіграє педаль, яка часто сполучається з активним штрихом (sforzando – раптовий акцент на якому-небудь звуці або акорді; marcato – виділяючи, підкреслюючи; accent – акцент, наголос), створюючи ефект суперечливого з'єднання тривожно-вольової цілеспрямованості з короткими сплесками лірично пофарбованої, протяжної інтонації.

Таким чином, проаналізувавши використовуване композитором коло виразних засобів, усю різноманітність динамічних, артикуляційних, темпових і метро-ритмічних ремарок сонати, ми може дійти висновку про присутність в аналізованому творі моторно-вольового, моторно-пластичного й емоційно-моторного типу образності (визначення О. Сокола).

Провівши порівняльний аналіз виконавських версій В. Горовиця, В. Ашкеназі, О. Ботвінова та Д. Мацуєва, ми доходимо висновку, що усі вказані піаністи ґрунтуються у своєму виконанні на авторських вказівках щодо динаміки, темпу, метро-ритму, артикуляції й, на наш погляд, зуміли повною мірою виразити той тривожно-неспокійний, динамічний, активно-вольовий образ, який був задуманий композитором. Індивідуально виконавський початок знайшов свій прояв у ряді динамічних і образних змін, що присутні у виконанні вищевказаних піаністів. Тому відзначимо явно виявлену індивідуальність у

виконанні В. Горовиця та В. Ашкеназі. Так, у першого виконавця явно прослуховується вольова складова образів сонати, що відбилося в меншій, у порівнянні з авторською версією й виконанням В. Ашкеназі, ступені контрасту динамічних відтінків, у більш активному застосуванні артикуляційних ремарок.

Разом з тим, В. Горовиць більш глибоко, у порівнянні з виконанням В. Ашкеназі, втілює багатоплановість звучання фактури сонати, що виявилося в одночасному звуковому проведенні в різних фактурних шарах добутку більшого виду відтінків від p до ff. Крім того, відзначимо також більш виражений контраст у виконанні В. Горовиця фрагментів динамічно-активного і лірико-протяжного образних шарів сонати, що, на наш погляд, ближче до композиторської стилістики пізнього Рахманінова. Також відзначимо таку характерну виконавську рису В. Горовиця, як агогічні відхилення від темпу й більший ступінь метричної волі, що дозволяють виразити вагомі смислові й емоційні акценти рахманіновського твору.

У виконанні В. Ашкеназі на перший план виходить раціонально-інтелектуальний аспект, що виявився в застосуванні більш рухливого темпу в порівнянні з авторським, у більш очевидному вибудовуванні драматургії сонати, у не завжди виконуваних численних авторських контрастних динамічних ремарок.

Примітки

[1] Сорокина Е. Некоторые проблемы развития фортепианной сонаты в России. – Дис. … канд. искусствоведения. – М., 1976. – 195 с.; Москалец Ю. Русская фортепианная соната рубежа XIX-XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи. – Дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2004. – 232 с.

[2] У 1991 р. була написана дисертаційна робота С. Сенкова "Специфика стиля и проблемы интерпретации фортепианных сонат и вариаций С.В. Рахманинова" (М., 1991. – Автореферат дис. . канд. мистецтвозн. – 27 с.), в якій автор розглядає ряд елементів музичної мови і концепції вказаних творів Рахманінова [с. 3 вказ. роботи], але на жаль, практично, відсутній розгляд заявленої в назві роботи проблема інтерпретації сонат композитора, що цікавить нас.

[3] Зазначимо, що фортепіанний стиль Рахманинова в другій версії стає майстернішим і більш вишуканим завдяки використанню композитором гнучкіших фігурацій, частим вплітанням хроматичних підголосків, об'ємнішій фактурі. Усі вказані властивості роблять цю авторську версію сонати цікавішою для виконавця.

[4] Зразок означеної схеми дивися у Додатку. На жаль, по технічним причинам ми не можемо навести повністю означену схему, тому нижче надаємо результати аналізу ремарок у вигляді тексту.

Література

1. Коган Г. Избранные статьи / Г. Коган; предисл. В. Цуккермана. – М. : Сов. композитор, 1985. – Вып. 3. – 184 с.

2. Мурга О. Принцип віртуозності в російській художній культурі другої половини XIX – початку XX століття та еволюція жанру російського романтичного фортепіанного концерту : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. Мурга. – К., 2003. – 18 с.

3. Скафтымова Л. Рахманинов и символизм / Л. Скафтымова // Сергей Рахманинов от века минувшего к веку нынешнему. – Ростов-на-Дону : РГК, 1994. – С. 16–26.

4. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Монография / А. Сокол. – Одесса : Моряк, 2007. – 275 с.

5. Сокол А. В. Теория музыкальной артикуляции / А.В. Сокол. – Одесса : ОКФА, 1996. – 204 с.

References

1. Kogan, G. (1985). Selected articles. Issue 3. M.: Sov. Kompozitor [in Russian].

2. Murga, O. (2003). Principle of virtuous in Russian art culture of the second part of XIX – the beginning XX centuries and the evolution of the genre of Russian romantic piano concert. Extended abstract of candidate□s thesis. Kyiv [in Ukrainian].

3. Skaftimova, L. (1994). Rahmanynov and symbolism. Sergey Rahmanynov from the past to modern centuries. (pp. 16-26). Rostov-on-Don: RGC [in Russian].

4. Sokol, A. (2007). Performing remarks, image of world and music style. Odessa: Moryak [in Ukrainian].

5. Sokol, A. V. (1996). Theory of music articulation. Odessa: OKFA [in Ukrainian].

Додаток

Зразок виконавської партитури

темп, характер руху та його зміни	т. 1	т. 2	т. 3	т. 4	т. 5
характер інтонування, ознаки музичних образів --- рівні стабільної динаміки					
процесуальні динамічні вказівки --- постійно діючі артикуляційні ремарки, штрихи					

артикуляція нижніх голосів, прийоми музичної вимови та виконання

Ю В І Л Е Й

Щиро вітаємо
з 70-річним ювілеєм
ректора Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
професора
***ЧЕРНЕЦЯ ВАСИЛЯ ГНАТОВИЧА* !**

Життєвий шлях ***Василя Гнатовича Чернеця*** позначений багаторічною невтомною працею на ниві освіти та культури.

Василь Гнатович – відомий учений-культуролог, доктор філософії, професор, є автором понад 70 наукових робіт з культурологічної та мистецтвознавчої проблематики, громадський діяч, організатор науково-просвітницьких та науково-мистецьких акцій.

З 1998 року – ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки (2005), заслужений працівник освіти України (2009), академік Академії вищої освіти України, академік УАН, почесний академік Національної академії мистецтв України (2015), член Національної спілки журналістів України. Науковий доробок Василя Гнатовича є вагомим внеском в розвиток вітчизняної наукової думки, він один з керівників авторського колективу 6 томної «Української енциклопедії етнокультурознавства та етнокультурології».

Зичимо ювіляру творчого натхнення, довголіття, наполегливості й терпіння, мудрості й розважливості, миру і достатку, міцного козацького здоров'я!

Редакційна колегія журналу та
наукова частина НАКККіМ

В И М О Г И Д О О Ф О Р М Л Е Н Н Я С Т А Т Е Й

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До публікації в журналі приймаються статті проблемного, узагальнюючого, методичного характеру, які являють собою оригінальні наукові дослідження, що **раніше ніде не друкувались.**

Статті приймаються українською, російською або англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://nakkkim.edu.ua/nauka/93-vidannya-akademiji) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 18.00) **за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 37, 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.

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. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.
8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв’язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією…

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Афанасьєв Ю. Л. Визначення поняття етнодизайну як методологічної проблеми 3

Карпов В. В. Музеєзнавчий аналіз висвітлення культурної спадщини Т. Шевченка у Національному музеї Тараса Шевченка 6

Божко Л. Д. Наукометричний аналіз українських дисертацій із туризму (1991 – 2014) 11

Головач Н. М. Релігійна соціалізація особистості у сучасному культурному просторі 21

Денисюк Ж. З. Феномен гламуру масової культури як засіб конструювання уявних ідентичностей 26

Доманська О. А. Релігійна складова у формуванні світоглядних уявлень українського етносу 31

Кухаренко О. О. Тотемне свято як основа тваринного культу 37

Михальчук В. В. Виставки польських художників в Україні 2013–2015 років: основні особливості 41

Москвічова Ю. О. Особливості міжкультурної комунікації в поліетнічному просторі Вінничини 47

Піщанська В. М. Репрезентація етнокультури в козацьких думах і народних піснях 52

Сьомкін В. В. Проблема парадигми сучасної технології освіти зі спеціальності "Дизайн" 57

Терещенко-Кайдан Л. В. Методика виявлення українських рукописів із слов'янського масиву грецьких монастирських колекцій святої гори Афон шляхом семіотичних досліджень 60

Філіна Т. В. Національно-культурні рухи слов'янських народів Австрійської імперії у першій половині XIX століття 66

