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 (10), 2018

INTERNATIONAL JOURNAL

Culturology. Philology. Musicology

УДК 168.522+80+78

Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ : Міленіум, 2018. Вип. I (10). 365 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); ***Кікоть 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); ***Ястжебський 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 24.04.2018 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, 2018
© Автори, 2018

К У Л Ь Т У Р О Л О Г І Я

УДК 796.5: 282 : 246.5

Степанова Олена Анатоліївна,
доктор культурології, доцент,
завідувач кафедри менеджменту туризму
Відкритого міжнародного університету
розвитку людини «Україна»
elen_d@i.ua

КУЛЬТ КАТОЛИЦЬКИХ ІКОН У ТУРИСТИЧНІЙ ГАЛУЗІ УКРАЇНИ

Мета дослідження – розкриття потенціалу культу католицьких ікон у туристичній галузі України. **Методологія** дослідження базується на дескриптивно-аналітичному (розкриття важливості католицького пошанування святих зображень), культурологічному (представлення культу католицьких ікон у загальному культурному процесі) й компаративному (зіставлення окремих релігійних практик і теологічних концепцій) методах наукового аналізу. **Наукова новизна**. Пропонується розвивати в галузі релігійного туризму тему культу католицьких ікон у загальній системі туристичних пропозицій для громадян України та іноземців. У представленій статті доведено наукову актуальність і практичну цінність для туристичного ринку розкриття потенціалу римо-католицького культу, зокрема на прикладі окремих ікон, у контексті створення привабливого й впізнаваного культурно-туристичного іміджу України. **Висновки**. Для туристів із сусідніх з Україною держав (Польща, Угорщина, Словаччина), де переважає латинський католицизм, пропозиція відвідання святинь, у яких зберігаються відомі ікони (чи скульптури), є привабливою в аспекті релігійної практики та сентиментальних спогадів. Для наших співгромадян – це туристична пропозиція пізнання історії багатої поліфонії української культури. Такий напрям роботи належить до перспективних у туристичній галузі України в розробці репрезентативних і конкурентних маркетингових стратегій та пропозицій територіального брендингу.

Ключові слова: католицькі ікони, католицька іконографія Богородиці, католицькі санктуарії в Україні, релігійний туризм.

***Степанова Елена Анатолиевна**, доктор культурологии, заведующая кафедрой менеджмента туризма Открытого международного университета развития человека «Украина»*

Культ католических икон в туристической отрасли Украины

Цель статьи – раскрытие потенциала культа католических икон в туристической отрасли Украины. **Методология исследования** базируется на дескриптивной-аналитическом (раскрытие важности католического почитания святых изображений), культурологическом (представление культа католических икон в общем культурном процессе) и компаративном (сопоставление отдельных религиозных практик и теологических концепций) методах научного анализа. **Научная новизна**. Предлагается развивать в области религиозного туризма тему культа католических икон в общей системе туристических предложений для граждан Украины и иностранцев. В представленной статье доказано научную актуальность и практическую ценность для туристического рынка раскрытия потенциала римо-католического культа, в частности на примере отдельных икон, в контексте создания привлекательного и узнаваемого культурно-туристического имиджа Украины. **Выводы**. Для туристов из соседних с Украиной государств (Польша, Венгрия, Словакия), где преобладает латинский католицизм, предложение посещения святынь, в которых хранятся известные иконы (или скульптуры), является привлекательным в аспекте религиозной практики и сентиментальных воспоминаний. Для наших сограждан – это туристическое предложение познания истории богатой полифонии украинской культуры. Такое направление работы относится к перспективным в туристической отрасли Украины в разработке репрезентативных и конкурентных маркетинговых стратегий и предложений территориального брендинга.

Ключевые слова: католические иконы, католическая иконография Богородицы, католические санктуарии в Украине, религиозный туризм.

***Stepanova Olena**, Doctor of Sciences in Cultural Studies, Head of the Department of Tourism Management of the Open International University of Human Development "Ukraine"*

The Cult of Catholic Icons in the Tourist Industry of Ukraine

Purpose of the article is to study the potential of the cult of Catholic icons in the tourist industry of Ukraine. **The methodology** of the research on the descriptive-analytical (disclosing the importance of Catholic veneration of sacred images), culturological (representing the cult of Catholic icons in the general cultural process) and comparative (comparison of individual religious practices and theological concepts) methods of scientific analysis are based. **Scientific novelty.** It is proposed to develop in the field of religious tourism the theme of the cult of Catholic icons in the

©Степанова О.А., 2018

general system of tourist offers for citizens of Ukraine and foreigners. The presented article proves the scientific relevance and practical value for the tourism market of uncovering the potential of the Roman Catholic cult, in particular with the example of individual icons, in the general context of creating an attractive and recognizable cultural and tourist image of Ukraine. **Conclusions.** For tourists from neighboring countries (Poland, Hungary, Slovakia), where Latin Catholicism prevails, the offer of visiting shrines in which known icons (or sculptures) are stored, is attractive in the aspect of religious practice and sentimental memories. For citizens of Ukraine, this is a tourist offer of knowing the history of the rich polyphony of Ukrainian culture. This line of work relates to promising in the tourism industry of Ukraine in the development of representative and competitive marketing strategies and offers of territorial branding.

Key words: Catholic icons, Marian art in the Catholic Church, Catholic sanctuaries in Ukraine, religious tourism.

Актуальність теми дослідження. Сучасна епоха глобалізації, окрім стирання окремих культурних і національних кордонів, залишає простір для виокремлення семантично маркованих духовно-релігійним змістом топосів, які дозволяють вибудовувати привабливі напрями для окремих цільових аудиторій у туристичній галузі та сфері рекреаційних послуг. Це, водночас, формує позитивний імідж певного регіону чи локальних територій. Віднаходження окремих символічних образів забезпечує важливий інтегративний аспект тієї або іншої спільноти: це може бути окрема національна, соціальна, релігійна, політична чи інша група, що уможливлює також і створення умов єдності загальнонаціональної чи державної. Погоджуємося з думкою Елли Мамонтової, що «символ є одним з потужних інструментів забезпечення взаємозв'язку та взаємозалежності як головних принципів існування будь-якої соціальної спільноти. Будучи основою механізму соціальної інтеракції, а не лише її результатом, символ перетворюється на знаряддя конструювання політичного порядку та слугує інструментом реалізації інтегративних потреб людини та суспільства в цілому» [2, 25].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Найбільше наукових опрацювань культу католицьких ікон в Україні належить польським науковцям. Як відомо, до Другої світової війни більшість римо-католиків на українських землях були саме поляками за походженням, які після взаємних і трагічних для обох народів – українського й польського – переселень не втратили інтерес до культури, в якій вони (або їхні батьки) народилися. Відзначимо, що практично з усіх місцевостей переселені поляки забирали ікони чи скульптури не тільки зі своїх домівок, але й і з храмів. Ця традиція відома ще з середньовічних часів, коли доводилося рятуватися перед набігами татар чи турків.

Історик Церкви польський єпископ Вікентій Урбан в «Нарисах з історії Львівської архидієцезії та її душпастирів» коротко представив й основні її ікони [12]. Протягом 1993–2015 років у Кракові за редакцією історика мистецтва Яна Островського видавалися «Матеріали до історії сакрального мистецтва на східних землях давньої Речі Посполитої: римо-католицькі костели і монастирі давнього Руського воєводства» [11], які можна назвати справжньою енциклопедією історії католицького церковного мистецтва в Україні з детальним і науково вивіреним описом окремих святинь, зокрема й ікон. Інший польський дослідник Тадеуш Кукіз видав два томи «Кресові мадонни», де (правда, в окремих фрагментах у доволі публіцистичній формі) представив історію виникнення та розвитку культу тієї чи іншої відомої ікони на українських землях; цінність роботи цього автора, передусім, у нагромадженні емпіричного історичного, краєзнавчого, мистецтвознавчого матеріалу [10].

Український релігієзнавець Яна Попович у статті «Католицькі ікони у паломницькому культі» проаналізувала культ католицьких ікон у санктуаріях, а також традицію їхньої коронації як виокремлення найважливіших із них, що здійснює Апостольська Столиця [4], а у публікації «Польський етнокультурний фактор в українських католицьких паломницьких центрах» дослідила вплив польської культури на римо-католицьку конфесію в окремих регіонах України, зокрема в Житомирській області, де, згідно статистики, мешкає найбільше представників цієї національної меншини та розміщений Всеукраїнський Санктуарій Матері Божого Святого Скапулярію у Бердичеві – головний відпустовий центр [5].

Не перелічуємо окремі публіцистичні чи науково-популярні статті, представлені в різних виданнях, зокрема електронних, в яких переповідається, в основному, історія тієї або іншої ікони. У нашій розвідці прагнемо довести важливість культу ікон та розвитку саме такого напряму у туристичному бізнесі України, для чого, безумовно, необхідно розуміти саму суть цієї релігійної практики у загальному контексті паралітургії та паломництва.

Мета дослідження полягає у розкритті потенціалу культу католицьких ікон у туристичній галузі України.

Виклад основного матеріалу. Впродовж віків у Католицькій Церкві культ ікон був наділений важливою функцією унаочнення релігійних образів та сюжетів, вираження сутності догм, представ-

лення мистецьких пошуків та інтерпретацій, а також і репрезентував феноменальний рівень чуда «як знаку, за допомогою якого Бог запрошує людину до спасенного діалогу» [3, 14]. Адже «ікона – це складний організм, де богословська ідея передається визначеними художніми засобами, покликаними виразити основні положення віровчення. Ікона, на думку св. отців, це свого роду символ віри, але даний не в слові, а в образі» [9, 27].

На нашу думку, поширення в усіх християнських країнах окремих осередків із відомими іконами, скульптурами чи певного рангу реліквіями пов'язана з особливістю становлення християнства, яке стало світовою релігією лише тоді, коли вийшло на горизонти язичницьких народів, в зв'язку з чим і сакралізувалися окремі місця священної церковної історії. Тому, попри бажання більшості християн відвідати Святу Землю, якогось припису чи заповіді стосовно цього немає. Йозеф Рацинґер (з 2005 року – папа Бенедикт XVI) пояснює відсутність обов'язковості практики паломництва із внутрішньої суті віри в Ягве як Бога Авраама, Ісаака та Якова – Бога отців ізраїльського народу: «З релігійно-типологічної точки зору, Бог, якого вони обрали, відрізнявся тим, що він був numen personale (особистий бог), а не numen locale (місцевий бог). <...> релігійний досвід людства безперервно розгоряється у святих місцях, у яких – за тими чи іншими причинами – людина стає особливо чутливою до цілком іншого, до божественного <…> При цьому, природно, одразу ж виникає небезпека, що місце, у якому людина відчула присутність божества, і це саме божество для людини зіллються, так що вона повірить в особливу присутність божества у тому місці та не буде думати, що може зустріти його десь іще, – місце стає святим місцем, обителлю божества. <...> У протиставленні язичницькій традиції до numen locale, до божества, обмеженого і визначеного місцем, Бог отців проявляє цілком іншу спрямованість. Не зв'язаний місцем, Він присутній всюди та виявляє Свою силу там, де перебуває людина» [7, 81–82]. Ось саме таке розуміння присутності Бога серед своїх визнавців, а не лише у визначеному місці (скажімо, в Єрусалимі), і сформувало традицію локальних святинь у різних частинах християнської цивілізації.

У розробці маркетингу туристичного іміджу певного регіону нашої держави до вагомих завдань слід додати розробку інформаційних блоків про релігійні об'єкти, зокрема католицькі ікони, що особливо органічно вписується у традиції та народну культуру українців. Вважаємо, що відомі ікони наділені образотворчим потенціалом для певної місцевості чи населеного пункту, коли асоціативні зв'язки у людини виникають при згадуванні певної топоніміки на основі ідеального змісту та матеріальної основи, що становлять, як відомо з теорії естетики, нерозривну цілісність, витворюють певний символічний статус, який «спрацьовує», самовідтворюється при згадці відповідної географічної назви. Формування туристичного образу території як стійкої єдності ідеального змісту та матеріальної форми, впізнаваність якої вписана у процес туристичного вибору й пошуку як іноземців, так і наших співгромадян, – це важливе завдання українського туристичного ринку. Ікони (чи скульптури, що властиво саме для латинського католицизму) органічно належать до окремих наративів тієї чи іншої місцевості, що розгортаються у широкі туристичні пропозиції для різних цільових груп мандрівників. Прикладами можна назвати наступні: Почаївська Богородиця на Тернопіллі, Ченстоховська Матір Божа у Польщі, Монсерратська мадонна у Каталонії тощо. Протягом століть до святинь, де зберігалися відомі ікони, прямували тисячі паломників. Загалом, концепт дороги у християнстві займає важливе значення – як метафора земного життя в прямуванні до вічності. Папа Франциск в енцикліці «Laudato si'» (2015) турботу й відповідальність про глобальну екосистему порівнює із земним паломництвом до Дому Отця, яке повинно бути сповненим радості й надії: «Бог, Який закликає нас до щедрого й повного віддавання, подає нам сили та світло, які необхідні нам, щоб іти вперед. В осерді цього світу завжди продовжує бути присутнім Господь життя, Який так нас любить. Він не покидає нас, не залишає нас у самотності, тому що Він тісно поєднався з нашою землею, і Його любов завжди веде нас, щоб знаходити нові шляхи. Хвала Йому» [8, 183–184]. Приблизно у такій поетичній формі виражали свої молитви й подяки паломники у дорозі до шанованих санктуаріїв, що славилися чудотворними іконами. На нашу думку, ця метафора папи в його «екологічній» енцикліці про дорогу як образ життя може бути одним із гасел у релігійному туризмі, а не тільки у паломництві.

Зважаючи на особливості латинської побожності до Пресвятої Діви Марії, більшість ікон, яким віддають пошану численні паломники та віряни, зберігаючи їхні копії у своїх домівках, є саме марійні зображення. За словами української дослідниці Я.Попович, «у культі паломництва до санктуаріїв реалізується теологічна концепція вираження в просторових категоріях християнської релігійної концепції тимчасової земної мандрівки до обителі небесного Отця. Виникнення найпопулярніших сьогодні в Католицькій церкві марійних санктуаріїв є офіційним підтвердженням народної побожності до Діви Марії, розвитком маріології у теологічній концепції непорочності й богоматерин-

ства. Це свідчить про чутливість паломницького культу до еволюції католицького віровчення» [6, 12]. Погоджуємося, що нерідко церковні офіційні догмати спочатку поширювалися «з низів», коли народна релігійність наче підштовхувала прелатів і теологів до формулювання відповідної догматики. Так фактично було з догматом про непорочне зачаття Пресвятої Діви Марії, затвердженим 8 грудня 1854 року, хоча у різних виявах, зокрема в наданні титулів храмам, віра в це існувала багато століть. Можемо назвати, скажімо, пізньобароковий костел Непорочного Зачаття Пречистої Діви Марії в місті Городенка Івано-Франківської області, який було споруджено завдяки меценатській підтримці графа Миколи Потоцького за проектом архітектора Бернарда Меретина у співпраці з «галицьким Мікеланджело» скульптором Йоганом Георгом Пінзелем – приклад блискучого тандему видатних митців. На жаль, на сьогоднішній день блиск «барокового світла» цієї пам'ятки не відновлено після профанації у радянські часи.

Для кращого розуміння українського латинського католицизму слід відзначити, що практично лише з 1990-х років він почав активно українізуватися за національним складом віруючих (хоча і більша частина походить із мішаних сімей з польським корінням, але не ідентифікує себе з польською національністю), за мовою богослужінь, священиками й черницями та ченцями. Від середньовіччя до початку Другої світової війни (більшість поляків залишили українські землі у 1940-х роках) у Католицькій Церкві на українських землях переважала у всіх сферах саме польськість, тому необхідно дещо відзначити щодо польської релігійності задля кращого розуміння сутності латинської духовності, зокрема стосовно культу Діви Марії, що виражається і в Її іконографічних репрезентаціях. Британський історик Норман Дейвіс, розкриваючи особливості релігійного життя Речі Посполитої, до складу якої входила велика частина українських земель, відзначає значний зріст у XVI–XVII столітті культу Діви Марії: «У результаті католицької реформації культ Богородиці досяг нових вершин поклоніння. Певною мірою надзвичайне пошанування Діви Марії в Польщі можна вважати за нове утвердження місцевої «старопольської» традиції всупереч централізації й латинізації, що були наслідком реформ на римський кшталт, запроваджених Тридентським собором, а водночас це ще й найочевидніший вияв католицької солідарності, спрямований проти протестантських, православних і юдаїстських викликів доби. У XVII ст. у Польсько-Литовській державі процвітало понад тисячу святинь, присвячених Богородиці, кожна зі своєю чудотворною іконою *Matki Bożej*. Окрім Павлинського монастиря в Ясній Ґурі коло Ченстохови, головні осередки культу Богородиці були в Бердичеві в Україні, в Боруне у Литві і в Хелмі» [1, 174]. Як бачимо, в одній із відомих історичних праць британського історика згадано й український марійний центр у місті Бердичів, який на сьогодні є головним римо-католицьким санктуарієм у нашій державі.

Окрім ікони Матері Божої Бердичівської (Всеукраїнський санктуарій Матері Божої Святого Скапулярія у Бердичеві Житомирської області), вважаємо, що в туристичні маршрути варто включити знайомство, наприклад, із ще такими: Матері Божої Милостивої (митрополича базиліка Успіння Пресвятої Діви Марії у Львові), Вмираючого Господа Ісуса (костел Воздвиження Чесного Хреста у селі Новий Милятин Львівської області), Матері Божої Неустанної Допомоги (костел Святої Катерини Олександрійської в Мостиськах Львівської області), Рудківської Божої Матері (костел Успіння Пресвятої Діви Марії у місті Рудки Львівської області) та ін.

Безумовно, кожна з перелічених ікон має свою історію, чимало фактів якої будуть цікавими й пізнавальними для туристів. Скажімо, у крипті костелу Успіння Пресвятої Діви Марії в Рудках 1876 року вічний спочинок знайшов граф Олександр Фредро (1793–1876) – польський поет-романтик, комедіограф, дочка якого Софія Фредро (після заміжжя – Шептицька) (1837–1904), що відзначалася талантом письменниці та художниці, була матір'ю глави греко-католиків митрополита Андрея Шептицького (1865–1944) та блаженного священномученика архімандрита Климентія Шептицького (1869–1951). Коротко звернемося до історії ікони Матері Божої Рудківської, культ якої стараннями місцевої римо-католицької громади на сьогодні відроджується. Цей образ належить до типу Одигітрія, датований першою половиною XVI століття, намальований темперою на дошці. Зображення Марії з Дитиною оточене двома декоративним рамками: внутрішня представляє шістнадцятьох пророків, Йоакима та Анну, а зовнішня – вінок аканту. Історія потрапляння ікони до Рудок переповідає, що один чоловік знайшов її на згарищі спаленої татарами церкви на Поділлі та прагнув вивезти її у свою рідну місцевість. Проте, коли проїжджав Рудки, то коні відмовилися рухатися далі, що було сприйняте як знак небес. Так образ Марії з Дитям потрапив у костел у Рудках. Цю ікону можна назвати екуменічною у сьогоднішньому розумінні цього поняття: вона є традиційного православного іконографічного канону, а найбільше пошанування отримала у римо-католиків. З XVI століття шанували цей образ католики й православні. Згідно хронік, за заступництвом Рудківської Марії сталося багато чудес, про що свідчили численні вотуми (символічні подячні подарунки іконі, що часто зоб-

ражали ту частину тіла, яка була оздоровлена, – нога, серце, рука тощо), зокрема, від знатних осіб Речі Посполитої: королів Яна Казимира, Михайла Вишневецького, Яна ІІІ, магнатів Потоцьких, Радзивілів та ін. Стараннями латинського єпископату Рудківську Богоматір було короновано за згодою Апостольської Столиці. У 1940-х роках ікону було перевезено до Польщі, де після численних переховувань і переміщень, на жаль, її було викрадено 1992 року. Але, безумовно, не настільки важливий історичний оригінал, як жива побожність людей у культі тієї чи іншої ікони. Пошанування цього образу, представленого у копії, на сьогодні знову відроджене у Рудках – містечку, прославленому родом графів Фредрів та чудотворною іконою, яку в Польщі зараз називають Царицею Бескидів – мальовничої гірської місцевості (село Ясінь), де її оригінал зберігався після Другої світової війни [див.: 10, т.1, 27–36].

На нашу думку, в Україні є необхідність прагматичного створення туристичних брендів, на відміну від країн та регіонів, де він давно сформований (скажімо, Італія, Франція, Іспанія, Чехія, Греція тощо) та вимагає лише підтримки. Релігійний контент – важлива частина в українському маркетингу територій, зокрема у виділенні конкурентних ресурсів, порівняно з іншими країнами чи регіонами.

Наукова новизна. Вперше пропонується розвивати в галузі релігійного туризму тему культу католицьких ікон у загальній системі туристичних пропозицій для громадян України та іноземців, яких цікавлять, зокрема, сентиментальні подорожі місцями, пов'язаними з їхньою національною культурою чи конфесійною ідентичністю. У представленій статті доведено наукову актуальність та практичну цінність для туристичного ринку розкриття потенціалу римо-католицького культу, зокрема на прикладі окремих ікон, у загальному контексті створення привабливого і впізнаваного культурно-туристичного іміджу України.

Висновки. На нашу думку, для певних категорій туристів, зокрема, із сусідніх з Україною держав (Польща, Угорщина, Словаччина), де переважає латинський католицизм, що сформував їхню культуру та ментальність, пропозиція відвідання святинь, у яких зберігаються відомі ікони (чи скульптури), є привабливою не тільки в аспекті релігійної практики, паломницької інтенційності, але й у імпліцитному ракурсі спогадів роду чи сентиментальних образів тієї соціо-культурної дійсності, котру пригадують з історій своїх родичів чи відповідного інформаційного контенту (публіцистика, художня література, кінопродукція, живопис тощо), який може включати матеріали теологічні, історичні, краєзнавчі, фольклорні, мистецтвознавчі, що розкриватимуть сутність культу католицьких ікон з різних ракурсів, що можна використовувати відповідно до особливостей (вікових, професійних тощо) і зацікавлень туристичних груп. Для наших співгромадян – це туристична пропозиція пізнання історії багатої поліфонії української культури, що включає в себе й окремі широкі інтертексти західноєвропейської духовності. Вважаємо, що такий напрям роботи, який стосується релігійних об'єктів культу, належить до перспективних у туристичній галузі України в контексті подолання наявного дефіциту репрезентативних і конкурентних в європейському масштабі маркетингових стратегій та концептуальних рішень у пропагуванні культурного потенціалу туристичних зон нашої держави, а також розробки і пропозицій територіального брендингу, що актуально і у всезростаючому значенні інформаційної складової економіки в постіндустріальній реальності. Такими «атракційними» топосами можуть стати, зокрема, і католицькі святині, в яких домінує народне пошанування й офіційне церковне відзначення (наприклад, обрядом коронації) тих чи інших ікон або скульптур.

Література

1. Дейвіс Н. Боже ігрище: історія Польщі / пер. з англ. П.Таращук. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2008. 1080 с.

2. Мамонтова Е. В. Символічний ресурс державотворення: сутність, ґенеза, еволюція : автореф. дис. ... докт. політ. наук : 23.00.02 – політичні інститути та процеси. Одеса, 2012. 36 с.

3. Пальчик А.О. Трансформація теологічного осмислення чуда в сучасному католицизмі : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.11 – релігієзнавство. К., 2015. 17 с.

4. Попович Я. М. Католицькі ікони у паломницькому культі // Релігія та Соціум. Міжнародний часопис. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2014. № 1–2 (13–14). С. 284–290.

5. Попович Я. М. Польський етнокультурний фактор в українських католицьких паломницьких центрах // Авраамічні релігії в Україні : інкультураційні взаємовпливи та міжконфесійні взаємини. Матеріали міжнародної наукової конференції (Галич, 29 травня 2014 року). Галич : Національний заповідник «Давній Галич», 2014. С. 394–402.

6. Попович Я. М. Феномен паломництва в католицизмі : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.11 – релігієзнавство. Житомир, 2015. 16 с.

7. Рацингер Й., кард. Введение в христианство. Лекции об Апостольском Символе веры. Брюссель, 1988. 318 с.
8. Франциск, Папа Римский. Laudato si': Энциклика. Москва : Издательство Францисканцев, 2015.192 с.
9. Языкова И. Со-творение образа. Богословие иконы. Москва : Изд-во ББИ, 2012. 368 с.
10. Kukiz T. Madonny kresowe. Warszawa : Stowarzyszenie „Wspólnota Polska", 2000–2001. Część 1 i 2.
11. Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego / Pod redakcją naukową prof. Jana K. Ostrowskiego. Tomy 1–23. Kraków : Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, 1993–2015.
12. Urban W. Szkice z dziejów archidiecezji lwowskiej i jej duszpasterstwa. Rzym : Tip. P. U. G., 1984. 183 s.

References

1. Davies, N. (2008). God's Playground: A History of Poland; Translated from English by P.Tarashchuk. Kyiv : Vyd-vo Solomiyi Pavlychko "Osnovy" [in Ukrainian].
2. Mamontova, E. V. (2012). Symbolic resource ofstate-building: essence, genesis, evolution: A thesis for taking an academic degree of Doctor of Political Sciences under specialty 23.00.02 – political institutes and processes. Odessa [in Ukrainian].
3. Pal'chyk, A. O. (2015). Transformation of Theological Apprehension of Miracle Phenomenon in Contemporary Catholicism: Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophical Studies, Specialty 09.00.11 – Religious Studies. Kyiv [in Ukrainian].
4. Popovych, Y. M. (2014). Catholic icons in the pilgrimage cult. Religion and Socium. An International Journal. Chernivtsi : Chernivtsi National University. № 1–2 (13–14). PP. 284–290 [in Ukrainian].
5. Popovych, Y. M. (2014). Polish ethno-cultural factor in the Ukrainian Catholic pilgrimage centers. Abrahamic religions in Ukraine: inculturative interactions and interconfessional relationships. Materials of the international scientific conference (Halych, May 29, 2014). Halych : National preserve "Ancient Halych". PP. 394–402 [in Ukrainian].
6. Popovych, Y. M. (2015). The Phenomenon of Pilgrimage in Catholicism: Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophical Studies, Specialty 09.00.11 – Religious Studies. Zhytomyr [in Ukrainian].
7. Ratzinger, J., card. (1988). Introduction to Christianity. Lectures on the Apostles' Creed. The City of Brussels [in Russian].
8. Francis, Pope (2015). Laudato si': Encyclical. Moscow : Izdatel'stvo Franstyskanstev [in Russian].
9. Yazykova, I. (2012). Co-creation of the image. Theology of the icon. Moscow : St. Andrew's Biblical Theological Institute [in Russian].
10. Kukiz, T. (2000–2001). Madonnas of Kresy. Warsaw : Stowazhyshenye „Wspul'nota Pol'ska". Vol. 1 and 2 [in Polish].
11. Materials for the history of sacred art in the eastern territories of the former Polish-Lithuanian Commonwealth: Roman Catholic churches and monasteries of the former Ruthenian Province (1993–2015). Edited by prof. Jan K. Ostrowski. Vol. 1–23. Krakow : International Cultural Center in Krakow [in Polish].
12. Urban, W. (1984). Sketches from the history of the Archdiocese of Lviv and its pastoral ministry. Rome : Tip. P. U. G. [in Polish].

УДК 316.74 (575)

Аманмурадов Нурберди,
кандидат політичних наук,
Посол Туркменістану в Україні,
докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНІ ЦІННОСТІ МУЗЕЇВ ТУРКМЕНІСТАНУ У ФОРМУВАННІ ЗАСАД ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

Мета дослідження полягає у висвітленні основних засад формування музейних колекцій Туркменістану та ролі культурних цінностей в системі міжкультурної взаємодії та діалогу культур. **Методи дослідження.** Основою вибору методів дослідження постали засади системності та комплексного підходу. В роботі використано метод аналізу і синтезу, що дозволило простежити у часовому вимірі розвиток засад формування діалогічності культури на основі музейних цінностей та музейних колекцій Туркменістану. **Наукова новизна**

©Аманмурадов Н., 2018

полягає у постановці і розробці актуальної теми, яка в науковому вимірі не одержала всебічного й об'єктивного висвітлення. Обґрунтовано ідею ролі культурних цінностей як формотворчого чинника у побудові засад міжкультурних зв'язків та сприяння діалогічності культур у сучасному глобалізованому світі. **Висновки.** Безперечна цінність туркменського культурної спадщини, як для країн даного регіону, що характеризуються історичною спільнотою народів, що проживають тут протягом багатьох століть, їх культурою, мовою, релігією, традиціями, родинними зв'язками, так і для інших, полягає в тому, що подібна культурна взаємодія є стабілізуючим чинником, що сприяє збереженню самобутньої туркменської культури в умовах глобалізованого світу.

Ключові слова: Туркменістан, культурні цінності, культура, музеї, музейні колекції, діалог культур.

***Аманмурадов Нурберды**, кандидат политических наук, Посол Туркменистана в Украине, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Культурные ценности музеев Туркменистана в формировании основ диалога культур

Цель исследования заключается в освещении основ форумирования музейных коллекций Туркменистана и роли культурных ценностей в системе межкультурного взаимодействия и диалога культур. **Методы исследования**. Основой выбора методов исследования явились основы системности и комплексного подхода. В работе использован метод анализа и синтеза, что позволило проследить во временном измерении развитие основ формирования диалогичности культуры на основе музейных ценностей и музейных коллекций Туркменистана. **Научная новизна** заключается в постановке и разработке актуальной темы, которая в научном измерении не получила всестороннего и объективного освещения. Обоснованно идею роли культурных ценностей как формообразующего фактора в построении основ межкультурных связей и содействии диалогичности культур в современном глобализированном мире. **Выводы.** Несомненная ценность туркменского культурного наследия, как для стран данного региона, характеризующихся исторической общностью народов, проживающих здесь в течение многих веков, их культурой, языком, религией, традициями, родственными связями, так и для других, заключается в том, что подобное культурное взаимодействие является стабилизирующим фактором, способствующим сохранению самобытной туркменской культуры в условиях глобализирующегося мира.

Ключевые слова: Туркменистан, культурные ценности, культура, музеи, музейные коллекции, диалог культур.

***Amanmuradov Nurberdy,** Candidate of Political Science Ambassador of Turkmenistan in Ukraine Doctoral student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Cultural values of museums of Turkmenistan in the formation of the ambush of the dialogue of cultures

The purpose of the article is to highlight the central beginnings of foruming of museum collections of Turkmenistan and the role of cultural values in the system of intercultural interaction and dialogue of cultures. **Methodology.** The basis of the choice of research methods were the foundations of systemic and integrated approach. The method of analysis and synthesis was used in work, which allowed to trace the development of the principles of cultural dialogue essence of culture by museum values and museum collections of Turkmenistan in a time perspective. **Scientific novelty** consists in the formulation and development of an actual topic, which in scientific terms did not receive comprehensive and objective coverage. The idea of the role of cultural values as a contributing factor in building the foundations of intercultural relations and promoting the dialogue of cultures in a modern globalized world is substantiated. **Conclusions.** The undeniable value of the Turkmen cultural heritage, as for the countries of this region, characterized by the historical community of peoples who have lived here for many centuries, their culture, language, religion, traditions, family ties, and others, is that such cultural interaction is a stabilizing factor contributing to the preservation of the original Turkmen culture in a globalized world.

Key words: Turkmenistan, cultural values, culture, museums, museum collections, the dialogue of cultures.

Актуальність теми дослідження. Однією з актуальних проблем сучасності є проблема діалогу культур, що становить один з найважливіших напрямів в історії розвитку світової культури. Сучасний етап дає нові можливості для його здійснення, що являє не просто механічне перенесення цінностей однієї культури в іншу. Діалог передбачає, що обидві сторони чують і взаємозбагачують одна одну, оскільки діалог культур спрямований на формування толерантності, взаєморозуміння, в рамках відносин між культурами.

Для успішного здійснення діалогу культур необхідно враховувати відмінності в світоглядних процесах, розбіжності поглядів на хід історичного розвитку і місце в ньому того або іншого народу. Це знаходить своє втілення у підвищеній увазі представників різних народів до власної історії та культури, пошуку доказів свого впливу на хід світової історії і свого вкладу в розвиток світової культури. При цьому необхідно дбати про різноманіття культур, оскільки діалог культур дає перспективу розвитку.

Аналіз досліджень і публікацій. Означена проблематика вивчення культурних цінностей та культурно спадщини, що зберігається в музеях Туркменістану, в контексті побудови діалогу культур допоки не знайшла цілісного відображення в теоретичних напрацюваннях, як і, втім, культурологічне висвітлення музейної діяльності. Проте серед досліджень, що прямо чи опосередковано торкаються

цієї теми, найперше варто назвати ті, що присвячені вивченню древніх культур, археологічних знахідок і пам'яток, які, власне, і складають скарбницю культурної спадщини Туркменістану та його музейних колекцій: М. Акмирадової [1], М.Вагенра [5], С.Вінкельман [6], М.Мамедова [11], В.Саріаніді [13], Б.Чезаретті [14].

Мета дослідження полягає у висвітленні основних засад формування музейних колекцій Туркменістану та ролі культурних цінностей в системі міжкультурної взаємодії та діалогу культур.

Виклад основного матеріалу. Великий Шовковий шлях залишив невитравний слід у нашій історії. Вздовж його трас між Каспійським морем на заході й Амудар'єю на сході, між плато Устюрт на півночі та хребтом Копетдаґа на півдні формувалася туркменська культура, яка цими шляхами поширювалася усім світом, і коріння оґузької мудрості простяглося на всі континенти. Тут зустрічалися люди з різних культур, і між ними відбувався обмін накопиченим досвідом, навичками, відкриттями, ідеями, духовними цінностями, поширювалися релігійні одкровення. В результаті цього Великий Шовковий шлях перетворився у потужну силу, яка об'єднала континенти. Туркменістан є серцем цього міжнародного торговельно-культурного шляху і займає своє провідне місце на історичній сцені в ролі рушійної прогресивної сили.

Зараз історія Великого Шовкового шляху приваблива тим, що, змушуючи всіх озирнутися до витоків своєї національної культури, вона сприяє розумінню інших культур, бо вся суть історичного процесу, який створив і підтримував Шовковий шлях, - в обміні, в діалозі культур [2].

Історичній трасі, що стала феноменом людської цивілізації, присвячена книга Високоповажного Президента Туркменістану Гурбангули Бердимухамедова «Туркменістан – серце Великого Шовкового шляху». «Через територію Туркменістану в давнину й Середні віки проходили дуже важливі міжнародні торговельні шляхи з Китаю на Близький Схід через Амуль, Мерв, Сарахс, Абіверд, Нісу, з країн Середнього Сходу на Русь через Дехістан і Куняурґенч, в Індію через Земм, - пише автор. - На території нашої країни є десятки історичних міст, великих і малих, які можуть розкрити велич Шовкового шляху». Як підкреслює глава держави, туркменському народу належить одна з основних ролей у зародженні й активному функціонуванні Великого Шовкового шляху [2]. Збережені на туркменській землі пам'ятники, у тому числі ті, що були свідками вируючого вздовж торговельних трас життя, здатні ще багато чого розповісти нашим сучасникам і нащадкам, щоб відчути зв'язок часів і поколінь, безцінної спадщини нації і її майбутнього. Досить символічно, що 2018 рік у нашій країні проходить під гаслом «Туркменістан – серце Великого Шовкового шляху».

Нова якість історичної траси втілюється не тільки в торгово-економічних відносинах держав, у їхньому культурному діалозі, гуманітарних контактах, а також в області спорту. Прекрасним прикладом цього є ініційоване Президентом Туркменістану Гурбангули Бердимухамедовим міжнародне авторалі по маршруту Великого Шовкового шляху під назвою « Амуль-Хазар 2018», або, за міжнародною класифікацією, – «TurkmenDesertRace 2018», яке пройде з 11-го по 15-е вересня 2018 року в Туркменістані по маршруту, який бере початок у древнього міста Амуль на сході країни, й закінчується в Національній туристичній зоні «Аваза» на заході біля узбережжя Каспійського моря. Численні закордонні учасники ралі, які з радістю долучилися до цієї знаменної у світі спорту події й у ці хвилини інтенсивно готуються до змагань, зможуть не тільки долучитися до спадщини туркменського народу, але й на власні очі побачити нове життя, яке приходить у ці легендарні місця разом з корінними соціально-економічними перетвореннями, науково-технічним і індустріальним розвитком регіонів країни, яка зміцнює свої позиції в якості важливого транспортного вузла на Великому Шовковому шляху в сучасну епоху.

Незважаючи на прагнення до міжкультурного діалогу, в сучасному Туркменістані не випадково приділяється величезна увага збереженню самобутності туркменської культури, культурної спадщини, яка виконує функцію культурного надбання суспільства, підтримує стабільність і сталість суспільної регуляції.

Важливе значення в цьому аспекті відіграє діяльність мережі музеїв Туркменістану, що представляють різноманітні культурні артефакти, що відносяться до різних історичних періодів розвитку Туркменістану [9]. Культура туркмен дещо відрізняється від культурних традицій інших мусульманських центральноазійських держав: основні культурні етапи розвитку туркменського народу відносяться до традицій тюркської народності огуз. Так, наприклад, серед археологічних знахідок велике значення мають розкопки Ніси (поблизу Ашхабада) - столиці древньої Парфянської держави, яка існувала на рубежі I тис. до н.е. - I тис. Н.е. Тут збереглися залишки міських кварталів, храмів, палаців. При розкопках Ніси були виявлені витончені ритони (кубки у вигляді рогу) зі слонової кістки, скульптури з глини і каменю, монети, архівні записи на глиняних дощечках, що мають світове значення [8].

Першу музейну колекцію в Туркменістані почали збирати в 1894 році, яка уже в ті роки складалася з експонатів, які мали відношення до історії, археології, етнографії, природи та образотворчого мистецтва туркменського народу. У 1897 році на базі історичних подій почав діяти музей в Геокдепе. 17 березня 1899 р. в Ашхабаді відбулася офіційна церемонія відкриття Закаспійського обласного музею. 29 вересня 1902 року розпочалося будівництво спеціальної будівлі для Публічної бібліотеки і музею, а в 1904 році відбулося його урочисте відкриття. До 1919 р. цей музей іменувався музеєм Закаспійської області. У 1927 р. в державному музеї краєзнавства відкрилося відділення образотворчого мистецтва. У 1939 р. був створений музей образотворчого мистецтва. Зі створенням в 1951 р. Академії наук Туркменістану в її відомство увійшов музей краєзнавства.

У 1963 р. Державний музей краєзнавства увійшов до складу Міністерства культури Туркменістану. У 1985 році музей історії, музей краєзнавства і меморіальний музей «Борцям революції» об'єднуються в єдиний музей історії та етнографії [12, 108].

5 січня 1998 р. згідно з указом Президента Туркменістану за № 3479, в результаті об'єднання раніше діючих музеїв національної історії та етнографії Туркменістану і музею образотворчого мистецтва Туркменістану, був створений Національний музей Туркменістану. А 12 листопада 1998 р. відбулося урочисте відкриття Національного музею Туркменістану.

16 лютого 2005 р. був відкритий музей образотворчого мистецтва Туркменістану. 17 лютого 2007 р. у Національному культурному центрі Туркменістану був відкритий музей Першого Президента Туркменістану. Приділяючи особливу увагу питанням вдосконалення музейної справи, Президент Туркменістану Гурбангули Бердимухамедов поставив мету докорінного вивчення історії музеїв Туркменістану.

Відповідно до указу Президента Туркменістану Гурбангули Бердимухамедова від 21 лютого 2007 р. № 8270 поблизу Національного музею Туркменістану розпочалося будівництво музею Президента Туркменістану і музею етнографії та краєзнавства.

14 травня 2009 р. Указом Президента Туркменістану Національний музей Туркменістану був перейменований у Головний національний музей Туркменістану. 18 травня 2009 р. відбулося урочисте відкриття музею етнографії та краєзнавства Головного національного музею Туркменістану, а 29 червня 2009 року - музею Президента Туркменістану.

12 травня 2008 р. Президент Туркменістану видав указ про будівництво в містах Балканабат, Мари, Туркменабат будівель музеїв етнографії та краєзнавства, а 31 липня 2009 р. - Указ про будівництво будівлі музею в м. Дашогуз. Будівництво музеїв здійснили відомі будівельні компанії світу, а експозиція була оформлена за активного сприяння фахівців Головного національного музею Туркменістану, який є основним методичним центром музеїв Туркменістану.

Відповідно до Указу Президента Туркменістану № 12981 від 25 квітня 2013 року «Про вдосконалення діяльності установ Міністерства культури Туркменістану», Головний національний музей Туркменістану був включений до складу Державного культурного центру Туркменістану і став іменуватися Державний музей Державного культурного центру Туркменістану. Відтоді Музей Президента Туркменістану Державного культурного центру став іменуватися відділом першого Президента Державного культурного центру Туркменістану [7].

У Державному музеї Туркменістану самий ранній період відображений археологічними знахідками з пам'ятників кам'яного, мідного й бронзового століть. Ще прадавні мешканці епохи палеоліту – першого періоду кам'яного віку, який завершився десь близько X тисячоріччя до нашої ери, – з Куба-Сенгир, крім пошуку продуктів харчування займалися виготовленням ювелірних і інших виробів. Вітрини експозиції музею наочно демонструють зразки настільки древніх грубих кам'яних знарядь праці, різного намиста, підвісок і інших побутових виробів. У період мезоліту – середньокам'яного століття – приходять знаряддя з більш м'якого каменю – кременя й з'являється пластинчаста техніка обробки каменю. Із пластин виготовляли ножі, проколки, свердла, наконечники дротиків, стріли. На вітринах експозиції представлені знахідки кремінних знарядь праці, намисто з морських раковин, знайдені при розкопках пам'ятників Дам-Дам чешме I і II.

В VIII ст. до н.е. почався новий кам'яний вік – неоліт, представлений у музеї Джейтунською культурою: кам'яними й кістяними знаряддями праці, фрагментами кераміки, на якій уперше з'являється розпис, і виробів з обпаленої глини. Змінює неоліт міднокам'яне століття «енеоліт», у період якого з'являються в незначній кількості металеві вироби з міді. Розвивалося керамічне виробництво й керамічне мистецтво й на вітринах музею представлені всі види кераміки енеоліту. З'являється великий набір тонкостінного посуду з розписом, двоцвітних розписаних посудин, групи кераміки чорнолощеної і червонолощеної, знайденої на північному пагорбі Анау, Кара-депе, Йилгинлидепе й мону-

ментах оазису Геоксюр. Розвинутий енеоліт уже представлений керамікою з так званим «килимовим орнаментом», зооморфним розписом.

Ранній період епохи Туркменістану відноситься до епохи бронзи. До цього періоду відноситься розквіт цивілізації Алтин-депе епохи розвинутої бронзи. Це найдавніше городище в Туркменістані, що має всі ознаки ранньої цивілізації. Експозиція музею розповідає нам про те, що в той час приділялась належна увага благоустрою міста. У результаті розкопок знайдені великі будинки, палаци храмів і знатних людей, житлові будинки, квартали ремісників, труби водопостачання й каналізації. Розвиток ремесла й художнього мистецтва дав світовій культурі знамениті статуетки, глечики, вироби із глини, бронзи й мармуру. Численні археологічні розкопки розповідають про розвиток землеробства, виноградарства, торгівлі. Ремісники Алтин-депе навчилися кувати й плавати метал, робили численні бронзові й срібні печатки, кам'яний і бронзовий посуд, ковалі робили кинджали і ювелірні вироби.

Серед найбільших музеїв Туркменістану варто детальніше охарактеризувати найбільші по значущості.

Музей національних цінностей Туркменістану розміщений в меморіальному комплексі країни − Монументі Незалежності. Експозиція музею складається з декількох тематичних розділів: туркменські ювелірні вироби, мистецтво туркменських зброярів, етнографія, нумізматика. Колекція зброї − одна з найбільш вражаючих музейних експозицій. Її прикрашають твори відомих туркменських художників, що втілили на своїх полотнах героїчну боротьбу народу за незалежність.

Музей туркменського килима імені Героя Туркменістану Гурбансолтанедже − багата колекція килимів, де жоден експонат не схожий на інший. Відмінною особливістю туркменського килима є його висока щільність, майстерна техніка виконання, якість, багата орнаментація, яка налічує близько двох тисяч традиційних візерунків. У музеї є ткацька майстерня і майстерня з реставрації килимів.

Музей образотворчих мистецтв Туркменістану вміщує в себе 11 виставкових залів. У «Залі Незалежності» представлені твори образотворчого мистецтва, що стали художнім втіленням історії незалежної Туркменської держави. «Зал сучасного туркменського мистецтва» є зібранням сучасних полотен, які закарбували образи легендарних історичних особистостей туркменів, найбільш значущі події в літописі стародавнього туркменського народу.

На другому поверсі розташувався «Зал західноєвропейського живопису», багата колекція якого є гордістю національної мистецької фундації. Тут широко представлені провідні школи, напрямки та стилі живопису країн Західної Європи від епохи Відродження − до XIX століття. Музей оснащений сучасними реставраційними майстернями, лабораторіями, спеціалізованим сховищем, великою бібліотекою і зручним залом для проведення зустрічей і конференцій.

Музей, в діяльності якого велике місце займають просвітницькі програми, проводить безліч заходів − виставок, в тому числі пересувних, конкурсів, вікторин, лекцій, присвячених різним знаменним датам в житті держави і адресованим, в першу чергу, молодіжної аудиторії. Також у Музеї образотворчих мистецтв діє виставка «Великий Шовковий шлях, яка відкриває тематичний цикл, присвячений девізу 2018 року «Туркменістан − серце Великого Шовкового шляху». Експозиція дозволяє крізь призму творів образотворчого та народно-прикладного мистецтва, археологічні артефакти простежити еволюцію культурних традицій туркменського народу, його історичний шлях: від теракотових статуеток з поселення доби бронзи Алтин-депе, виявлених академіком Михайлом Массоном; до реконструкції унікальних археологічних об'єктів середньовіччя. Художню частину експозиції склали близько ста робіт. Це графічні полотна З.Солтанмурадова, акварельні малюнки і олівцеві начерки Ю.Данешвар, зразки олійного живопису Х.Реджепова, А.Худайбердиєва, Н.Червякова, народного художника Туркменістану Д.Байрамова, присвячені традиціям і ремеслам туркменського народу. Цікава добірка зображень середньовічних архітектурних об'єктів: Г.Нурлієв «Ансамбль мечеті Анау», А.Куліев «Ніса», В.Артиков «Археологи Каракумів». Портретна галерея історичних особистостей представлена роботами народних художників Туркменістану Ч.Амангельдієва і А.Хаджієва. Народним майстриням присвячені полотна Я.Оразнепесова «Шаповала кошми», Я.Аннанурова «Ткалі». На виставці також широко представлені старовинні ювелірні прикраси, керамічні вироби з Китаю і Індії, скульптурні композиції, карбування і килими.

Історико-культурні заповідники Туркменістану − так звані музеї просто неба − Древній Мерв, Куняургенч і Ніса, городища Гонурдепе, Джейтун, Гарадепе, Намазгадепе, Алтин-депе, кургани Анау, − є хранителями безцінних свідчень історії Туркменістану, найбільшими науковими й просвітницькими центрами країни [3].

Висновок. Безперечна цінність туркменського культурної спадщини, як для країн даного регіону, що характеризуються історичною спільнотою народів, що проживають тут протягом багать-

ох століть, їх культурою, мовою, релігією, традиціями, родинними зв'язками, так і для інших, полягає в тому, що подібна культурна взаємодія є стабілізуючим чинником, що сприяє збереженню самобутньої туркменської культури в умовах глобалізованого світу.

Література

1. Акмырадова М. К. Вклад международных археологических экспедиций в изучение культурного наследия в Туркменистане // Молодой ученый . 2015. №4. С. 490−497.

2. Гурбангули Бердимухамедов. Туркменістан – серце Великого Шовкового шляху. К., 2018. С. 15−19.

3. Milli mirasyň hazynasy/Treasures of the national heritage/Сокровища национального наследия. А., 2017. С. 21−49.

4. Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР. Вып. 1. Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана. М., 1962. С. 138−145.

5. Вагнер М. Топаз-гала — храм огня раннего железного века.// "Наследие юго-восточного Туркменистана в системе древних и средневековых культур Евразии". Материалы международной научной конференции (12–13 марта 2014 года). Ашхабад, 2014. С. 411.

6. Винкельман С. Печати бронзового века как важный источник по изучению истории Маргины. *"Наследие юго-восточного Туркменистана в системе древних и средневековых культур Евразии".* Материалы международной научной конференции (12–13 марта 2014 года). Ашхабад, 2014. С.456−457.

7. Виртуальный музей «Сокровища Туркменистана». URL: http://www.brsu.by/Turkmenistan/dobro-pozhalovat (дата обращения: май 2018 г.).

8. Государственная информационная служба Туркменистана (TDH), «От Амуля до Хазара: памятники истории караванных маршрутов. Караван-сараи». URL: http://tdh.gov.tm/news/articles.aspx&article10879&cat16 (дата обращения: май 2018 г.).

9. Государственный музей Государственного культурного центра Туркменистана. URL: http://www.museum.gov.tm/ru/history (дата обращения: май 2018 г.)

10. Закон Туркменистана о музеях и музейном деле. URL: http://www.parahat.info/law/parahat-info-law-01zq (дата обращения: май 2018 г.).

11. Мамедов М. А. Изучение и сохранение памятников истории и культуры Туркменистана за 20 лет (1991–2011). *Памятники истории и культуры Туркменистана (научные открытия, исследовательские и реставрационные работы за 20 лет независимости*). Ашхабад, 2011.

12. Папченко Е. В. Сохранение культурного наследия в условиях диалога культур. Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 14 (229). Политические науки. Востоковедение. Вып. 10. С. 107−109.

13. Сарианиди В. И. Археологические доказательства протозороастризма в Бактрии и Маргиане. М.: Старый сад, 2010. 202 с.

14. Черазетти Б. Кочево-оседлые взаимоотношения в дельте Древнего Мургаба. *"Наследие юго-восточного Туркменистана в системе древних и средневековых культур Евразии".* Материалы международной научной конференции (12–13 марта 2014 года). Ашхабад, 2014. С.402−403.

References

1. Akmyradova, M.K. (2015). Contribution of international archaeological expeditions to the study of cultural heritage in Turkmenistan. Molodoj uchenyj, 4, 490-497 [in Russian].

2. Gurbanguly Berdimuhamedov (2018). Turkmenistan is the heart of the Great Silk Road, 15-19 [in Ukraine].

3. Milli mirasyň hazynasy (2017). Sokrovishha nacional'nogo nasledi, 21-49 [in Turkish].

4. Belyaev, V.M. (1962). Essays on the History of Music of the Peoples of the USSR. Issue. 1. The musical culture of Kyrgyzstan, Kazakhstan, Turkmenistan, Tajikistan and Uzbekistan, 138-145 [in Russian].

5. Wagner, M. (2014). Topaz-gal - the temple of the fire of the early Iron Age. "The heritage of southeast Turkmenistan in the system of ancient and medieval cultures of Eurasia". Materials of the international scientific conference (March 12-13, 2014). Ashhabad, 411 [in Russian].

6. Vinkelman, S. (2014). The Bronze Age Seals as an Important Source for Studying the History of Margina. "The Legacy of Southeast Turkmenistan in the System of Ancient and Medieval Cultures of Eurasia". Materials of the international scientific conference (March 12-13, 2014), Ashhabad, 456-457 [in Russian].

7. Virtual Museum "Treasures of Turkmenistan". Retriveid from http://www.brsu.by/Turkmenistan/dobro-pozhalovat [in Russian].

8. State Information Service of Turkmenistan (TDH), "From Amul to Khazar: monuments of the history of caravan routes. Caravanserai. Retriveid from http://tdh.gov.tm/news/articles.aspx&article10879&cat16 [in Russian].

9. State Museum of the State Cultural Center of Turkmenistan. Retriveid from http://www.museum.gov.tm/ru/history [in Russian].

10. The Law of Turkmenistan on Museums and Museums. Retriveid from http://www.parahat.info/law/parahat-info-law-01zq [in Russian].

11. Mamedov, M.A. (2011). Study and preservation of historical and cultural monuments of Turkmenistan for 20 years (1991-2011). Historical and cultural monuments of Turkmenistan (scientific discoveries, research and restoration work for 20 years of independence), Ashhabad [in Russian].
12. Papchenko, E. V. (2011). Preservation of cultural heritage in the context of a dialogue of cultures. Vestnik Cheljabinskogo gosudarstvennogo universiteta, 14 (229), Politicheskie nauki. Vostokovedenie. Vyp. 10, 107-109 [in Russian].
13. Sarianidi, V.I. (2010). Archaeological evidence of protozarastrism in Bactria and Margiana. M. [in Russian].
14. Cherazetti, B. (2014). Nomadic-sedentary relationships in the delta of the Ancient Murgab. "Legacy of south-east Turkmenistan in the system of ancient and medieval cultures of Eurasia". Materials of the international scientific conference (March 12-13, 2014), 402-403 [in Russian]

УДК 930.85: 338.48[8:004.5]

Божко Любов Дмитрівна,
кандидат історичних наук, доцент
Харківської державної академії культури
bozhkolubov04@gmail.com

ТРАВЕЛОГ У ПРОСТОРІ НОВИХ МЕДІА-КОМУНІКАЦІЙ

Мета роботи. Дослідження присвячується виявленню проявів «культури туризму» в сучасній літературі подорожей (травелог) і медіа-комунікаціях. **Методологія** дослідження полягає у використанні культурологічного підходу із застосуванням історико-логічного методу. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу сучасну форму мандрівної літератури (травелог) у контексті нових медіа-комунікацій. Зміст «мандрівки» аналізується із постмодерністських літературних і культурних позицій**. Наукова новизна** роботи полягає в тому, що сучасна література подорожей (травелог) розглядається як продукт постмодернізму, що набув широкого розповсюдження у просторі нових медіа-комунікацій. Розглядаються форми постмодерністської мандрівки: туристські форуми, шляхові часописи, туристські програми. Оцінюється вплив сучасної подорожі на туризм і культуру в цілому. **Висновки.** Зазначається, що сучасний травелог, і як жанр, і як тип періодичного видання, вписується в процес глобалізації. По перше, – приводить до уніфікації культур під впливом глобалізації мас-медіа, по друге – сприяє розумінню різних культур і різних локальних історій як складової тієї чи іншої культури. Це пов'язане з тим, що масовий туризм і збільшення міграцій населення посилюють культурну взаємодію. Висловлюється думка, що контент сучасного травелогу, спрямований на формування нової моделі мислення і поведінки, і видова та сюжетна строкатість дискурсів травелогу, засвідчують невичерпні можливості практичного феноменологічного освоєння світу.

Ключові слова: глобалізація, література подорожей, медіа-комунікації, травелог, тревел-журналістика, туризм.

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

Травелог в пространстве нових медиа-комуникаций

Цель работы. Исследование посвящается выявлению проявлений «культуры туризма» в современной литературе путешествий (травелог) и медиа-коммуникациях. **Методология** исследования заключается в использовании культурологического подхода с применением историко-логического метода. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу современную форму литературы путешествий (травелог) в контексте новых медиа-коммуникаций. Содержание «путешествия» анализируется из современных литературных и культурных позиций. **Научная новизна** работы заключается в том, что современная литература путешествий (травелог) рассматривается как продукт постмодернизма, получивший широкое распространение в пространстве новых медиа-коммуникаций. Рассматриваются формы постмодернистского путешествия: туристические форумы, дорожные журналы, туристические программы. Оценивается влияние современного путешествия на туризм и культуру в целом. **Выводы.** Отмечается, что современный травелог, и как жанр, и как тип периодического издания, вписывается в процесс глобализации. Во первых – приводит к унификации культур под влиянием глобализации масс-медиа, во-вторых – способствует пониманию различных культур и различных локальных историй, как составляющей той или иной культуры. Это связано с тем, что массовый туризм и увеличение миграций населения усиливают культурное взаимодействие. Высказывается мнение, что контент современного травелога, направленный на формирование новой модели мышления и поведения, и видовая и

©Божко Л.Д., 2018

сюжетная пестрота дискурсов травелога, свидетельствуют о неисчерпаемых возможностях практического феноменологического освоения мира.

Ключевые слова: глобализация, литература путешествий, медиа-коммуникации, травелог, тревел-журналистика, туризм.

***Bozhko Liubov**, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture*

Travelogue in the space of new media communications

Purpose of the article. In the information society context, the mechanism for creating a picture of the world depends almost entirely on the media. The research is devoted to revealing the manifestations of the "tourism culture" in the modern travel literature (travelogue) and media communications. **The methodology** of the study is to apply the culturological approach using the historical-logical method. This methodological approach allows us to discover and analyze the modern form of travel literature (travelogue) in the context of new media communications. Contemporary literary and cultural positions analyze the content of "journey." **The scientific novelty** of the work lies in the fact that modern travel literature (travelogue) is considered as a product of postmodernism, widely spread in the space of new media communications. Here are regarded as forms of postmodern travel: tourist forums, travel magazines, travel programs. The impact of modern travel on tourism and culture, in general, is assessed. **Conclusions.** It is noted that modern travelogue, both as a genre and as a type of periodical, fits into the process of globalization. Firstly, it leads to the unification of cultures under the influence of globalization of the mass media, and secondly - it promotes the understanding of different cultures and various local histories as a component of a particular culture. The mentioned issue is because mass tourism and the population migrations growth increase cultural interaction. The opinion is expressed that the content of the modern travelogue aimed at the formation of a new model of thinking and behavior and the species and plot diversity of the travelogue discourses testify to the inexhaustible possibilities of practical phenomenological mastery of the world.

Key words: globalization, travel literature, media communications, travelogue, travel-journalism, tourism.

Актуальність теми дослідження. У сучасному глобалізованому світі безпрецедентна мобільність людини відіграє провідну роль. Упродовж історії людства не здійснювалося стільки туристичних поїздок, як за одне XX ст. Подорож стала доступнішою і завдяки виникненню такої її форми, як віртуальна подорож. Все це знайшло своє відображення в еволюції «літератури подорожей», яка в порівнянні з іншими жанрами, зазнавала найбільшого впливу. Глобальні геополітичні зміни, загострення проблем діалогу, перегляд іміджів «свого», «чужого» та «інакшого», формування особливої «транзитної» культури, розквіт культури туризму актуалізують подорож як репрезентативний метажанр в сучасній культурі. Саме літературі подорожей притаманна заглибленість у шари культури та свобода від жорсткого канону, що робить її ефективним культуротворчим ресурсом нашого часу.

Поширення туризму неминуче призвело до різних наслідків. Суперечливість в оцінках самої туристичної подорожі проявляється в тому, що, з одного боку, безліч людей здійснюють туристичні подорожі і для деяких це стає стилем життя; іншого боку, є люди, які ніколи не зважаться на подорож, для них вона завжди буде не більше, ніж описом чужих пригод у травелогах. У зв'язку з цим, на нашу думку, важливо дослідити культурологічні аспекти взаємовпливу таких явищ, як туризм і сучасний травелог.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Літературу подорожей вивчали, у першу чергу, літературознавці. Питанням інтегрування лінгвістичних і «немовних» сфер знання в дослідженні подорожі як літературного жанру приділено увагу у працях Д. С. Лихачова [6], М. Г. Шадріної [12]. У цих дослідженнях, акцентується, що література подорожей синтезує функції передачі інформації мандрівників, популяризує наукові знання серед читачів, впливає на свідомість способом переконання. Водночас, у цих працях розкриваються особливості літератури подорожей, але не виявляються ті умови існування людини, що власне зумовлюють необхідність подорожувати. Учені намагаються пояснити різноманітності дискурсу подорожі, його рухливість. Так, дослідник жанру подорожей у російській літературі XII-XIX ст. В. М. Гумінський пояснює ці якості особливою близькістю жанру до дійсності. На думку вченого, саме на твори цього типу найбільше вплинули поза літературні фактори [3, 178]. Значний інтерес до літератури подорожей існує за кордоном, зокрема, як особливій літературній формі, що відбиває загальні культурні й історичні віяння. У праці О. Сорочана розглянуто декілька узагальнюючих досліджень, що підсумовують вивчення західної літератури подорожей [11, 353–356]. Головне завдання цих досліджень – з'ясувати особливості західної літератури подорожей. Останнім часом, література подорожей дедалі частіше стає предметом досліджень і українських учених [5; 10; 1; 14], основними напрямами яких є: вивчення сучасних подорожей у контексті проблем теорії і динаміки метажанру; взаємодія тревел-журналістики з представниками індустрії туризму (туристичними фірмами, операторами, представництвами та готелями); історія розвитку української літератури подорожей та її зв'язок з розвитком туризму; жанрові переважання і особливості

української літератури подорожей залежно від історичної епохи і соціально-культурних течій в суспільстві; вплив літератури подорожей на культурний розвиток суспільства тощо. У 2016 р. вийшла друком велика монографія М. Шульгун [15], в якій досліджується сучасна література подорожей як репрезентативний метажанр, що набуває актуальності в епоху глобальних геополітичних змін, значних суспільних і художніх трансформацій та відображає істотні зрушення в уявленнях про людину, її культурні цінності та картину світу загалом. Предметом обрані знакові постаті української і зарубіжних літератур. Наразі актуальним завданням залишається дослідження того, як актуалізований перехідною епохою метажанр літературної подорожі фіксує кардинальні культурні зрушення сучасності і слугує способом рефлексії змін.

Метою дослідження є виявлення проявів «культури туризму» в сучасній літературі подорожей (травелог) і медіа-комунікаціях.

Виклад основного матеріалу. В умовах інформаційного суспільства механізм створення картини світу майже цілком залежить від засобів масової інформації. Нині ЗМІ відіграють вирішальну роль у формуванні інформаційної та культурної картини світу. Медіа-культура перетворилася на невід'ємний компонент професійного й особистого життя кожного члена суспільства. Яскравим вираженням культурної глобалізації є туризм. Культурній глобалізації сприяють так само маркетингова діяльність транснаціональних корпорацій та розвиток засобів масової комунікації. Процес глобалізації мас-медіа визначає всі аспекти сучасного літературного та журнального процесів, що неминуче впливає на типологічні характеристики видань, зокрема періодичних, зумовлюючи трансформацію вже сформованих і виникнення нових типів літературних жанрів та періодики.

Останнім часом у літературознавстві для позначення творів мандрівників, дедалі частіше застосовують нову термінологію. Окремі дослідники, серед яких такі авторитети, як А. Еткінд [16], А. Шенлі [13] та деякі інші, розглядаючи жанрові особливості літератури подорожей, називають її «травелог» (travelogue), тобто «словом про мандри». Поняття це, по суті, ще тільки входить до наукового обігу і поки ще не уставлене в межах чітких дефініцій, що пов'язано з різноманітністю феноменів художньої і наукової творчості, які визначаються загальним терміном «травелог». Так, англійський учений Й. Борм переконує в доцільності розмежування травелогу й літератури подорожей, оскільки травелог належить до літератури нон-фікшн [18, 13]. На думку О. Юферевої, жанрове визначення «травелог» адекватне опису тенденцій сучасної тревел-журналістики [17]. Тобто в сучасній науці поняття «травелог» використовується в «широкому» та «вузькому» значеннях, причому обидва ці значення, згідно з теорією літератури, позбавлені конкретності. Сучасному травелогу притаманні: фактографічне відображення дійсності в її хронотопічності; художньо виразна організація словесного матеріалу, що надає травелогу відтінку функціональності; неодмінна участь (навіть периферійна) в сюжетній канві твору з його авторською рефлексією на побачене. Водночас у рамках травелогу відбувається формування і суто специфічних форм репрезентації простору, які були ще недостатньо освоєні літературою. І в цьому сенсі, травелог є новаторським жанром, який випереджає загальний розвиток літературних форм.

Серед сучасних травелогів слід відмітити травелог особистих вражень постмодерних туристів. Цей напрям травелогу можна поділити на кілька видів. До першого належать описи авторів, які, перетворили більшість свого життя в практичний травелог або травелог перетворили на спосіб життя. У цих описах увага акцентується не на об'єктах відвідування (країні або пам'ятці історії чи архітектури), а на психологічних переживаннях від зустрічі з ними. Такими літературним травелогами можна вважати книги Вадима Должанського. Поет, журналіст, мандрівник, учасник численних експедицій, об'їздив півсвіту, відвідав навіть найекзотичніші країни, ділиться особистим досвідом про те, як правильно літати на літаках, як, чим і коли харчуватися, як себе захищати, а також про особливості подорожей у тропіках або Антарктиді [4].

Іншим видом травелогу є широко представлені в інтернеті так звані форуми мандрівників. Мета більшості форумів – поділитися особистим практичним досвідом про поїздку, розповісти про те, що не написано в путівниках, що може допомогти майбутнім мандрівникам зорієнтуватися в незнайомому місці. Однак мотиви, які змушують авторів створювати докладні описи своїх подорожей, набагато ширші. Основним стимулом до публікації є конструювання позитивної ідентичності – образу себе як вільної, благополучної, щасливої, компетентної, багатої і гідної поваги людей. Тому розповіді мандрівників, як суб'єктивні образи об'єктивного світу, набагато більше говорять про самих авторів, ніж про місця, які вони відвідали. Під час дискурсів учасники форумів не просто обмінюються враженнями, а й формують якісь норми або «канони»: чим прийнято захоплюватися, що не задовольнило, а що поблажливо прощати країні, куди приїжджаєш на тиждень тощо. Віртуальні спільноти мандрівників, що формуються, – це своєрідний клуб за інтересами або світський салон, де

обговорюються «мода сезону», норми поведінки, приймаються колективні рішення стосовно того, що відповідає, а що не відповідає цим нормам, і кого можна долучити до «своїх», а кого – ні.

Форуми мандрівників не тільки роз'яснюють учасникам правила «цивілізованої» поведінки за кордоном, але і визначають своєрідні правила самопрезентації на форумі. Тому багато учасників прагнуть не лише поділитися своїми враженнями від поїздки, а й покрасуватися, продемонструвати свою перевагу над оточуючими. Примхи, завищені вимоги і претензії до сервісу є невід'ємною частиною поведінкової моделі. Аналіз дискурсів на туристських форумах свідчить про те, що український туризм розвивається в тому ж напрямку, що і західний, для якого найактуальнішими проблемами, починаючи із середини 1970-х р., є «симулякри», «псевдоподії» і «імітація автентичності».

Нині найперспективнішим і найактуальнішим сегментом преси подорожей у світі є «Журнали-травелоги» або журнали подорожей. Тревел-журналістика – це особливий напрям у мас-медіа, зосереджений на наданні інформації про подорожі (від англ. Travel) в контексті розробки таких тем, як географія, історія, культура, туризм та ін. Тревел-журналістика являє собою синтетичний напрям, що ґрунтується на предметі розгляду, опису, аналізу, тобто інформації, пов'язаній з подорожами і туризмом, і, як наслідок, аудиторії, відповідно зацікавленій у специфічній тематиці. Через специфіку вона використовує такі жанроутворюючі форми як подорожній нарис, дорожні нотатки, репортаж, огляд, рекомендації.

Що стосується безпосередньо тревел-журналів, то нині політику розвитку травелогу визначають концерни «Gruner + Jahz» і «Independent Media». У 2006 р. видавничий дім «Independent Media Samona Magazines» придбав ліцензію на випуск унікального науково-популярного географічного журналу «National Geographic», започаткувавши таким чином перспективний напрям, пов'язаний з виданням журналів-травелогів. Серед російськомовних видань – російський журнал-травелог «Навколо світу», що веде свою історію ще з 1861 р. До світових трендів травелогу належать: «GEO», «GEOFocus», «Best of GEO», «GEO Traveller». «National Geographic Traveller» – своєрідні посібники для подорожуючих людей, здатні замінити путівник [7]. В Україні найвідоміший журнал-травелог – це «Мандри».

Поєднання пізнавального і практичного аспектів – один з основних моментів, які характеризують концепції багатьох журналів подорожей. Тенденції до практицизму, найбільш характерні для журналів групи рекреаційного, ділового, спортивного, аматорського туризму, нині стають помітні і в пізнавальних виданнях. І навпаки – матеріали історичного, наукового, пригодницького спрямувань дедалі частіше друкуються в рекреаційних, спортивних та інших журналах подорожей. До них належать і нові види видань – бортові журнали (інфлайти), що виходять друком з початку XXI ст. при всіх авіакомпаніях, а також гібридні форми видань, які активно використовують контент журналів-травелогів (партворки), а також найрізноманітніші види «прагма-путівників» (туристичних гідів), які активно долучаються до постійних тематичних рубрик інформаційно-розважальних журналів (свого роду «журнал в журналі»).

Ці видання складають у сукупності загальне поле журналів-травелогів і формують «комунікативну залежність» аудиторії. У цьому контексті не можна оминути увагою останні праці Ф. Ґанншуа [19, 668–686], котрий дослідив зміни етичної складової тревел-журналістики в динаміці наближення до світогляду «лайфстайлу». Перетворюючись на «лайфстайл»-журнал – тип, який фокусується на прагненні до самовдосконалення, підвищення соціального статусу, престижу, передусім, через споживання – туристичні видання ґрунтуються на схематичній візуальній образності та стандартизованій жанровій структурі, сфокусованій навколо регулятивного дискурсу, чітких рекомендацій та реклами іміджу туристичного регіону, поведінки туриста, способу відпочинку [20; 21, 577–600].

Особливу увагу слід звернути на рекламну функцію травелогу. На думку А. Б. Брутман [2, 41–44], мовні акти в травелогах є потужним стимулом споживчої активності громадян у галузі туристичного бізнесу і так чи інакше впливають на розвиток внутрішнього та виїзного туризму. При цьому стимул, вироблений журналістськими публікаціями, визначається спрямованістю публікації на досягнення певного ефекту (оперативного, короткострокового, довгострокового), а також змістовними характеристиками публікацій.

Не можна не оцінити впливу сучасного травелогу на туризм і культуру загалом. Наприклад, завдяки книгам англійця Пітера Мейла про Прованс і загалом про Південну Францію, впродовж останніх років набув поширення, як ніколи раніше, англійський та американський туризм у цих місцях [8].

Тревел-журналістика як напрям міжнародного медіапотоку доступна на екранах всього світу і здійснює комунікативну інтеграцію суспільства за допомогою інформації, а також формує певні етичні стандарти, культурний базис. Саме цей напрям журналістики впливає на національну са-

моідентифікацію людей, перетворюючи інформацію з одного культурного контексту в інший, формує в аудиторії певний образ різних культур, часто детермінований PR-агентствами і редакторами телепрограм і телеканалів. Відбувається це під час зсуву фокуса мас-медіа з хард-ньюс (англ. Hard-news) на софт-ньюс (англ. Soft-news), тобто з серйозною інформації на розважальну і дозвіллєву [22]. Популяризації тревел-журналістики сприяють процеси конвергенції ЗМІ й експансії інфотейнменту на телебаченні – поєднання інформації та розваг – як найважливішого тренда розвитку сучасних ЗМІ.

Сучасна тревел-програма як найяскравіший прояв тревел-журналістики є гібридом жанрів. Історично географічні передачі були пов'язані з документальними науковими фільмами, подорожніми нарисами й освітніми фільмами-лекціями. Як сучасний телевізійний жанр вони поєднують елементи документального фільму, освітньої програми, розважального ток-шоу за участю ведучого, реаліті-шоу, серіалу і рекламного ролика. Ведучий програми з певною регулярністю подорожує разом з глядачем у нове місце призначення, при цьому важливу роль відіграють творчі, зазвичай акторські здібності ведучого – він, як провідник позитивної інформації і гарного настрою, відповідальний за аудіовізуальне задоволення від програми. Для сучасних тревел-програм характерні дві тенденції: по-перше, конкретніший цільовий адресат у взаємозв'язку з форматом програми (підлітки та молодь, мандрівники, домогосподарки тощо), по-друге, перефокусовування уваги з місцевого населення на ведучих, часто знаменитих – акторів, шоуменів, політичних діячів, бізнесменів. Таким чином, існуючий у програмах раніше концептуальний баланс «ми» / «вони» поступається місцем формулою «ми серед них».

Тревел-програми аудіовізуально передають культурні та національні відмінності, пропонують і підтримують готові соціокультурні конструкти. Залежно від типу контакту з місцевим населенням, драматургії розповіді і характеру переданої інформації формат передачі може змінюватися від авторської замальовки-монологу до тревел-вікторини або гри. Тревел-програми поєднують елементи різних телевізійних жанрів, але зазвичай один з аспектів певного жанру домінує. Ці аспекти охоплюють конкретні комунікативні наміри ведучого, атмосферу програми, структуру і спосіб оповіді. Тревел-програми можуть бути документальними, розважальними або споживчими залежно від комунікативних намірів автора: навчити, розважити або допомогти.

Комунікативний намір програми – надихнути телеглядача на подорож, тобто розважити і надати інформацію про місце призначення. Споживчий режим перетворює програму на рекламну інструкцію щодо застосування: демонструються мальовничі пейзажі, даються поради щодо проведення часу, кухні, вибору розваг та іншої туристичної інформації. Таким чином, споживчий режим тревел-програм робить глядача споживачем туристичних послуг[9].

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що сучасна література подорожей (травелог)і віртуальний медіа контент фіксують кардинальні культурні зрушення сучасності і слугують способом рефлексії змін. У «літературі подорожей» відображається пошук себе у світі іншої культури, порівняння «свого» і «чужого». Тому віртуальність подорожі визначається метою, яку ставить перед собою мандрівник, а саме: прагненням зрозуміти себе.

Сучасний травелог і як жанр, і як тип періодичного видання вписуються в процес глобалізації. При цьому журнали-травелоги залишаються феноменом глокалізації, тобто процесом взаємодії двох векторів розвитку, один з яких приводить до уніфікації культур під впливом глобалізації мас-медіа, а другий свідчить про долучення локального до контексту глобального, що сприяє розумінню різних культур і різних локальних історій як складової тієї чи іншої культури, тим більше, що масовий туризм і збільшення міграцій населення посилюють культурну взаємодію. Загалом контент сучасного травелогу спрямований на формування нової моделі мислення і поведінки, а видова і сюжетна строкатість дискурсів травелогу засвідчують невичерпні можливості практичного феноменологічного освоєння світу.

Перспективи подальших досліджень автор вбачає у вивченні трансформацій, які відбуваються в літературі подорожей, зокрема, у сфері віртуальної реальності.

Література

1. Божко Л. Д. Література подорожей та туризм в історико-культурному контексті: епоха Відродження та Середньовіччя / Л. Д. Божко // Культура України. – 2014. – Вип. 47. – С. 98–108.
2. Брутман А. Б. Реализация оптимизирующих стратегий речевого воздействия в рекламе отелей (на материале текстов современных травелогов) / А. Б. Брутман // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. : Філологічна. – 2013. – Вип. 38. – С. 41−44.
3. Гуминский В. М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе : дис. …. канд. филол. наук. / В. М. Гуминский. – Москва, 1979. – 184 с.

4. Должанский В. Ю. Наука путешествовать: как найти приключения / В. Ю. Должанский. – Москва : Ниолл–Пресс, 2008.– 176 с.

5. Ковальова Т. В. Подорожній нарис: із історії жанру / Т. В. Ковальова // Журналістська освіта на Сумщині : набутки й проблеми : збірн. наук. праць. – Суми : Вид-во СумДУ, 2010. – С. 85–88.

6. Лихачев Д. С. Повести русских послов как памятники литературы / Д. С. Лихачев / Путешествия русских послов XVI — XVII вв. Статейные списки. – Москва-Ленинград, 1954. – С. 319−364.

7. Лучинская С. Ю. Журналы-травелоги на российском медийном рынке. [Электронный ресурс] / С. Ю. Лучинская. – Режим доступа : http://cyberleninka.ru/article/n/zhurnaly-travelogi-na-rossiyskom-mediynom-rynke.

8. Мейл П. Еще один год в Провансе / П. Мейл. – СанктПетербург : Амфора, 2010. – 240 с.

9. Показаньева И. Трэвел-журналистика как явление современного медиапространства [Электронный ресурс] / И. Показаньева. – Режим доступа : http://www.mediascope.ru/node/1385.

10. Полєжаєв Ю. Г. Тревел-журналістика у контексті розвитку індустрії туризму. [Електронний ресурс] / Ю. Г. Полєжаєв. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/drgn_2013_1_19.pdf.

11. Сорочан А. Туда и обратно: новые исследования литературы путешествий и методология гуманитарной науки / А. Сорочан. – НЛО. – 2011. – №112. – С. 353–356.

12. Шадрина М. Г. Эволюция языка «путешествий» : дис. ... д-ра филол. наук. / М. Г. Шадрина. – Москва : Московский гос. ун-т, 2003. – 396 с.

13. Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790-1840 / Андреас Шенле. – Москва : Из-тво «Академический проект», 2004.– 272 с.

14. Шульгун М. Э. Современная литература путешествий: актуальные проблемы исследования / М. Э. Шульгун // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. – 2013. – Вип. 3(1). – С. 168–175.

15. Шульгун М Е. Сучасна література подорожей. Метажанр, типологія, імагологічний аспект / М. Е. Шульгун. – Київ : Талком, 2016. – 416 с.

16. Эткинд А. Толкование путешествий*:* Россия и Америка в травелогах и интертекстах / А. Эткинд. – Москва : Новое литературное обозрение, 2001.– 496 с.

17. Юферева О. Нарративні тенденції сучасної української тревел-журналістики в соціокультурній перспективі (на матеріалі журналу «Мандри») [Електронний ресурс] /О. Юферева. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nzizh_2013_53_10.pdf.

18. Borm J. Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology / Perspectives on Travel Writing ed G. Hopper and T. Youngs. – 2004, Aldershot : Ashgate. – P. 13–26.

19. Hanush F. A. Profile of Australian Travel Journalists' professional views and ethical standards / F. A. Hanush // Journalism. – 2012. – № 13 (5). – P. 668–686.

20. Ljunberg E. Global Lifeslyles: identity and place in contemporary travel journalism / E. Ljunberg. – Makadam Förlag. Göteborg och Stockholm, 2012.

21. Machin D. Language style and lifestyle: the case of a global magazine / D. Machin, Th. Leeuwen // Media, Culture & Society.– 2005. – Vol. 27. – No. 4. – P. 577–600.

22. Randal J. The Decline, But Not Yet Total Fall, of Foreign News in the U.S. Media / J. Randal // Joan Shorenstein Center on the Press, Politics, and Public Policy: Harvard University. Working Paper Series. – 2002. – No. 2002-2.

References

1. Bozhko, L. D. (2014). Literature of Travel and Tourism in the Historical and Cultural Context: the Renaissance and the Middle Ages. Culture of Ukraine, 47, 98–108 [in Ukrainian].

2. Brutman A .B. (2013). Implementation of optimizing strategies of speech impact in hotel advertising (based on texts of modern travel agents). Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Ser. : Filolohichna, 38, 41−44 [in Ukrainian].

3. Guminskiy V. M. (1979). The problem of the genesis and development of the travel genre in Russian literature. Extended abstract of candidate's thesis. Moskva [in Russian].

4. Dolzhanskiy V. Yu. (2008). The Science of Travel: How to Find the Adventures. Moskva : Nioll–Press [in Russian].

5. Kovalova T. V. (2010). Waypoints: from the history of the genre. Zhurnalistska osvita na Sumshchyni : nabutky y problemy : zbirn. nauk. prats. Sumy : Vyd-vo SumDU, 85–88 [in Ukrainian].

6. Likhachev D. S. (1954). Tales of Russian ambassadors as monuments of literature. Puteshestviya russkikh poslov XVI — XVII vv. Stateynye spiski. Moskva-Leningrad, 319−364 [in Russian].

7. Luchinskaya S. Yu. (2008). Journals-travel agents in the Russian media market. Cyberleninka. Retrived from http://cyberleninka.ru/article/n/zhurnaly-travelogi-na-rossiyskom-mediynom-rynke [in Russian].

8. Mayle Peter. Encore Provence. (2010). SanktPeterburg : Amfora [in Russian].

9. Pokazaneva I. (2013**).** Problem Field of Travel Journalism as a Phenomenon of Contemporary Media Environment. Jelektronnyj nauchnyj zhurnal "Mediaskop". Retrived from http://www.mediascope.ru/node/1385 [in Russian].

10. Polyezhayev Y. (2013). Travel-journalism within the framework of travel industry development. Retrived from http://nbuv.gov.ua/j-pdf/drgn_2013_1_19.pdf [in Ukrainian].

11. Sorochan A. (2011). Round trip: new research of travel literature and methodology of humanities. NLO, 112, 353–356 [in Russian].