Черниш М. О. Культурне різноманіття: етнонаціональний аспект 72

Яковлев О. В. Синергійні шляхи культурного регіонального розвитку України 77

Філіна А. П. Культурний простір: основні його види та культурна діяльність суспільства щодо задоволення соціокультурних потреб громадян 82

Гордієнко А. І. Передумови становлення дитячої бібліотеки як культурно-просвітницького інституту (1917 – 1920) 87

Щербинін С. В. Суспільне становище української жінки в Литовсько-Польську добу 93

Волинець В. О. Мультимедіа: поняття, сутність та сфери застосування 98

Дубрівна А. П. Абстрактне мистецтво як сегмент української художньої культури 103

Нєйчева Л. В. Християнська ідея в Болгарії та її генетична обумовленість кирилівською традицією 108

Прокоп'як В. Б. Аматорський театральний рух як чинник національно-культурного життя Галичини періоду німецької окупації (1941 – 1944) 113

Сопотницький В. В. Культуротворчий потенціал віртуальної послуги закладів культури 120

Стахієва Н. В. Постать В. Перетца у царині театрознавства 125

Строгаль М. О. Упровадження механізму фандрейзингу в сферу культури України 131

ФІЛОЛОГІЯ

Путро А. О. Професійна іншомовна компетентність студентів: аналіз тексту (Частина І) 137

МУЗИКОЗНАВСТВО

Андросова Д. В. Стильова емансипація музичного виконавства та методологія "нової цілісності" аналізу музики 144

Довгань Л. М. Музичний професіоналізм як компенсативна взаємодія педагогічної та виконавської діяльностей 149

Муравська О. В. До питання про специфіку оперного амплуа баритона: етимологічний та образно-смисловий аспекти 153

Оганезова-Григоренко О. В. Деякі інноваційні методології вокально-виконавського мистецтва 159

Побережна Г. І. Сонатна форма у творчості О. Скрябіна: епізоди еволюції 164

Хіль О. М. Перший фортепіанний концерт С. Прокоф'єва у спрямованості на актуальне інтонаційне рішення 174

Черноіваненко А. Д. Про деякі передумови автономізації музичного інструменталізму 179

Білозерова О. В. Музично-критична діяльність журналу "Art Line": тематика, жанровий зміст, структура та засоби аргументації 185

Вінічук А. О. Функціонування соціокультурних зв'язків України та Румунії в театрально-концертній діяльності сучасного суспільства 190

Ганджа І. В. Феномен Діани Петриненко як співачки і педагога 197

Гуркова О. М. Сатирична спрямованість вокального циклу "Облачность" для баса і фортепіано О. Злотника на вірші Л. Мартинова 203

Кричинська О. В. "Одинадцять етюдів у формі старовинних танців" для фортепіано В. Косенка: танцювальний сюїтний цикл між минулим і майбутнім 208

Лю Кетін Фортепіанний модерн у творчості одеських композиторів 1950-х – 1960-х років (на прикладі творів К. Данькевича, С. Орфєєва, О. Красотова) 214

Нємцова Л.О. Проблематика хорового виконавства у світлі музикознавчо-критичних праць С. Людкевича 220

Павленко Л. О. Еволюція бандурного виконавства: методологічні засади дослідження 226

Палкіна І. І. Рок-мистецтво як складова рок-культури 232

Співаченко О. С. Федір Стравінський – "вокальний актор" (на прикладі образу Мефістофеля в опері Ш. Гуно "Фауст") 238

Шевченко Т. О. Виконавська інтерпретація Другої фортепіанної сонати С. Рахманінова 243

С О Д Е Р Ж А Н И Е

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Афанасьев Ю. Л. Определение понятия этнодизайна как методологической проблемы 3

Карпов В. В. Музееведческий анализ представления культурного наследия Тараса Шевченко в Национальном музее Тараса Шевченко 6

Божко Л. Д. Наукометрический анализ украинских диссертаций по туризму (1991 – 2014) 11

Головач Н. Н. Религиозная социализация личности в современном культурном пространстве 21

Денисюк Ж. З. Феномен гламура массовой культуры как средство конструирования воображаемых идентичностей 26

Доманская Е. А. Религиозная составляющая в формировании мировоззренческих представлений украинского этноса 31

Кухаренко А. А. Тотемный праздник как основа животного культа 37

Михальчук В. В. Выставки польских художников в Украине 2013-2015 годов: основные особенности 41

Москвичёва Ю. А. Особенности межкультурной коммуникации в полиэтническом пространстве Винниччины 47