12. Shadrina M. G. (2003). Evolution of the language of "travel". Doctor's thesis. Moskva : Moskovskiy gos. un-t [in Russian].

13. Schonle Andreas. (2004). Authenticity and Fiction in the Russian Literary Journey. 1790-1840. Moskva : Iz-tvo "Akademicheskiy proekt" [in Russian].

14. Shulgun M. E. (2013). Modern travel literature: topical research problems. Naukovi zapysky Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. H. S. Skovorody. Ser.: Literaturoznavstvo, 3(1), 168–175 [in Russian].

15. Shulhun Madlena. (2016) Modern travel literature. Metazanjr, typology, imagoological aspect. Kyiv : Talkom [in Ukrainian].

16. Etkind A. (2001). Interpretation of travel: Russia and America in travel and intertexts. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].

17. Yufereva Olena. (2013). Narrative tendencies of the Ukrainian contemporary travel journalism (on the material of magazine «Mandry». Retrived from http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nzizh_2013_53_10.pdf [in Ukrainian].

18. Borm J. (2004). Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology. In Perspectives on Travel Writing ed G. Hopper and T. Youngs. Aldershot : Ashgate, 13–26 [in English].

19. Hanush, F. A. (2012). Profile of Australian Travel Journalists' professional views and ethical standards. In: Journalism, 13 (5), 668–686 [in English].

20. Ljunberg, E. (2012). Global Lifeslyles: identity and place in contemporary travel journalism. Makadam Förlag. Göteborg och Stockholm [in English].

21. Machin, D., Leeuwen, Th. (2005). Language style and lifestyle: the case of a global magazine. In: Media, Culture & Society, 27, 4, 577–600 [in English].

22. Randal J. (2002). The Decline, But Not Yet Total Fall, of Foreign News in the U.S. Media. In: Joan Shorenstein Center on the Press, Politics, and Public Policy: Harvard University. Working Paper Series. No. 2002-2 [in English].

УДК 378.001 (477)

Грінберг Лариса Феліксівна,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри інформаційних технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв
loura_greenberg@ukr.net

ПІДГОТОВКА ФАХІВЦІВ ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОФІЛЮ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

Мета роботи полягає у виявленні соціокультурних чинників трансформації бібліотечної професії та підготовки сучасних кадрів інформаційного профілю, які у подальшому перетворюватимуть систему інформаційно-бібліотечних комунікацій на стратегічно орієнтовану цілісність, що забезпечить ефективність соціально-інформаційних та інформаційно-комунікаційних процесів у забезпеченні життєдіяльності українського суспільства. **Методологія дослідження** базується на принципі об'єктивності, інформаційному та комплексному підходах і методах порівняльного аналізу та узагальнення. **Наукова новизна.** Узагальнено наявні у науковому обігу джерела щодо визначення місця професій інформаційного профілю у сфері інформатизації всіх галузей суспільної діяльності та визначення нових компетентностей у їх формуванні. **Висновки.** Підготовка кадрів для інформаційно-бібліотечних систем у соціокультурному контексті потребує формування компетентностей, адекватних сучасним вимогам ринку праці, оскільки виконання ними у майбутній професійній діяльності соціально-педагогічних, соціально-організаційних, культуротворчих, культурозберігаючих функцій, сприяння розвиткові особистості, задоволенню її духовних, культурних, інформаційних потреб є важливим державним завданням.

Ключові слова: бібліотечна професія, професія інформаційного профілю, інформаційно-бібліотечна система, інформаційно-комунікаційна технологія.

Гринберг Лариса Феликсовна, *кандидат исторических наук, доцент кафедры информационных технологий Киевского национального университета культуры и искусств*

Подготовка специалистов информационного профиля: социокультурный аспект

©Грінберг Л.Ф., 2018

Цель работы заключается в выявлении социокультурных факторов трансформации библиотечной профессии и подготовки современных кадров информационного профиля, которые в дальнейшем будут превращать систему информационно-библиотечных коммуникаций в стратегически ориентированную целостность, обеспечит эффективность социально-информационных и информационно-коммуникационных процессов в обеспечении жизнедеятельности украинского общества. **Методология исследования** базируется на принципе объективности, информационном и комплексном подходах и методах сравнительного анализа и обобщения. **Научная новизна.** Обобщены имеющиеся в научном обороте источники по определению места профессий информационного профиля в сфере информатизации всех отраслей общественной деятельности и определение новых компетенций в их формировании. **Выводы.** Подготовка кадров для информационно-библиотечных систем в социокультурном контексте требует формирования компетентностей, адекватных современным требованиям рынка труда, поскольку выполнение ими в будущей профессиональной деятельности социально-педагогических, социально-организационных, культуротворческих, культуросохраняющих функций, содействуя развитию личности, удовлетворению ее духовных, культурных, информационных потребностей, что является важной государственной задачей.

*Ключевые слова***:** библиотечная профессия, профессия информационного профиля, информационно-библиотечная система, информационно-коммуникационная технология.

***Greenberg Larysa**, PhD in History, Associate professor, Information Technologies, Kiev National University of Culture and Arts*

Preparation of professional for profession of informational profile: socio-cultural aspect

The purpose of the article is to identify socio-cultural factors of the transformation of the library profession and to prepare modern staff of the information profile, which will further transform the system of information and library communications into a strategically oriented integrity, which will ensure the effectiveness of social information and information and communication processes in ensuring the life of Ukrainian society. **The methodology** of the research is based on the principle of objectivity, information and complex approaches and methods of comparative analysis and generalization. **Scientific novelty.** The sources available in the scientific research are generalized to determine the place of professional information profiles in the field of informatization of all branches of social activity and the definition of new competencies in their formation. **Conclusions** The training of personnel for information and library systems in the sociocultural context requires the development of competences that are adequate to the modern requirements of the labor market, since their implementation in the future professional activities of social-pedagogical, social-organizational, cultural-cultural, cultural-preserving functions, promotion of personality development, satisfaction of its spiritual, cultural, information needs is an important public task.

Key words: library profession, profession of informational profile, information and library system, information and communication technology.

Актуальність теми дослідження. Реформування усіх сфер життя українського суспільства віддзеркалює характерні риси, зміст і спрямованість перетворень, що мають загальноцивілізаційне значення. Під впливом новітніх інформаційно-комунікаційних технологій помітно збільшуються обсяги знань, змінюється баланс попиту на професії і зайнятості населення.

Тенденції розвитку цивілізації дають змогу говорити про глобальну роль інформатизації суспільства і під впливом міжнародного досвіду дедалі більшого значення набуває застосування новітніх інформаційно-комунікаційних технологій.

Глобалізаційні процеси в країні та світі впливають на створення одних, усунення інших професій, що потребує постійної готовності людей активно реагувати на ці зміни, щоб їх вміння, знання мали попит та відповідно оплачувались на ринку праці.

Мета роботи полягає у виявленні соціокультурних чинників трансформації бібліотечної професії та підготовки сучасних кадрів інформаційного профілю, які у подальшому перетворюватимуть систему інформаційно-бібліотечних комунікацій на стратегічно орієнтовану цілісність, що забезпечить ефективність соціально-інформаційних та інформаційно-комунікаційних процесів у забезпеченні життєдіяльності українського суспільства.

Виклад основного матеріалу**.** Під впливом новітніх інформаційно-комунікаційних технологій створюються можливості для задоволення потреби в кадрах для нових видів діяльності, а також підвищення рівня освітньої підготовки, розширення і оновлення номенклатури фахових кваліфікацій, діапазону спеціальностей і навчальних дисциплін для підготовки кадрів закладами вищої освіти.

Проблеми взаємовпливу у тріаді: особистість — культура — суспільство за нових інформаційно-технологічних умов потребують пошуку шляхів розв’язання суперечностей на основі парадигми гуманізації освіти. Відбувається теоретична і методологічна рефлексія проблеми гуманізації всіх рівнів і ланок освіти в умовах інформатизації суспільства. На особливу увагу заслуговують ті, що стосуються гуманізації напрямів освіти, полярних за змістом і спрямованістю майбутньої діяльності

фахівців. Найбільш рельєфно проблеми соціально-культурної спрямованості підготовки майбутнього фахівця постають у працях, присвячених розвиткові бібліотеки і бібліотечної професії в умовах комп'ютеризації бібліотек, аналізу змін у бібліотеці крізь призму співвідношення її базових цінностей і сучасних технологічних пропозицій, питанням бібліотечної професіології (А. С. Чачко, [8]).

Нові освітні технології є свідченням появи інформаційного суспільства, а відтак, нового типу культури, який виявляється в сфері знань і науки: вони носять інтердисциплінарний, всеосяжний характер, орієнтовані на інтерактивні моделі викладання, що залучають того, кого навчають, до безпосередньої взаємодії з об'єктом вивчення. Вони існують віртуально, в інтерконнективному загальнодоступному веб-середовищі:

бібліотечна діяльність і інформатизація суспільства існують для людини, а не поза людиною, всупереч їй або проти неї, отже у бібліотечній діяльності (і освіті) зберігається погляд на видатні технічні і технологічні пропозиції прогресу (інтернет, створення електронних бібліотек, прогнози щодо перспектив розвитку бібліотечної професії відповідно до ролі електронних технологій у майбутньому бібліотеки) як на збільшення сутнісних можливостей бібліотеки і залишається незмінним ставлення до читача як до центральної фігури бібліотечної справи.

Вперше у науковий обіг поняття „документ" у значенні, близькому до поняття „книга", ввів П.Отле [5]. Вчений розглядав поняття „книга" й „документ" як синоніми. Він вперше застосував комплексну типологічну класифікацію документів, що враховує їх зміст і форму. У своїх працях П. Отле термін „документ" використовує у широкому значенні, „матеріалізована пам'ять людства, яка день за днем реєструє факти, ідеї, дії, почуття, мрії, що відбулися у свідомості людини".

У цьому питанні, на думку А.Тушевського [7], можна помітити єдність поглядів С. Бріє й П. Отле – засновника документології. За визнанням учених, її вважають послідовником П. Отле, що пророкував створення гармонічного суспільства й загального процвітання через акумулювання знань із усього світу. Разом з тим вона розглядала сферу документології крізь призму капіталізації економіки й культури, шляхом об'єднання людства навколо ідеї глобалізації процесів культурно-інформаційного обміну.

С. Бріє у наукових дослідженнях спробувала розробити теоретичні гіпотези про співвідношення документознавства як професії із соціальною перспективою й культурно-економічним потенціалом післявоєнного суспільства. Узагальнюючи результати, представлені в роботі С. Бріє, можна виділити головний об'єкт світоглядної позиції автора – *зв'язок документа й суспільства.*

Наукова концепція С.Бріє сформувалася в міждисциплінарному полі: лінгвістика, філософія, феноменологія, культурологія, логіка, право, економіка, історія, книгознавство, документознавство й бібліографознавство, – всі дисципліни наукового знання, які активно залучалися автором до системи аргументації як теоретичних, так і практичних положень і висновків. Цікава теза С. Бріє про те, що документологія перебуває на стику класичної науки й технології, тим самим, об'єктне поле науки розширюється з розвитком суспільства й прогресивних тенденцій наукової думки й суспільної практики. Особливе значення праці С. Бріє має пріоритетний доказ принципової важливості *первинних документів* для створення іменної міфологеми. Таким чином, нею був показаний шлях до рішення питання опису, що вже одержало ім'я об'єкта, тобто *документа вторинного*.

С.Бріє зробила спробу довести значення реквізитів документа як невід'ємної складової професійної роботи документознавця й бібліотекаря. Із часів Другої світової війни до сьогоднішнього дня характеристики реквізитів документа в контексті культури й соціуму, сформульовані С. Бріє, залишаються незаперечними й широко використовуються не тільки в документознавстві, але й у теорії інформації, інформатиці й практичній діяльності в сфері інформаційної культури.

Особливо варто відзначити важливість обговорення в роботі системних положень професійного поля документознавства, розробку *функціональних задач*, розв'язуваних фахівцями інформаційного профілю. Основна з них – регулювання документного потоку, як ніколи актуальна в сучасний період, названий „мегаінформаційним". Значущим для сьогоднішнього дня й новаторським для часу написання роботи питання про сприйняття документів С. Бріє відзначала *необхідність розглядати документи як єдине ціле*. Саме таке сприйняття, на її думку, приводить до усвідомлення багатства, розмаїтості масиву документів.

На нашу думку, для ефективного виконання професійних дій при підготовці кадрів слід враховувати спеціально структуровані (організовані) набори знань, умінь, навичок і ставлень, що їх набувають у процесі навчання. Вони дають змогу людині визначати, тобто ідентифікувати і розв'язувати, незалежно від ситуації проблеми, характерні для певної сфери діяльності.

Компетентність, за І. Баштанар, складається з ряду компонентів, які визначають її структуру:

ключові компетентності (між- та надпредметні) – відображають готовність та здатність студента ефективно вирішувати актуальні індивідуальні та соціальні проблеми й здійснювати поліпредметні види професійної діяльності;

загальногалузеві компетентності – формуються у студента протягом вивчення певної навчальної дисципліни а також вміння застосовувати набуті знання на практиці для розвитку індивідуальних та соціальних проблем;

предметні компетентності – стосуються конкретного предмету і входять до загальногалузевих компетентностей. У свою чергу, ми під компетентністю документознавця-менеджера будемо розуміти набір знань, умінь, навичок та особисту відповідальність при розв'язанні поставлених завдань в професійній сфері діяльності.

У свою чергу, таке усвідомлення стимулює розвиток технологічної оснащеності документно-інформаційного середовища, допомагає формуванню типологічних класифікаційних схем документних потоків. Власне, розмаїтість документів пов'язана з новими технологіями. Визначення документознавства як „культурної технології" парадоксально й комплементарно для фахівців.

Важливою складовою професійної підготовки повинен бути тісний взаємозв'язок між сферами освіти і праці. Дієвість цього зв'язку залежить від ефективності політики забезпечення затребуваності підготовлених системою вищої професійної освіти і підвищення кваліфікації кадрів на ринку праці [3].

Отже, готуючи майбутніх працівників інформаційного профілю до самостійної професійної діяльності [5], належить розв'язати такі завдання:

створити структури, відповідальні за стратегічне прогнозування освітньо-кваліфікаційних потреб ринку праці як на національному, так і на регіональному рівнях;

широко залучати роботодавців до процесу підготовки кадрів різного освітньо-кваліфікаційного рівня на всіх стадіях процесу: планування обсягів і напрямів підготовки, створення навчальних програм, працевлаштування по закінченні навчання, перепідготовка та підвищення кваліфікації у процесі професійної діяльності;

забезпечити ринок праці регулярною й своєчасною інформацією про попит на професії й кваліфікації, включаючи раннє виявлення тенденцій у необхідності інформаційного супроводу різних видів економічної діяльності і зміни у технологіях і професіях, що обумовлюють відповідні зміни в структурі професійних навичок.

А. Астаф'єв в аналітичній записці Національного інституту стратегічних досліджень «Питання розвитку цифрової культури українського соціуму» пише: «Очевидно, що „цифрова культура" – це базова основа сучасної світової культури, котра є невд'ємною складовою усіх без виключення суспільних процесів». Саме тому дослідження явища цифрової культури та її впровадження мають вагоме значення для подальшого розвитку країни, її наукового, освітнього й виробничого потенціалу, особливо з точки зору вироблення оперативної та доступної візуальної інформації [1].

Наявність цифрової культури суспільства – головна ознака його успішності в усіх секторах життєдіяльності країни. Йдеться не лише про розвиток в Україні новітніх моделей соціальної залученості та соціальної мобільності загалом, а, насамперед про потребу підготовки громадян (ще з дитячого віку) до «цифрової» соціалізації та культури, які репрезентують суспільство XXI століття [1].

Стрімка зміна інформаційно-комунікаційних технологій обумовила необхідність формування нових компетентностей, а відповідно і нових професій. Ці зміни є такі швидкоплинні, що передбачити, які професії та спеціальності виникнуть у найближче десятиріччя, – вкрай складно.

Водночас наступність у розвитку професій, технологій, матеріалів та обумовленість виникнення нових виробничих функцій і професій трансформацією існуючих дають змогу прогнозувати виникнення нових видів діяльності, появу новітніх вимог до людини як мети і чинника цивілізаційного поступу.

Література

1. Астаф'єв А. Питання розвитку цифрової культури українського соціуму: аналітична записка. Режим доступу: http://www.niss.gov.ua/articles/1631/

2. Беркут В.О. Нові завдання в умовах інформатизації менеджменту / Беркут В.О., В.В.Баранов. Режим доступу: www.kntu.kr.ua/doc/nauk_zap_10_1/ stat_10_1/ 46.doc.

3. Матвієнко, О. Інформаційна освіта: інноваційні аспекти. [Монографія]./ О. Матвієнко – К.: КНУКіМ, 2003. – 126 с.

4. Мельник С.В. Професійно-кваліфікаційне забезпечення в Україні сфери бібліотекознавства, документознавства та інформології /С.В. Мельник // Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія. 2011. № 2. С. 7–11. Режим доступу: http: // nbuv.gov.ua/UJRN/bdi_2011_2_3.

5. Отле П. Трактат про документацію [Електрон. ресурс] / П. Отле. Режим доступу : http://dilo.kiev.ua/pdf/Otlet_Paul.pdf. Загол. з екрана.

6. Професії майбутнього для України: наук.-практ. розробка / Л.М. Капченко, Н.В. Савченко, Л.Й. Літвінчук, О.В. Грамма. К. : ІПК ДСЗУ, 2017. 47 с.: Режим доступу : http://mdu.edu.ua/wpcontent/uploads/profesiyi_maybutnogo.pdf.

7. Тушевський А. М. Сюзанна Брие - «Мадам документация»: страницы истории французского документоведения. Режим доступу: http://libconfs.narod.ru/2005/s1/s1_p34.htm

8. Хмельницький О.О. Інформаційна культура. Підготовка кадрів для інформаційної роботи: навч. посіб. Режим доступу: http://kist.ntu.edu.ua/textDZ/Informaviyna_kultura.pdf

9. Чачко А.С. Библиотековедение в человеческом измерении: монография. М-К.: 2000. 168 с.

References

1. Astafiev A. Pytannia rozvytku tsyfrovoi kultury ukrainskoho sotsiumu: analitychna zapyska. Rezhym dostupu: http://www.niss.gov.ua/articles/1631/ [in Ukrainian].

2. Berkut V.O. Baranov V.V..Novi zavdannia v umovakh informatyzatsii menedzhmentu Rezhym dostupu: www.kntu.kr.ua/doc/nauk_zap_10_1/ stat_10_1/ 46.doc [in Ukrainian].

3. Matviienko, O. (2003). Informatsiina osvita: innovatsiini aspekty. Kyiv. KNUKiM [in Ukrainian].

4. Melnyk, S.V. (2011). Profesiino-kvalifikatsiine zabezpechennia v Ukraini sfery bibliotekoznavstva, dokumentoznavstva ta informolohii. Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia, 2, 7–11. Rezhym dostupu: http: // nbuv.gov.ua/UJRN/bdi_2011_2_3 [in Ukrainian].

5. Otle, P. Traktat pro dokumentatsiiu Rezhym dostupu : http://dilo.kiev.ua/pdf/Otlet_Paul.pdf. Zahol. z ekrana [in Ukrainian].

6. Kapchenko, L.M. Savchenko, N.V. Litvinchuk, L.I. Hramma, O.V. (2017) Profesii maibutnoho dlia Ukrainy: nauk.-prakt. Rozrobka. Kyiv: IPK DSZU, 47 s.: Rezhym dostupu: http://mdu.edu.ua/wpcontent/uploads/profesiyi_maybutnogo.pdf [in Ukrainian].

7. Tushevskyi, A. M. Siuzanna Brye - «Madam dokumentatsyia»: stranytsы ystoryy frantsuzskoho dokumentovedenyia. Rezhym dostupu: http://libconfs.narod.ru/2005/s1/s1_p34.htm [in Ukrainian].

8. Khmelnytskyi, O.O. Informatsiina kultura. Pidhotovka kadriv dlia informatsiinoi roboty: navch. posib. Rezhym dostupu: http://kist.ntu.edu.ua/textDZ/Informaviyna_kultura.pdf[in Ukrainian].

9. Chachko, A.S. (2000) Byblyotekovedenye v chelovecheskom yzmerenyy: M-K. [in Ukrainian].

УДК 338.24 (045)

Коваленко Єлена Ярославівна,
кандидат економічних наук, доцент,
доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
biguss@meta.ua

ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРИ МЕНЕДЖМЕНТУ В СТАРОДАВНІЙ ІНДІЇ

Мета роботи – теоретичний аналіз і узагальнення особливостей культури менеджменту Стародавньої Індії, що сприятиме збагаченню культурологічної науки новими знаннями про становлення культури управління на етапі зародження світової цивілізації. **Методологічною** основою дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний, цивілізаційний, соціокультурний, діяльнісний, історичний підходи, фундаментальні положення теорії й історії суспільства, його культури та управління. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз, синтез, індукція, дедукція, порівняння, узагальнення, формалізація. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у виявленні та системному узагальненні особливостей культури менеджменту в Стародавній Індії. **Висновки.** Основними здобутками культури менеджменту в цій країні є, по-перше, поділ суспільства на варни, який був священним і виконував важливу адміністративно-регулюючу функцію. По-друге, створення ієрархічної територіально-функціональної структури управління із використанням єдиних законів і правил поведінки та бюрократичної системи організації з елементами світської манери управління. На відміну від єгипетської ієрархії, індійська була не жорсткою, а децентралізованою системою із м'яким розподілом влади. По-третє, влада правителя не була абсолютною. Йому повністю належала тільки виконавча влада, яка здійснювалася мантринами, наглядачами та різними чиновниками, що належали до варни кшатріїв. Релігійна, судова й умовно кажучи законодавча влада була у руках верховного жреця та інших членів

©Коваленко Є.Я., 2018

найвищої варни брахманів. По-четверте, наявність у системі управління дорадчих органів влади – мантрипаришаду і таємної ради – щось на кшталт сучасної двопалатної системи представницької влади. По-п'яте, суттєвий поділ праці на виконавчу і управлінську й поява перших професійних менеджерів (мантринів, чиновників, наглядачів і т. п.), а також розробка загальних принципів управління на засадах законності, корисності та любові.

Ключові слова: культура менеджменту, Стародавня Індія, суспільство.

***Коваленко Елена Ярославовна**, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Особенности культуры менеджмента в Древней Индии

Цель работы – теоретический анализ и обобщение особенностей культуры менеджмента Древней Индии, что будет способствовать обогащению культуро-логической науки новыми знаниями о становлении культуры управления на этапе зарождения мировой цивилизации. **Методологической** основой исследования является диалектический принцип познания, системный, цивилизационный, социокультурный, деятельностный, исторический подходы, фундаментальные положения теории и истории общества, его культуры и управления. Использованы общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ, синтез, индукция, дедукция, сравнение, обобщение, формализация. **Научная новизна** исследования заключается в выявлении и системном обобщении особенностей культуры менеджмента в Древней Индии. **Выводы.** Основными достижениями культуры менеджмента в этой стране является, во-первых, разделение общества на варны, которое было священным и выполняло важную административно-регулирующую функцию. Во-вторых, создание иерархической территориально-функциональной структуры управления с использованием единых законов и правил поведения, а также бюрократической системы организации с элементами светской манеры управления. В отличие от египетской иерархии, индийская – не была жесткой, а децентрализованной системой с мягким распределением власти. В-третьих, власть правителя ни была абсолютной. Ему полностью принадлежала только исполнительная власть, которая осуществлялась мантринами, надзирателями и различными чиновниками, принадлежащими к варне кшатриев. Религиозная, судебная и условно говоря законодательная власть была в руках верховного жреца и других членов наивысшей варны брахманов. В-четвертых, наличие в системе управления совещательных органов власти – мантрипаришада и тайного совета – что-то вроде современной двухпалатной системы представительной власти. В-пятых, существенное разделение труда на исполнительный и управленческий и появление первых профессиональных менеджеров (мантринов, чиновников, надзирателей и т. п.), а также разработка общих принципов управления на основе законности, полезности и любви.

Ключевые слова: культура менеджмента, Древняя Индия, общество.

***Kovalenko Elena,** PhD in Economics, Associate Professor, Department of Art Management and Event Technologies, National Academy of Supervisory Frame of Culture and Arts*

Features of Management Culture in Ancient India

The purpose of the article is theoretical analysis and generalization of the peculiarities of the management culture of Ancient India, which will contribute to the enrichment of cultural science with new knowledge about the formation of a culture of governance at the stage of the birth of world civilization. **Methodology.** The methodological basis of the study is the dialectical principle of cognition, systemic, civilization, sociocultural, activity, historical approaches, fundamental provisions of the theory and history of society, its culture and management. Common scientific and interdisciplinary research methods are used: analysis, synthesis, induction, deduction, comparison, generalization, formalization. **The scientific novelty** of the results obtained is to identify and systematically generalize the features of the management culture in Ancient India. **Conclusions.** The main achievements of the management culture in this country are, firstly, the division of society into varnish, which was sacred and fulfilled an important administrative and regulatory function. Secondly, the creation of a hierarchical territorial-functional management structure using uniform laws and rules of conduct and the bureaucratic system of organization with elements of secular management. Unlike the Egyptian hierarchy, the Indian was not a rigid but decentralized system with a soft distribution of power. Thirdly, the power of the ruler was not absolute. It was entirely owned by the executive power, which was carried out by mantrines, overseers, and various officials belonging to the Ksatriyan varieties. Religious, judicial and conditionally speaking the legislative power was in the hands of the high priest and other members of the highest varnish of the Brahmins. Fourthly, the presence in the system of guidance of the advisory bodies – the mantryparishad and the secret council – is something like the modern bicameral system of representative power. Fifth, the substantial division of labor into the executive and managerial and the appearance of the first professional managers (mantrines, officials, supervisors etc.), and the development of general principles of governance based on the rule of law, utility and love.

Key words: Culture of Management, Ancient India, Society.

Актуальність теми дослідження. Життєдіяльність суспільства немислима без управління. Воно пронизує усі сфери діяльності суспільства та забезпечує цілісність і здатність існування всіх його підсистем і організацій у складному динамічному економічному, політичному, соціокультурному та природному середовищах. Оскільки суспільство і середовище невпинно змінюються, то відповідно змінюється, або повинен змінюватися і менеджмент, як соціальне явище та феномен культури [10; 13; 14].

Звичайно історія управління бере початок у первісному суспільстві, але активне наукове дослідження цього багатогранного явища розпочалося лише в кінці XIX ст. З цього часу по сьогодення накопичено величезний потенціал знань про цю царину людської діяльності. Найвідомішими є дослідження І. Ансоффа, Ч. Барнарда, О. Богданова, М. Вебера, Ф. Герцберга, Ф. і Л. Гілбретів, Л. Гулика, П. Друкера, Д. Макгрегора, А. Маслоу, Е. Мейо, Б. Мільнера, Т. Парсонса, М. Портера, Ф. Тейлора, Дж. Томпсона, Б. Трентовського, А. Файоля, М. Фоллет, Г. Хемела, Г. Шермана.

Відзначаючи вагомість внеску цих дослідників, треба сказати, що вони в основному були сфокусовані на менеджменті індустріалізму та його економічних аспектах. Поза увагою вчених залишилося дуже багато цікавих ранніх концепцій менеджменту та культура управління.

Метою роботи є теоретичний аналіз і узагальнення особливостей культури менеджменту Стародавньої Індії, що сприятиме збагаченню культурологічної науки новими знаннями про становлення культури управління на етапі зародження світової цивілізації.

Виклад основного матеріалу**.** Стародавня Індія існувала на півострові Індостан і прилеглій частині азійського материка з III тис. до н. е. до VI ст. н. е. Сьогодні там розташовані сучасна Індія та ще чотири нові країни – Пакистан, Непал, Бангладеш і Шрі-Ланка. З півночі ця стародавня держава була оточена Гімалаями, а із заходу, півдня і сходу – Аравійським морем, Індійським океаном та Бенгальською затокою. Найбільші ріки, вздовж яких концентрувалися основні поселення цієї країни – Інд і Ганг [1, 394].

Всю історію Стародавньої Індії можна умовно поділити на чотири періоди: індський (III тис. – XVII до н. е.), ведійський (XIII – VI ст. до н. е.), буддійський (V – III ст. до н. е.), класичний (II ст. до н. е. – VI ст. н. е.), протягом яких відбувалося становлення і поступовий розвиток культури менеджменту. Характерною рисою цієї стародавньої країни був поділ суспільства на стани (варни), який вважався священним і, з-поміж іншого, виконував важливу адміністративно-регулюючу функцію. За існуючою легендою, Брахма – творець і правитель світу – створив людей із різних частин свого тіла: брахманів – із вуст (ритуально найчистішої ділянки тіла), кшатріїв – із рук, вайшів – із стегон, шудрів – із ритуально нечистих ступень (рис. 1).

Вершину станової піраміди займали брахмани (жерці), що звершували релігійні ритуали. Їх вважали земними богами, оскільки у їхніх руках був шлях до богів, духовне життя та доля кожної людини. Серед брахманів були також вчителі, лікарі та вчені, які користувалися найвищою повагою у суспільстві. На наступному щабелі станової ієрархії перебували кшатрії – знать і військова еліта. Статус кшатріїв був менш престижним, ніж брахманів, але в них знаходилися матеріальні ресурси та державна влада. Варни брахманів і кшатріїв були привілейованими. Вони займали панівне становище в суспільстві, визначали політику держави та не сплачували подать. Між брахманами та кшатріями існувала тісна співпраця і взаємодопомога, а із варни останніх походили правителі держави [11, 37–41].

Рис. 1. Станова ієрархія в Стародавній Індії
Джерело: розроблено на основі [4; 5; 8; 9; 11; 15]

Непривілейованою була варна вайшіїв, яка була найчисельнішою. Люди цієї варни повинні були добросовісно працювати, займаючись сільським господарством (землеробством, скотарством), ремісництвом і торгівлею, вчасно сплачувати податки, регулярно приносити жертви й забезпечувати себе та членів вищих варн усім необхідним для життя. Вони могли також займати дрібні адміністративні посади і служити у війську рядовими воїнами. Проте впливу на державну політику майже ніякого не мали.

Для шудр був встановлений тільки один обов'язок – вірно служити вищим варнам. Вони були вільними, але не могли брати участь у релігійних обрядах, через те, що вважалися нечистими.

Отже, всяка людина в Стародавній Індії належала до однієї з чотирьох варн. У кожної варни був свій особливий суспільний статус, чітко встановлені права й обов'язки, а також колір одягу, житло, їжа, забарвлення точки на чолі і т. ін. Так, одяг брахманів був білий, кшатріїв – червоний, вайшіїв – жовтий, шудрів – чорний [4, 63–68]. Усім цим були закладені основи природної нерівності людей та поділу їх праці на фізичну і розумову, матеріальну і духовну, виконавчу і управлінську.

Проте була значна частина населення, що не належала до жодної із варн – це так звані недоторкані (пригноблені, раби), які знаходилися на самому дні суспільства. Їм заборонялося жити в тих поселеннях, де жили представники варн. Проте релігія дозволяла членам трьох вищих варн використовувати їх працю, визнавши руки недоторканих ритуально чистими [16, 102–103]. Належність до того чи іншої стану визначалася народженням, а перехід від одного стану до іншого був неможливим. Шлюб між членами різних станів суворо заборонявся. Міжстанове спілкування було обмеженим. Так, шудра не мав права розмовляти з вайшієм і кшатрієм без їх дозволу, а до брахмана не міг і близько підійти. Стосовно недоторканих, то вони взагалі були безправними. Не мали права навіть показуватися на очі представникам вищих варн. Від стану залежали міра покарання, відсоток за позику та багато чого іншого в суспільстві.

Стародавня Індія була монархією, проте суттєво відрізнялася від інших монархій Стародавнього Сходу. Ця відмінність полягала насамперед у тому, що влада монарха не обожнювалася, вона була світською, але здійснювалася не за своїм розсудом, а строго із релігійними законами, нормами права й традиціями, не допускаючи деспотизму та свавілля. Монарх розглядався як вища посадова особа, яка зобов'язана охороняти підданих [8, 91]. До того ж, закон передбачав відповідальність монарха за невиконання або неналежне виконання ним своїх обов'язків. Тому можна сказати, що влада монарха була обмеженою. Так, наприклад, він не тільки не міг стратити, але й навіть тілесно покарати брахмана, який вчинив хоч яке тяжке правопорушення. Крім цього, влада монарха не була строго одноосібною, а сама держава – жорстко централізованою, так як у її складі були провінції й автономні утворення (князівства, общини), які зберігали свої органи управління та звичаї. Таким чином, в основі управління Стародавньою Індією була не жорстка, а значною мірою децентралізована ієрархія. На вершині цієї ієрархії знаходився правитель – раджа, в руках якого була максимальна влада та найвищі повноваження. Йому безпосередньо підпорядковувалися головний мантрин, наглядачі провінцій, князі автономних територій, верховний жрець, а також дорадчі органи управління – мантрипаришад і таємна рада (рис. 2).

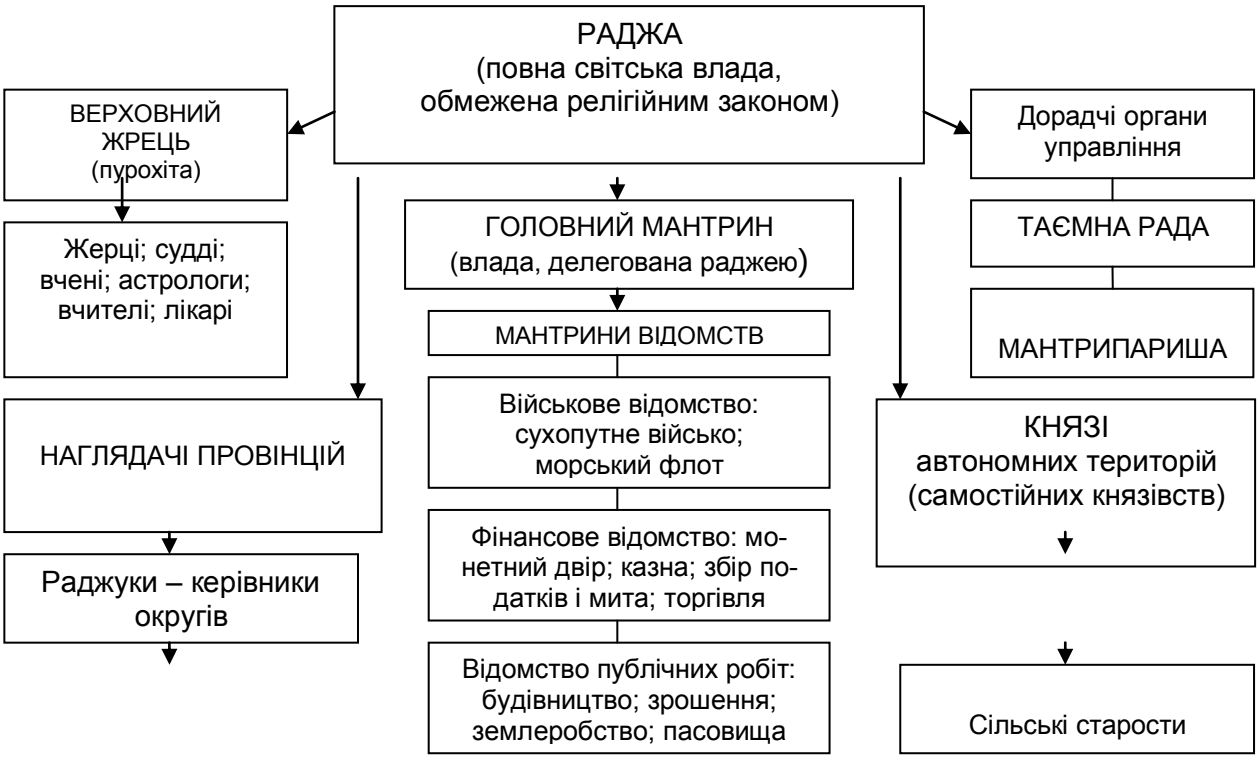


Рис. 2. Структура управління Стародавньої Індії

Першою і найдовіренішою особою правителя у системі управління державою був головний мантрин (головний міністр), який очолював царський уряд, і як правило, призначався з числа найближчих його родичів. Головному мантрину безпосередньо підпорядковувалися мантрини (міністри) відомств – військового, фінансового та публічних робіт [4, 209–217]. У його прямі обов'язки входила організація злагодженої та гармонійної роботи всього державного апарату, як центрального, так і регіонального й місцевого, координація їхньої взаємодії, а також забезпечення комунікацій між раджею і різними рівнями влади та органами управління у державі.

Регіональними керівниками в Стародавній Індії були наглядачі провінцій і князі автономних територій, які підпорядковувалися безпосередньо правителю. Наглядачами провінцій переважно призначалися сини раджі, або інші члени його дому. Князі, як правило не мали родинних зв'язків із раджею, вони були представниками окремих племен і, порівняно з наглядачами, мали максимальну автономію в управлінні, хоч і формально підпорядковувалися правителеві [4, 219]. Кожен із регіональних керівників мав, схожий як і в центрі, відповідний адміністративний апарат, військо, жрецтво та суддівство. У їх функції входив захист своїх територій, охорона порядку, збір податків і організація виконання суспільних робіт. Наглядачам провінцій і князям безпосередньо підпорядковувалися керівники округів (раджуки), а останнім – сільські старости, яким делегувалося виконання аналогічних функцій на своїх ділянках [9, 214]. В обов'язки старости входили збір податків, спостереження за порядком в громаді, ведення літопису подій і виконання обов'язків громадських суддів.

Важливу роль у системі управління стародавньою індійською державою відігравали дорадчі органи управління – мантрипаришад, до складу якого входили вищі центральні та регіональні посадовці, і таємна рада – з восьми найвпливовіших сановників [15, 443–445] (це щось на кшталт сучасної дво-палатної системи парламенту). Ці органи надавали правителеві поради з ключових питань державної політики й тим самим забезпечували погоджене їх вирішення, координацію діяльності центральних і регіональних органів управління. У розпорядженні керівників регіонального рівня, також були свої дорадчі органи, що виконували аналогічні функції.

Вся релігійна влада у Стародавньої Індії концентрувалася в руках верховного жреця (пурохіта), який був головним духівником і радником правителя, мав на нього великий вплив і користувався величезним авторитетом в суспільстві. У його прямому підпорядкуванні знаходилася релігійна ієрархія держави – жерці всіх територіальних рівнів, основним обов'язком яких було здійснення обрядів і на цій основі забезпечення благополуччя народу та його перемог у війні. Йому також підпорядковувалися суддівський, астрологічний, вчительський та лікарський корпуси [15, 361–364].

Система станової ієрархії, влади й управління, що склалася в країні, знайшла своє відображення у низці літературних творів, таких як "Махабхарата", "Бхагавадгіта", "Рамаяна", "Закони Ману", "Артхашастра".

"Закони Ману" є зводом законів, що стосуються усіх сторін життя Стародавньої Індії. Цей трактат створювався однією із брахманських шкіл протягом 400 років – з II ст. до н. е. по II ст. н. е. Його назва походить від міфічного прабатька людства – Ману. Текст викладається у формі діалогу між ним і групою ріші, які просять розповісти про закони соціальних класів. У розділі "Повчання про обов'язки царя та управління державою" викладені основи управління державою у мирний і воєнний час, цілі царської влади, наведені якості, якими повинен володіти правитель, розглядаються питання управління персоналом, наприклад, оцінюється потреба в кадрах, формулюються принципи підбору, відбору й розстановки кадрів, наводяться приклади систем винагороди та характеристики стилів управління [8, 91–116]. Вважається, що "Закони Ману" майже дві тисячі років служили основою влади й управління централізованою державою і регулятором соціально-правового статусу людей.

Найбільш відомим давньоіндійським трактатом є *"Артхашастра"*, написаний Каутільєю (Чанакьє) приблизно у 321 р. до н. е. Каутілья був головним мантрином правителя династії Маур'їв – Чандрагупти.

"Артхашастра", що складається із 15 відділів, розділених, своєю чергою, на розділи та глави, розглядається як посібник з науки державного управління. У ній представлені найважливіші відомості про державу та її політику, міждержавні відносини, розглянуті основи індійської суспільної адміністрації, викладені рекомендації, що стосуються встановлення і підтримання в країні політичного, економічного та соціального порядку.

Рекомендації були звернені й безпосередньо до правителів: указувалося, як планувати зайняття державними справами, вживати заходів для особистої охорони, вибирати жерця, радників, будувати відносини з синами, відправляти в сусідні країни послів і групи таємних агентів і т. д. Раджа й ті високопоставлені чиновники, для яких складалися вказівки з управління країною, повинні були служити трьом головним цілям, або установкам у житті людини: законності, корисності та любові.

Перший відділ "Артхашастри" "Про правила поведінки" починається вступною главою, у якій говориться, що трактат є "єдиними вказівками в політиці, які складено на підставі витягів із більшої частини тих вказівок з політики, які були створені древніми вчителями з метою оволодіння землею і для її охорони" [3, 7]. У ньому також характеризуються правила поведінки правителів, їх синів та послів.

У главі "Обов'язки правителя" йдеться про те, що він повинен сприяти процвітанню своєї держави (прокладати дороги, осушувати болота, захищати населення і т. д.) й бути діяльним: "Коли правитель діяльний, то слідом за ним діяльні його слуги. Якщо правитель бездіяльний, то слідом за ним бездіяльні і його слуги, які знищують його справи, і він долається ненавидячими його. Тому нехай правитель виявляє свою діяльність… Він, завжди повинен бути напружений у роботі, нехай велить робити, що потрібно. При відсутності напруженості в роботі безсумнівна загибель як того, що вже досягнуто, так і того, що ще належить зробити. Напруженістю у роботі досягається її плід і повнота матеріальних благ" [3, 16–21]. Ідеальними рисами раджі є справедливість, щедрість і вірність слову.

У другому відділі "Обов'язки наглядачів" характеризуються обов'язки численних наглядачів у ремеслі, торгівлі, сільському господарстві, військовій справі, а також наглядача за слонами, наглядача за встановленням мір і ваг, наглядача за податками й зборами. Також представлені відомості про випробування чиновників, обов'язки градоначальника та дії різних держагентів.

У випадках голоду правитель повинен надавати допомогу постачанням зерна та їжі, переселяти голодуючих в іншу місцевість або ж вдаватися до допомоги друзів (із сусідніх держав). Крім того, він може здійснювати відчуження і вилучення надлишків у багатіїв.

Хранитель скарбниці повинен створити приміщення для казначейства, торгові приміщення, склади, приміщення для сировини, арсеналу та в'язниці. Наглядач за митами повинен збудувати митницю біля головних воріт міста з фасадом на схід або на північ і поставити перед нею відповідний знак. Збирачі мит, у кількості чотирьох або п'яти осіб, повинні записувати приїжджаючих з товарами торговців: хто вони, звідки, скільки в них товару й де ними отримано розпізнавальний штемпель на товар. Товар, шкідливий для держави, і той, який не приносить користі, повинен бути знищений. Той же, який є особливо корисним, слід оголошувати безмитним, так само як і насіння рідкісних корисних рослин. Наглядач за землеробством зобов'язаний проводити у відповідний термін всі сільськогосподарські роботи, забезпечувати хліборобів необхідними знаряддями праці. У цьому розділі міститься також інформація про кількість опадів у різних районах, бажаних видах сільськогосподарських культур залежно від ґрунтів і вологи, терміни їх посадки, збору врожаю та його збереження, удобрення полів і т. п. [3, 23–35].

У третьому відділі "Про судочинство" розглядаються справи, пов'язані здебільшого з питаннями господарської діяльності: укладання угод, у тому числі майнових, фінансових, трудових, а також дотримання взаємних зобов'язань, включаючи наймачів і працівників, справи, пов'язані з шлюбом, розділом майна, виконанням угод, стягненням боргів і т. д. [3, 36–47].

Четвертий відділ "Про усунення перешкод (на шляху до громадського порядку)" присвячений питанням кримінального права, а також заходам із попередження стихійних лих і надання допомоги постраждалим з боку держави. Тут виділяється вісім великих лих: пожежі, повені, хвороби (епідемії), голод, щурі, хижаки, змії та злі духи. Від них слід охороняти місцевість. Попередження пожеж було предметом обговорення у розділі про обов'язки градоначальника, а також у положеннях, що стосуються житла правителя і його свити. Крім того, тут розглянуто покарання за порушення встановленого порядку [3, 49–61].

У п'ятому відділі "Про застосування витончених засобів (державної політики)" велика увага приділяється збору податків і пошуку інших шляхів поповнення скарбниці правителя, що знаходиться у скрутному становищі. Правителю, що не має скарбниці, рекомендувалося збирати кошти для її поповнення. Із землеробів слід стягувати четверту частину хлібних продуктів і шосту частину лісових продуктів, і навіть бавовни, лаку, полотна, рогожі, клоччя, вовни, шовку, медикаментів, пахощів, квітів, овочів і подібних товарів, а також дров, бамбука, м'яса звичайного та сушеного. З виробів зі слонової кістки та шкур стягується половина. Той, хто продає ці товари без дозволу, піддається нижчому виду штрафу сахаса [3, 62–73].

Шостий відділ "Про основи держави" присвячений розгляду основ держави, якими є раджа, головний мантрин, сільська місцевість, укріплені міста, скарбниця, військо та союзники. Каутілья дає ідеальні, бажані стани та якості деяких елементів. Серед якостей сільської місцевості превалюють вимоги до безпеки та господарські. Для управлінської науки важливий представлений тут розділ, що стосується питань благополуччя держави. На самому початку розділу дається визначення благополуччя, миру, праці та їх

взаємозв'язок. Мир і праця є основами благополуччя. Працею називається напруга сил для доведення до кінця початої справи. Насолода благополуччям, що полягає у використанні плодів роботи, називається миром або мирним добробутом. Основами для миру та праці є методи політики. Результатом застосування цих методів можуть бути занепад, застій і розвиток [3, 75–86].

Сьомий та більшість інших відділів присвячені в основному питанням зовнішньої політики, мирним і воєнним способам її здійснення, проблемам внутрішньої та зовнішньої безпеки, таємних методам боротьби з противниками. Коло чинників зовнішньої політики, на думку Каутільї, є підставою для застосування шести методів: мир (укладення договору), війна (заподіяння шкоди), вичікувальна політика (перебування у байдужому стані), наступ – вжиття заходів (до нападу), союз – звернення за допомогою до інших і двоїста політика – використання то війни, то миру (залежно від обставин). Якщо досягається однаковий успіх при війні та мирі, то належить перебувати в мирі, бо у війни є негативні сторони у вигляді втрат, витрат і необхідності відлучитися із країни [3, 88–183].

Спеціальний п'ятнадцятий відділ присвячений методиці трактату та різним науковим методам. Основний внесок трактату "Артхашастра" в культуру менеджменту полягає у наступному:

– трактат містить конкретні рекомендації правителям та їх наближеним, а також адміністраторам, які контролюють збір і зберігання матеріальних засобів;

– представлено детальні характеристики діяльності й вимоги до керівників різних рівнів;

– надано характеристику основних елементів системи управління, таких як організація, облік, аналіз і контроль, що були покладені в обов'язки всім чиновникам та службовцям;

– розроблено табель про ранги чиновників, у якому представлено 17 рангів, кожен з яких містить кілька посад, рівнозначних з точки зору оплати праці. Діяльність чиновників повинна бути визначена відповідно до потреб закріплених міст і сіл, а оплата їх повинна дорівнювати 1/4 доходу. Або ж слід залучати чиновників за таку винагороду, при якій вони були б здатні виконувати свої обов'язки. Правитель повинен дбати про матеріальне благо й у той же час не допускати порушення закону в своєму піклуванні про державний організм;

– представлено всебічний опис життя і діяльності населення. Стверджується необхідність дотримання законів і придушення усього беззаконного, невигідного та ворожого.

Висновки**.** Результати проведеного дослідження дозволяють виділити наступні особливості та здобутки культури менеджменту Стародавньої Індії. По-перше, це поділ суспільства на чотири варни, згідно з яким влада в країні належала двом вищих варнам. Духовна і судова влада була у руках найбільш привілейованої варни брахманів, а виконавча влада і матеріальні ресурси держави – у менш привілейованої варни кшатріїв. Люди нижчих варн повинні були добросовісно працювати, забезпечуючи себе та членів вищих варн усім необхідним, проте впливу на державну політику не мали. Такий поділ був священним і виконував важливу адміністративно-регулюючу функцію.

По-друге, так само як і в Стародавньому Єгипті, важливим досягненням було створення ієрархічної територіально-функціональної системи управління із використанням єдиних писаних законів і правил поведінки, започаткування бюрократичної системи організації та регулювання суспільних відносин з елементами світської манери управління. Проте, на відміну від Єгипту, в Індії ця ієрархія не була жорсткою, а значною мірою децентралізованою системою із м'яким розподілом влади.

По-третє, у Стародавній Індії влада правителя не була абсолютною, а була обмеженою. Правителю повністю належала тільки виконавча влада, яка здійснювалася його мантринами, наглядачами та різними чиновниками, що належали до варни кшатріїв. Релігійна, судова й умовно кажучи законодавча влада була у руках верховного жреця та інших жреців, суддів і вчителів, що належали до найвищої варни брахманів. І хоча верховний жрець формально підпорядковувався правителю, закон дозволяв йому ставити питання про відповідальність монарха за невиконання або неналежне виконання ним своїх обов'язків, у той час як у правителя аналогічного права не було.

По-четверте, це наявність у системі управління дорадчих органів влади – мантрипаришаду і таємної ради – щось на кшталт сучасної двопалатної системи представницької влади. Основне завдання яких полягало у виробленні ключових рішень державної політики, забезпечення погодженого їх виконання, координації діяльності центральних і регіональних органів управління. Отже, влада в Стародавній Індії не була одноосібною.

По-п'яте, суттєвий поділ праці на фізичну і розумову, матеріальну і духовну, виконавчу і управлінську й на цій основі поява перших професійних менеджерів (мантринів, чиновників, наглядачів і т. п.) та розробка: загальних принципів і стилів управління; рекомендацій щодо організації, обліку, аналізу, контролю і оплати праці; детальних характеристик діяльності, якостей і вимог до

керівників різних рівнів; табеля про ранги та порядку винагороди чиновників; методів підбору, відбору й розстановки кадрів.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у виявленні та системному узагальненні особливостей культури менеджменту в Стародавній Індії, а практичне значення – у збагаченні теорії та історії культури систематизованими теоретичними даними щодо розвитку світової культури управління. Перспективами подальших наукових розвідок у цьому напрямі може стати дослідження культури менеджменту в інших країнах Стародавнього Сходу.

Література

1. Авдиев В. И. История Древнего Востока / В. И. Авдиев. – Москва : Высшая школа, 1970. – 608 с.
2. Альбанезе М. Древняя Индия: от возникновения до XIII века / М. Альбанезе. – М. : АСТ, 2015. 292 с.
3. Артхашастра или Наука о политике / Пер. с санскрита. – Москва : Наука, 1993. – 206 с.
4. Бонгард-Левин Г. М. Древнеиндийская цивилизация / Г. М. Бонгард-Левин. – Москва : Центрполиграф, 2000. – 724 с.
5. Бонгард-Левин Г. М. Древняя Индия: история и культура / Г. М. Бонгард-Левин. – Москва : Мысль, 2003. – 288 с.
6. Всемирная история экономической мысли : В 6-ти т. / Под. ред. В. Н. Черковец. – Москва : Мысль, 1987. – Т. 1. – 623 с.
7. Древний Восток и античный мир / Под ред. В. И. Кузищина. – Москва : Мысль, 1986. – 714 с.
8. Законы Ману / Пер. с санскрита. – Москва : Эксмо-Пресс, 2002. – 215 с.
9. История и культура Древней Индии / Под ред. А. А. Вагасина. – Москва : МГУ, 1990. – 352 с.
10. Коваленко Є. Я. Культура і мистецтво управління як основа сучасної філософії менеджменту / Є. Я. Коваленко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2017. – № 3. – С. 56–60.
11. Косамби Д. Культура и цивилизация древней Индии: исторический очерк / Д. Косамби. Пер. с англ. – Москва : Прогресс, 1991. – 216 с.
12. Крижанівський О. П. Історія стародавнього Сходу / О. П. Крижанівський. – Київ : Либідь, 2000. – 421 с.
13. Мартинишин Я. М. Менеджмент доіндустріального суспільства: теорія, історія, культура та мистецтво управління : монографія / Я. М. Мартинишин, Є. Я. Коваленко. – Біла Церква : Вид. Пшонківський О. В., 2017. – 230 с.
14. Мартинишин Я. Цивілізація у точці біфуркації: зародження нового соціального порядку і сучасної моделі управління політичною, економічною та соціокультурною сферами / Я. Мартинишин, Є. Коваленко // Економіка і менеджмент культури. – 2016. – № 1. – С. 5–32.
15. Шарма Р. Ш. Древнеиндийское общество / Р. Ш. Шарма. – Москва : Прогресс, 1987. – 632 с.
16. Reddy K. Indian History / K. Reddy. New Delhi : Tata McGraw Hill, 2003. – 485 p.

References

1. Avdiev, V. I. (1970). *History of the Ancient East*. Moscow: Vysshaia shkola [in Russian].
2. Al'baneze, M. (2015). *Ancient India: from the origin to the XIII century*. Moscow: AST [in Russian].
3. *Arthashastra or Science of Politics* (1993). (Trans. in Sanskrit). Moscow: Nauka [in Russian].
4. Bongard-Levin, G. M. (2000). *Ancient Indian Civilization*. Moscow: Tsentrpoligraf [in Russian].
5. Bongard-Levin, G. M. (2003). *Ancient India: History and Culture*. Moscow: Mysl' [in Russian].
6. Cherkovets, V. N. (Ed.). (1987). *World history of economic thought* (Vol. 1). Moscow: Mysl' [in Russian].
7. Kuzishchin, V. I. (Ed.). (1986). *Ancient East and the Ancient World*. Moscow: Mysl' [in Russian].
8. *Zakony Manu* (2002). (Trans. in Sanskrit). Moscow: Eksmo-Press [in Russian].
9. Vagasin, A. A. (Ed.). (1990). *History and culture of ancient India*. Moscow: MGU [in Russian].
10. Kovalenko, E. (2017). Culture and Art of Management as the Basis of Modern Management Philosophy. *Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv, 3*, 56-60 [in Ukrainian].
11. Kosambi, D. (1991). *Culture and civilization of ancient India: a historical essay*. (Trans. in Eng.). Moscow: Progress [in Russian].
12. Kryzhanivs'kyj, O. P. (2000). *History of the Ancient East*. Kyiv: Lybid' [in Ukrainian].
13. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, E. (2017). *Management of Preindustrial Society: Theory, History, Culture and Art of Management*. Bila Tserkva: Pshonkivs'kyj O. V. [in Ukrainian].
14. Martynyshyn, Y. (2016). Civilization at the point of bifurcation: the emergence of a new social order and the modern model of management of political, economic and socio-cultural spheres. *Ekonomika i menedzhment kul'tury, 1*, 5-32 [in Ukrainian].
15. Sharma, R. S. (1987). *Ancient Indian Society*. Moscow: Progress [in Russian].
16. Reddy, K. (2003). *Indian History*. New Delhi: Tata McGraw Hill.

УДК 7.079 «18» - «19»(048)

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

МЕЦЕНАТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ КНЯЗЯ В.-К. ОСТРОЗЬКОГО ТА ЙОГО РОЛЬ В ІСТОРІЇ КНЯЗІВСЬКОГО МЕЦЕНАТСТВА УКРАЇНИ КІНЦЯ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТ.

Мета роботи – дослідити особливості князівського меценатства на прикладі князя В.-К. Острозького та проаналізувати його роль в історії меценатства України кінця XVI – початку XVII ст. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історико-порівняльного та мистецтвознавчого методів**. Наукова новизна** роботи полягає в аналізі меценатської діяльності В.-К. Острозького, що розширює наше уявлення про князівське меценатство та його внесок у процесах національного відродження України другої половини XVI — першої половини XVII ст. Проведений аналіз дає можливість стверджувати, що меценатська діяльність князя В.-К. Острозького має велику історію. Незліченні багатства В.-К. Острозького давали йому змогу матеріально забезпечувати важливі культурні проекти, найактуальніші з яких були пов'язані із книгодрукуванням і шкільництвом. Князь був визнаним лідером православної опозиції, брав активну участь в тогочасному релігійному й політичному житті, мав величезний авторитет. Масштабність культурного внеску князя В.-К. Острозького тотожний масштабу його особистості як мецената і культурного діяча, генератора важливих культуротворчих ініціатив. **Висновки.** Меценатська діяльність князя В.-К. Острозького була продовженням князівського меценатства Київської Русі й вершиною князівського меценатства України кінця XVI — початку XVII ст.

*Ключові слова***:** культура, князівське меценатство, шляхта, православ'я, храми, книгодрукування, доброчинність.

Колосова Наталья Анатольевна, *кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры искусств Киевский университет культуры*

Меценатская деятельность князя В.- К. Острожского и его роль в истории княжеского меценатства Украины конца XVI - начала XVII веков

Цель работы – исследовать особенности княжеского меценатства на примере князя В. К. Острожского и проанализирована его роль в истории меценатства Украины конца XVI – начала XVII веков. Методология исследования заключается в применении историко-сравнительного и искусствоведческого методов. Научная новизна работы заключается в анализе меценатской деятельности В. К. Острожского, что расширяет наше представление о княжеское меценатство и его вклад в процессах национального возрождения Украины второй половины XVI – первой половины XVII века. Проведенный анализ дает возможность сказать, что меценатская деятельность князя В. К. Острожского имеет большую историю. Несметные богатства В.-К. Острожского давали ему возможность материально обеспечивать важные культурные проекты, самые актуальные из которых были связаны с книгопечатанием и школами. Князь был признанным лидером православной оппозиции, активно участвовал в тогдашней религиозной и политической жизни, пользовался огромным авторитетом. Масштабность культурного вклада князя В. К. Острожского тождественна масштабу его личности как мецената и культурного деятеля, генератора важных культуротворческих инициатив. **Выводы.** Меценатская деятельность князя В. К. Острожского была продолжением княжеского меценатства Киевской Руси и вершиной княжеского меценатства Украины конца XVI – начала XVII веков.

Ключевые слова: культура, княжеское меценатство, шляхта, православие, храмы, книгопечатания, благотворительность.

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

Patronage activity of prince V.K. Ostrozkyi and his role in the history among princes' patronage activity of Ukraine in the late 16th and early 17th centuries

Purpose of Article. A purpose of the work is to study the features of princely patronage on the example of prince V.K. Ostrozkyi and to analyze his role in the history of philanthropy of Ukraine at the end of the 16th and early 17th centuries. **Methodology** of the research applies historical-comparative and art-study methods**. The scientific novelty** of the work consists in expanding the notion of princely patronage activity and his contribution to the processes of national revival of Ukraine in the second half of the 16th — the first half of the 17th century. The conducted analysis makes it possible to say that the patronage of prince V.K. Ostrozkyi has a prominent story. Countless riches of V.K.

©Колосова Н.А., 2018

Ostrozkyi gave him the opportunity to provide important cultural projects materially , the most relevant of which were related to book printing and schooling. Prince was a recognized leader of the Orthodox opposition, took an active part in the religious and political life of that time, enjoyed tremendous authority. The magnitude of the cultural contribution of prince V.K. Ostrozkyi is identical to the scale of his personality as a patron and cultural figure, and as the generator of important cultural creative initiatives. **Conclusions.** Patronage activity of prince V.K. Ostrozkyi was a continuation of the princely patronage of Kyiv Rus and the apex of the princely patronage of Ukraine in the late 16th and early 17th centuries.

Key words: culture, princely patronage, gentry, Orthodoxy, temples, book printing, charity.

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

Аналіз досліджень і публікацій**.** Ми маємо чимало культурологічних праць, у яких по-новому, з сучасних позицій осмислюється меценатська діяльність князя К. І. Острозького (В. Ульяновський), князя В.- К. Острозького (І. Мицько), Галшки Гулевичівни (Зоя Хожняк), Б. Хмельницького (Ф. Ступак), І. Мазепи (О. Апанович, А. Макаров), П. Галагана (С. Білоконь, Є. Колесник, А. Матвєєва, Т. Ткаченко, М. Смольник), Є. Чикаленко (Р. Іванченко, О. Никанорова), А. Шептицького (М. Слабошпицький) та ін. У незалежній Україні надрукувано низку культурологічних матеріалів, вилучених з наукового обігу за радянської доби, зокрема, присвячені меценатству І. Мазепи цінні розвідки І. Борщака й І. Мартеля «Іван Мазепа», М Андрусяка «Гетьман Іван Мазепа як культурний діяч», О. Оглобліна «Гетьман Іван Мазепа і духовне життя України» та ін. Заходами українських культурологів постійно розширюється список визначних меценатів різних епох, відкриваються нові факти й аспекти їхньої доброчинності.

Мета статті – дослідити традиції українського князівського меценатства на прикладі князя В .- К. Острозького та проаналізувати його роль в історії князівського меценатства України кінця XVI – початку XVII ст.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: охарактеризувати видатну роль князівського меценатства у процесі національного відродження другої половини XVI – першої половини XVII ст.; розглянути діяльність князя В.-К. Острозького як мецената та культурного діяча.

Виклад основного матеріалу. Завдяки ґрунтовному дослідженню Н. Яковенко «Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII століття. Волинь і Центральна Україна» ми сьогодні значно краще розуміємо роль шляхти, зокрема її найвищої, князівської, ланки у процесах національного культуротворення. Дослідниця робить ряд висновків щодо особливого статусу українських князівської верстви, важливих при розгляді традицій національного меценатства, оскільки меценатство польсько-литовської доби, як і меценатство давньоруської, було переважно князівським. По-перше, Н. Яковенко показує, що князівська верства ніколи не змішувалась із шляхтою, була єдиним замкнутим станом, доступ до якого не давало багатство, урядові посади і привілеї, – українські князі були правителями за правом народження, підтвердженим поколіннями предків, природними правителями й саме так сприймалися народом: «... На походженні княжих родів лежав сакральний відблиск, що незмірно підносив їх над рештою знаті» [3, 77]. По-друге, князівський статус диктував певні моральні прикмети й зумовлював обов'язкові норми поведінки, гідної славетних предків. Пріоритетними, усталеними з давньоруських часів традиційними чеснотами українського князя вважалися щедрість до церкви і військова звитяга [3, 77-111]. Ці два аспекти – християнський і лицарський – виразно виявляються в князівських заповітах. Так, згідно із заповітом князя Юрія Гольшанського Дубровицького (імовірно, 1537 р.), щедрі дання відписано на 6 монастирів і 16 соборних храмів Києва, Вільна, Луцька, Володимира тощо, не рахуючи малих «окрестних» церков; синам заповідав князь також збудувати новий храм у надії на Боже милосердя щодо себе і свого роду, «... Богу ку хвале, а собе и нащадком своим ку почетности…» [5, 111]. Подібні тестаменти, відзначає Н. Яковенко, залишили князі Ілля Острозький (1539), Федір Сангушко (1547) та багато інших.

Православ'я у польсько-литовську добу сприймалось як синонім української культури. Мелетій Смотрицький у славнозвісному «Треносі» (1619) пише від імені «матері-церкви-вітчизни» [3, 15]. Князівське меценатство стояло на захисті національних цінностей, відіграючи роль важливого культурного чинника.

Двохсотлітнє перебування України у складі Великого князівства Литовського було загалом сприятливим для розвитку української культури. Литовські князі, потіснивши місцевих правителів після захоплення українських земель у 20-60-х роках XIV ст., приймали православ'я і, опікуючись храмами, більшою чи меншою мірою включалися у меценатську діяльність. 1458-го року великі князі

литовські відновили Київську митрополію, котра розірвала стосунки з московською, повернувшись під верховенство Константинопольського Патріарха [4, 88]. Складаючи етнічну більшість населення держави, українці становили потужну політичну й культурну силу Великого князівства Литовського. Однак у зв'язку з його ослабленням ситуація дедалі погіршувалась, а прийняття Люблінської унії (1569), котра відкрила шляхи для агресивної польської експансії, вже ставило під реальну загрозу існування українців як окремої етнічної спільноти. Наступ католицизму, що був виявом антиукраїнської культурної політики домінуючої держави, зумовив реакцію культурного спротиву.

Видатну роль у процесах національного відродження другої половини XVI – першої половини XVII ст. відіграли українські князі-меценати – спадкоємці чотирьохсотлітніх традицій державного й культурного будівництва. Князівське меценатство означеного періоду було продовженням давньоруського, що підкреслювали тогочасні книжники й поети.

Так, Герасим Смотрицький у вірші «Всякого чина православний читателю», вміщеному в передмові до «Острозької Біблії», порівнює князя-мецената Василя-Костянтина Острозького з найбільшими меценатами Київської Русі – князями Володимиром-хрестителем і Ярославом Мудрим:

«...Прежде бо Великий Владимер крещенієм просвітил
Всю землю рускую благоразумієм освітил...
Нині же Костянтин, Острозькоє княжа,
Єго же Бог сам избра, яко вірна стража
Праотець своих ізволенію православния віри...
Владимер бо свой народ крещенієм просвітил,
Костантин же благоразумія писанієм освітил.
Ярослав зданієм церковним Кієв й Чернигов украси,
Костантин же єдіну соборну церков писаніем возвиси...» [2, 9].

У наведеному тексті Г. Смотрицький акцентує спадкоємність меценатських традицій. Статус князя-мецената, оборонця віри, щедрого опікуна православної церкви легітимізував Василя-Костянтина Острозького у свідомості тогочасного суспільства як лідера православної спільноти, тобто всього українського народу.

Паралелі князів-меценатів-сучасників з найвидатнішими представниками правлячої династії Київської Русі типові для України кінця XVI – початку XVII ст., у якій свідомо творився культ пам'яті, постійно наголошувався історично-генетичний зв'язок, тяглість традицій меценатства як підтримки національної ідентичності й історичного права на державну й культурну окремішність. Постаті князів-меценатів символізували ідею деревної незалежності, а присвячена київським князям агіографічна література, як і література, присвячена князям – діячам національного відродження, сприяла вихованню патріотизму.

Князі-меценати Володимир Великий і Ярослав Мудрий трактувалися українськими поетами і книжниками як уособлення державності, слави і процвітання Київської Русі. Із Володимиром порівнювали не тільки засновника Острозької академії Василя-Костянтина, а й Костянтина Івановича – його батька. Навіть надгробок Костянтина Івановича в Києво-Печерській Лаврі в одній із легенд, що побутували в XVII ст., згадувався як поховання князя Володимира. Цю легенду переказав Павло Алепський, котрий 26 червня 1654 р. відвідав Лавру в складі посольства Антіохійського патріарха Макарія, залишивши досить детальний опис надгробного пам'ятника, що вразив його своєю мистецькою довершеністю. Надгробок зображує князя в рицарських обладунках, він лежить, спираючись на руку.

У діяннях Костянтина Івановича, на відміну від його сина, Василя-Костянтина, рицарське начало домінувало над меценатським. Однак і він був уславленим доброчинцем української церкви. Ретельно дослідивши архівні матеріали, В. І. Ульяновський оприлюднив перелік доброчинних справ К.І. Острозького, котрі розкривають цей напрямок його діяльності як ревнителя православ'я, мецената:

«1492 р., 7 лютого – фундушеве надання церкві Христового Воскресіння та Миколи Чудотворця у Дубні.

1499 р., 5 червня – надання віленському Пречистенському собору 2 кіп грошей та 15 діжок жита.

1499 р., 11 жовтня – подарунок дерманському Троїцькому монастирю книги повчань патріарха Каліста.

1507 р. – подарунок тому ж монастирю рукописного Євангелія.

1507 р. - будування в с. Смолевичах Мінського повіту церкви св. Миколи і фундуш на неї.

1507 р., грудень – будування Жидичинського монастиря.

1508 р. – надання маєтностей Турівській Преображенській церкві.

1509 р. – проведення церковного собору у Вільно за участі й підтримки К. І. Острозького.

1511 р., 19 червня – надання королем на прохання К. І. Острозького дозволу поновити віленський Пречистенський собор.

1511 р., 2 липня – підтвердження королем, на прохання К. І. Острозького, на сеймі Великого князівства Литовського у Бресті права православної церкви про невтручання в її справи світської влади.

1513 р. – надання саду Турівській Преображенській церкві.

1514 р. – будування церкви св. Трійці у Вільно.

1515 р., 29 грудня – дозвіл короля К. І. Острозькому побудувати млин для віленського Пречистенського собору на р. Вілії.

1516 р., 6 березня – надання Києво-Печерському монастирю двору «Городка» з 2 присілками та с. Вольниці.

1517 р., 26 листопада – королівський привілей Борисоглібському собору Новогрудка з подання К. Острозького.

1518 р. – фундуш Микільському монастирю на Кропивні (місце перемоги над московським військом).

1519 р., 10(14) червня - фундуш кафедральному собору Бориса і Гліба у Новогрудку.

1520 р. – надання Успенському собору в Турові та єпископу Арсенію м. Турова з підданими; 3 села, 14 озер та медову данину.

1521 р., 26 червня – королівський лист на право опіки Київської митрополії по смерті митрополита Йосифа II Солтана.

1522 р., 4 липня – надання володінь віленському Успенському собору.

1523 р., 12 березня – надання Межиріцькому монастирю на маєток.

1528 р., 12 грудня – королівський лист на право опіки Київської митрополії по смерті митрополита Йосифа III.

1491-1530 рр. – спорудження камяної п'ятибанної Богоявленської церкви в Острозі (на місці дерев'яної), яку зображено на гербі міста. Будування Троїцького монастиря в Острозі. Внески посуду, хрестів, риз, ікон до різних церков і монастирів України» [5, 52-53].

Навівши перелік надань, фундушів та інших доброчинних справ К.І. Острозького православній церкві, В. І. Ульяновський робить висновок: «...К. І. Острозький справді був меценатом православної церкви, але розміри його діянь у цьому напрямі значно перебільшені, як і загальні висловлювання про численні засновані князем церкви та монастирі» [2, 53]. Вірогідно, відкриття нових архівних матеріалів доповнить оприлюднений В.І. Ульяновським перелік документально підтверджених меценатських діянь К.І. Острозького. Так, з огляду на втрату архіву Києво-Печерської Лаври, не підтвердженим досі залишається вміщене в ряді «Описів Києва й Київського намісництва» (1781, 1784, 1787 рр.) та «Опис Києво-Печерської Лаври» (1773, 1791, 1795, 1797, 1805-1817 рр.) повідомлення про те, що К. І. Острозький 1531 р. подарував монастиреві друкарське обладнання з Острозької друкарні. Дякуючи цьому дарункові, книгодрукування в Києві розпочалося в 1533 р., а не в 1615 р., як визначається в сучасній науковій літературі [4, 54]. В.І. Ульяновський вказує на те, що останнім часом виявлені нові докази більш раннього існування друкарні, хоч і не наводить ці докази.

Дослідник звертає увагу на особливе ставлення Києво-Печерського монастиря до К. І. Острозького, засвідчене й фактом його поховання в Успенському соборі й тим, що його ім'я та увесь його рід були занесені до давнього (1483-1526 рр. з продовженням) поменника монастиря, оригінал якого був нещодавно віднайдений. В. І Ульяновський припускає, що зв'язок К.І. Острозького з монастирем зміцнився завдяки його другій дружині Олександрі Олелькович-Слуцькій, усі родичі якої («спадкоємці землі Київської») були поховані в Успенському соборі, що його 1470 р. відновив після нашестя ординців її батько Семен Олелькович [5, 54-55]. Не суперечить цьому припущенню і теза про те, що особливе ставлення уславленого монастиря – твердині православ'я в Україні пояснюється тією роллю, яку відігравав гетьман Великого князівства Литовського К. І. Острозький у політичному житті держави, ставши її фактичним правителем. Політичний авторитет князя, як і його рицарська звитяга, був настільки беззаперечним, що його визнавали навіть вороги. Автори присвячених князеві епітафій, зокрема, А. Кальнофойський (1639 р.) називають К. І. Острозького «Сципіоном руським», згадують 63 його військові перемоги чи над Москвою чи над татарами (насправді у двох із них він зазнав поразки), а також те, що «прибрав і заснував багато замків, монастирів, багато святих церков, які в князівстві Острозькім і в столичному місті Великого князівства Литовському Вільні вимурував...» [Цит. за 5, 57]. Якщо враховувати важливу тезу Н. Яковенко про те, що в Середньовіччі «державу сприймали як категорію абстрактну, лише як своєрідний додаток до особи властителя» [3, 85], то можна стверджувати, що образ К. І. Острозького, котрий мав потужну приватну армію, був чи не найбагатшим

магнатом і гетьманом ВКЛ, спадкоємцем давньоруських князів, тобто мав за собою 400-літню державну традицію, кристалізувався у свідомості сучасників в образ реального володаря Великого князівства Литовського. Розглядаючи постать К.І. Острозького в такому аспекті, ми переконуємось, що більший чи менший меценатський вчинок князя сприймався як знаковий, набував особливої політичної ваги. На нашу думку, цим насамперед можна пояснити особливе ставлення до нього Києво-Печерського монастиря – древньої і непохитної твердині православ'я, яку А. Кальнофойський називає «Другою Гефсиманією», «Домом Пречистої Діви Печерської» [5, 57].

У діяннях Василя-Костянтина Костянтиновича Острозького (1526-1608) пріоритетним був не рицарський, а меценатський аспект, що зумовило його роль як найбільшого князя-мецената своєї доби. Воєвода Київський Василь-Костянтин Острозький, якого часто називають просто Костянтином, зосередився на доброчинності у сфері культури, перетворивши родинне гніздо – Острог у центр культурного життя тогочасної України.

Навколо особи В.-К. Острозького об'єдналися високоосвічені, талановиті люди, створивши потужне джерело культурної енергії, що стала рушійною силою національного відродження.

Незліченні багатства В.-К. Острозького давали йому змогу матеріально забезпечувати важливі культурні проекти, найактуальніші з яких були пов'язані із книгодрукуванням і шкільництвом. Князь був визнаним лідером православної опозиції, брав активну участь в тогочасному релігійному й політичному житті, користувався величезним авторитетом, свідченням чого стало зокрема його призначення патріаршим екзархом для православних Речі Посполитої. «Від Вільнюса до Александрії (єгипетської) магнат прославився своїми щедрими пожертвами на церкви, монастирі, відзначає І. Мицько. – І саме він став фундатором академії, друкарні, літературно-публіцистичного гуртка» [2, 13].

Першим виданням Острозької друкарні був греко-церковнослов'янський Буквар (1578), найбільш знаковим – видання перекладу Біблії слов'янською мовою, що становило цілу епоху в історії української релігії, літератури і просвіти. Надзвичайно важливим у часи гострої ідеологічної боротьби, яка точилася довкруж питань релігійних, однак не обмежувалась ними, було запровадження в Острозькій друкарні богослужебних, а також полемічних пропагандистських творів, осібне місце серед яких належить книзі «Про єдину істинну і православну віру і святу апостольську церкву» (1588). Її автор, священик Василь, виступаючи на захист православ'я, спростовував твердження єзуїта Петра Скарги, сформульовані у книзі зі схожою назвою. Твір О. Василя запустив маховик антикатолицької пропаганди, даючи переконливі відповіді на питання про сутні відмінності між православною та католицькою вірами, що стали предметами суспільного обговорення (про владу папи, безшлюбність священиків тощо). Острозька друкарня видала і ряд інших книг релігійного змісту, зокрема, «Листи патріарха Ієремії», «Діалог патріарха Геннадія» (1583) «Сповідання про виходження св. Луки» (1588), «Про постування» Василя Великого (1594), «Маргарит» Іоанна Златоустого (1596). Загалом в Острозькій друкарні було видано 25 книг, серед яких – відомі полемічні твори «Ключ Царствія Небесного» Герасима Смотрицького, «О єдиной истинной Православной Вірі», «Отпис» Клирика Острозького; богослужбова , методична й дидактична література. Масив видань, які побачили світ завдяки меценатству В.-К. Острозького, став фундаментом для розвитку наукової літератури слов'янською мовою.

Князь Острозький свідомо створював у своєму родовому гнізді видавничий, культурно-освітній і пропагандистський центр. Аналізуючи, мотиви, якими керувався меценат, вибираючи локацію, І. Мицько не відкидає міркувань престижу (розміщення академії в «домоначальному граді» надавало родовому гнізду статус національного наукового й культурно-освітнього центру). Однак вирішальним чинником, на думку дослідника, були ідеологічні мотиви: по-перше, княжий двір в Острозі на зламі XVI-XVII ст. став центром політичного життя України; по-друге, тут, в одному з найвпливовіших осередків Луцько-Острозької єпархії, діяв кафедральний собор, у якому часто перебував владика зі своїм кліром [2, 14].

Заснований князем Острозьким навчальний заклад називали й досі називають по-різному – школою, колегіумом, академією. Формально вона не була академією. Для надання відповідного статусу потрібен був королівський указ, але немає жодних свідчень про те, що В.-К. Острозький звертався з подібним проханням до польського короля. Можна припускати, що авторитет князя був настільки великий, що він не потребував офіційного дозволу на визначення статусу свого дітища. Створений ним навчальний заклад за фактом відігравав роль академії, оскільки став першим в Україні науковим осередком, довкруж якого згуртувалися визначні інтелектуальні сили. Так, першим ректором академії був вихованець Падуанської академії грек Кирило Лукаріс, який обіймав цю посаду в 1594-1600 рр., згодом ставши патріархом Александрійським і Константинопольським [5, 17]. Для викладання семи «вільних наук» до Острозької академії приїздив ще один грек – вихованець Падуанської академії Никифор Кантакузин, який посідав місце патріаршого протосинкела й уславився своєю

ерудицією. Дослідники відзначають масовість і повсякчасність відвідин Острога високоосвіченими діячами православного Сходу та Балкан, а також учених із Польщі. Острог швидко став провідним центром міжнародного культурного спілкування України. В Острозькій академії сформувалася інтелектуальна атмосфера, в якій розквітли таланти українських православних письменників-полемістів Герасима Смотрицького, Івана Вишенського, Клірика Острозького, письменника Дем'яна Наливайка – брата козацького ватажка Северина Наливайка та ін. Ця атмосфера, як і особистість князя, котрий не тільки переймався актуальною проблематикою тогочасної культури, але й сам значною мірою визначав провідні напрямки її розвитку, і зробили Острозьку академію визначним культурним центром. «...3 другої половини 9-х років XVI ст. Острiг об'єднав блискучі інтелектуальні сили України та з-поза її меж, – підкреслює І. Мицько. – У ньому, по суті, сформувалася перша наукова установа України (філологічного профілю), постало найпотужніше тогочасне українське видавництво» [5, 18].

Наукова новизна роботи полягає в аналізі меценатської діяльності В.-К. Острозького, що розширює наше уявлення про князівське меценатство та його внесок у процеси національного відродження України другої половини XVI — першої половини XVII ст.

Висновки. Проведений аналіз дає можливість сказати , що меценатська діяльність князя В.-К. Острозького має велику історію. Масштабність культурного внеску князя В.-К. Острозького тотожний масштабу його особистості як мецената і культурного діяча, генератора важливих культуротворчих ініціатив. Запустивши механізм національного відродження, князь-меценат позиціонував себе як носія ренесансного світогляду**,** увійшов в історію української культури як особистість ренесансного типу. Меценатська діяльність князя В.-К. Острозького була продовженням князівського меценатства Київської Русі й вершиною князівського меценатства України кінця XVI – початку XVII ст..

Література

1. Борецький Йов та інші. Протестація // Пам'ятки братських шкіл на Україні. – К.: Наук, думка, 1988. – С. 328.

2. Мицько І. Острозько слов'яно-греко-латинська академія / Ігор Мицько // Острозька давнина: Дослідження і матеріали / Ред. І. Мицько. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – Т. 1. – С. 13-23.

3. Яковенко Н. Українська шляхта з кінця XIV – до середини XVII ст.. Волинь і Центральна Україна; Вид. друге, переглянуте й виправлене / Наталя Яковенко. – К.: Критика, 2008. – 472с.

4. Яременко П. К. Мелетій Смотрицький: Життя і творчість / П. К. Яременко. –К., 1896. – С. 15.

5. Ульяновський В. І. До біографії князя К. Острозького / В. І. Ульяновської // Середньовічна Україна: Зб. Наук. праць. – Вип. 1. – К.: Наук. думка, 1994. – С. 46-61.

References

1. Borecjkyj Jov ta inshi. (1988). Protest. Sights of fraternal schools in Ukraine. K.: Nauk, dumka [in Ukrainian].

2. Mycjko I. (1995). Ostrozk Slavic Greek-Latin Academy. Ostrog antiquity: Research and materials. Ljviv: Instytut ukrajinoznavstva im. I. Kryp'jakevycha NAN Ukrajiny – T. 1[in Ukrainian]..