Пищанская В. Н. Репрезентация этнокультуры в казацких думах и народных песнях 52

Сёмкин В. В. Проблема парадигмы современной технологии образования по специальности "Дизайн" 57

Терещенко-Кайдан Л. В. Методика выявления украинских рукописей из славянского массива греческих монастырских коллекций Святой горы Афон путём семиотических исследований 60

Филина Т. В. Национально-культурные движения славянских народов Австрийской империи в первой половине XIX века 66

Черныш М. О. Культурное разнообразие: этнонациональный аспект 72

Яковлев А. В. Синергетические пути культурного регионального развития Украины 77

Филина А. П. Культурное пространство: основные его виды и культурная деятельность общества по удовлетворению социокультурных потребностей граждан 82

Гордиенко А. И. Предпосылки становления детской библиотеки как культурно-просветительского института (1917 – 1920) 87

Щербынин С. В. Общественное положение украинской женщины в Литовско-Польский период 93

Волынец В. А. Мультимедиа: понятие, сущность и сферы применения 98

Дубривна А. П. Абстрактное искусство как сегмент украинской художественной культуры 103

Нейчева Л. В. Христианская идея в Болгарии и её генетическая обусловленность кирилловской традицией 108

Прокопяк В. Б. Любительское театральное движение как фактор национально-культурной жизни Галичины периода немецкой оккупации (1941 – 1944) 113

Сопотницкий В. В. Культуротворческий потенциал виртуальной услуги учреждений культуры 120

Стахиева Н. В. Личность В. Перетца в области театроведения 125

Строгаль М. А. Внедрение механизма фандрейзинга в сферу культуры Украины 131

ФИЛОЛОГИЯ

Путро А. А. Профессиональная иноязычная компетентность студентов: анализ текста (Часть I) 137

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Андросова Д. В. Стилевая эмансипация музыкального исполнительства и методология "новой целостности" анализа музыки 144

Довгань Л. М. Музыкальный профессионализм как компенсативное взаимодействие педагогической и исполнительской деятельностей 149

Муравская О. В. К вопросу о специфике оперного амплуа баритона: этимологический и образно-смысловой аспекты 153

Оганезова-Григоренко О. В. Некоторые инновационные методологии вокально-исполнительского искусства 159

Побережная Г. И. Сонатная форма в творчестве А. Скрябина: эпизоды эволюции 164

Хиль Е. М. Первый фортепианный концерт С. Прокофьева в направленности на актуальное интонационное решение 174

Черноиваненко А. Д. О некоторых предпосылках автономизации музыкального инструментализма 179

Белозерова Е. В. Музыкально-критическая деятельность журнала "Art line": тематика, жанровое содержание, структура и средства аргументации 185

Виничук А. О. Функционирование социокультурных связей Украины и Румынии в театрально-концертной деятельности современного общества 190

Ганджа И. В. Феномен Дианы Петриненко как певицы и педагога 197

Гуркова О. М. Сатирическая направленность вокального цикла "Облачность" для баса и фортепиано А. Злотника на слова Л. Мартынова 203

Кричинская О. В. "Одиннадцать этюдов в форме старинных танцев" для фортепиано В. Косенко: танцевальный сюитный цикл между прошлым и будущим 208

Лю Кетин Фортепианный модерн в творчестве одесских композиторов 1950-х – 1960-х годов (на примере произведений К. Данькевича, С. Орфеева и А. Красотова) 214

Немцова Л.О. Проблематика хорового исполнительства в свете музыковедческо-критических работ С. Людкевича 220

Павленко Л. А. Эволюция бандурного исполнительства: методологические основы исследования 226

Палкина И. И. Рок-искусство как составляющая рок-культуры 232

Спиваченко О. С. Федор Стравинский – "вокальный актер" (на примере образа Мефистофеля в опере Ш. Гуно "Фауст") 238

Шевченко Т. А. Исполнительская интерпретация Второй фортепианной сонаты С. Рахманинова 243

C O N T E N T S

CULTUROLOGY

Afanasiev Yu. Definition of ethnic design as a methodological problem 3

Karpov V. Museology analysis of the highlighting Taras Shevchenko cultural heritage in the National Museum of Taras Shevchenko 6

Bozhko L. Scientometric analysis of Ukrainian dissertations on tourism (1991 – 2014) 11

Golovach N. Religious socialization in contemporary cultural space 21

Denysyuk Zh. Phenomenon of glamour of mass culture as a tool of designing of imaginary identities 26