3. Jakovenko N. (2008). Ukrainian gentry from the end of the XIV - until the middle of the XVII century .. Volyn and Central Ukraine; Kind. secondly, revised and corrected. K.: Krytyka [in Ukrainian].

4. Jaremenko P. K. (1896). Melety Smotrytsky: Life and work. K. [in Ukrainian].

5. . Uljjanovsjkyj V. I. (1994). To the biography of Prince K. Ostrozky. Medieval Ukraine: Zb. Science works. Vyp. 1.(pp. 46- 61) K.: Nauk. dumka [in Ukrainian].

УДК 7.071.2:37.014.41

Косінова Олена Миколаївна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри сценічного
та аудіовізуального мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужена артистка України
kosinova@meta.ua;
Капустянська Олена Миколаївна,
старший викладач кафедри
режисури естради і масових свят
Київського національного університету
культури і мистецтв
заслужений діяч мистецтв України
yakov.k@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ КОРПОРАТИВНОГО СПІЛКУВАННЯ І ЙОГО ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ ШОУ-ПРОДЮСЕРА

Мета роботи – дослідити формування корпоративної культури як складової професійної підготовки майбутніх шоу-продюсерів у процесі корпоративного спілкування. **Методологія.** На основі теорії і методики сучасної педагогіки охарактеризовано педагогічне спілкування з позиції оптимального урахування життєвих, особистісних і мистецько-професійних інтересів і потреб студентів, їх можливостей і здатності до опанування основами корпоративної культури, всебічна підготовленість НПП до педагогічної діяльності, що дає змогу ефективно формувати у студентів корпоративну культуру шоу-продюсерів, основним показником якої є сформованість провідних якостей продюсера і дотримання ними морально-етичних правил в процесі їх професійної творчості на основі певних ціннісних орієнтацій. **Наукова новизна** полягає в визначенні сучасних педагогічних технологій відповідно до вимог сучасної професійної освіти, яка потребує створення соціально-педагогічних умов гуманізації особистості майбутнього шоу-продюсера, оскільки мистецькі професіонали є потужним потенціалом розвитку нашого суспільства. Такі умови можна створити лише за наявності у студентів системного мислення, духовності та високого рівня корпоративної культури, відповідальності за майбутнє, що проявляється у корпоративному спілкуванні. **Висновки**. У результаті дослідження встановлено, що ефективне і стійке функціонування мистецької сфери у вирішальному ступені залежить від рівня професійної підготовки і розвитку особистості шоу-продюсера, від його етичних якостей, цінностей у сфері корпоративного спілкування. Сфера діяльності продюсера – це зона довіри між людьми, тому він повинен бути не тільки компетентним фахівцем, професіоналом, а й володіти високим рівнем корпоративної культури.

Ключові слова: корпоративна культура, педагогічне спілкування, професійна підготовка, майбутній режисер,ціннісні орієнтації.

Косинова Елена Николаевна, *кандидат педагогических наук, доцент кафедры сценического и аудиовизуального искусства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, заслуженная артистка Украины;* ***Капустянская Елена Николаевна****, старший преподаватель кафедры режиссуры естрады и массовых праздников Киевского национального университета культуры и искусств Украины, заслуженный деятель искусств Украины*

Особенности корпоративного общения и его значение для формирования культуры шоу-продюсера

Цель работы – исследование формирования корпоративной культуры как составляющей профессиональной подготовки шоу-продюсеров. **Методология исследования** заключается в применении культурологического, аналитического и сравнительного методов. На основании теории и методики современной педагогики охарактеризовано педагогическое общение с позиции оптимального учёта жизненных, личностных и творчески-профессиональных интересов и потребностей студентов, их возможностей и задатков к овладению основами корпоративной культуры, всесторонняя подготовленность НПР к педагогической деятельности, которая даёт возможность эффективно формировать у студентов корпоративную культуру шоу-продюсера, основным показателем которой является сформированность ведущих качеств продюсера и соблюдение ими морально-эстетических правил в процесе профессионального творчества на основании определённых ценностных ориентаций. **Научная новизна** работы заключается в актуализации значения содержательного наполнения творче-

©Косінова О.М., 2018
©Капустянська О.М., 2018

ского образования шоу-продюсера. **Выводы**. В результате исследования доказано, что для формирования идеала творческого образования необходимо содержательное наполнение. Важным аспектом есть то, что на эффективное и устойчивое функционирование творческой сферы на решающем этапе влияет уровень профессиональной подготовки и развития личности шоу-продюсера, его этических качеств, ценностей в сфере корпоративной культуры.

Ключевые слова: корпоративная культура, педагогическое общение, профессиональная подготовка, будущий режиссёр, ценностные ориентации.

***Kosinova Olena**, Candidate of Pedagogical Sciences, Honored Artist of Ukraine, Assistant Professor of Directing, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts; **Kapustyanskaya Olena**, Honored Artist of Ukraine, Assistant Professor of Directing the of Culture and Arts*

Characteristics of pedagogical communication and its importance for corporate culture director

Purpose of the Article. The study was conducted with the aim of forming a corporate culture as a component of the professional training of show producers. **The methodology** of the study is to apply culturological, analytical and comparative methods. Based on the theory and methods of modern pedagogy, pedagogical communication is characterized from the position of optimal accounting personal and creative-professional interests and needs of students, their opportunities and inclinations to master the fundamentals of corporate culture, the comprehensive preparedness of the NDP for teaching activities, which makes it possible effectively to form the students' corporate culture of the show producer, the main indicator of which is the formation of the leading qualities of the producer and their observance of moral and aesthetic rules in the process of their professional creativity on the basis of certain value orientations ntatsy. **The scientific novelty** of the work is to actualise the meaning of the content of the creative education of the show producer. **Conclusions.** As a result of research it is proved that for the formation of the ideal of creative education, content is essential. An important aspect is that the efficient and sustainable functioning of the creative sphere at the decisive stage is influenced by the level of professional training and development of the show producer's personality, from his ethnic qualities and values in the sphere of corporate culture.

Key words: corporate culture, pedagogical communication, training, future director, values.

Актуальність теми дослідження. Ефективне і стійке функціонування мистецької сфери у вирішальному ступені залежить від рівня професійної підготовки і розвитку особистості продюсера, від його етичних якостей, цінностей у сфері корпоративного спілкування. Сфера діяльності шоу-продюсера – це зона довіри між людьми, тому він повинен бути не тільки компетентним фахівцем, професіоналом, але й володіти високим рівнем корпоративної культури.

Метою дослідження є покращення якості професійної підготовки майбутніх шоу-продюсерів шляхом впровадження у навчально-виховний процес ВНЗ педагогічної технології формування корпоративної культури та педагогічних умов, що забезпечують її дієвість.

Відповідно до мети дослідження визначено такі завдання:

1. Проаналізувати психолого-педагогічну літературу з досліджуваної проблеми, визначити сутність, структуру та особливості корпоративної культури продюсера.

2. Обґрунтувати педагогічні умови формування корпоративної культури майбутнього продюсера.

3. Конкретизувати критерії та рівні сформованості корпоративної культури майбутніх продюсерів.

Сучасна наука все більше схиляється до думки, що спілкування як об’єктивний вид життєдіяльності кожної особистості виступає своєрідним мистецтвом, де є свої правила, свої особливості, свої секрети, знати які потрібно кожному спеціалісту для оптимізації своєї діяльності, досягнення мети.

Продюсер – одна із найскладніших, найбільш динамічних професій, наголошуємо – педагогічних професій. Складність її пов’язана з високими вимогами, що ставляться до продюсера, керівника, педагога в умовах прискорення науково-технічного прогресу, зростання обсягу інформації, а також значних витрат розумової, психологічної енергії у творчо-виховній діяльності. На нашу думку, роль корпоративного спілкування у режисерській роботі є величезною, оскільки воно має можливість впливати на зміну структури та суті соціальних суб’єктів (студентів), на соціалізацію людини, становлення її як особистості.

Спілкування – процес взаємозв’язку і взаємодії суспільних суб’єктів (груп, осіб), у якому відбувається обмін інформацією, діяльністю, настроєм, досвідом, здібностями, умінням і навичками. Отже, корпоративне спілкування – це багатоплановий процес організації, встановлення і розвитку комунікації, взаєморозуміння і взаємодії між педагогами і тими, що вчаться, породжуваний цілями і змістом їх спільної діяльності [1; 6; 9].

На нашу думку, воно спрямоване не тільки на саму взаємодію тих, що навчаються, з метою їх особистого розвитку, але є основним для самої педагогічної системи, для організацій засвоєння знань і формування на цій основі творчих умінь. Через це корпоративне спілкування характеризується, щонайменше, потрійною спрямованістю: на саму навчальну взаємодію, на тих, що навчаються (їх актуальний стан, перспективні лінії розвитку) і на предмет засвоєння. У той же час, корпоративне спілкування визначається і потрійною орієнтованістю його суб'єктів: особистісною, соціальною і наочною.

Здатність суб'єкта спілкування формувати про себе позитивне враження отримала назву самоподачі, сучасніше б, на нашу думку, це можна назвати як самопрезентація. При корпоративному спілкуванні здійснюється презентація внутрішнього світу співрозмовників.. У разі, коли, наприклад, викладач з багатим внутрішнім світом здатний грамотно представити його студентам, можна говорити про конгруентне самовираження. Конгруентність – це повна відповідність того, що людина пропонує за допомогою тону голосу, рухів тіла і голови, змісту його слів, внутрішніх переконань. Те, що людина говорить, знаходиться в повній гармонії зі всіма органами чуття, що виражають її стан.

У спілкуванні завжди відбувається взаємодія інтелекту людей, їх емоційно-вольової сфери, а це означає, що і в корпоративному спілкуванні фактично постійно розгортається взаємодія характерів і, зрозуміло, взаємодія особистостей. Все це знаходить своє відображення в інтерактивній функції корпоративного спілкування. Інтерактивна функція корпоративного спілкування полягає перш за все в організації взаємодії між викладачем і студентом, викладачем і групою, тобто в обміні не тільки знаннями та ідеями, але й діями.

Афектна функція спілкування полягає в емоційній стимуляції, розрядці, полегшенні, психологічному комфорті і контролі афекту, його нейтралізації, корекції або створенні соціально значущого афективного відношення. Позитивне емоційне, комфортне спілкування створює умови для творчої спільної діяльності, "поведінки допомоги", особливої соціальної настанови на іншу людину, що викликає почуття пошани, вдячності, симпатії. В стані комфортного спілкування дві особи – викладач і студент – починають утворювати якийсь загальний емоційно-психологічний простір (корпоративний), у якому розвивається процес залучення майбутнього спеціаліста до людської культури, різностороннього пізнання того, що оточує його у соціальній дійсності, і самого себе, своїх можливостей і здібностей, тобто розгортається процес подальшої соціалізації особистості майбутнього режисера.

Перераховані функції (інформаційна, соціально-перцептивна, презентативна, або самопрезентації, інтерактивна та афектна) можна назвати основними функціями корпоративного спілкування [4].

На нашу думку, мистецтво продюсера виявляється в тому, як він знаходить контакти і потрібний тон спілкування з аудиторією в тих чи інших ситуаціях; яким способом організовує їх самостійну роботу, включаючи їх у вирішення творчих задач; як він створює креативну атмосферу на проекті; як він використовує свою уяву, інтуїцію, неусвідомлювані компоненти розумової активності [2, 5].

Отже, творчість корпоративної взаємодії – це процес, у якому продюсер реалізує і затверджує свої потенційні сили і здібності і в якому він сам розвивається. Сучасна мистецька освіта потребує всебічно підготовлених фахівців, які мають глибокі професійні знання та уміють виразити глибинну сутність своєї особистості для створення оптимальних творчих умов для розвитку майбутніх продюсерів - професіоналів своєї справи і для гуманізації їх особистості [12].

Ми вважаємо, що для розвитку майбутніх продюсерів, важливо, постійно збагачуватися новими прийомами та засобами. Сутність корпоративного спілкування полягає в тому, що спілкування на різних рівнях вимагає від продюсера постійної та обов'язкової адаптації (пристосування) при зміні умов до того чи іншого виду педагогічної діяльності. В кожному конкретному акті спілкування може змінюватися оцінка і самооцінка, концентрація уваги, рівень інтелектуальної активності.

Отже, для формування корпоративної культури професійна діяльність вимагає від продюсера максимального терпіння, наполегливості, послідовності у діях, принциповості, поєднаних із тактовністю і гнучкістю, самодисципліною [2, 6].

Існує думка, що багато продюсерів не завжди правильно визначають і вирішують комунікативні завдання, оскільки подібні уміння не формуються у них під час навчання у ВНЗ. Це підтверджується нашими спостереженнями. Тому ми вважаємо, що при формуванні корпоративної культури ця її складова заслуговує особливої уваги.

Корпоративне спілкування виконує такі функції: – взаємопізнання вихователя і вихованця; – обмін між ними думками, почуттями та інформацією; – організація і здійснення різноманітних та ба-

гатогранних навчально-виховних заходів; – самовираження, самовизначення і самоутвердження учасників цього процесу.

Характер спілкування вихователя з вихованцем визначає *основні стилі* його роботи. Виокремлюють авторитарний, демократичний і ліберальний стилі взаємодії суб'єктів навчання. Авторитарний стиль роботи характеризується жорсткою формою управління взаємодією учасників навчально-виховного процесу за допомогою наказів, вказівок, інструкцій тощо. Цей стиль, з точки зору гуманізації та демократизації європейської і світової освіти, вважається абсолютно неприйнятним, оскільки порушує права особистості [4].

Демократичний стиль виявляється в опорі педагога на навчальний колектив, у намаганні зацікавити вихованців навчально-пізнавальною діяльністю, у заохоченні їх ініціативи та самостійності.

Ліберальний стиль характеризується самоусуненням педагога від відповідальності за хід і результати навчально-виховних заходів, формалізмом, потуранням і анархізмом. Найбільш оптимальним, в той же час найскладнішим стилем, безперечно, є демократичний.

У корпоративному спілкуванні дуже яскраво виражений психологічний аспект. Щоб зробити спілкування виховно-ефективним, продюсер повинен розбиратися в психології артистів, адекватно емоційно реагувати на їх поведінку і психічний стан, враховувати при виборі способу спілкування їх індивідуальні особливості. Тому психологічна складова аксіологічного компонента моделі структури корпоративної культури продюсера повинна обов'язково включати психологічні складові, які в процесі її формування мають корелюватися. Не можна не погодитися з тим, що максимальний ступінь успіху корпоративної діяльності забезпечується діалогічним і довірчим типами спілкування. При цьому треба не забувати про етичний бік спілкування, обов'язкове звернення до таких моральних цінностей, як доброта, справедливість, совість, чесність, ввічливість, коректність тощо. Довіра, свобода, розкутість, відсутність страху, радісне ставлення до співрозмовника, прагнення до доброзичливого взаєморозуміння в творчій групі тощо – результат правильного спілкування викладача продюсера з артистами. Отже, відмічені якості і визначають зону педагогічної дії в процесі формування корпоративної культури продюсерів в тій її частині, яка співвідноситься з морально-етичною стороною спілкування митців.

Література

1. Адаир Д. Психология лидерства. Москва: Эксмо, 2006. 352 с.
2. Амонашвили Ш. А. Психологические основы педагогики сотрудничества: [книга для учителя]. Київ: Освіта, 1997. 62 с.
3. Бабанский Ю. К. Оптимизация педагогического процесса. Київ: Рад. школа, 1984. С. 5–204.
4. Бабанский Ю. К. Энциклопедия педагогического процесса в вопросах и ответах. Київ: Рад. шк., 1984. 284 с.
5. Балл Г. О. Неперервна професійна освіта: проблеми, пошуки, перспективи: монографія. Гуманізація загальної та професійної освіти: суспільна актуальність і психолого-педагогічні орієнтири. Київ: Віпол, 2000. 157 с.
6. Балл Г. О. Парадигма діалогу і проблема прилучення до наукової культури. Професійна освіта: педагогіка і психологія: Українсько-польський щорічник. Ченстохова-Київ, 1999. 341с.
7. Зязюн І. А. Краса педагогічної дії: навч. посіб. Київ: Українсько-фінський ін-т менеджменту і бізнесу, 1997. 108 с.
8. Зязюн І. А. Педагогічна майстерність як мистецька дія : посіб. для вчителів (Книжка в журналі). Рідна школа. 1995. №7-8. С.39-44.
9. Кан-Калик В. А. Педагогическое творчество. Москва: Педагогика, 1990. 360 с.
10. Леонтьев А. А. Педагогическое общение. Москва-Нальчик, 1979. 256 с.
11. Педагогічна майстерність: хрестоматія: навч. посіб. Київ: Вища шк., 2006. 606 с.
12. Савенкова Л. О. "Комунікативна атака" у формуванні навичок педагогічного спілкування. Педагогіка і психологія. 1998. № 4. С.100-108.
13. Debesse V. Traite des sciences pedagogiques. Paris: PUF, 1974. 74 p.

References

1. Adair D. (2006). The Psychology of Leadership. Moskva: Eksmo [in Russian].
2. Amonashvili, Sh.A. (1997). Psychological foundations of pedagogy of cooperation. Kyiv: Osvita [in Ukrainian].
3. Babansky, Yu. K. (1984). Optimization of the pedagogical process. Kyiv: Rad. Shkola [in Ukrainian].
4. Babansky, Yu. K. (1984). Encyclopedia of pedagogical process in questions and answers Kyiv: Rad. Shkola [in Ukrainian].

5. Ball, G.O. (2000). Continuous vocational education: problems, quest, perspectives. Humanizatsiia zahalnoi ta profesiinoi osvity: suspilna aktualnist i psykholoho-pedahohichni oriientyry. Kyiv: Vipol [in Ukrainian].
6. Ball, G.O. (1999). The Dialogue Paradigm and the Problem of Involvement in Scientific Culture. Profesiina osvita: pedahohika i psykholohiia: Ukrainsko-polskyi shchorichnyk. Chenstokhova-Kyiv. [in Ukrainian].
7. Zyazun, I.A. (1997). Beauty of pedagogical action. Kyiv: Ukrainsko-finskyi in-t menedzhmentu i biznes [in Ukrainian].
8. Zyazun, IA. (1998). Pedagogical skill as artistic effect: manual. for teachers (book in the magazine). Ridna shkola, 7-8, 39-44 [in Ukrainian].
9. Kan-Kalik, V.A. (1990). Pedagogical creativity. Moskva: Pedagogika [in Russian].
10. Leontiev, A.A. (1979). Pedagogical communication. Moskva-Nal'chik [in Russian].
11. Savenkova, L.O. (1998). "Communicative Attack" in the formation of pedagogical communication skills. Pedahohika i psykholohiia, 4, 100-108 [in Russian].
12. Debesse, V. (1974).Traite des sciences pedagogiques. Paris: PUF [in French].

УДК 338.687

Мельник Мирослав Тарасович,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри художнього текстилю
та моделювання костюма
Київського інституту
декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука.
ORCID ID 0000-0002-0494-9403
5445951@ukr.net3

ПОТЕНЦІАЛ ФЕШН-ТУРИЗМУ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ МІЖНАРОДНОГО ІМІДЖУ УКРАЇНИ

Мета роботи – проаналізувати можливості підвищення туристичної привабливості та покращення міжнародного іміджу України шляхом розвитку фешн-туризму. **Методологія дослідження**: розвиток української моди вивчався на матеріалах польових досліджень підчас відвідування Ukrainian Fashion Week, Lviv Fashion Week, Odessa Fashion Week, Kiev Fashion Days, методи аналізу та синтезу застосовувалися при оцінці туристичної привабливості фешн-подій, прийоми порівняння та інтерпретації – при співставленні української та грузинської моди. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що специфіка фешн-туризму розглядається в українській культурології вперше. В результаті проведеного дослідження виявлено, що в Україні є всі необхідні передумови для розвитку фешн-туризму і запропоновано основні можливості та засоби підвищення туристичної привабливості Києва, Львова й Одеси як «модних центрів» країни. У **висновку** дослідження зазначається, що на початку XXI століття фешн-туризм – перспективний напрям культурного туризму і Україна має потенціал для його розвитку. В Україні проводяться значимі фешн-заходи міжнародного рівня та є багато цікавих для фешн-туристів місць. Для підвищення туристичної привабливості необхідно розвивати і підтримувати творчість дизайнерів та художників-модельєрів, організаторів фешн-заходів і музеїв – все це засоби формування та просування у світі іміджу України як європейської країни з цікавою самобутньою не лише традиційною, але й сучасною культурою.

Ключові слова: фешн-туризм, культурний туризм, індустрія моди, українська мода, фешн-заходи.

Мельник Мирослав Тарасович, *кандидат искусствоведения, профессор кафедры художественного текстиля и моделирования костюма Киевского института декоративно-прикладного искусства и дизайна им. Михаила Бойчука*

Потенциал фешн-туризма в контексте формирования международного имиджа Украины

Цель работы – проанализировать возможности повышения туристической привлекательности и улучшения международного имиджа Украины путем развития фэшн-туризма. **Методология исследования**: развитие украинской моды изучалось на материалах полевых исследований во время посещения Ukrainian Fashion Week, Lviv Fashion Week, Odessa Fashion Week, Kiev Fashion Days, методы анализа и синтеза применялись при оценке туристической привлекательности фэшн-событий, приемы сравнения и интерпретации – при сопоставлении украинской и грузинской моды. **Научная новизна** исследования заключается в том, что специфика фэшн-туризма рассматривается в украинской культурологии впервые. В результате проведенного исследования выявлено, что в Украине есть все необходимые предпосылки для развития фэшн-туризма и предложены основ-

© Мельник М.Т., 2018

ные возможности и средства повышения туристической привлекательности Киева, Львова и Одессы как «модных центров» страны. В **выводах** исследования отмечается, что в начале XXI века фэшн-туризм – перспективное направление культурного туризма и Украина имеет потенциал для его развития. В Украине проводятся значимые фэшн-мероприятия международного уровня и есть много интересных для фэшн-туристов мест. Для повышения туристической привлекательности необходимо развивать и поддерживать творчество дизайнеров и художников-модельеров, организаторов фэшн-мероприятий и музеев – все это средства формирования и продвижения в мире имиджа Украины как европейской страны с интересной самобытной не только традиционной, но и современной культурой.

Ключевые слова: фэшн-туризм, культурный туризм, индустрия моды, украинская мода, фэшн-мероприятия.

Melnyk Myroslav, *PhD, Associate Professor, Textile Art and Costume Modeling Department, Kyiv State Institute of Decorative and Applied Art and Design named after Mykhailo Boychuk*

Fashion tourism potential in the context of Ukraine's international image creation

The purpose of the article is to analyze possibilities of increasing the tourist attractiveness and improvement of the international image of Ukraine through the development of fashion tourism. **Methodology:** the development of Ukrainian fashion was studied on materials of field researches during visiting the Ukrainian Fashion Week, Lviv Fashion Week, Odessa Fashion Week and Kiev Fashion Days, methods of analysis and synthesis were used in the evaluation of tourism attractiveness of fashion events, methods of comparison and interpretation were used for comparing the Ukrainian and Georgian fashion. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that the specificity of the style of tourism is considered in the Ukrainian cultural studies for the first time. The result of the survey revealed that Ukraine has all the necessary prerequisites for the development of fashion tourism and the essential opportunities and means of increasing the tourist attractiveness of Kyiv, Lviv, and Odessa as "fashion centers" of the country. **Conclusion.** In the conclusion of the study indicated that in the early XXI century fashion tourism is the promising direction of cultural tourism, and Ukraine has the potential for its development. Ukraine held the essential fashion events at the international level, and there are many destinations, interesting for fashion tourists. To enhance the tourist attraction it is necessary to develop and support the creativity of designers and costumers, organizers of fashion events and museums – all that promoting the international image of Ukraine as a European country with an interesting distinctive not only traditional but also modern culture.

Key words: fashion tourism, cultural tourism, fashion, Ukrainian fashion, fashion-event.

Актуальність теми дослідження. На початку XXI століття мода як креативна індустрія та форма репрезентації української культури має великий потенціал підвищити туристичну привабливість країни. Туристичні тренди останніх років свідчать про зростання популярності таких напрямків, як культурний, подієвий, мистецький, промисловий та шопінг-туризм – все це можна поєднати у фешн-туризмі.

Фешн-туризм – повносилий канал міжкультурної комунікації, оскільки він дає змогу занурюватися в сучасність іншої культури, досліджувати цінності, життєві стилі, звички, аналізувати як усе це проявляється у візуальних образах іноземців. Фешн-туризм сприяє подоланню стереотипних уявлень про локальні культури, допомагає глибше пізнати та зрозуміти людей з інших регіонів, відчути їхню ментальність, побачити їхню самобутність. Все це має неабияке значення для діалогу культур в сучасному глобальному світі.

Дослідження перспектив українського фешн-туризму відповідає "Стратегії розвитку туризму та курортів до 2026 року", схваленій Кабінетом Міністрів України 16 березня 2017 року [4]. Результати дослідження можуть бути використані як установами індустрії моди, так і туристичними агенціями та іншими організаціями галузі культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика фешн-туризму в наукових джерелах досліджена недостатньо: лише кілька статей побічно розглядають моду в такому контексті. Роботи З. Монтазер та Ф. Заре Бідокі "Традиції, мода і новий погляд на фешн-туризм" [9], Д.Деміровіч і Т.Півац "Белград (Сербія) як альтернативне місце або місто фешн-туризму" [7] та О. Бада "Роль фешн-туризму та потреба розвитку його стратегії у Лаосі, Нігерія" [5] зосереджуються на можливостях фешн-туризму в окремі регіони. Модність туризму розглядає Н. Зацепіна у статті "Сучасні тенденції моди як фактор формування соціокультурних практик вітчизняного туризму" [2], але спеціальних досліджень фешн-туризму у вітчизняному науковому дискурсі нема, що і визначило актуальність та новизну даної розвідки.

Мета дослідження: проаналізувати можливості підвищення туристичної привабливості та покращення міжнародного іміджу України шляхом розвитку фешн-туризму.

Виклад основного матеріалу. До початку XXI століття мода перетворилася на потужну креативну індустрію і відіграє важливу роль в економічному розвитку країни. Фешн-події в міжнародних "столицях моди", таких як Париж, Мілан, Нью-Йорк і Лондон формують туристичний імідж та спри-

яють розвитку цих міст. Наприклад, мінімальна річна сума доходів, пов'язаних з модними подіями в Парижі (покази мод, виставки, гостинність, транспорт тощо) складає близько 400 мільйонів євро [8].

Фешн-події в Україні ще не досягли світового масштабу, проте зростаючі потоки туристів свідчать, що країна бере активну участь у процесах міжкультурного обміну, в якому фешн-туризм має чималий потенціал.

Привабливими з точки зору фешн-туризму є Київ, Львів та Одеса.

У Києві проходять тижні моди Ukrainian Fashion Week та Kiev Fashion Days, фестиваль Kyiv Fashion, окремий фешн-напрям з'явився на на Gogol fest, започатковано Artmoda festival, проводиться Fashion Film Festival Kyiv, а також численні торгово-промислові виставки.

2017 року в Києві активізувалася і музейно-виставкова презентація костюма: відкрився будинок-музей костюма і стилю "Victoria Museum", періодично проводить виставки "Музей історії моди", заснований Мариною Івановою, на стадії розробки "Музей історії моди України".

Крім переліченого, з точки зору збагачення культурного досвіду, фешн-туристам доцільно пропонувати ознайомлення з традиційним українським строєм, який представлений у Національному Музеї українського народного декоративного мистецтва, Музеї Івана Гончара, Музеї архітектури і побуту. Цікавими для туристів можуть стати такі екзотичні фешн-місця, як речовий ринок Троєщина та ринок second hand на Лісовому масиві, який світовій спільноті представив авторитетний міжнародний сайт vogue.com [10].

У Києві також багато дизайнерських ательє та монобрендових бутіків, які могли б стати привабливими з точки зору фешн-туризму.

З точки зору туризму Києву не поступається Львів, який взагалі вважається "туристичною столицею України" і входить до переліку креативних міст ЮНЕСКО. Тут з 2008 року щосезону проводиться Lviv Fashion Week, костюм представлений у Музеї етнографії та художнього промислу, цікавим може бути Музей Львівської академії мистецтв, де готують майбутніх художників-модельєрів. У Львові є декілька магазинів, які продають дизайнерський одяг та аксесуари українських брендів: "Rhisome store", "Open Store", "MIFF store".

За кількістю тижнів моди Львів і Київ випереджає Одеса, де проводяться Odessa Fashion Day, Odessa Fashion Week, Odessa Holiday Fashion Week та Mercedes-Benz Odessa Fashion Days.

Туристично привабливою може стати міжнародна виставка моди і текстилю "Odessa Fashion & Textile", екзотичний "сьомий кілометр" – місце торгівлі масовою модою та підробками під всесвітньо відомі люксові марки, а також «блошиний ринок» на Молдаванці.

Очевидно, що для розвитку фешн-туризму в Україні, потрібно створювати відповідну інфраструктуру та використовувати модні місця і заходи як інструмент маркетингового просування регіонів.

У провідних європейських країнах фешн-індустрія підтримується капіталовкладеннями не лише приватних інвесторів, але й держави. Наприклад, італійський уряд на розвиток цієї галузі в 2017 році виділив близько 31 млн. євро [11]. Але навіть без такої потужної фінансової допомоги, не зважаючи на усталені традиції та стереотипи, шанси для розвитку фешн-туризму в інших містах досить високі. У 2000-х своєрідними "центрами стилю" вже стали Токіо, Сан Пауло, Делі, Шанхай, Гон Конг, Антверпен, Копенгаген. Кожне з цих міст стрімко розвивається і відіграє важливу роль у розвитку світової індустрії моди.

Цікавий приклад розвитку за допомогою моди останнім часом показує Грузія: попри те, що у Європі 2017-го туризм скоротився більш ніж на 10 відсотків, кількість прибулих до Грузії туристів зросла на 13,4 відсотка, що складає приблизно три мільйони відвідувачів [6].

Внесок моди у туристичну популярність Грузії досить вагомий: Тбілісі, як місце фешн-подорожей, приваблює міжнародних гостей. Організатори Fashion Week Tbilisi просувають грузинську моду як складову культурної дипломатії країни. На тижні моди гості не тільки відвідують покази, а й знайомляться з усією культурою Грузії: сучасними художниками і роботами класиків; традиційною кухнею і народними промислами; місцевим фольклором і сучасними театральними постановками. Гостям розповідають про зміну менталітету місцевого населення після "революції троянд" у 2003-му [3].

У Грузії модну індустрію – зокрема Mercedes-Benz Fashion Week Tbilisi – підтримують державні структури: мерія, Національне Управління Туризму Грузії, Міністерство економіки та Міністерство культури.

Організатори Mercedes-Benz Fashion Week Tbilisi у 2017 році представили колекції більше 60 фешн-брендів [1], запрошуючи міжнародних журналістів, редакторів, байєрів та фотографів вуличного стилю, для яких організували майстер-класи та інші спеціальні заходи у кращих культурно-

розважальних закладах Тбілісі. Публікації в пресі привертають увагу до культури країни в усьому світі і піднімають рівень туризму в Грузію.

На зростання потоку туристів відреагував і сектор готельного господарства Грузії, пропонуючи гостям житло і послуги, що за якістю не поступаються європейським, залучаючи іноземні інвестиції у відкриття готелів та торгівельних центрів.

У "Tbilisi Mall" працює шоурум і pop-up store грузинських дизайнерів. "Chaos Concept Store" змішує роботи найбільш перспективних молодих дизайнерів Грузії з товарами всесвітньовідомих фешн-брендів. Таким чином піднімається імідж грузинської моди серед вітчизняних та закордонних клієнтів. На іншому кінці спектра грузинської моди – підземні торгові майданчики, що притягують покупців за невеликі гроші придбати імітації та підробки – це також частина культури країни, цікава для туристів як певна "пост-радянська екзотика".

Орієнтуючись на приклад Грузії, Україна, яка завдяки Революції Гідності 2014 року, привернула увагу світової спільноти, має всі можливості стати привабливим місцем фешн-туризму. З цієї точки зору суттєва перевага України – її ближче розташування та більш налагоджені транспортні маршрути з країнами Європи. Серед головних проблем – подолання негативного іміджу, пов'язаного з військовими діями на Донбасі.

Для зростання фешн-привабливості України, дизайнери повинні активно працювати як на внутрішньому, так і на міжнародному ринках. Щоб бути цікавими для решти світу, необхідно робити акцент на колекції як арт-висловлювання. Очевидно також, що представників світової фешн-спільноти можна привабити українськими інтерпретаціями світових трендів, а оригінальними роботами, які адаптують національні традиції до сучасності.

На рівні держави та організаторів фешн-заходів в Україні необхідно підтримувати молодих і креативних творців, особливо тих, хто створює некомерційні арт-колекції: організовувати конкурси, видавати премії і гранти, сприяти їхній участі в міжнародних культурних заходах тощо.

Навіть попри те, що економічно українська мода в світі мало конкурентна, на українські фешн-заходи доцільно запрошувати міжнародних журналістів та знаменитостей – тих, хто приверне увагу модників усього світу та допоможе сформувати необхідний імідж.

Оскільки фешн-туризм є різновидом культурного туризму, то доцільно подавати українську моду в ширшому контексті, пропонуючи туристам відвідати виставки національного строю та декоративно-прикладного мистецтва, музеї та арт-галереї, де представлено не лише костюм, а й живопис, скульптуру, фотографію, промисловий і графічний дизайн. Все це взаємопов'язано і відображає моду та стиль життя в Україні, формує у іноземців уявлення про культуру країни.

Для створення позитивного іміджу та розвитку фешн-туризму необхідно залучати маркетологів, звертаючи увагу на створення презентаційних матеріалів: путівників, каталогів, інтернет-сайтів та мобільних додатків, які б допомагали робити подорожі більш насиченими і комфортними.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що вперше у вітчизняній науці проаналізовано сучасний стан української індустрії моди з точки зору її туристичного потенціалу.

Висновки. На початку XXI століття фешн-туризм – перспективний напрям культурного туризму і Україна має потенціал для його розвитку. Київ, Львів і Одеса – туристичні центри, в яких проводяться значимі фешн-заходи міжнародного рівня та в яких є багато цікавих для фешн-туристів місць. Для підвищення туристичної привабливості Україні необхідно розвивати і підтримувати творчість дизайнерів та художників-модельєрів, організаторів фешн-виставок і музеїв, використовуючи всі засоби формування та просування іміджу України як європейської країни з самобутньою сучасною культурою.

Виявлення соціо-культурного і економічного потенціалу – комплексна науково-практична проблема, розв'язання якої вимагає подальших досліджень конкретних місць та програм фешн-туризму.

Література

1. Еременко А. "На данный момент в Грузии больше 60 новых брендов", — Тако Чхеидзе // Fashion Week Daily, 15.03.2016 [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://fw-daily.com/v-dannyiy-moment-v-gruzii-bolshe-60-novyih-brendov-tako-chheidze/

2. Зацепіна Н. О. Сучасні тенденції моди як фактор формування соціокультурних практик вітчизняного туризму // Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики, 2014, вип. 62, с. 46 – 55.

3. Соловей Т. В чем феномен грузинской моды? // Vogue.ua, 2016, 21 октября [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://vogue.ua/article/fashion/brend/goryachie-gruzinskie-dizaynery.html

4. Стратегія розвитку туризму та курортів на період до 2026 року. Схвалено розпорядженням Кабінету Міністрів України від 16 березня 2017 р. № 168-р [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/168-2017-%D1%80#n9

5. Bada O. The emerging role of fashion tourism and the need for a development strategy in Lagos, Nigeria. Case study: Lagos fashion and design week, thesis. Centria University of Applied Sciences, Kokkola-Pietarsaar Unit, Finland; 2013 – 51 pp.

6. De Berker E. How Georgia, the country, became the world's most exciting fashion destination // Fashionista, November 29, 2017 - [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://fashionista.com/2017/11/georgia-tbilisi-tourism-fashion

7. Demirović D. i Pivac T. Belgrade (Serbia) as an Alternative Site or City of Fashion Tourism // European Researcher, 2013, Vol.(65), № 12-2. – P. 2882 – 2891.

8. Fashion French sector of excellence: #ProudofFrance // Gouvernement.fr [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.gouvernement.fr/en/fashion-and-luxury-goods-0

9. Montazer Z.; Zare Bidoki F. Traditional, fashion and new perspective on fashion tourism // IOP Conference Series: Materials Science and Engineering, Volume 254, Fashion, Design and Garment Industry, October 2017 17th World Textile Conference AUTEX 2017- Textiles - Shaping the Future IOP Publishing IOP Conf. Series: Materials Science and Engineering 254 (2017) https://www.researchgate.net/publication/320938532_Traditional_fashion_and_new_perspective_on_fashion_tourism

10. Satenstein L. Ukraine's Influence on the Runway Is Bigger Than You Think // Vogue, 2017, february 1. [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://www.vogue.com/article/ukraine-influence-runway-fashion-week

11. Zargani L. Italian Government to Support Country's Fashion Industry, Pledges $38.1 Million for 2017 // WWD, January 11, 2017 - http://wwd.com/business-news/government-trade/italian-government-pledges-38-1-million-support-fashion-industry-10745113/

References

1. Yeremenko, A. (2016). "Currently there are more than 60 new brands in Georgia", — Tako Chkheidze. Fashion Week Daily. Retrieved from http://fw-daily.com/v-dannyiy-moment-v-gruzii-bolshe-60-novyih-brendov-tako-chheidze/ [in Russian].

2. Zatsepina, N. O. (2014). Current fashion trends as a factor of domestic tourism socio-cultural practices formation. Sotsialni tekhnolohii: aktualni problemy teorii ta praktyky, 62, 46 – 55 [in Russian].

3. Solovey T. (2016). What is the phenomenon of Georgian fashion? Retrieved from https://vogue.ua/article/fashion/brend/goryachie-gruzinskie-dizaynery.html [in Russian]

4. Development strategy of tourism and resorts for the period up to 2026, from march 16, 2017 № 168. Retrieved from http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/168-2017-%D1%80#n9 [in Ukrainian].

5. Bada, O. (2013). The emerging role of fashion tourism and the need for a development strategy in Lagos, Nigeria. Case study: Lagos fashion and design week, thesis. Centria University of Applied Sciences, Kokkola-Pietarsaar Unit, Finland.

6. De Berker, E. (2017). How Georgia, the country, became the world's most exciting fashion destination. Retrieved from https://fashionista.com/2017/11/georgia-tbilisi-tourism-fashion

7. Demirović, D. Pivac, T. (2013). Belgrade (Serbia) as an Alternative Site or City of Fashion Tourism. European Researcher, Vol.(65), № 12-2., 2882 – 2891.

8. Fashion French sector of excellence: #ProudofFrance. Retrieved from http://www.gouvernement.fr/en/fashion-and-luxury-goods-0

9. Montazer, Z.; Zare Bidoki, F. (2017). Traditional, fashion and new perspective on fashion tourism. IOP Conference Series: Materials Science and Engineering, Volume 254, Fashion, Design and Garment Industry. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/320938532_Traditional_fashion_and_new_perspective_on_fashion_tourism

10. Satenstein, L. (2017) Ukraine's Influence on the Runway Is Bigger Than You Think. Vogue. Retrieved from https://www.vogue.com/article/ukraine-influence-runway-fashion-week

11. Zargani, L. (n. d.). Italian Government to Support Country's Fashion Industry, Pledges $38.1 Million for 2017. WWD. Retrieved from http://wwd.com/business-news/government-trade/italian-government-pledges-38-1-million-support-fashion-industry-10745113/

УДК 130.2:392.72

Пилипів Вікторія Володимирівна,
кандидат культурології,
старший викладач кафедри
готельно-ресторанного бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
Vika_prima@ukr.net

ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ФЕНОМЕНУ ГОСТИННОСТІ

Метою статті є дослідження філософсько-культурологічних аспектів багатогранного феномену гостинності. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні герменевтичного, порівняльно-історичного та історико-логічного методів, а також інтегративного підходу. **Наукова новизна** роботи полягає у концептуалізації природи гостинності в філософсько-культурологічному дискурсі. У статті представлено інтеграцію культурологічного, філософського, соціологічного, економічного підходів до гостинності, які перетинаються в описі основних аспектів гостинності. **Висновки.** Осмислення проблематики гостинності концептуалізується в таких типах наукового дискурсу як культурологічний, філософський, соціологічний, етнографічний, антропологічний, лінгвістичний, економічний та ін. Гостинність як одна із соціально значущих цінностей інтегрована в систему соціальних зв'язків і є регулятором соціального і особистого життя в їх нерозривній єдності

Ключові слова: гостинність, глобалізація, дихотомія Свій-Чужий, господар-гість, туризм, гіпермодерн

Пылыпив Виктория Владимировна,*кандидат культурологии, старший преподаватель кафедры гостинично-ресторанного дела, Киевского национального университета культуры и искусств*

Философско-культурологические аспекты феномена гостеприимства

Целью статьи является исследование философско-культурологических аспектов многогранного феномена гостеприимства. **Методология исследования** заключается в применении герменевтического, сравнительно-исторического и историко-логического методов, а также интегративного подхода. **Научная новизна** данной работы заключается в концептуализации природы гостеприимства в философско-культурологическом дискурсе. В статье представлена интеграция культурологического, философского, социологического, экономического подходов к гостеприимству, которые пересекаются в описании основных его аспектов. **Выводы.** Осмысление проблематики гостеприимства концептуализируется в таких типах научного дискурса как культурологический, философский, социологический, этнографический, антропологический, лингвистический, экономический и др. Гостеприимство как одна из социально значимых ценностей интегрирована в систему социальных связей и является регулятором социальной и личной жизни в их неразрывном единстве.

Ключевые слова: гостеприимство, глобализация, дихотомия Свой-Чужой, хозяин-гость, туризм, гипермодерн.

Pylypiv Victoria*, candidate of cultural studies, Senior lecturer, Hotel and Restaurant Business, Kyiv National University of Culture and Arts*

Philosophical and Culturological Aspects of the Phenomenon of Hospitality

The purpose of the article studying philosophical and culturological aspects of the multifaceted phenomenon of hospitality. **The methodology** of the research. The author used the hermeneutic approach, comparative-historical and historical-logical methods, as well as the integrative approach. **The scientific novelty** lies in the conceptualization of the nature of hospitality in philosophical and culturological discourses. The author emphasized the integration of culturological, philosophical, sociological, economic approaches to hospitality, which intersect in the description of its main aspects. **Conclusions**. Understanding the issues of hospitality is conceptualized in cultural studies, philosophical, sociological, ethnographic, anthropological, linguistic, economic discourses. Hospitality as one of the socially significant values is integrated into the system of social relations and is the regulator of social and personal life in their inseparable unity

Key words: hospitality, globalization, dichotomy of We-They (Other), host-guest, tourism, supermodernity.

Актуальність теми дослідження**.** Сучасний світ перебуває у стані парадигмальної трансформації, алгоритм якої є невизначеним і непередбачуваним. Крах політики мультикультуралізму, суперечливі наслідки європейської інтеграції, зумовлені Брексітом, практично неконтрольоване зростання числа мігрантів спричиняють цивілізаційно-культурне протистояння в країнах західної демократії.

©Пилипів В.В., 2018

Наслідком цих процесів є порушення системи взаємодії багатокультурних спільнот, що, формуючись упродовж тисячоліть, встановили звичаї та традиції оптимальної гостинної взаємодії у результаті міжкультурного діалогу. Відновлення втраченої рівноваги повинно стати імперативом сучасної гуманітарної політики. Одним зі шляхів цього відновлення є культивування середовища, у якому процвітатиме справжня гостинність.

Протягом останніх десятиліть невпинно зростає інтерес до поняття гостинності, зокрема і тому, що ця тема виявилася дуже гострою в обговоренні міграційних процесів, політичного притулку, біженців тощо. У подібних ситуаціях яскраво проявляється дихотомія Свій-Чужий. Подібна двоїстість і спроби її подолати пронизують всю історію: від традиційних архаїчних культур до сучасних цивілізованих суспільств. Давні люди взаємодіяли зі світом, розділивши його навпіл – освоєний і неосвоєний світ, дружній (або принаймні передбачуваний) світ своєї культури та ворожий, невідомий світ природи та інших культур [10].

Подібне бінарне сприйняття притаманне людству і сьогодні. На думку К. Леві-Стросса, бінарність має універсальну природу і наше мислення базується на ній [14]. Коли представник чужого світу, Чужий, Інший знаходиться в небезпечній близькості, виникає проблема концептуально усталеної артикуляції цієї зустрічі, яка в іншому випадку може перетворитися на глобальне, локальне чи індивідуальне «зіткнення цивілізацій». Для пом'якшення подібних зіткнень чи запобігання їм такі зустрічі свого та чужого світів кодують у термінах гостинності.

Аналіз досліджень і публікацій. Концептуалізація феномену гостинності, дослідження її історико-культурної обумовленості давно цікавить дослідників. Суттєвий внесок у дослідження гостинності був зроблений А.К. Байбуріним, В.Г. Богоразом, В.К. Гардановим, А.Л. Топорковим, Л. Я. Штернбергом. Філологічні та лінгвістичні дослідження представлені в роботах С.С. Аверинцева, А.Н. Афанасьєва, Е. Бенвеніста, В. Даля, Вяч. Вс. Іванова, А.А. Потебні. Вагомий фактичний матеріал для подальшого вивчення феномену гостинності надали Д. Белл, П. Джонс, П. Лінч, А. Локвуд тощо. Проте, незважаючи на солідні наукові розробки, феномен гостинності все ще залишається terra incognita, викликає багато дискусій і різних інтерпретацій. Виходячи з цього, видається актуальним подальше дослідження цілої низки питань, серед яких і з'ясування філософсько-культурологічних підходів і аспектів окресленого феномену.

Метою статті є дослідження філософсько-культурологічних аспектів багатогранного феномену гостинності.

Методологія дослідження полягає у застосуванні герменевтичного, порівняльно-історичного та історико-логічного методів, а також інтегративного підходу.

Теоретичний базис і результати. Складність і багатоаспектність явища гостинності зумовила необхідність міждисциплінарного підходу до його дослідження. Означений підхід реалізується в Центрі вивчення нових і новітніх літератур при Клермон-Ферранському університеті імені Блеза Паскаля (Франція) на чолі з А. Монтандоном. Дослідники центру розробляють різні моделі концепту гостинності, розкривають його культурологічну складову, аналізують традиційні та сучасні моделі гостинності, гостинні побутові практики.

В останній чверті XX ст. особливої ваги набуває філософський аспект осмислення гостинності, в якому вона розглядається як універсальний ціннісний механізм встановлення міжособистісної взаємодії під час зустрічі з Чужим-Іншим у межах феноменології, герменевтики й антропології (Ж. Дерріда, Е. Левінас, П. Рікер, А. Монтандон, Ю. Ватоліна). Активно працюючи над проблемою, французькі філософи Ж. Дерріда, Ж. Бодріяр, М. Фуко та ін. зверталися до гостинності в аспекті її репрезентації в зовнішній міграційній політиці держави. У широкому розумінні йшлося про державну гостинність та взаємозв'язок гостинності та мови як її вербальної репрезентації.

Феноменологія гостинності, її тематизація у контексті Чужого представлена в роботах Е. Гуссерля, Е. Левінаса, Б. Вальденфельса. Такий ракурс дослідження важливий для розуміння глибинних причин ксенофобії, яка зростає в сучасному світі й актуалізує гостинність як засіб її подолання на соціальному та індивідуальному рівні. Німецький філософ Б. Вальденфельс розробляє феноменологічні засади ксенології (або аллології) – науки про чуже [1].

Етична феноменологія французького філософа Е. Левінаса є однією з перших спроб розглянути гостинність як діяння, що не потребує відповіді, тобто безумовну гостинність. Проголошення примату спілкування над буттям призводить до того, що категорія Іншого посідає місце Буття. Філософське осмислення гостинності відбувається в ракурсі взаємин Я-Інший, що стає вихідним положенням не лише роздумів Е. Левінаса, а й філософської думки після М. Гайдеггера в цілому.

Інший для Е. Левінаса – єдиний мислимий гарант його «Я». Е. Левінас вважав, що сутність людини і сенс її існування полягає у зустрічі віч-на-віч. І в такий момент, власне, обличчя людини

немов би осягає світло, яке випромінює Інший, і завдяки цьому світлу людина виявляє здатність до гостинності, перед нею відкривається можливість прийняти Іншого таким, як він є. Обличчя людини у філософа стає символом гостинної, ненасильницької зустрічі з Іншим і одним з головних понять його концепції [4].

Нідерландський соціолог Г. Хофстеде, автор концепції культурних вимірів, які отримали назву вимірів Хофстеде, розробив систему організації та ідентифікації національних культур та виявлення універсальних категорій культури, до числа яких належить і гостинність. Г. Хофстеде був одним з перших, хто отримав свої виміри культур в результаті емпіричного дослідження [13].

На основі результатів факторного аналізу він виділив чотири індикатори, за допомогою яких можуть бути охарактеризовані основні цінності системи представників різних країн та національних груп. Це «індивідуалізм – колективізм», «дистанція влади», «маскулінність – фемінінність», «уникання невизначеності». Пізніше було введено п'ятий індикатор – «довгострокова орієнтація». Вчений довів, що цінністю колективних культур є гостинність, яка сформована в межах ментальної запрограмованості національної культури, вирізняється специфічними характеристиками, які й детермінують соціальну поведінку представників різних націй та етносів [13].

Засновник тартуської школи, літературознавець, культуролог, семіотик Ю.М. Лотман [5] у пізніх роботах звертає увагу на топос гостинності в аспекті поділу культурного простору на внутрішній, «свій» простір і зовнішній, «чужий», виокремлює на їхній межі порубіжжя, яке вважає потенційним простором гостинності. Своєрідність цього простору полягає у невизначеності, оскільки він може стати як гарячою точкою, полем зіткнення, так і простором взаємодії між Своїм і Чужим, тобто гостинним простором.

Ситуація, що склалася в Європейському Союзі у зв'язку з інтенсивністю міграційних потоків, які поставили перед урядами різних країн практичні завдання щодо облаштування біженців, мігрантів у своїх країнах, подолання перешкод на шляху їх інтеграції в новий соціум, робить особливо актуальним звернення до дискусій про гостинність, що ініціював французький засновник філософії деконструкції Ж. Дерріда. Ця проблема стала однією з центральних на семінарах, які проводив філософ в 1990-ті роки в Паризькій Вищій школі суспільних наук, де була здійснена спроба розробки концепції гостинності, яка б відповідала європейській соціокультурній ситуації кінця XX ст. Філософа хвилювало нове розуміння гостинності в глобалізованому світі, зростання особистої відповідальності за свою поведінку в умовах невизначеності реального буття. Ж. Дерріда у своїй роботі «Про гостинність» загострює інтерес до цього феномену. Він розділяє гостинність на умовну і абсолютну.

Будь-який гість – це Інший, це інша людина. Ми не можемо знати, ким і яким буде цей Інший – іноземцем, мігрантом, тим, на кого довго очікували або ж випадковим перехожим, чоловіком або жінкою, старим чи молодим. Ж. Дерріда стверджує, що традиційний закон умовної гостинності відображається в дихотомії господар-гість, де останній дотримується норм і звичаїв місця перебування і де господар повністю «розпоряджається» гостем. Умовна гостинність «вписана в право, в звичай, в етос, в Sittlichkeit (моральність), ця об'єктивна моральність, про яку ми до цього говорили, передбачає соціальний і сімейний статус учасників договору, що робить можливим для них бути названими по іменах, мати імена, бути суб'єктами відповідно до закону, бути тими, хто запитує або обманює, бути тими, кого можна звинуватити, бути відповідальними, мати ідентичності, на які можна вказати, і власні імена» [12, 23]. Тобто, умовна гостинність будується на жорсткому виключенні, вона обмежує круг людей, на яких розповсюджується право на неї.

У контексті особливої гостроти проблеми Іншого Ж. Дерріда розробляє модель безумовної гостинності як надання гостинного прийому кожному, хто постукає в двері, як діяння, що не потребує відповіді. Закон абсолютної, безумовної гостинності підноситься над чисельними правилами надання гостинності, скасовує їх, а отже вимагає беззастережного прийняття Чужого з повною самовіддачею. Особливості закону абсолютної гостинності в тому, що це вже не закон господаря, хазяїна, а закон, що йде від гостя, від Іншого, невідомого, який може бути як другом, так і ворогом. Абсолютне правило, що стає вищим за правило умовне, уособлює Інший. Абсолютна гостинність протистоїть умовній, вона вимагає того, щоб «я відкрив свій дім і щоб я надав не тільки іноземцю (який має прізвище, соціальний статус іноземця тощо), але й абсолютним, невідомим, анонімним іншим місце, дозволив їм увійти, прибути і зайняти певне місце, яке я їм пропоную, без будь-яких зобов'язань з їх боку, і навіть не питаючи їх імені. Закон абсолютної гостинності вимагає повного розриву з умовною гостинністю…» [12, 25]. Створюється ситуація, що кардинально відрізняється від умовної гостинності: Інший з невизначеним статусом з'являється на порозі дому, а господар приймає його безумовно не просто як гостя, але й готовий до того, що цей Інший поводитиметься як господар. Ця ситуація приховує у собі суттєві ризики і готовність брати відповідальність, оскільки мотиви по-

ведінки Іншого як гостя не є відомими, проте сам господар повинен бути відкритим до будь-якого перебігу подій.

Словенський філософ С. Жижек [3] стверджує, що і жертвопринесення Христа здійснене за принципом безумовного дару, оскільки Христос сам приніс себе в жертву. Отже, ця безумовна жертва є даром, який не можливо перевершити, він не підлягає обміну. Це не акт купівлі-продажу чи застави, а позбавлений сенсу з економічної точки зору жест, який не передбачає відповіді, ні до чого не зобов'язує тих, заради кого він зроблений, і не вимагає подяки. Жертва Христа – це, перш за все, парадигма любові, образ того, як треба любити, і як любов може змінити життя людини. Адже в основі любові завжди безумовний дар, що створює територію свободи – той, хто дарує, сповнений внутрішньої свободи, а той, хто приймає дар, має право його прийняти або відмовитися від нього. Беззаперечне значення гостинності як безумовного дару полягає в можливості сприйняття Чужого не як ворога, а як Іншого. І в такому випадку цей Інший має своє місце в будь-якому культурному просторі. Концептуальне поле дослідження практики гостинності в сфері туризму представлене працями таких вчених як З. Бауман, Дж. Уррі, М. Оже, Т. Кларк та інші. Британський соціолог Дж. Уррі стверджував, що сучасний світ охоплений процесом «виробництва» і «споживання» місць, а його розвиток визначається множинністю мобільностей, їх поширеністю в усіх сферах індивідуального і суспільного буття [9].

Мобільний поворот, на думку вченого, відкриває нові перспективи для аналізу процесів, що відбуваються в сфері туризму [6], який є основою формування глобальної культури. Він уподібнює туризм іншим глобальним феноменам, таким як Інтернет і всесвітня фінансова система, розвиток яких відтворює глобальність і одночасно її трансформує. Дж. Уррі вважав, що туризм, перетворившись на глобальний феномен, переміщується із сфери маргіналій глобального порядку в центр не лише практичного, а й академічного інтересу. І доводить, що туристичні практики повинні бути осмислені у взаємодії з іншими глобальними феноменами, оскільки вони представляють своєрідний в своїй єдності глобальний гібрид. У сферу глобального туризму потрапляють різні простори споживання, у межах яких знаходяться трансферні перевезення, готельний бізнес, подорожі, дизайн, виробництво образів і об'єктів глобального туризму, а також глобальних символів. Дж. Уррі стверджував, що детериторіалізацію сучасного світу символізують волоцюга, номад і турист, де перші два фіксують хаотичність рухів і неможливість перебування в певному місці, а турист уособлює і символізує організовані маси людей, що схильні нав'язувати чужим місцевостям свої сенси та свої стандарти [8].

У зв'язку з мобільністю сучасного світу соціологи і філософи починають говорити про «смерть місця» в його традиційному розумінні як конкретної і символічної конструкції простору, точки відліку, що має три обов'язкові характеристики – зв'язок з ідентичністю [2]; із стосунками між людьми й історією; а отже наповнені як історичними, так і особистісними смислами. Один з найвпливовіших сучасних антропологів француз М. Оже вводить термін «не-місця». Він намагається переосмислити взаємозв'язки між фізичним, символічним і соціальним просторами в контексті епохи, яку він іменує «гіпермодерном». Гіпермодерн – це нова антропологічна ситуація, яку М. Оже характеризує через три складові: прискорення подій, які ми не встигаємо зафіксувати; надлишок простору, що представляє собою збільшення пустельних просторів, які людина може долати за лічені години; необхідність дослідження індивідуальностей, що населяють подібні простори.

У цих властивостях, притаманних новій антропологічній ситуації, М. Оже бачить тенденцію до виникнення масових зон, чи «не-місць», які не відсилають до конкретного простору, а символічно натякають на нього, надаючи іншої логіки як повсякденній, так і соціальній, політичній і фізичній практикам освоєння навколишнього світу. «Етнологія завжди має справу з як мінімум двома просторами: простором досліджуваного місця (села, підприємства) та іншим, більшим простором, в який місце вписується і з якого виходять впливи і обмеження, що позначаються на внутрішньому розкладі місцевих взаємовідносин (народність, королівство, держава)… У ситуації гіпермодерну частина цього зовнішнього середовища представлена не-місцями, які частково складаються з образів. Практичне використання не-місць на сьогодні є прикладом безпрецедентного в історії досвіду самотності індивідуальності, об'єднаного з взаємодіями між індивідом і владою суспільства, позбавленими людського посередника (досить лише оголошення або інструкцій на екрані)» [7]. Вчений вважає, що органічне соціальне життя в них не є можливим, оскільки вони є скрізь і ніде. Але особливість цих місць в тому, що вони можуть трансформуватися в нові місця в системі глобального туризму.

Наукова новизна роботи полягає в концептуалізації природи гостинності в філософсько-культурологічному дискурсі. У статті представлено інтеграцію культурологічного, філософського, соціологічного, економічного підходів до гостинності, які перетинаються в описі основних аспектів гостинності.

Висновки**.** Осмислення проблематики гостинності концептуалізується в таких типах наукового дискурсу як культурологічний, філософський, соціологічний, етнографічний, антропологічний, лінгвістичний, економічний та ін. Гостинність як одна із соціально значущих цінностей інтегрована в систему соціальних зв'язків і є регулятором соціального і особистого життя в їх нерозривній єдності.

Література

1. Вальденфельс Б. Мотив чужого / Б. Вальденфельс. – Минск: Пропилеи, 1999. – 176 с.
2. Данилова Т.В. Проблема людської ідентичності у постмодерній картині світу / Т.В. Данилова // Антропологічні виміри філософських досліджень. – 2012. – №2. – С. 16-22.
3. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / С. Жижек; пер. с англ. В. Софронов. – М.: Художественный журнал, 1999. – 236 с.
4. Левинас Э. Путь к Другому / Э. Левинас; пер. Е. Бахтиной. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2007. – 240 с.
5. Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 2000. – 704 с.
6. Мандзяк О.М., Салата Г.В. Системна комунікація зацікавлених сторін готельно-ресторанного бізнесу / О.М. Мандзяк, Г.В. Салата // Proceedings of the II International scientific conference "World Science in 2016: Results". – Morrisville, Lulu Press. – 2017. – 212 p. – P.42-45.
7. Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна / М. Оже; пер. с франц. А.Ю. Коннова. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 136 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://discours.io/articles/chapters/mark-ozhe-mesta-kotorye-nikogda-ne-osuschestvlyayutsya-polnostyu (02.02.2018).
8. Урри Дж. Взгляд туриста и глобализация / Дж. Урри // Массовая культура: Современные западные исследования. – М.: Прагматика культуры, 2005. – С. 136-150.
9. Урри Дж. Мобильности / Дж. Урри. – М.: Праксис, 2012. – 576 с.
10. Danylova T. The Way to the Self: The Novel "Steppenwolf" Through the Lens of Jungian Process of Individuation / T. Danylova // Anthropological Measurements of Philosophical Research. – 2015. – №7. – P. 28-35.
11. Danylova T.V. Searching for the True Self: The Way of Nondual Wisdom / T.V. Danylova // Anthropological Measurements of Philosophical Research. – 2017. – №12. – P. 7-15.
12. Derrida J. Of Hospitality. Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond / J. Derrida; trans. by R. Bowlby. – Stanford University Press, 2000. – 162 p.
13. Hofstede G. Culture's Consequences: International Differences in Work-Related Values / G. Hofstede. – SAGE Publications, 1980. – 328 p.
14. Levi-Strauss C. Structural Anthropology / C. Levi-Strauss. – New York: Basic Books, 2008. – 441 p.

References

1. Valdenfels, B. (1999). Motive of a stranger. Minsk: Propilei. [In Russian]
2. Danylova, T.V. (2012). The problem of Human Identity in Postmodern Worldview. Anthropological Measurements of Philosophical Research, 2, 16-22. [In Ukrainian]
3. Zhizhek, S. (1999). Sublime Object of Ideology. M.: Hudozhestvennyj zhurnal. [In Russian]
4. Levinas, E. (2007). The Way to the Other. (E. Bahtina Trans). SPb.: Izd-vo Sankt-Peterburgskogo universiteta. [In Russian]
5. Lotman, Yu. M. (2000). Semiosphere. S.-Peterburg: «Iskusstvo-SPB». [In Russian]
6. Mandziak, O.M., Salata, H.V. (2017). System communication of the stakeholders in the hotel and restaurant business. Proceedings of the II International scientific conference "World Science in 2016: Results". Morrisville, Lulu Press, 42-45. [In Ukrainian]
7. Ozhe, M. (2017). Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity. (A.Yu. Konnov Trans). M.: Novoe literaturnoe obozrenie Retrieved from https://discours.io/articles/chapters/mark-ozhe-mesta-kotorye-nikogda-ne-osuschestvlyayutsya-polnostyu. (02.02.2018). [In Russian]
8. Urri, J. (2005). View of the tourist and globalization. Mass Culture: Contemporary Western Studies. M.: Pragmatika kultury, 136-150. [In Russian]
9. Urri, J. (2012). Mobility. M.: Praksis. [In Russian]
10. Danylova, T.V. (2015). The Way to the Self: The Novel "Steppenwolf" Through the Lens of Jungian Process of Individuation. Anthropological Measurements of Philosophical Research, 7, 28-35.
11. Danylova, T.V. (2017). Searching for the True Self: The Way of Nondual Wisdom. Anthropological Measurements of Philosophical Research, 12, 7-15.
12. Derrida, J. (2000). Of Hospitality. Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond. Trans. by R. Bowlby. Stanford University Press.
13. Hofstede, G. (1980). Culture's Consequences: International Differences in Work-Related Values. SAGE Publications.
14. Levi-Strauss, C. (2008). Structural Anthropology. New York: Basic Books.

УДК: 008:7.034](477)«16/17»

Піщанська Вікторія Миколаївна,
кандидат культурології, доцент,
доцент кафедри філософії КВНЗ
«Дніпровська академія неперервної освіти»
victorya.ps@gmail.com

ФІЛОСОФСЬКІ, РЕЛІГІЙНІ ТА МИСТЕЦЬКІ ВИМІРИ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ КОЗАЦЬКОГО БАРОКО

Метою дослідження є аналіз філософських принципів та релігійних засад, що вплинули на формування козацької духовної культури XVII–XVIII століть та позначилися на розвитку козацького мистецтва в його етнокультурному та ідейно-світоглядному синкретизмі. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні як усталених, так і новітніх теоретико-методологічних підходів та принципів, основаних, передусім, на міждисциплінарному інтегруванні провідних методів сучасної культурології, філософії та мистецтвознавства. **Наукова новизна** полягає у виявленні світоглядно-культурних впливів українського козацтва на політичні, соціальні, правові та художньо-естетичні погляди й концепції XVII–XVIII століть, ключове місце у яких обіймала релігія. **Висновки.** У результаті дослідження встановлено, що через світоглядно-релігійні, ментально-психологічні та духовно-естетичні взаємозв'язки, через синтези етнокультурних традицій і барокових інновацій, козацька духовність перетворюється у самосвідомості української культури у нову культурну парадигму, засновану, зокрема, на синкретичному поєднанні релігії та естетосфери нації. Саме здатність до синкретичного поєднання традиційного і нового, народної естетики і канонів православного мистецтва, тяжіння до духовної синтези релігійного та естетичного, притаманні українському козацтву, трансформувало європейське бароко у національний мистецький стиль – «козацьке Бароко».

Ключові слова: українське козацтво, духовна культура, козацьке Бароко, козацьке мистецтво, етнокультура, релігійно-естетичний синкретизм.

***Пищанская Виктория Николаевна**, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры философии КВУЗ «Днепровская академия непрерывного образования»*

Философские, религиозные и художественные измерения духовной культуры казацкого барокко

Целью исследования является анализ философских принципов и религиозных основ, повлиявших на формирование казацкой духовной культуры XVII–XVIII веков и отразившихся на развитии казацкого искусства в его этнокультурном и идейно-мировоззренческом синкретизме. **Методология исследования** заключается в применении как устоявшихся, так и новейших теоретико-методологических подходов и принципов, основанных, прежде всего на междисциплинарном интегрировании ведущих методов современной культурологии, философии и искусствоведения. **Научная новизна** заключается в выявлении мировоззренческо-культурных влияний украинского казачества на политические, социальные, правовые и художественно-эстетические взгляды и концепции XVII–XVIII веков, ключевое место в которых занимала религия. **Выводы.** В результате исследования установлено, что через мировоззренческо-религиозные, ментально-психологические и духовно-эстетические взаимосвязи, сквозь синтез этнокультурных традиций и барочных инноваций, казацкая духовность превращается в самосознании украинской культуры в новую культурную парадигму, основанную, в частности, на синкретическом слиянии религии и эстетосферы нации. Именно способность к синкретическому сочетанию традиционного и новейшего, народной эстетики и канонов православного искусства, тяготение к духовному синтезу религиозного и эстетического, присущие украинскому казачеству, трансформировало европейское барокко в национальный художественный стиль – «казацкое Барокко».

Ключевые слова: украинское казачество, духовная культура, казацкое барокко, казацкое искусство, этнокультура, религиозно-эстетический синкретизм.

***Pishchanska Victoriia**, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor, Department of Philosophy CHEI «Dniprovska Academy of Continuing Education»*

Philosophical, religious, and artistic orientations of spiritual culture of the cossack baroque

Purpose of the article is to analyze the philosophical principles and the religious basis that influenced on the formation of the Cossack spiritual culture of the XVII–XVIII centuries and effected on the development of Cossack art in its ethnocultural, ideological and worldview syncretism**. The methodology of the research** is to apply both the established and the latest theoretical and methodological approaches and principles first of all based on the interdisciplinary integration of the leading methods of contemporary culturology, philosophy and art studies. **The scientific novelty** consists in revealing the ideological and cultural influences of the Ukrainian Cossacks on the political, social, legal, artistic and aesthetic views and concepts of the XVII-XVIII centuries, the key place of which was religion**. Conclusions.** As a result of the study, it has been established that, through worldview and religious, mental and psychological,

©Піщанська В.М., 2018

spiritual and aesthetic interactions, through the synthesis of ethnocultural traditions and Baroque innovations, the Cossack spirituality becomes a new cultural paradigm in the consciousness of the Ukrainian culture, based in particular on the syncretic combination of religion and the aesthetosphere of nation. It is exactly the ability to syncretic combination of traditional and new, folk aesthetics and canons of Orthodox art, the attraction to the spiritual synthesis of religious and aesthetic, inherent to the Ukrainian Cossacks, transformed the European Baroque into a national artistic style – «Cossack Baroque».

Key words: Ukrainian Cossacks, spiritual culture, Cossack Baroque, Cossack art, ethnoculture, religious and aesthetic syncretism.

Актуальність теми дослідження. Іменований «добою козацького Бароко» період XVII–XVIII ст. є одним із найбільш плідних в історії еволюційного розвитку духовної культури України. Увінчана унікально-своєрідними надбаннями у сфері науково-освітнього та релігійного життя, у царині літературно-художньої та пісенно-музичної творчості, архітектурного та пластичного мистецтв, козацька барокова доба виступає однією з найбільш цілісних вітчизняних культурних епох, у сутнісній природі якої все є взаємопов'язаним та взаємообумовленим. Спричинене, головним чином, соціально-психологічними особливостями феномену українського козацтва, відновлення української держави, національно-культурне піднесення та формування національної свідомості стало підґрунтям у становленні українського стильового варіанту бароко з яскраво вираженою етнокультурною домінантою та православною релігійно-естетичною сутністю.

Стан наукового дослідження. Аналіз наукової проблематики культури українського, зокрема, козацького бароко свідчить про наявність численної кількості джерел, присвячених теоретико-методологічним проблемам історії козацтва (В. Горський, П. Кралюк, С. Кримський, М. Козловець, А. Колодний, С. Леп'явко, М. Попович, В. Німчук, О. Путро, Д. Чижевський, В. Шейко), світоглядно-філософським аспектам релігійних та естетичних особливостей української духовності XVII–XVIII ст. (П. Білецький, І. Бондаревська, П. Герчанівська, Л. Довга, В. Горський, М. Загорулько, І. Іваньо, А. Колодний , С. Кримський, В. Личковах, А. Макаров, Л. Мізіна, Д. Наливайко, М. Ольховик, Б. Парахонський, О. Пахльовська, М. Попович, Л. Ушкалов), питанням культури запорозького козацтва (П. Богуш, І. Лиман, Ю. Мицик, І. Павленко, С. Плохій, І. Стороженко), дослідженням козацького мистецтва (В. Александрович, В. Бєднов, М. Брайчевський, Я. Гарасим, М. Драган, А. Жаборюк, П. Жолтовський, І. Зінків, Г. Логвин, В. Машуков, Л Миляева, О. Мишанич, М. Набок, В. Овсійчук, В. Откович, В. Свєнціцька, Д. Степовик, С. Таранушенко, Ф. Уманцев, Л. Членова, В. Шевчук) тощо. Проте усвідомлення філософських, релігійних та мистецьких основ українського бароко, а головне, усвідомлення багатоманітних аспектів української духовної культури XVII–XVIII ст., неможливі без здійснення поглибленого аналізу культурно-історичного феномену доби – козацького бароко. Тому метою нашого дослідження є аналіз релігійних засад і принципів, що вплинули на формування й розвиток козацького мистецтва в його етнокультурному та ідейно-світоглядному синкретизмі.

Виклад основного матеріалу. Появі самобутнього етнонаціонального стилю – козацького бароко, унікальність якого полягає в особливій естетиці «святовідношення» (В. Личковах) та глибокій релігійності українського козацтва, – сприяли фактори, основоположними серед яких є традиції етнокультури, козацька стихія і канони войовничого братства. Слід враховувати й давню та вельми багату сакральну культуру України, особливості народного «двовір'я», що історично склалось на запорозьких теренах. Найдавніші артефакти культового мистецтва далеких предків слов'ян здебільшого безслідно зникли, оскільки були виконані з досить недовговічного матеріалу – дерева. Натомість кам'яні баби – мистецький феномен скіфо-сарматських часів, починаючи з Кам'яної могили, – став частиною культурного ландшафту Нижнього Придніпров'я. Він увійшов у народне світосприйняття української прадавньої культури як приклад дохристиянських вірувань, що неантагоністично переплелися в українській історії (включно по XIX ст.) з християнською культурою. Мирне й діалогічне співіснування елементів «звіриного стилю», язичницької символіки і християнських святинь, що представлені у сакральному мистецтві своєрідною та самобутньою художньою творчістю степової України, вплинуло на формування релігійно-естетичного синкретизму духовної культури козацької доби і українського Бароко в цілому.

У разі пояснення духовної епохи як періоду, в основі якого виступає «дух» як «ідея», котра, за В. Горським, «визначає, спрямовує життя нації, втілює найвищий смисл…» [2, 18], вчений відзначає характерне для барокової культури «органічне поєднання з релігією» [2, 18]. Видатний український філософ – дослідник української духовної спадщини, виокремлюючи головні етапи розвитку філософії в Україні, акцентував свою увагу на так званих, «нефілософських зонах культури». Тут, на думку українського вченого, «здійснюється реальне функціонування філософських ідей в культурі»

[2, 21], тому історія вітчизняної філософії пов'язується ним, головним чином, саме з основними періодами у розвитку української культури. Одним із трьох стрижневих періодів української культурної історії В. Горський вважає час козаччини – період, ознаменований культурою бароко, бо на думку дослідника, «саме культура бароко зумовлює спрямування найхарактерніших рис духовно-змістовної визначеності філософії України цієї доби» [2, 23-25].

В. Горський іменує філософію «виявом духу нації, втіленої в історії її культури» та представляє її «стрижнем, що забезпечує рівновагу, пов'язує в певну цілісність увесь ансамбль духовних творів української культури» [2, 22]. До того ж, відомий дослідник історії української філософії в культурологічній парадигмі відзначає актуальні питання аналізу цього синтезу та висловлює сподівання «на прогрес у подальших дослідженнях складної проблеми вивчення філософії у контексті української культури» [2, 35].

Аналізуючи вище викладене, слід зробити акцент на докорінному зв'язку формування української культури та розвитку філософської думки, яка в українській культурній історії завжди була духовним виразником умонастроїв тієї чи іншої епохи. Притім в культурогенезі саме існуючі культурні форми, головним чином у мистецтві, впливали на первинне осягнення світу та формування світовідношення як «святовідношення» (В. Личковах). Останнє, у формі релігійно-естетичного синкретизму, переважно, було природно інтуїтивним і художньо-образним, а тому могло виражатися лише в культурних образах чи символах, де яскраво відзеркалювалися релігійні традиції та вірування українства, а також естетичний образ світу, утворюючи українську ментальність з її сферою сакрального у духовній культурі.

Безсумнівно, духовна культура українського козацтва, відповідно до основних тенденцій загального розвитку культури України XVII–XVIII ст., ґрунтуючись на глибинних етнонаціональних засадах, розвивалася в руслі загальноєвропейської барокової традиції. Варто погодитися з обґрунтованим висновком дослідників української історії та етнографії, що держава козаків була країною європейської культури [4, 214]. Але, як би не захоплювалися й поважали загальноєвропейське бароко українці, «ніщо не подужало, не захитало стійких місцевих художніх традицій віри, козацьких звичаїв – неписаних законів, правил їхнього життя» [8, 726]. Відтак здатність до синтезу традиційного і нового, народної естетики і канонів православного мистецтва, тяжіння до духовного синкретизму релігійного та естетичного, притаманні українському козацтву, трансформувало європейське бароко у національний мистецький стиль – «козацьке Бароко».

Саме традиційність української культури, заснована на ґрунті місцевих джерельних традицій у гармонійному поєднанні з тогочасним європейським мистецтвом зумовили розквіт, і фактичне визнання у світі унікального мистецького явища – козацького Бароко, яке, на відміну від його західноєвропейського аналога, «має особливо урочистий характер» [8, 726]. Своєрідність українського барокового стилю, виражену в пишності та урочистості, історики вбачають саме у поєднанні українського церковного мистецтва й західноєвропейського зодчества [8, 226].

Безпосередньо на прикладі козацького мистецтва др. пол. XVII – поч. XVIII ст. можемо стверджувати, що європейське бароко в мистецтві українського козацтва скоріше привносило нові технічні мистецькі прийоми, а світоглядні барокові ідеї ґрунтувалися на репрезентації стародавньої етнічної культури та традицій козацького братства. Тому украй важливо актуалізувати дослідження синтезу особливостей козацьких вірувань та різних форм українського козацького мистецтва барокового періоду – його «золотого віку» [див. 8, 726] – як вельми цінного для розуміння самобутньої релігійно-естетичної суті духовності козацтва.

Той факт, що стильовий напрям культури кін. XVII – поч. XVIII ст. – «бароко» – в історії української культури має назву «козацьке бароко», «можливо, і є перебільшенням, але якась частина істини у такому визначенні є, бо саме воно, козацтво, як твердять учені (А. Макаров), було носієм нового художнього смаку» [6, 60].

Художньо-естетична концепція козацького бароко, відчутно наповнена етнонаціональною детермінантою, відображає значну наступність як державно-політичних традицій, так і спадкоємність в культурній та світоглядно-релігійних сферах, що влучно відтворено у відомому козацькому поклику «за дідівську віру та права звичні». Активно впливаючи на всі сфери духовного життя XVII–XVIII ст., українське козацтво відігравало роль акумулятора національної духовності та носія традиційної культури, що засвідчується тогочасним ототожненням слова «козак» з еквівалентом слова «український». Відіграючи значну роль та беручи безпосередню участь у творенні художньо-мистецьких цінностей, українське козацтво наповнює їх власними думками та ідеями, втілює свої прагнення, уподобання та смаки, що віками кристалізувалися на глибинних підвалинах православної релігії та формувались на естетичних засадах української народної етнокультури.

У козацьку добу виразно простежується спадкоємність у культурній та релігійній сферах, що детермінувало духовний характер тогочасної мистецької творчості, визначаючи вектор пошуку відповідних художньо-образних засобів для втілення барокових філософсько-світоглядних ідей. З точки зору філософії та естетики Бароко українське козацтво стало спроможним утворити свою особливу духовно-культурну сферу з властивим лише для неї ментальним емоційно-психологічним настроєм та релігійно-естетичним пафосом художньо-мистецької творчості. Останнє характеризується тільки їй притаманним почуттям особливої напруженості, неспокою та драматичності, а іноді й трагічності, з питомою філософською вагою сакральності. Внаслідок цього, ставши у барокову добу соціальною основою формування творчої еліти, козацтво подекуди навіть потіснило священство, яке протягом усіх попередніх століть відігравало роль акумулятора національної духовності та виразника традиційної культури. Але це не означало секуляризації козацької культури, а навпаки, засвідчувало її глибинний духовний стрижень, який спирався на релігійно-філософські засади [більш детально див.: 3].

На нашу думку, саме сакраментальне підґрунтя культури козацького мистецтва XVII–XVIII ст., засноване на філософсько-релігійній та мистецькій етнокультурній традиційності й глибинних православних канонах, де художня творчість була регламентовано безіменною, дарувало світу цілу плеяду митців козацького бароко. Козацьким майстрам, імена яких залишилися практично невідомими, належать виняткові високохудожні творіння, що репрезентують розмаїтість талантів на запорозьких теренах, неординарність духовно-творчих пошуків, властивих епосі, філософську унікальність українського барокового мислення («думання») й особливий естезис культури запорозького козацтва.

Із цього приводу Д. Яворницький стверджує, що запорожці в душі були поетами і мрійниками. Вони навіть для своїх тимчасових і вічних осель завжди обирали наймальовничіші та найкрасивіші місцини, вибиралися на високі скелі, усамітнювалися в лісовій пущі, піднімалися на великі кургани і, за словами вченого, з висоти пташиного польоту милувалися ландшафтами та віддавалися тихим думам і піднесеним роздумам [11, 238]. З точки зору філософії та естетики козацькі майстри, як і митці європейського бароко, намагалися засобами мистецтва розкрити внутрішні прагнення через зовнішні риси, передати суперечність і багатогранність людської натури, відтворити божественну досконалість природи, відобразити світоглядні ідеї цілісної гармонії світу і людини у філософських ідеалах, що набували значення пріоритетних естетичних цінностей у XVII–XVIII ст.

Захоплюючись збиранням українських народних пісень, прислів'їв та приказок, сприймаючи український фольклор як історію народу, – живу, яскраву, барвисту, правдиву, – що визначає існування етносу, М. Гоголь, зокрема стосовно українського живопису казав, що він «укладає в собі весь світ; усі прекрасні явища, навколишні людину, в його владі вся таємна гармонія і зв'язок людини з природою – в ньому одному. Він з'єднує почуттєве з духовним» [1, 17]. Дане висловлення цілковито відображає світоглядно-філософську сутність українського барокового мистецтва, розкриває естетичні виміри козацької художньої концепції світу і людини. Козацькі митці, як і інші майстри бароко, у своїх витворах мистецтва намагалися досягнути саме естетичного єднання «почуттєвого з духовним», яке так влучно окреслив виходець з українських земель, відомий на весь світ літератор, знавець козацької старовини.

Як визнавав Д. Чижевський, естетика бароко не вважає найвищим завданням мистецтва пробудження спокійного релігійного чи естетичного почуття, для нього важливіше синтетичне чуттєве зворушення, розбурхання, сильне враження, любов до перебільшень і гротеску, пристрасть до великих форм, до універсальності й всеохопливості [10, 244]. Потреба постійного руху, невпинної зміни, вічного подорожування відображується у релігійно-естетичній свідомості бароко, а філософське осягнення буття людини супроводжується незмінним відчуттям фатального напруження, і навіть неминучості катастрофічності життя – переживаннями, суголосними історії України другої половини XVII–XVIII ст. та співзвучними образотворчості українського козацтва.