Domanska O. The religious component in the formation of philosophical concepts of Ukrainian ethnos 31

Kukharenko O. Totemic feast as a basis for animal cult 37

Mikhalchuk V. Exhibitions of polish artists in Ukraine in 2013-2015: main features 41

Moskvichova Yu. Peculiarities of intercultural communication in the polyethnic space of the Vinnytsia region 47

Pishchanska V. Representation of ethnic culture in Cossack ballads and folk songs 52

Syomkin V. The problem of the modern paradigm of technology education in the specialty "Dizayn" 57

Tereshchenko-Kaidan L. Detection method of Ukrainian manuscripts among Slavic mass of the Greek monastic collections of the holy mount Athos by semiotic research 60

Filina T. National and cultural movements of Slavic peoples of Austrian empire in the first half of XIX century 66

Chernysh M. Cultural diversity: ethnonational aspect 72

Yakovlev A. Synergistic Ways of Regional Cultural Development of Ukraine 77

Filina A. Cultural space: main types and its cultural activities society for pleasure sociocultural needs of citizens 82

Gordienko A. Prerequisite's of becoming a children's library as a cultural educational institution (1917 – 1920) 87

Shcherbynin S. Ukrainian women social position in the Lithuanian-Polish period 93

Volynetc V. Multimedia: concept, nature and spheres of using 98

Dubrivna A. Abstract art as a segment of Ukrainian artistic culture 103

Neycheva L. Christian ideogy in Bulgaria and its genetic grounding in Cyrillic tradition 108

Prokopiak V. The amateur theatrical movement as a factor of national and cultural life in Galicia during the German occupation (1941-1944) 113

Sopotnytskyy V. Culture-capacity of virtual services of cultural institutions 120

Stakhiyeva N. The figure of V.M. Perets in the field of theatre studies 125

Strohal M. Implementation of fundraising mechanism in the culture of Ukraine 131

PHILOLOGY

Putro A. Professional foreign linguistic competence of students: text analysis (Part I) .....

MUSICOLOGY

Androsova D. Style emancipation of music performance and methodology of "new wholeness" of analysis of music .....

Dovgan L. Music professionalism as the compensative interaction of pedagogical and performance activities .....

Muravskaya O. Regarding to the question of the specifics of opera baritone roles: etymological and semantic figurative aspects .....

Oganezova-Grigorenko O. Some innovative methodology of vocal performing art .....

Poberezhna G. Sonate form in Scribian creative activity: episodes of evolution .....

Khil O. Prokofiev's first piano concert in the direction of the current intonation decision .....

Chernoivanenko A. Some background of autonomy of musical instrumentalism .....

Bilozerova O. Musical-Critical Activity of "Art line" Magazine: Subjects, Genre Content, Structure and Tools of Argumentation .....

Vinichuk A. Functioning of sociocultural connections of Ukraine and Romania in theatrical-concert activity of modern society .....

Gandzha I. Phenomenon of Diana Petrynenko as a singer and a lecturer .....

Hurkova O. Satire in the Vocal Cycle "Cloudiness" for bass, accompanied by piano by O. Zlotnyk. .....

Krychynska O. "Eleven etudes in the form of old dances" for piano by Viktor Kosenko: cycle of dance suite between past and future .....

Lu Keting Piano modern style in creative activity of Odessa composers in 1950-1960 years (on example of the works of K.Dankevich, S.Orfjejev and A.Krasotov) .....

Nemtsov L. The range of problems of the choral carrying out is in the light of critical for a musicologist labours of Stanislav Ludkevych .....

Pavlenko L. Evolution of bandura performing: methodological bases of research .....

Palkina I. Rock-art as a component of rock-culture .....

Spivachenko O. Fyodor Stravinsky as a "Vocal Actor" (for example of the Image of Mephistopheles in the Opera "Faust" by Charles Gounod's) .....

Shevchenko T. The performing interpretation of the Second Piano Sonata of S. Rachmaninov .....

Наукове видання

МІЖНАРОДНИЙ ВІСНИК

Культурологія. Філологія. Музикознавство

INTERNATIONAL JOURNAL

Culturology.Philology. Musicology

Випуск I (6), 2016

Редактор	***Ж. З. Денисюк***
	О. В. Шульга
Редагування англомовних анотацій і транслітерації	***Т. С. Рева***
Комп'ютерна верстка	***С. І. Супруненко***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 37; тел.: (044) 280-21-93,
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Підписано до друку 23.06.2016. Формат 60x84 $^{1}/_{8}$. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Облік.-вид. арк. 30,30. 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