Ще Д. Чижевський довів, що бароко в Україні виступає як «стиль доби» й є стилем «не лише мистецтв, а філософії та цілої культури «часу бароко» взагалі» [9, 331], тобто стилем цілої історичної епохи, який відображає культурний образ та особливий тип філософування. З цієї точки зору С. Кримський, характеризуючи художні особливості національних варіантів спільноєвропейського бароко, поряд із «віртуозністю італійського, драматизмом іспанського, містицизмом німецького, романтизмом французького та метафізичністю англійського», відзначає «дух українського бароко», номінуючи його як «героїко-стоїчний» [5, 112].

У філософських вимірах бароко суспільно-політична ситуація, культурно-історичні умови та чільне становище православної релігії на українських теренах у XVII–XVIII ст., безпосередньо спри-

чинені українським козацтвом, викликали до життя не лише бароковий дуалізм. У філософському осмисленні епохи це сприяло появі дискурсу внутрішньої дисгармонії, внутрішніх протиріч та антиномій, що відбивали суспільний дисонанс, який виникав у ході перманентної боротьби за життя, що й спричиняло виникнення одного з провідних принципів бароко – динамічність руху. Релігійний дуалізм Духа та плоті, характерний і для попередніх епох, у козацькій культурі постає у новій бароковій формі. До того ж, живлене традиціями української етнокультури козацьке бароко ментально-естетично відображає глибинну психологію народу, позначаючи одночасно властиві їй відчай і надію. Тому часто в культурі українського козацтва поряд з «героїчністю» виявляється обов'язкове для барокового стилю трагічне начало, що набувало релігійного значення.

Таке сполучення, а інколи поєднання в одне ціле протилежних рис художнього змісту і форми було можливим лише за умови синкретичності релігійно-естетичних засад взаємопроникнення світоглядних особливостей, що лежали в основі мистецтва козацького Бароко. Саме синтез світоглядних протиріч і естетичної єдності у розбудові художнього простору української культури XVII–XVIII ст. продукували своєрідний симбіоз античної міфологічності та православного Sacrum'у в мистецтві козацького бароко. Художні образи тут сполучали засади світськості та релігійності, об'єднували грані земного та небесного, насичували козацьку духовність бароковим драматизмом. Це стало підґрунтям у становленні українського стильового варіанту бароко, увінчаного унікально-своєрідними надбаннями у сфері науково-освітнього та релігійного життя, у царині літературно-художньої та пісенно-музичної творчості, архітектурного та пластичного мистецтв, з яскраво вираженою етнокультурною домінантою та православною релігійно-художньою сутністю.

Висновки. Таким чином, через синтези етнокультурних традицій і барокових інновацій, через світоглядно-релігійні, ментально-психологічні та духовно-естетичні взаємозв'язки козацька духовність трансформується у самосвідомості української духовної культури у нову культурну парадигму, засновану, зокрема, на синкретичному поєднанні релігії та естетосфери нації. Саме здатність до синкретичного поєднання традиційного і нового, народної естетики і канонів православного мистецтва, тяжіння до духовної синтези релігійного та естетичного, притаманні українському козацтву, трансформувало європейське бароко у національний мистецький стиль – «козацьке Бароко». Його світоглядна і художньо-естетична парадигма відчутно наповнена етнонаціональною детермінантою та відображає глибинну наступність як державно-політичних традицій, так і спадкоємність в культурній, художньо-естетичній і світоглядно-релігійній сферах.

Література

1. Герчанівська П. Е. Українська народна культура : християнський вимір : [монографія] / П. Е. Герчанівська. – Київ : Університет «Україна», 2011. – 426 с.

2. Головей В. Ю. Сакральне в мистецтві : проблеми образотворчої репрезентації : монографія / Вікторія Юріївна Головей. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – 420 с.

3. Журба О. І. Архієпископ Гавриїл (Розанов В. Ф.) – історик і археограф Південної України // Історична наука на порозі XXI століття : підсумки та перспективи : Матеріали всеукраїнської наукової конференції. – Х. : ХДУ, 1995. – С. 308-313.

4. Журба О. І. Культурна та історико-археографічна діяльність архієпископа Гавриїла (В. Ф. Розанова) в Південній Україні // Дніпропетровський історико-археографічний збірник. – Дніпропетровськ : Промінь, 1997. – Вип. 1. – С. 220-238.

5. Кононенко В. І. Символи української мови / В. І. Кононенко. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – 272 с.

6. Нудьга Г. Народний поетичний епос України / Г. Нудьга // Думи. – Київ : Радянський письменник, 1969. – С. 5-40.

7. Піщанська В. М. Засади духовної культури як базисні структурні складові формування мистецтва бароко на Придніпров'ї / В. М. Піщанська // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ : Міленіум, 2011. – № 4. – С. 59-63.

8. Степико М. Т. Буття етносу: витоки, сучасність, перспективи (філософсько-методологічний аналіз) / М. Т. Степико. – К. : Тов-во «Знання», КОО, 1998. – 251 с.

9. Україна – козацька держава : наукове вид. / упоряд. В. В. Недяк ; наук. ред. В. О. Щербак, О. К. Федорук. – Київ : Вид. «Емма», 2004. – 1216 с.

10. Українська культура в європейському просторі : книга для студентів і викладачів вищих навчальних закладів / Ю. П. Богуцький, В. П. Андрущенко, Ж. О. Безвершук, Л. М. Новохатько ; за ред. Ю. П. Богуцького. – Київ : Знання, 2007. – 679 с.

11. Чепелик В. В. Українська архітектура : дерев'яні монументальні споруди / В. В. Чепелик // За будівельні кадри. – 1990. – № 17-18. – С. 3.

References

1. Gerchanivska, P.E. (2011). Ukrainian folk culture: Christian dimension. Kyiv: Universitet «Ukraine» [in Ukrainian].
2. Golovey, V.Y. (2012). Sacred Art: Problems of Fine Representation. Lutsk: Volyn. nats Un-t them. Lesia Ukrainka [in Ukrainian].
3. Zhurba, O.I. (1995). Archbishop Gavriil (Rozanov, V.F.) – historian and archeographer of Southern Ukraine. Historical science at the turn of the XXI century: the results and prospects: Materials of the All-Ukrainian scientific conference. (pp. 308-313). Kharkiv: Kharkiv State University [in Ukrainian].
4. Zhurba, O.I. (1997). Cultural, historical and archaeological activity of Archbishop Gavriil (Rozanov, V.F.) in Southern Ukraine. Dnipropetrovsk Historical and Archeographical Collection. Issue 1. (pp. 220-238). Dnipropetrovsk: Promin [in Ukrainian].
5. Kononenko, V.I. (1996). Symbols of the Ukrainian Language. Ivano-Frankivsk: Play [in Ukrainian].
6. Nudga, G. (1969). The People's Poetic Epic of Ukraine. Duma. (pp. 5-40). Kyiv: Radynskiy pismennik [in Ukrainian].
7. Pishchanska, V.M. (2011). Principles of spiritual culture as the basic structural components of the formation of baroque art in the pridniprovia. Bulletin National academy of managerial staff of culture and arts, 4, 59-63 [in ukrainian].
8. Stepiko, M.T. (1998). Being of an Ethos: Origins, Contemporaneity, Perspectives (philosophical and methodological analysis) Kyiv: Znanny [in Ukrainian].
9. Nedyak, V.V. (Eds.). (2004). Ukraine – Cossack State. Kyiv: Emma [in Ukrainian].
10. Bohutsky, Y.P. (Eds.). (2007). Ukrainian culture in a European context. Kyiv: Znanny [in Ukrainian].
11. Chepelyk, V.V. (1990). Ukrainian architecture: wooden monumental buildings. For construction frames, 17-18, 3 [in Ukrainian].

УДК: 008.001+008(091)+069+069.4

Руденко Сергій Борисович,
кандидат культурології,
докторант Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID: 0000-0002-2319-1845
rudenkosb@ukr.net

«ПРОКРУСТОВЕ ЛОЖЕ» МАРКСИЗМУ ДЛЯ АВАНГАРДНОЇ МУЗЕОЛОГІЇ

Мета дослідження. З'ясувати, чи дійсно поняття «авангардна музеологія» – це симбіоз марксизму і авангардизму. **Методологія.** Критицизм К.Поппера, порівняльний аналіз. **Наукова новизна.** Поняття «авангардна музеологія», очищене від метафізичних нашарувань, стає науково релевантним, і може розглядатися як фундамент інженерної теорії музею, що базується на методі проб і помилок. Авангардна музеологія являє собою умовний конструкт, що об'єднує погляди представників авангардного мистецтва на соціально-культурну сутність музею. Авангардну музеологію необхідно відрізняти від інших течій інженерної теорії, зокрема, марксистської музеології. **Висновки.** В дослідженні показано, що авангардна і марксистська ідеології не можуть бути поєднані, тому що перша базується на методі проб і помилок, а друга має догматичну природу. Подальші дослідження авангардної музеології доцільно спрямувати на концепції радянських авангардистів, тому що їх ідеї активно впроваджувалися у життя. Специфіка цих теорій якнайкраще проявиться на контрасті з марксистською музеологією та імплементацією її положень.

Ключові слова: марксизм, авангардна музеологія, авангардизм, А.Жиляєв, інженерна теорія музею, метод проб і помилок, Всеросійський музейний з'їзд 1930, фетишизм.

Руденко Сергей Борисович, *кандидат культурологии, докторант Киевского национального университета культуры и искусств*

«Прокрустово ложе» марксизма для авангардной музеологии

©Руденко С.Б., 2018

Цель исследования. Выяснить, действительно ли понятие «авангардная музеология» отражает симбиоз марксизма и авангардизма. **Методология.** Критицизм К.Поппера, сравнительный анализ. **Научная новизна.** Понятие «авангардная музеология», очищенное от метафизических наслоений, становится научно релевантным, и может рассматриваться как фундамент инженерной теории музея, базирующейся на методе проб и ошибок. Авангардная музеология обозначает совокупность взглядов представителей авангардного искусства на социально-культурную сущность музея. Авангардную музеологию необходимо отличать от других течений инженерной теории, в частности, марксистской музеологии. **Выводы.** В исследовании продемонстрировано, что авангардная и марксистская идеологии не сочетаются, потому что первая базируется на методе проб и ошибок, а вторая имеет догматическую природу. Дальнейшие исследования авангардной музеологии целесообразно направить на концепции советских авангардистов, потому что их идеи активно внедрялись в жизнь. Специфика этих теорий наилучшим образом проявится на контрасте с марксистской музеологией и имплементацией её положений.

Ключевые слова: марксизм, авангардная музеология, авангардизм, А.Жиляев, инженерная теория музея, метод проб и ошибок, Всероссийский музейный съезд 1930, фетишизм.

***Rudenko Serhii**, Phd in Culturology (Cultural Studies), Doctor (degree applicant), Kyiv National University of Culture and Arts*

Marxist bed of procrustes for avant-garde museology

Purpose of the article. To find out whether Marxism and avant-garde are symbiotic within concept «avant-garde museology». **Methodology.** Criticism of Karl Popper, analytic comparing. **Scientific novelty.** Concept «avant-garde museology» became relevant to science, while cleaning metaphysic layer. Now, it can be considered as basis of engineering theory of museum. This theory and concept «avant-garde museology» has common method – trial and error. Thus, «avant-garde museology» unites only avant-garde concepts of social and cultural essence of museum, without Marxist museologists. Avant-garde museology belongs to all concepts of engineering theory of museum, based on method trial and error. **Conclusions.** In this research shown, that avant-garde museology and Marxist museology are incompatible. Marxism is dogmatic, intolerant for another point of view. Avant-garde is open for pluralism and experimentation. Further investigation may be focusing on views of Soviet avant-garde museology because of more of it were implemented. Originality of these theories will manifest itself in compare with its Marxist antipode.

Key words: Marxism, Avant-garde museology, Avant-garde, Arseny Zhilyaev, engineering theory of museum, trial and error, All-Russian museum congress 1930, fetishism.

Актуальність теми дослідження. Інженерна теорія музею активно розвивалася і впроваджувалася у життя на територіях, підконтрольних радянській владі у кін. 1910 – 1930-х рр. В СРСР (і навіть за його межами [3]) цей період розглядався крізь призму становлення музеєзнавства як науки, формування централізованої музейної мережі (що багатьма розглядається як позитивне явище), впровадження важливих інновацій. Таким чином, радянська самооцінка цього часового проміжку – яскраво або стримано позитивна. З 1991 р., із утвердженням національного погляду на історію України, радянське музеєзнавство на цьому етапі розглядається з позицій репресій над українською національною інтелігенцією [7]. Іншими словами, цей час вже трактується різко негативно, як «пропащий», яким обумовлена подальша стагнація у сфері музейництва. Цікаво, що з поля зору обох дискурсів випали представники авангардизму. Для радянської ідеології, яка поглинула наукову гуманітаристику, вони виглядали політично ненадійними. Для адептів національного наративу – вони були тими, хто приймав участь в утвердженні радянської влади, а, отже, їхні постаті виглядали негативно забарвленими. Вони ставляться в один ряд із представниками Всеросійського музейного з'їзду 1930 р., які нашкодили музейній справі. Ті з авангардистів, хто зазнав репресій режиму (і на додачу, був обвинувачений у «буржуазному націоналізмі»), набували статусу жертв радянського режиму. Це є підставою для їхньої «націоналізації». Крім того, цей процес пожвавився через боротьбу за національну приналежність авангардистів, творчість яких високо оцінена у світі. Проте національна приналежність радянських авангардистів нині конвертується в російську. З огляду на те, що багато з авангардних митців мали українське походження або були тісно пов'язані з Україною, українізація авангарду стала популярним трендом. Але до музеєзнавства цей тренд поки не дійшов. І це є позитивним досягненням, оскільки дозволяє ввести до наукового обігу доробок яскравих представників інженерної теорії музею, відкинувши політизовані наративи. Марксистські і авангардні музейники розглядаються не виходячи із їх політичної оцінки, а беручи до уваги лише їхній внесок в розробку інженерної теорії музею.

Аналіз досліджень і публікацій. Першим, хто звернув увагу на вплив модернізму й, зокрема, авангарду на музейну інституцію, був А.Мальро. Інтелектуал продемонстрував як нова мистецька ідеологія трансформувала музейну репрезентацію [6]. Проте Мальро більше цікавило музейництво, а не соціально-культурне призначення музею. Другим напрямом впливу авангардних і поставангардних течій на розуміння музею є інституційна критика. На теоретичному і практичному (кураторсько-

му) рівнях представники сучасних течій мистецтва ставлять під сумнів легітимність музею, його право визначати, що ж є мистецтвом. Але їхню критику, в основному, можна звести до того, що коли музей не хоче визнавати їхнього мистецтва – він має зникнути. Теза про елімінацію музею сягає своїми корінням авангардизму й, зокрема, футуризму. Багато зусиль для з'ясування того, яким де було ставлення представників історичного авангарду до музею доклав А.Жиляєв [1], популяризатор і теоретик поняття «авангардна музеологія». Оскільки до інтересів дослідника, насамперед, потрапили радянські авангардисти, він висловлює припущення про плідність взаємодії історичного авангардизму та марксизму (точніше, його Ленінського варіанту, як його розуміє сам Жиляєв). На підтвердження цього висувається теза про випереджаючі час досягнення у побудові авангардних і матеріалістичних музеїв у кін. 1910 – поч. 1930-х рр. Це твердження входить у суперечність із поширеною точкою зору про те, що марксизм був нетерпимим до авангардистів.

Мета дослідження. З'ясувати, чи дійсно поняття «авангардна музеологія» – це симбіоз марксизму і авангардизму.

Виклад основного матеріалу. Упорядник «Авангардної музеології» А.Жиляєв вважає, що «матеріалістичний музей» став продовженням «музею авангардизму» [1]. Його захоплює ідея про те, що саме в авангардному і матеріалістичному музеях, котрі виникли в СРСР у 1920-1930-х рр. було, фактично, передбачене (рос. «предвосхищено») концептуальне мистецтво, що виникло на Заході лише наприкінці 1960-1970-х рр. Це, звичайно, може бути предметом гордості, оскільки хоча б на мистецькій ниві СРСР таки перегнав Європу і США. Справді, авангард з теренів СРСР не був вторинним по відношенню до Заходу. Навіть більше, митці з України, Росії, Білорусі відіграли одну із ключових ролей у становленні цього мистецького напряму.

Жиляєв зазначає, що: «Відкриття, зроблені колись у лабораторіях авангардних музеологів, можна зустріти в концептуальному й постконцептуальному мистецтві, в практиках інституційної критики, в художніх жестах, що осмислюють виставку та музей як особливий медіум художнього висловлювання, а також в інноваційних кураторських практиках» [1, 44]. Водночас, за його ж словами, радянські музейники ніколи не називали себе кураторами, їхня праця мала колективний неавторизований характер, подібно до роботи на виробництві [5]. У цій відсутності диктату авторства куратора Жиляєв бачить велику перевагу, порівняно із концептуальним мистецтвом Заходу, що полягає у вищому рівні свободи, незаангажованості, демократичності. Крім того, це дозволяє Жиляєву пов'язати Федорівський проект тотального омузеювання («виходом музею з берегів») з «матеріалістичною» ідеєю розмивання межі між мистецтвом, виробництвом і самим життям, що була популярною в 1920-ті рр. (дослідник посилається на ідеологію пролеткульту та концепції Б.Арватова). Оскільки ж сам авангардизм, на думку Жиляєва, передбачає вихід мистецтва з його інституційні рамки [1, 42], його теорія «авангардної музеології» набуває позірної цілісності. Отже, на філософському рівні «авангардна музеологія» за Жиляєвим постає як метафізична концепція злиття всього і вся, а на більш узвичаєному – як своєрідна практика побудови інсталяцій на виставках і музеях.

А.Жиляєв зауважує, що авангардна музеологія проіснувала недовго й музей, що «діалектично почав виходити з власних берегів був насильно повернений у своє річище» [1, 40]. Насправді ж, багато із тенденцій в радянській музейній справі, романтично описаних Жиляєвим, збереглися й після 1930-х рр. Перш за все, це зв'язок музеїв із «життям». Дослідник захоплено описує роботу «хат-лабораторій» та «пересувних виставок». Проте, в СРСР і на більш пізніх етапах була поширена практика читання музейниками лекцій на заводах і в колгоспах, облаштування найрізноманітніших виставок за межами музеїв. У досить потворній формі ця тенденція збереглася і на сучасному етапі, коли картини з фондів українських музеїв переміщалися у кабінети чиновників, де виконували свою «утилітарну функцію».

Можна й по сьогодні спостерігати радянську тенденцію до розмивання меж музейної професії. Ця тенденція посилилася через знищення фахових кадрів, викликаною ідеологічною неблагонадійністю. А.Жиляєв чомусь ремствує з приводу того, що музеологи авангардно-матеріалістичного толку були репресовані. Проте, згідно із обстоюваною ним концепцією, музейники не можуть утворювати закритих каст, широкі верстви мають мати доступ не лише для відвідування музею,а й для роботи в ньому. Виходить, що репресії проти різноманітних «реакціонерів» створили лакуни, які могли б бути заповнені «прогресивними народними кадрами». Отже, репресії виглядали, скоріше чимось логічним, ніж екстраординарним в умовах «загострення класової боротьби». Дотепер маємо багато випадків соціальних ліфтів, коли люди із найрізноманітніших сфер народного господарства займають найвищі пости в музеях. У пострадянській суспільній свідомості міцно вкоренилася повага до

«простих людей», тих, хто прийшов «з виробництва», «міцних господарників» («виробничників», а нині й успішних бізнесменів), «прорабів» музейної справи.

«Виробничий» підхід також зберіг свої позиції. Сутність його полягала у стандартизації музейних репрезентацій, в яких провідну роль відігравали заздалегідь заготовлені конструкції із «базису й надбудов», «класової боротьби» тощо. Зрештою, з музейної роботи зникла, власне, творчість у створенні «текстів» – інтерпретацій тих, чи інших явищ. Натомість інсталяції з музеїв нікуди не зникли – це було єдине місце для креативності. В музеях значного поширення набули діорами, і надалі використовувалися «обстановочні кімнати». Яскравим «концептуальним» витвором є «Батьківщина-Матір» у Києві, котра являє собою грандіозну інтервенцію у міський простір. Сам скульптурний образ виконаний цілком в індустріальний спосіб, а в інтер'єрі статуя являє собою тотальну інсталяцію (ніби, за канонами концептуалізму, Батьківщина-Матір є палімпсестом – В.Бородай кардинально переробив проект Є.Вучетича).

Найбільша ж музеєзнавча проблема в теорії «Авангардної музеології» А.Жиляєва виникає довкола тлумачення наслідків Всеросійського музейного з'їзду 1930 р. Основним лейтмотивом цього зібрання було утвердження думки про те, що музей має демонструвати не речі («фетиші»), а ідеї. Сам дослідник з цього приводу говорить наступне: «В музеєзнавчій літературі до цього часу зазначається, що положення Першого музейного з'їзду мали руйнівні наслідки для музейної справи у СРСР. Передусім, *це стосувалося небезпеки втрати музеєм своєї самості, що полягала у тематичному показі музейних експонатів, тобто в русі у сторону все більш штучних експозицій, підпорядкованих наративу* (курсив – Р.С.). Обурення музеологів можна зрозуміти. Оскільки перетворення музею в твір концептуального мистецтва стало б надзвичайною подією не лише для мистецтва соціалістичного реалізму, але й для західних художніх пошуків тих років» [5].

А.Жиляєв у своїх роботах неодноразово наголошує на тому, що сутнісною ознакою концептуального мистецтва є дефетишизація. Віднайдення цієї тези у працях учасників Всеросійського музейного з'їзду, дозволило досліднику знайти ще одне підтвердження випереджального розвитку радянського мистецтва і музейництва. Оскільки А.Жиляєв бачить у концептуалізмі особливу цивілізаційну цінність, а його передбачення – цивілізаційним досягненням, він не може оцінити ідеї з'їзду інакше, ніж позитивно. Тим більше, що така постановка питання є досить оригінальною, тому що суперечить загальноприйнятій думці в музеєзнавстві.

Дослідник впевнений, що негативна оцінка наслідків Всеросійського музейного з'їзду криється у консервативному мисленні музейних працівників та музейних науковців. Проте, в даному випадку це пояснення є надуманим. Справа у тому, що положення з'їзду 1930 р. не передбачали утвердження якогось футуристичного проекту на кшталт Федорівського або ж емансипацію мистецтва на шляху до концептуалізму. Його мета – перетворення музеїв на осередки політичної пропаганди. Автентичні предмети – пам'ятки є науково-інтерпретаційними джерелами. Іншими словами, ідеї, які треба було утвердити, могли не співпадати із наявними пам'ятками. А їхня однобічна тенденційна інтерпретація, все одно не могла заперечити альтернативної інтерпретації аж допоки пам'ятка була частиною музейної репрезентації. Отже, коли пам'ятка заважає ідеї – пам'ятка має відступити. А утворені пустоти мають зайняти різноманітні статистичні дані, діаграми, твори мистецтва, спеціально створені для відображення певної ідеї, тощо. Природно, що такий підхід виправдовував створення спецфондів з невідповідними панівним ідеям пам'ятками (*до яких часто належали твори авангардного мистецтва!*). Крім того, це підкріплювало тенденційний відбір. Все це, в кінцевому випадку, призводило до зумисного викривлення історичної реальності. Наводнення музеїв ілюстративним матеріалом та тиражованими пам'ятками на зразок «кепок Леніна».

Звертає на себе увагу, що саме після Всеросійського музейного з'їзду, протягом першої половини 1930-х рр. всі авангардні експерименти згортаються. «Дослідна комплексна марксистська експозиція» у Третьяковській галереї, створена одним із доповідачів з'їзду О.Федоровим-Давидовим була, скоріше, виключенням із правил. Вона являла собою спробу, характерну для багатьох представників інтелігенції, продемонструвати політичну лояльність. Зазвичай, такі спроби мало допомагали. В 1933-34 рр. «вульгарно-соціологічний підхід до мистецтва» О.Федорова-Давидова був піддани критиці. А в 1934 р. він припинив роботу у Третьяковській галереї. Те, що доповідачі з'їзду зазнали утисків та репресій, зовсім не означає, що ідеї «боротьби із фетишизмом» були відкинуті (як стверджує А.Жиляєв).

А.Жиляєв наголошує на тому, що: «цінність «речі», музейного експонату як безапеляційного центру музейної експозиції більше (з середини 1930-х рр. – Р.С.) не піддавалися сумніву» [5]. Насправді, це не так. Лише у 1945 р. радянський музеєзнавець Г.Н. Серебренніков обережно (на теоретичному рівні) підняв питання про необхідність усвідомлення ключової ролі автентичного предме-

та [9, 11-12]. Лише в 1955 р. в роботі «Основи радянського музеєзнавства» [9, 12] чітко розподілялися автентичні об'єкти та науково-допоміжний фонд. На сторінках монографії підкреслюється, що «музей перш за все має справу із автентичними (рос. – «подлинными» – Р.С.) пам'ятками» [с. 4]. Проте, на практиці, положення Музейного з'їзду зберігали свою актуальність (наприклад, виставка «Партизани України», 1946–1950 рр. [8]), не були остаточно відкинуті ще й у 1980-х рр. (Батьківщина-матір, яка сама собою являє грандіозний предмет «науково-допоміжного фонду» – не автентична ідея виражає цілком конкретну ідею, яку важко пересилити, навіть, автентичним пам'яткам), а деякі його відголоски відчуваються і дотепер (наприклад, заклики замінити немодну й замшілу автентику в музеях на ультрасучасні мультимедійні технології [4]).

А.Жиляєв вважає, що авангардизм і ленінський марксизм мав провідну спільну рису – революційність. Але не помічає методологічних розбіжностей двох ідеологічних течій.

Е.Нєізвєстний вважав мистецькі течії поч. XX ст. революцією. Її сутність полягала у зміні вектору в системі відносин «митець – споживач». На думку Нєізвєстного до поч. XX ст., (можливо можна відсунути запропоновану нижню хронологічну межу ще глибше до часів появи модернізму), митець виконував замовлення споживача (буржуа). Для споживача мистецтво було всього-на-всього розвагою, а для художника – «спосіб вираження самого себе, його оголеної, мов нерв, душі, крик цієї душі, на яку завжди було наплювати буржуа» [2, 229]. Проте із виникненням нових течій в мистецтві на поч. XX ст., пов'язаних з іменами Дюшана, Пікассо, Далі та ін., відбувається перепідпорядкування смаків замовника смакам художника. Було проголошено право митця створювати зрозуміле тільки йому. Утверджено моду на купівлю незрозумілого для споживачів мистецтва. З цього часу оплачуватися почала, власне, «оголена, мов нерв, душа» художника. Існує точка зору, що цією «витівкою», містифікацією представники модернізму (постмодернізму) нанесли непоправну шкоду не стільки буржуа (які як отримували, так і продовжують отримувати прибутки від торгівлі мистецтвом, байдуже, зрозуміле воно, чи ні), скільки широким масам населення та наступним поколінням митців, зруйнувавши естетичні смаки, змусивши повірити що у те, що епатаж, жарт, «витребеньки» – це і є справжнє мистецтво, яке варто наслідувати [2, 230].

Але сутність цього процесу емансипації мистецтва не варто зводити до невдалого жарту. Зауважимо лише, що традиційне мистецтво нікуди не зникло – воно і надалі присутнє в культурі, хоча й у вигляді спадщини, а не живої актуальної творчості.

Мальро демонструє, як «примітивне» мистецтво країн Африки або ж давнє мистецтво Єгипту й Межиріччя, або готика вплинули на становлення модернізму [6]. У цій спадщині модернізм віднайшов необхідні художні засоби для апропріації предмету зображення. Відкинувши сакральність творів давніх епох, модернізм залишив собі «примітивність». Повернення до цієї примітивності було обумовлене тим, що в ході постійного експерименту над технікою відображення предметів оточуючого світу (проб і помилок) у творах епохи Відродження, голландському живописі XVII ст. та ін. було досягнуто рівня, який на сьогоднішній день неможливо перевершити (хоча й можна досягти, про що свідчать деякі підробки).

Це не означає, що ці твори ніколи не будуть перевершені, проте їхні позиції настільки сильні, що митці вдалися до експерименту в іншому напрямі, що передбачає, насамперед, вираження внутрішнього художнього досвіду художника. Таким чином, *авангардне мистецтво є наслідком експерименту в мистецтві, який триває й досі*. Це не повторення пройденого, не повернення до чогось забутого або тільки-но відкритого історичного явища. Це пошуки нових форм вираження із застосуванням методу *проб і помилок*. Експериментаторство на шляху до емансипації авангардисти перенесли на музейну сферу.

Метод проб і помилок є менш догматичним за діалектику, марксистське вчення. Він передбачає високий рівень демократичності, критики, відкидання непідходящого й створення нових ідей. Натомість, матеріалістична діалектика та побудована на ній система соціальної інженерії була орієнтована на чітко відому кінцеву мету, була догматичною, нетерпимою до критики. Що і стало причиною фактичного знищення авангардного мистецтва після нетривалого періоду співпраці авангардизму і марксизму. Невідповідність експериментаторського по суті авангарду догматичним теоріям підтверджується не лише радянськими прикладами. У нацистських і фашистських країнах він так само зазнав гонінь, отримавши ярлик «дегенеративного мистецтва», яке не відповідає встановленим канонам. Західних митців приваблювали політичні системи, які обіцяли докорінні переміни (їх обіцяли більшовики, нацисти і фашисти). Тому, наприклад, з відвертою симпатією до СРСР ставився Ле Корбюзьє. Водночас, ідеолог футуризму Ф.Т.Марінетті був активним прихильником італійського фашизму. Проте, в більшості випадків, життя підтвердило, що авангардні митці помилилися в ро-

зумінні сутності філософії тоталітарних режимів. Ця помилка мала для багатьох із них трагічні наслідки.

Наукова новизна. Поняття «авангардна музеологія», очищене від метафізичних нашарувань, стає науково релевантним, і може розглядатися як фундамент інженерної теорії музею, що базується на методі проб і помилок. Авангардна музеологія являє собою умовний конструкт, що об'єднує погляди представників авангардного мистецтва на соціально-культурну сутність музею. Авангардну музеологію необхідно відрізняти від інших течій інженерної теорії, зокрема, марксистської музеології.

Висновки. В дослідженні показано, що авангардна і марксистська ідеології не можуть бути поєднані, тому що перша базується на методі проб і помилок, а друга має догматичну природу. Подальші дослідження авангардної музеології доцільно спрямувати на концепції радянських авангардистів, тому що їх ідеї активно впроваджувалися у життя. Специфіка цих теорій якнайкраще проявиться на контрасті з марксистською музеологією та імплементацією її положень.

Література

1. Авангардная музеология / Ред. А.Жиляев. М., 2015. 510 с.
2. Безклубенко С.Д. Всезагальна теорія та історія мистецтва. К., 2003. 261 с.
3. Вайдахер Ф. Загальна музеологія / Перекл. з нім. В. Лозинський, О. Лянг, Х. Назаркевич. Львів, 2005. 631 с.
4. Зубар М. Польське музейництво: перехід до вищої ліги // Culture.pl. URL: https://culture.pl/ru/article/polske-muzeynictvo-perehid-do-vishchoyi-ligi (дата звернення: 18.06.18).
5. Идеи против вещей: Арсений Жиляев об экспозиции в советском авангарде // T&P. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/8463-the-vulgar-freedom-of-museum-work (дата обращения: 18.06.18).
6. Мальро А. Голоса безмолвия. СПб., 2012. 873 с.
7. Маньковська Р.В. Музеї України у суспільно-політичних викликах XX – поч. XXI століть. Львів., 2016. 408 с.
8. Руденко С.Б. Виставка «Партизани України в боротьбі проти німецько-фашистських загарбників» у Києві: особливості репрезентації та інтерпретації воєнного минулого в 1946 – 1950 рр. // Військово-історичний меридіан. 2016. № 4. URL: http://vim.gov.ua/images/sbor/VIM_14_2016-16-28.pdf (дата звернення: 18.06.18).
9. Руденко С.Б. Музейна пам'ятка: соціокультурна сутність та місце в системі історико-культурних цінностей. К., 2012. 120 с.

References

1. Zhilyaev, A. (Ed.). (2015). Avangardnaya muzeologiya. Moscow [in Russian].
2. Bezclubenko, S.D. (2003). All-inclusive Theory of Arts. Kiev [in Ukrainian].
3. Waidacher, F. (2005). Common museology. Lviv [in Ukrainian].
4. Zubar, M. (n.d.). Polish museum's craft: transition to high league. Retrieved from: https://culture.pl/ru/article/polske-muzeynictvo-perehid-do-vishchoyi-ligi [in Ukrainian].
5. Ideas against things: Arseny Zhilyaev about exposition in Soviet Avant-garde. Retrieved from: https://theoryandpractice.ru/posts/8463-the-vulgar-freedom-of-museum-work [in Russian].
6. Malraux, A. (2012). Voices of Silence. Saint-Peterburg: Nauka [in Russian]
7. Mankovska, R.V. (2016). Museums of Ukraine in social and political challenges XX – beg.XXI c. Lviv [in Ukrainian].
8. Rudenko, S.B. (2016). Exhibition «Guerillas of Ukraine in the struggle with German-fascist conquerors» in Kiev: features of representations and interpretations of the past of the WWII in 1946 – 1950. Vijsjkovo-istorychnyj meridian [Military-Historic Meridian], 4. Retrieved from: http://vim.gov.ua/images/sbor/VIM_14_2016-16-28.pdf [in Ukrainian].
9. Rudenko, S.B. (2012). Museum thing: social and cultural essence and its place among historical and cultural values. Kyiv [in Ukrainian].

УДК: 71.04

Адамовська Маріанна Станіславівна,
голова предметно-циклової комісії
«Туристичне обслуговування»
Комунального вищого навчального закладу
Київської обласної ради
«Коледж культури і мистецтв»,
marianka_s@ukr.net

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА СКЛАДОВА ПРАКТИКО-ОРІЄНТОВАНОЇ ПІДГОТОВКИ У СФЕРІ ТУРИЗМУ

Метою дослідження є осмислення культурологічної сутності практико-орієнтованого підходу у сфері туризму на основі зарубіжного і вітчизняного досвіду. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному культурологічному підході із застосуванням івент-аналізу та компаративного методу, що дає можливість порівняти й узагальнити саме культурологічний досвід підготовки фахівців з туризму. **Наукова новизна** полягає у виявленні нових форм і методів самобутньої культурологічної практико-орієнтованої підготовки у сфері туризму шляхом формування затребуваних часом навичок і компетентностей та порівнянні такого досвіду із зарубіжними напрацюваннями. **Висновки.** Культурологічна складова практико-орієнтованого підходу спрямована на оптимальне включення у професійне культурне середовище та моделювання предметного змісту фахової соціокультурної діяльності. Подібний підхід забезпечує трансформацію навчальної діяльності майбутнього фахівця сфери туризму у реальну соціокультурну і професійну (музейна, виставкова, екскурсійна тощо) як на локальному, так і на міжнародному рівні задля формування актуальних фахових культурологічних компетентностей і навичок, що відповідають запитам сучасного туризму, а також сприяє первинній адаптації майбутніх спеціалістів до динамічного фахового середовища. А це, у свою чергу, вимагає поглибленого вивчення нових методів і форм практико-орієнтованого культурологічного підходу у сфері туризму та його подальшого впровадження.

Ключові слова: туризм, культурологічна складова, практико-орієнтований культурологічний підхід.

Адамовская Марианна Станиславовна, *глава предметно-цикловой комиссии «Туристическое обслуживание» Коммунального высшего ученого заведения Киевской областной рады «Колледж культуры и искусств»*

Культурологическая составляющая практико-ориентированой подготовки в сфере туризма

Целью исследования является осмысление культурологической сущности практико-ориентированного подхода в сфере туризма на основе зарубежного и отечественного опыта. **Методология исследования** основана на междисциплинарном культурологическом подходе с применением ивент-анализа и сравнительного метода, дающего возможность сравнить и обобщить именно культурологический опыт подготовки специалистов по туризму. **Научная новизна** заключается в выявлении новых форм и методов самобытной культурологической практико-ориентированной подготовки в сфере туризма путем формирования востребованных временем навыков и компетенций и сравнении такого опыта с зарубежными наработками. **Выводы.** Культурологическая составляющая практико-ориентированного подхода направлена на оптимальное включение в профессиональную культурную среду и моделирование предметного содержания профессиональной социокультурной деятельности. Подобный подход обеспечивает трансформацию учебной деятельности будущего специалиста сферы туризма в реальную социокультурную и профессиональную (музейная, выставочная, экскурсионная и т.д.) как на локальном, так и на международном уровне для формирования актуальных профессиональных культурологических компетенций и навыков, соответствующих запросам современного туризма, а также способствует первичной адаптации будущих специалистов в динамичной профессиональной среде. А это, в свою очередь, требует углубленного изучения новых методов и форм практико-ориентированного культурологического подхода в сфере туризма и его дальнейшего внедрения.

Ключевые слова: туризм, культурологическая составляющая, практико-ориентированный культурологический подход.

Adamovska Marianna*, Applicant, Head of the "Tourist services" Department, Communal Higher Educational Institution of the Kyiv Regional Council "College of Culture and Arts"*

Culturological composition of practice-oriented training in the field of tourism

The purpose of the article is to comprehend the cultural essence of the practice-oriented approach in the field of tourism on the basis of foreign and domestic experience. **The methodology** of the research is based on the interdisciplinary culturological approach with the use of event analysis and comparative method, which makes it possible to compare and generalize the culturological experience of the training of tourism specialists. **The scientific novelty** is to

©Адамовська М.С., 2018

identify new forms and methods of distinctive cultural-oriented practical training in the field of tourism by forming the skills and competencies required by time and comparing such experience with foreign developments. **Conclusions.** The culturological component of the practice-oriented approach is aimed at optimal inclusion in the professional cultural environment and modeling the substantive content of professional socio-cultural activities. Such an approach ensures the transformation of the training activities of the future specialist in the sphere of tourism into a real socio-cultural and professional (museum, exhibition, excursion, etc.) both locally and internationally, in order to create the actual professional cultural competence and skills relevant to the needs of modern tourism, and also contributes to the primary adaptation of future specialists to a dynamic professional environment. And this requires in-depth study of new methods and forms of a practically-oriented cultural approach in the field of tourism and its further implementation.

Key words: tourism, culturological component, practice-oriented, culturological approach.

Актуальність теми дослідження**.** На початку XXI ст. вектор трансформаційних процесів, які відбуваються в сучасному світі, спрямований на формування нової цифрової реальності й розвиток індустрії 4.0. Майбутнє світової цивілізації безпосередньо залежить від того, як людство скористається можливостями, що відкриваються завдяки синергійному ефекту «NBICS-конвергенції», і виявиться здатним дати адекватну відповідь на виклики і загрози. Одну з таких відповідей представлено в ювілейній доповіді Римського клубу «Come on! Capitalism, Short-termism, Population and the Destruction of the Planet», де на тлі акцентуації «темної сторони «діджиталізації» обґрунтовується необхідність розробки й практичної реалізації концептуальної стратегії «нового Просвітництва» [15]. Це, у свою чергу, актуалізує не лише осмислення ролі і значення туризму в новій цифровій реальності, а й підносить у широкому аспекті культурологічну проблему формування у молоді «грамотності щодо майбутнього» (futures literacy), складником якої має стати культурологічна практико-орієнтована підготовка майбутніх фахівців у галузі туризму.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед вітчизняних і зарубіжних науковців питання теоретико-методологічних засад підготовки майбутніх фахівців з туризму, проблеми практико-орієнтованого підходу і моделювання його нових форм і методів розглядають: Аулова Н.С., Бабанський Ю.К., Батишева С.Я., Боголюбов В.С., Василєв В.В., Власова Т.І., Восколович Н.А., Зорін І.В., Кавкаєва Н.В., Квартальний В.О., Козак Л.В., Махмутова М.І., С.Г. Медянцева Федорченко В.К., Фоменко Н.А., Цехмістрова Г.Н. та інші. Представлені у сучасному вітчизняному науковому дискурсі роботи, у яких вивчається, порівнюється й узагальнюється відповідно до викликів сучасності вітчизняний і зарубіжний досвід підготовки фахівців з туризму, та не повною мірою розкривається сутність культурологічної складової практико-орієнтованого підходу, що залишає багато дискусійних питань.

Проблеми загальної практико-орієнтованої підготовки та результати впровадження нових форм і методів регулярно обговорюються на міжнародних і всеукраїнських конференціях і круглих столах з туризму. Одним з прикладів є засіданні круглого столу: «Практико-орієнтована підготовка фахівців із туризму як запорука відповідального бізнесу», яке відбулося на початку 2018 р. на базі кафедри туризму київського «Університету економіки і права «Крок» і об'єднало практиків, науковців й освітян. Важливим сегментом роботи круглого столу став обмін ідеями та досвідом уже впроваджених різноманітних форм практико-орієнтованої підготовки фахівців із туризму як в освіті так і на виробництві туристичних послуг. Обмін інформацією, моделювання й обговорення результатів апробації нових форм і методів практико-орієнтованої підготовки, є надзвичайно корисним для розвитку професійної сфери сервісу і туризму, а також налагодженню культуротворчої взаємодії між усіма учасниками туристичної сфери.

Відкритим для дискусійних публічних обговорень лишаються питання культурологічної наповненості практико-орієнтованої підготовки у сфері туризму. Саме тому мета статті - осмислення культурологічної складової практико-орієнтованого підходу підготовки фахівців сфери туризму на основі зарубіжного і вітчизняного досвіду шляхом впровадження міждисциплінарного культурологічного підходу із застосуванням івент-аналізу та компаративного методу.

Виклад основного матеріалу. Туризм, як глобальний «чутливий» і «гнучкий» соціокультурний феномен, швидко реагує на зміни зовнішнього середовища і формує величезний сектор світової економіки. За даними ВТО, більше 10 відсотків глобального ВВП припадає на туризм, що становить приблизно 8,3 трильйона доларів у грошовому еквіваленті. Незважаючи на всі світові фінансові кризи та військові конфлікти в різних куточках світу, обсяги міжнародного туризму у 2017 році зросли на 4,6 відсотка і продовжують стабільно зростати. Завдяки туристам нині у сфері туризму роботу мають 313 мільйонів людей, із яких 7 мільйонів – здобули робочі місця за минулий рік, що дорівнює п'ятій частині всіх нових вакансій у світі. Вже сьогодні за статистикою ВТО майже кожен десятий мешканець планети працює у сфері туристичного обслуговування і бізнесу [11].

На думку французького науковця К. Жиро, безпрецедентні темпи росту туристичної галузі стабільніші за фінансовий ринок, а в деяких країнах вищі за промислове виробництво. Така інвестиційна привабливість туристичного сектора обумовлює швидку появу нових проектів, об'єктів і, відповідно, нових робочих місць. А це, у свою чергу, вимагає великої кількості висококваліфікованих практико-орієнтованих спеціалістів, які здатні швидко і фахово включитися у професійну сферу і відповідати динамічним викликам сучасності.

Крім економічного розвитку феномен туризму несе у собі потужний механізм внутрішньої і зовнішньої культурної політики. Він являє дієвий інструментарій пізнання національної і світової культури та природи, розширення загального світогляду та культурно-естетичних смаків, розвитку патріотичного виховання і креативного культуротворчого потенціалу як кожної окремої країни, так і людської цивілізації в цілому.

Як і сотні років тому, мандрівники продовжують бути драйверами розвитку світової цивілізації. Зростання кількості туристів у світі сягнуло понад 1 мільярд і з кожним роком зростає на мільйони [11]. Україну у минулому 2017 році відвідало понад 14,5 мільйонів іноземних гостей, що на 1 мільйон більше попереднього року.

Таке інтенсивне зростання туристичних потоків у світі за останні десятиліття перевищує всі прогнози. Це пов'язане передусім із мобільністю сучасного світу (Дж. Уррі) і зростанням тривалості життя населення країн з високим рівнем економічного розвитку, здешевленням (переважно за рахунок цін на нафту) і покращенням якості туристичних послуг, а головне, зі зміною в суспільстві загальних соціокультурних орієнтирів, стереотипів і патернів поведінки, типів споживання і моделей комунікації [8].

У контексті трансформаційних процесів, що відбуваються у світі починаючи з другої половини XX століття, від ствердження модерного суспільства із цінностями класичного капіталізму і «цивілізації дозвілля» (Ж.Дюмезіль) до постмодерного креативного конс`юмеризму (Д. Іглхарт) орієнтованого переважно на чуттєвий досвід пізнання та враження, відбувається переорієнтація і зміна суспільної свідомості. Причини і наслідки зміни свідомості людини постмодерної доби у своїх роботах детально аналізують З. Бауман [4], Е. Аронсон [1], М. Фуко [13]. У межах культурологічного підходу Л.Д. Божко досліджує нові форми постмодерного туризму і потреби туристів-споживачів [7].

У таких концепціях суспільного розвитку, як когнітивний капіталізм і креативний конс`юмеризм, сучасний багатогранний туризм розглядається науковцями як креативна індустрія. Н. Бариле стверджує, що когнітивний капіталізм розвивається в напрямі розширення спектру емоційного досвіду як основи емоційного інтелекту (emotional intelligence) [14].

Концепція «посттуризму» представлена у розробках М. Пфайфера, Дж. Уррі, С. Роджека, як форма «стилізації туризму» або «колаж туризму», елементи яких швидко комбінуються, споживаються і поширюються у формі нових образів і знаків, і подаються як видовища. На думку вчених, для сучасного туриста основним є не сам продукт, а відчуття і враження у процесі його споживання. При цьому у такого туриста змінюються класичні цінності та потреби споживання, і, відповідно, традиційні норми поведінки. Налаштованість «посттуриста» на гру і різноманітність ускладнює отримання задоволення від простих радощів [9]. Відповідно до таких нових «посттуристських» потреб споживачів-туристів активно розвиваються нові продукти і послуги, нові форми споживання туризму. Тенденція віртуалізації призводить до створення нових просторів туристичної гіперреальності [12].

Сьогодні подорожі за різноманітними маршрутами все більше перетворюються на невід'ємну складову повсякденного життя значної частини населенні планети. Це обумовлює певну уніфікацію туристичних послуг у світі, яка пов'язана, в першу чергу, з поширенням глобальних стандартів транснаціональних компаній, що, у свою чергу, призводить до «рутинізації» туристичних послуг, в наслідок чого сучасний турист відмовляється від групових турів на користь індивідуальних у відповідності з особистими уподобаннями. З'являються інклюзив-тури (як оздоровчо-лікувальні для людей з обмеженими можливостями, так і креативно-пригодницькі для людей з особливими запитами, наприклад, джайлоо-тури тощо) та дизайнерські готелі, такі як «11 mirrors» (Київ), «Люкс Eleven» (Берлін) тощо, які намагаються виокремитися своїми особливостями із загалу і відійти від усталених стандартів. Все це стимулює появу нових нестандартних пропозицій креативних туристичних продуктів і послуг.

В останні роки на різних рівнях туристичної сфери все більше обговорюється питання професійних стандартів туристичної галузі, їх зв'язок з освітніми стандартами і навпаки. А це, у свою чергу, гостро ставить питання підготовки фахівців відповідно до вимог сучасності і потреб роботодавців, дозволяє визначити набір необхідних фахових компетентностей майбутніх фахівців, здатних

швидко і творчо здійснювати професійні дії, впроваджувати нові ідеї, компетентно і позитивно вирішувати нестандартні ситуації.

Нині зростають вимоги до особистісних і професійно значущих якостей фахівця, що відображають рівень його професійної культури, забезпечують конкурентоспроможність на ринку праці, сприяють професійній самореалізації та кар'єрному зростанню. До найбільш важливих компетентностей у туризмі відносять: комунікативні (в тому числі володіння мовами, інформаційно-комунікаційними технологіями, ораторським мистецтвом та ін..), креативні, підприємницькі тощо, які мають культуротворчи характер і набуваються під час практико-орієнтованої підготовки.

Такі німецькі науковці, як С. Пітча (S. Pietsch), Д. Варнека (D. Warneke), Є.М. Поста (E.- M. Post) розглядають у своїх роботах практико-орієнтований педагогічний підхід, як основний компонент процесу підготовки майбутніх фахівців, бо саме він дозволяє створити умови для взаємопроникнення навчальної та професійної діяльності як способу досягнення професійної компетентності. Д. Варнеке (D. Warneke) визначає практико-орієнтований підхід як активну форму організації професійної підготовки, призначеної для застосування у теоретичному та практичному компонентах навчання і реалізується за допомогою насичення навчального процесу елементами професійної діяльності. На думку Р. Шнейдера, теоретична підготовка на засадах практико-орієнтованого підходу передбачає наявність необхідних форм організації навчального процесу, які забезпечують засвоєння змісту навчання не шляхом простої передачі інформації, а в процесі власної практичної або дослідницької діяльності [6].

У русі проблеми практико-орієнтованої підготовки вітчизняних фахівців актуальним є вивчення міжнародного досвіду країн-лідерів у сфері індустрії туризму (Швейцарія, Іспанія, США, Великобританія, Австралія, Німеччина тощо). В цих країнах практико-орієнтований підхід передбачає загальне поєднання теорії і практики (50/50 відсотків) без сегментації і виокремлення культурологічної складової. При цьому практична частина проходить виключно на підприємствах і в установах туристичної сфери. Аудиторні заняття також максимально наближені до реальності – спеціалізовані класи-лабораторії, такі як клас-номер в готелі, клас-ресепшин, клас-бар або клас-ресторан, клас-музей, клас-туристичний офіс. Ілюстрацією подібної практики є коледж-готель у Амстердамі, заснований у 2005 р. місцевим освітнім центром за підтримки бізнесової групи «Стейн Груп», директор якого є керуючим і центру, і готелю. На базі цього центру відбувається підготовка молодшого спеціаліста, бакалавра і магістра (вищої професійної освіти). Можливою є дуальна освіта (паралельне набуття 2-х спеціальностей на одній навчальній базі чи одразу у 2-х партнерських навчальних закладах). На базі таких професійно-орієнтованих навчальних структур дуже часто функціонують курси підвищення кваліфікації, перекваліфікації, різноманітні короткотермінові програми, тренінги, майстер-класи [8].

Вітчизняний досвід практико-орієнтованої підготовки майбутніх фахівців сфери культури і туризму може бути проілюстрований напрацюваннями предметно-циклової комісії «Туристичне обслуговування» КВНЗ КОР «Коледж культури і мистецтв», який було розглянуто на круглому столі в «Університеті економіки і права «Крок» (лютий 2018 р.). Ураховуючи більш ніж 85-річний вік закладу і його мистецьку специфіку, яка передбачає велику кількість індивідуальних занять і активну практичну підготовку майбутніх діячів сфери культури, то коледж накопичив досить великий досвід культурологічної практико-орієнтованої підготовки. Така традиція потужної практики і індивідуальних занять була впроваджена і на новій спеціальності «Туристичне обслуговування» за напрямами навчальної, туристично-краєзнавчої, виробничої практики, а також дисциплінами культурно-мистецького напряму таких, як наприклад «Основи ораторської майстерності», «Культурно-дозвіллєва діяльність», «Культурологія».

Стрімкі інтеграційні процеси у світовій та вітчизняній туристичній галузі стимулюють пошук нових сучасних форм впливу на аудиторію. Так включення вище наведених дисциплін на ПЦК «ТО»[1] дещо за рахунок географічного блоку обумовлене рефлексією стосовно запитів сучасності у потребі висококваліфікованих і загально ерудованих фахівців у туристичній індустрії. Уміння вести діалог або майстерне і креативне проведення туристичного обслуговування стає сьогодні основним критерієм привернення уваги потенційних споживачів туристичної індустрії, конкурентоздатності на ринку туристичних послуг.

Така дисципліна як «Основи ораторської майстерності» на ПЦК «ТО» введена в цикл дисциплін за вибором закладу завдяки спільній роботі двох комісій «Туристичне обслуговування» і «Кафедри видовищно-театралізованих заходів», і є виключно практичного спрямування (частка лекційного курсу складає не більше 5-ти процентів від загальної кількості годин). Такого підходу вимагає головна мета дисципліни – формування комунікативного дискурсу (вміння і навички правильно

надавати інформацію, спілкуватися, переконувати чи розважати аудиторію) під час туристичного обслуговування.

Опанування дисципліни «Основи ораторської майстерності» передбачає гармонійне поєднання риторики, акторської майстерності та різноманітних психологічних технік і спрямоване на досягання практичних цілей: набуття навичок побудови стилю і композиції повідомлення з ефективним співвідношенням вербальних (голосових) та невербальних (міміка, жести тощо) засобів комунікації; вміння не лише доносити інформацію, а й активізувати зворотний зв'язок з аудиторією, інколи моделювати комунікацію. Риторика, нарешті, це не тільки інструмент досягання певних цілей, але й один з показників культури людини, рівня особистісного розвитку.

Не новою, але досить вдалою з точки зору поєднання теорії та практики стала ідея створення силами викладачів і студентів 2-х комісій «Туристичне обслуговування» і «Видовищно-театралізовані заходи» блоку імерсивних екскурсій «Історико-культурними пейзажами навколо «Коледжу культури і мистецтв» з елементи театралізації та інтерактивної участі глядачів. Сама ідея такої імерсивної екскурсії виникла в результаті наукової роботи гуртка ПЦК «ТО» «Мистецький Атеней». Так, науково-освітньо-практична апробація нового екскурсійного продукту, розробленого і реалізованого викладачами і студентами коледжу, серед студентської аудиторії, колег і гостей закладу на безкоштовній основі стала, відповідно, сегментом соціально практичного блоку роботи ПЦК «ТО» у напрямку соціального туризму.

Так само ефективною, з погляду поєднання теорії та практики, виявилась ідея впровадження соціального партнерства, яке є втіленням волонтерської діяльності студентів і викладачів ПЦК «ТО». Це і допомога Солом'янській районній адміністрації у м. Києві в організації фестивалів для людей з обмеженими можливостями, і участь у мистецьких проектах та акціях Національного культурно-мистецького та музейного комплексу «Мистецький Арсенал», робота по реєстрації учасників Всеукраїнського форуму «Жінки за мир».

Такий соціально-практичний аспект також передбачає потужну культурологічну складову, і є важливим як у професійно-орієнтованому навчанні за напрямом туризм, так і у виборі кадрів для зарубіжних роботодавців. Беручи участь у міжнародних соціальних туристичних проектах або волонтерських рухах, студентська молодь отримує актуальний та непересічний досвід й культуротворчі матриці міжнародного формату, які відображають сучасні тенденції розвитку не лише туризму, а й людства загалом, проектуючи майбутнє.

Так, під час проведення «Євробачення – 2017» в Києві студенти ПЦК «ТО» були залучені до волонтерського руху й отримали навички організації інформаційної підтримки і супроводу іноземних гостей та учасників (трансфер, розміщення, супровід та інші елементи туристичного обслуговування за потребою). Фактично волонтери стали внутрішніми спостерігачами-координаторами на різних етапах проведення заходу європейського рівня і набули унікального досвіду комунікації й організації. Варто зазначити, що волонтерів добирали на конкурсній основі, вони прослухали спеціалізований курс навчання з лекційними і практичними заняттями (як індивідуальними, так і груповими) за напрямами, в першу чергу, комунікативних вмінь та навичок, а також активізації особистісних менеджерських здібностей, навичок прийняття колективних та індивідуальних рішень.

Зарубіжним прикладом міжкультурної соціальної туристської практико-орієнтовної діяльності та міжкультурної комунікації може бути робота волонтерів з різних куточків світу у лютому 2018 р. на Зимових Олімпійських іграх у корейському м. Пхьончхані (Південна Коря), яке вважається стратегічно важливим у загальній туристській концепції розвитку країни і найбільш популярним серед туристів в усі пори року завдяки своїм унікальним кліматичним особливостям.

У процесі реалізації проекту волонтери були присутніми на всіх етапах проведення змагань – від моменту підготовки спортивних об'єктів до супроводу гостей-уболівальників, що прибули з різних країн світу. Кількість волонтерів, які брали участь у проведенні Олімпійських ігор і працювали більш ніж у 20 сферах діяльності, сягнула в загальній кількості близько 70 000. Вони проходили спеціалізований курс навчання: тренінги, програми, що передбачали проходження попередньої практики на заходах меншого масштабу, ніж Олімпіада.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні нових форми і методів самобутньої культурологічної практико-орієнтованої підготовки у сфері культури і туризму, які здатні формувати затребувані часом фахові навички і компетентності, та порівнянні такого досвіду із зарубіжними напрацюваннями.

Висновки. В умовах формування нової цифрової реальності актуалізуються проблеми професійної компетентності майбутніх фахівців у багатьох сферах людської діяльності. Одним із ефективних засобів посилення професійної культурної орієнтації набуття фахових якостей і компетентно-

стей можна вважати культурологічний практико-орієнтований підхід, який забезпечує максимальне занурення фахівців у сферу майбутньої професійної діяльності. Він формує особистий унікальний культурологічний і актуальний практичний досвід, який дає змогу у майбутньому компетентно реагувати на нові виклики часу і впроваджувати нові технології.

Такий підхід, будучи націлений на вирішення конкретних фахових завдань в умовах, наближених до реальних професійних ситуацій, дає можливість моделювати предметний культурний зміст професійної діяльності. І тим відіграє важливу роль у формуванні актуальних фахових компетентностей і навичок відповідно до запитів сучасної туристичної сфери і культурної трансформації, а також сприяє первинній адаптації майбутніх спеціалістів у динамічному фаховому середовищі.

З огляду на те, що розвиток сучасного туризму пов'язаний з переходом від масових до індивідуально орієнтованих туристичних практик, ознаками яких є креативність, імерсивність, емоційність, раціональність, мистецька довершеність, постає необхідність подальшого ґрунтовного дослідження культурологічного аспекту організації професійно-орієнтованих форм навчально-пізнавальної діяльності у професійній підготовці майбутніх фахівців з туризму.

Примітки:

[1]ПЦК «ТО» - предметно-циклова комісія «Туристичне обслуговування»

Література

1. Аронсон Э. Социальная психология. Психологические законы поведения человека в социуме / Аронсон Э. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2002. – 560 с.
2. Бауман З. Глобализація: наслідки для людини і суспільства : пер. з англ. І. Андрущенка / З. Бауман – К. : Києво-Могилян. акад., 2008. – 108 с.
3. Бауман З. От паломника к туристу / З. Бауман // Социологический журнал. –1995. – №4. – С. 133-154.
4. Бауман З. Плинні часи: життя в добу непевності / З. Бауман; пер. з англ. А. Марчинського. – Київ: Критика, 2013. – 176 с.
5. Бергер П. Культурная динамика глобализации / П. Бергер – М. : Аспект Пресс, 2004. – 378 с.
6. Бобраков С. Реформування змісту професійної підготовки вчителів у ВНЗ Німеччини: практико-орієнтований підхід / С. Бобраков // Порівняльна професійна педагогіка. – 2012. – №2. – С. 161-168.
7. Божко Л. Д. Віртуальна культура в епоху постмодерну: туристські практики / Л.Д. Божко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2016. – № 4. – С. 11-15.
8. Кавкаева Н.В. Практико-ориентированный подход в многоуровневой системе подготовки кадров для сферы сервиса и туризма / Н.В. Кавкаева, С.Г. Медянцева // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2015. – № 7(2). – С. 86-91.
9. Мошняга Е. В. Развитие туризма в эпоху постмодернизма / Е. В. Мошняга // Вестник РМАТ. – 2014. – №2. – С. 16–20.
10. Мощняга Е. В. Культурфилософский взгляд на развитие туризма в постсовременности / Е. В. Мошняга // Этносоциум и межнациональная культура. – 2014. – №9(75) – С.155–160.
11. Огаркова Т. 06.11.2017. «Планета мандрівників»: глобальний туризм у сучасному світі / Т. Огаркова // «Громадське». - 2018. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://hromadske.ua/posts/turyzm-v-suchasnomu-sviti
12. Слівінська А. Ф. Концепція когнітивного капіталізму і перспективи розвитку гостинності як креативної індустрії / А. Ф. Слівінська // Філософія і політологія в контексті сучасної культури. – 2017. – Т.1, № 16. – С. 52-59.
13. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / сост., пер. с фр., коммент. и послесл. С.Табачниковой ; общ. ред. А. Пузырея. – М. : Магистериум : Касталь, 1996. – 446 с.
14. Barile, N. (2009). From post-human consumer to the ontobranding dimension: Mobile phones and other ubiquitous devices as a new way in which reality can promote itself. Paper presented at mobile communication and social policy conference. New Brunswick, NJ.
15. Wijkman, A. (2017). Come On!: Capitalism, Short-termism, Population and the Destruction of the Planet / A. Wijkman, E. von Weizsäcker. New York, Springer.

References

1. Aronson, E. (2002). Psychological laws of human behavior in society.St. Petersburg: Prajm-EVROZNAK [in Russian].
2. Bauman, Z. (2008). Globalization: Implications for people and society. (I. Andrushhenka, Trans). Kyiv: Kyyevo-Mogylyanska akademiya [in Ukrainian].
3. Bauman, Z. (1995). From pilgrim to tourist. Sociological journal, 4, 133-154 [in Russian].

4. Bauman, Z. (2013). Flowing times: life in the era of uncertainty. (A. Marchynskyj, Trans). Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
5. Berger, P. (2004). Cultural dynamics of globalization. Moscow: Aspekt Press [in Russian].
6. Bobrakov, S. (2012). Reforming the content of teacher training in universities in Germany: a practice-oriented approach. Comparative professional pedagogy, 2, 161-168 [in Ukrainian].
7. Bozhko, L. D. (2016). Virtual culture in the post-modern era: tourist practices. Bulletin of the National Academy of Leaders of Culture and Arts, 4, 11-15 [in Ukrainian].
8. Kavkaeva, N.V. (2015). Practical-oriented approach in the multilevel system of training personnel for the sphere of service and tourism. Bulletin of the Kemerovo State University, 7 (2), 86-91 [in Russian].
9. Moshnyaga, E.V. (2014). Tourism development in the era of postmodernism. Bulletin of the RMAT, 2, 16-20 [in Russian].
10. Moshnyaga, E.V. (2014). Cultural-philosophical view on the development of tourism in post-modernity. Ethnosociology and interethnic culture, 9 (75), 155-160 [in Russian].
11. Ogarkova, T. (2018). Planet of Travelers: Global Tourism in the Modern World. Gromadske. Retrieved from https:/ /hromadske.ua/posts/turyzm-v-suchasnomu-sviti [in Ukrainian].
12. Slivinskaya, A.F. (2017). The concept of cognitive capitalism and the prospects for the development of hospitality as a creative industry. Philosophy and Political Science in the Context of Modern Culture, 16 (Vol.1), 52-59 [in Ukrainian].
13. Fuko, M. (1996). The will to truth: beyond knowledge, power and sexuality. (S. Tabachnikova, Trans). A. Puzyrej (Ed.). Moscow: Magisterium: Kastal [in Russian].
14. Barile, N. (2009). From post-human consumer to the ontobranding dimension: Mobile phones and other ubiquitous devices as a new way in which reality can promote itself. Paper presented at mobile communication and social policy conference. New Brunswick, NJ.
15. Wijkman, A. (2017). Come On!: Capitalism, Short-termism, Population and the Destruction of the Planet / A. Wijkman, E. von Weizsäcker. New York, Springer.

УДК 316.7:[821.161.2-1.09:911.375]«191»

Вернигоренко Ольга Сергіївна,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
pozhar_olga@ukr.net

ДОСЛІДЖЕННЯ ХРОНОТОПУ МІСТА В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА «ДЕРЗАННЯ»)

Мета роботи: визначення ролі хронотопу міста в поетичній творчості Михайля Семенка. У дослідженні були застосовані діахронічний, порівняльно-історичний та біографічний **методи культурологічних досліджень**. **Наукова новизна** роботи полягає у виокремленні та детальному аналізі хронотопу міста у ранній творчості Михайля Семенка. Раніше вітчизняними дослідниками увага на цьому не акцентувалася. **Висновки.** Здійснене дослідження вказує на наявність у поезіях Михайля Семенка складного, багатоярусного хронотопу міста. Зокрема Михайль Семенко детально передавав особливості життя Києва початку XX ст. У статті показано, що особистий простір Михайля Семенка сягав далеко за міський і навіть Земний. Такий широкомасштабний хронотоп свідчить про значне коло інтересів, захоплень літератора, його філософські переконання та позитивне світосприйняття.

Ключові слова: футуризм, хронотоп, топоніми, хрононіми, художній простір, образ майбутнього.

Вернигоренко Ольга Сергеевна*, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Исследование хронотопа города в культурологическом контексте (на материале сборника Михаила Семенко «Дерзания»)

Цель работы. В основе данной разведки является хронотоп города, который в произведениях Михаила Семенко приобретает футуристическое содержание. Целью же работы стало определение роли хронотопа города в поэтическом творчестве Михаила Семенко. В исследовании были применены диахронический, сравнительно-исторический и биографический **методы культурологических исследований**. **Научная новизна** работы заключается в выделении и детальном анализе хронотопа города в раннем творчестве Михаила Семенко. Ранее отечественными исследователями внимание на этом не акцентировалось. **Выводы.** Исследование указы-

©Вернигоренко О.С., 2018

вает на наличие в стихах Михаила Семенко сложного, многоярусного хронотопа города. В частности Михаил Семенко подробно передавал особенности жизни Киева начала XX в. В статье показано, что личное пространство Михаила Семенко достигало далеко за городское и даже Земное. Такой широкомасштабный хронотоп свидетельствует о значительном круг интересов, увлечений литератора, его философских убеждениях и позитивном мировосприятии.

Ключевые слова: футуризм, хронотоп, топонимы, хрононимы, художественное пространство, образ будущего.

***Vernyhorenko Olga**, Graduate student, National Academy of Culture and Arts*

Research city's time space in cultural context (based on the collection Mikhail Semenko «Derzannia»)

Purpose of the article. The basis of the time-space exploration is a city that works in Semenko gets futuristic content. The aim of the same was to determine the role of the time-space city in poetic creativity Semenko. **Methodology.** The study used diachronic, comparative historical and biographical methods of cultural studies. **Scientific novelty** consists in isolating and detailed analysis of time-space city in the early works Semenko. Previously, local researchers attention was paid to it is not. **Conclusions.** The investigation indicates the presence of poetry Semenko complex, multilevel-space city. Semenko particular detail features of life passed Kyiv early twentieth century. The article shows that the personal space of Mikhail Semenko reached far beyond the city and even Earthly. Such a large-scale chronotope shows a significant range of interests, the writer's passions, his philosophical beliefs and positive perception of the world.

Key words: Futurism, time-space, place names, art space, the image of the future.

Актуальність теми дослідження. Категорія «хронотопу» все частіше опиняється в полі наукових дискусій одразу кількох наукових сфер: літературознавства, філософії, історії, психології та культурології. Хронотоп (часопростір) (грец. chronos – час,topos – місце), як невід'ємна частина літературного твору, є визначальним у створенні загального художнього образу твору. У літературі роль часопростору не зводиться до зображення лише місця, на фоні якого розгортається етичний сюжет або лірична ситуація. Насамперед хронотоп покликаний передати дух описуваного місця, властиву йому атмосферу, час, змальований у творі.

Аналіз досліджень і публікацій. Зауважимо, що визначення поняття «хронотоп» вперше запропонував російський вчений Михайло Бахтін [4, 234 – 407]. Дослідник зазначав, що «у літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових ознак в осмисленому і конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Ознаки часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом» [3, 235]. За теорією Михайла Бахтіна, саме хронотоп визначає образ людини у літературі.

Важливість часу у літературних творах визначав Юрій Лотман [3]. Він стверджував, що людське життя, яке автор називає співзвучним до культури, вимагає для свого існування певного простору – часу. Поза часом культура існувати не може [19].

Поняття хронотопу в наукових статтях та розвідках розглядали українські дослідники-філологи: Евеліна Боєва [6, 109 – 120; 7, 188 – 192], Вікторія Коркішко [15, 81 – 86], Юрій Жаданов [11, 97 – 106], Руслана Магдиш [20, 83 – 89], Любов Романюк [28, 158 – 163], Віктор Бібік [5, 5 – 13], Світлана Стежко [31, 157 – 162] та інші. Зокрема в роботах акцентувалося на теоретичній частині часопростору: його походженні, ролі в художньому творі, засобах творення хронотопу.

Окремою ланкою у філологічних дослідженнях хронотопу є статті, спрямовані на вивчення ролі часу і простору в поетичних творах. Над цією проблематикою працюють українські вчені Людмила Андрущенко [1, 252 – 255; 2, 5 – 7], Нонна Копистянська [14], Олександр Черевченко [32, 69 – 75]. Темі хронотопу в поезії присвячена дисертація Лілії Приходько [25].

Простір і час є важливими і невід'ємними формами існування матерії. Адже ми сприймаємо суще переважно як розташоване в просторі, як таке, що має місце розташування. Тому категорії простору і часу є предметами вивчення в онтології. Крім того, останнім часом до вивчення хронотопу в літературних творах звертаються і представники української філософії. Зокрема часопростір у поезії розглядає Сергій Шевцов [33, 4 – 16] на прикладі творчості Йосипа Бродського. Як зазначає сам автор, у статті він веде мову про «мандри душі, тимчасово-просторову конфігурацію слова як обителі буття, де це мандрування здійснюється, про набуття себе в цих мандрах, тобто про онтологічне розуміння поезії» [33, 5].

Аналіз застосування філософських категорій часу і простору в літературних творах знаходимо в статтях сучасних українських науковців, таких як Вікторія Коломийцева [13, 21 – 27], Олег Родний [27, 89 – 95], Мар'яна Маркова [21, 218 – 230], Максим Карповець [12, 128 – 132] та ін.

На початку XX ст., коли українські письменники, як і їхні західноєвропейські колеги, перебували в пошуку нових тем для творів, саме хронотоп міста почав виходити на перший план у творчості

багатьох літераторів. Помітною ознакою цього часу є те, що до теми урбанізму зверталися представники різних літературних напрямків. Вивченням хронотопу міста присвятили свої розвідки Дмитро Боклах [8, 7 – 11], Інна Вихор [9, 140 – 144], Тетяна Вірченко [10, 202 – 207] та ін.

Найбільш яскраві літературні описи міської культури, побуту, повсякдення ми знаходимо у творах поетів-футуристів, для яких місто стало джерелом натхнення. Одним з перших почав звертатися до міської тематики очільник київських і харківських футуристів Михайль Семенко. В урбаністичних поезіях автора міський простір набуває не лише ознак художності, але й окремі його елементи постають як одухотворені.

Тема використання художнього хронотопу українськими поетами-футуристами залишається в сучасній вітчизняній науці недостатньо дослідженою. Цим посилюється актуальність представленої статті.

Мета дослідження – визначити роль хронотопу міста в поетичній творчості Михайля Семенка.

Виклад основного матеріалу**.** Коли ми говоримо про хронотоп, маємо розуміти, що час у літературному творі постає як багатовимірна категорія. Зокрема, час тут розрізняють фабульно-сюжетний та оповідально-розповідний [18, 714]. Зазвичай в такий спосіб можна визначити коли відбулися події, згадані у творі, та коли про них розповів автор.

У своїх поетичних творах Михайль Семенко рідко звертається до опису минулих часів. Адже одним із основних принципів футуризму було творення мистецтва майбутнього. За міркуваннями провідних теоретиків західноєвропейського футуризму, очільником яких вважається Філіппо Томмазо Марінетті, література, образотворче мистецтво, музика тощо не повинні рівнятися на попередні покоління. Створення певного ідеалу гальмує розвиток мистецтва, а також створює для письменника, художника чи композитора певні рамки, виступ за які раніше вважався недопустимим. Натомість футуристи виступали за те, щоб ніяких обмежень у творчості для митців не створювати. Крім того, вони вважали, що рівняння на ідеали попередніх епох неможливе й через ту, не стільки часову, скільки емоційну, психологічну прірву, яка постала на початку ХХ ст. між поколіннями. Нинішня епоха стрімкого розвитку науки, техніки докорінно змінювала повсякденне життя людей. І тому інтереси, уподобання і навіть ритм життя теперішнього покоління суттєво відрізнялися від попередників. Те саме, за переконаннями футуристів, відбувалося і в мистецтві початку ХХ ст.: ніякого рівняння на романтику та меланхолійність у творах, лише рух у майбутнє через оспівування сучасного.

Щодо використання топонімів у поезіях Михайля Семенка, то тут варто звернути увагу на те, що існують правила, за якими характеризують художній простір літературних творів.

Зокрема, російська дослідниця Вікторія Прокоф'єва пропонує аналізувати художній простір за такими критеріями: 1) негативний/позитивний; 2) природній/осягнутий людиною; 3) відкритий/закритий; 4) свій/чужий; 5) верх/низ; 6) фантастичний/реальний [26, 89].

Характеризуючи художній простір поезій Михайля Семенка за критерієм «негативний/позитивний», можемо стверджувати, що у віршах прослідковуються позитивні мотиви. Цьому є декілька пояснень. Перше полягає в тому, що створювати нову літературу, яка мала б негативне налаштування, це означало б одразу визнати поразку такої літератури, чого футуристи допустити не могли. Та й зважаючи на психологічні особливості молодого віку поета, коли світ сприймається ідеалізовано, створювати вірші, сповнені негативу, у Михайля Семенка не було підстав.

Спробуймо розглянути співвідношення «природній/ осягнутий людиною» простір. У збірці «Дерзання» Михайль Семенко звертається до пейзажної лірики («Осінь» [29, 7], «Атлантіда» [29, 44]). Утім, такі вірші були радше винятковими.

Значну увагу автор приділяє міським образам у творах («Біля Володимира» [29, 12], «Запрошення» [29, 13], «Вона» [29, 14] та ін.). Ймовірно, образ парку для вірша «Біля Володимира» був обраний невипадково. Адже в Києві ще з другої половини XIX ст. це місце було улюбленим для вечірніх зібрань молодих містян, особливо для поетів. Свої спогади про це місце залишив український письменник Іван Нечуй-Левицький, який попри свій поважний вік, так само в 1914 р. полюбляв приходити на відомі київські пагорби. Згадувані місцевості автор описував так: «…я пішов понад терасою далі на Владимирську гору. Публіка вже збиралась на вечірнє гуляння. В двох широких алеях коло монастирської стіни вже вешталось чимало людей. Натовп все густішав та більшав. Незабаром обидві алеї вже аж кишіли людьми, котрі ніби стовпились в густу масу. Тут гуляє вечорами, а найбільше в неділі та на святках Старий город» [22, 77 – 78].

Михайля Семенка, молодого поета, який шукав оригінальних тем для віршів і хотів «кожний день все слів нових» [29, 16], навряд чи могли надихати усамітнення заради створення поезій. Йому, футуристу, більше імпонували галасливі натовпи, веселощі.

Ще однією ознакою міського життя Києва початку, на яку звертає свою увагу Михайль Семенко у творі, є пароплави. Для місцевих киян було буденною картиною курсування по Дніпру пароплавів, тоді як на приїжджого поета вони справили враження чогось незвичного. Згадується в цій поезії і Хрещатик.

У цьому вірші Михайль Семенко не обійшов увагою і свого колишнього ідейного натхненника Миколу Вороного. Тепер же ліричний герой твору не може дочекатися поки дівчина припинить розмови про поета, письменника, учасника літературного об'єднання «Українська хата». Бо тепер творчі погляди Миколи Вороного, сповнені тяжінням до народницьких традицій, зовсім чужі для революційного модерніста Михайля Семенка.

Наступним віршем у збірці є «Запрошення». У поезії згадується Батиєва гора, що в Києві. Саме туди автор запрошує читачів: «будьте ж такі добрі, не дивіться як на звірів на нас», «приходьте до нас у гості» [29, 17].

На перший погляд зрозумілі рядки потребують пояснення. Можемо припустити, що згадуваний топонім у вірші набуває символічного значення Справа в тому, що місцевість поблизу Батиєвої гори, яка на початку ХХ ст. хоч і входила в офіційні межі Києва, серед міщан вважалася далекою,маргінальною, з відмінним від інших ритмом життя… У подібному становищі в тогочасному літературному середовищі Києва і України перебували і футуристи: їх не сприймала переважна більшість пересічного населення та літераторів і критиків. Тому Михайль Семенко зауважує в творі: «люди ми сильні, молоді, сміливі – не боємось нічого й бажаєм усім добра», і закликає «приходити в готі», щоб переконатися, що і футуристи можуть бачити красу навколишнього світу.

У полі зору поета виявилася і першотравнева демонстрація 1914р. Проте її Михайль Семенко вирішив пропустити: «але я сиджу дома, не піду нікуди сьогодні» [29; 25]. Дивно, чому поет-футурист не зважився відвідати таку подію. Адже відомо, що першотравень почали відзначати в Києві задовго до офіційної появи «Дня міжнародної пролетарської солідарності». Святкування так званих «маївок» відоме для Києва ще з XVII ст., і першими це робили студенти Києво-Могилянського колегіуму. Зібраннями на горі Щекавиці вони зустрічали весну. Проте і на початку ХХ ст. відзначення цього дня мало деякі рудименти минулого. Приміром невід'ємною частиною маївок були революційні пісні «Марсельєза», «Варшав'янка», «Заповіт» Шевченка [17, 39 – 41].І це поруч із популярними на той час гаслами на підтримку робочих класів… Утім, у своєму вірші «перше число мая» Михайль Семенко називає саме святом весни.

У цій поезії звертаємо увагу на ще одну ознаку суто міського життя, підкреслену автором. А саме – феєрверки. Святкові салюти, які запускали як з правого берега Дніпра, так і з човнів, розташованих на річці, кияни називали ілюмінацією [23].

У збірці фігурує така сторона київських буднів як авіація. Зокрема у вірші «Авіятор», датованому 5 травня 1914 р. поет описує натовп, який спостерігає за польотом літака («мертвопетлює авіятор в хмарах») [29, 27].

Загалом віршам Михайля Семенка зі збірки «Дерзання» притаманний дуже детальний опис київських місцевостей. Погляд автора часто зупиняється на вулицях. У віршах вони постають то пустими й нудними, то шумливими. Обов'язковими атрибутами вулиць стають мототрамваї, потяги, візники, освітлені вітрини магазинів.

Крім того, ми можемо говорити, що поруч із передачею візуальних зображень, автор акцентує увагу на притаманних місту запахах, звуках та ін. Зокрема у вірші «Вона», описуючи місцевості Дарниці, поет вживає слово «пахучососни» [29, 17]. Словотворення було одним із напрямків роботи-поетів-футуристів. До таких «нових слів», вигаданих Михайлем Семенком, відносяться також: «сонцекров», «експресовітер», «навколомить мла», «ліхтарить світло», «бігорух, рухобіг, рухливобіги» «життєдать, життєрух» та ін.

Критерій оцінки простору «відкритий/закритий» є важливим для характеристики відмінних від футуризму творів інших стильових напрямків. Вірші Михайля Семенка найчастіше спрямовувалися на зображення відритого простору. Ймовірно й через те, що будь-яка закритість – це рамки. А за переконаннями футуристів ніщо не могло стримувати думок митців.

Аналізуючи художній простір поетичних творів Михайля Семенка як «свій/чужий», тут не можна схилятися лише до одного критерію.

Саме собою місто було тим середовищем, де зародився футуризм як літературний напрямок. У творах західноєвропейських футуристів лунали урбаністичні мотиви, бо лише вони могли у повному обсязі передати увесь спектр новаторств, з якими зустрілося людство на початку ХХ ст. З огляду на це, тема міста фігурує в переважній більшості поетичних творів Михайля Семенка. Але чи міг то-

гочасний мегаполіс, зокрема Київ, стати для поета невичерпним джерелом натхнення? Підказками до цього питання можуть деякі факти з життя літератора.

Перший з них стосується місця народження Михайля Семенка. Поет був родом з Полтавщини і все його дитинство, і переважна частина юності, пройшли в сільській місцевості. Сучасний український науковець Олександр Посацький, який вивчає вплив навколишнього середовища на формування образу майбутнього зазначає, що: «індивід, розвиваючись та формуючись, засвоюючи досвід попередніх поколінь, перебуває в певному навколишньому середовищі» [24; 137]. Дослідник притримується думки, що середовище значною мірою вливає на формування в людини відношення до навколишнього простору. Зокрема, саме в юності виробляється поняття звичного, «свого» простору та відмінного, «чужого».

Тому не дивно, що для Михайля Семенка, юнака з провінції, Київ у 1914 р. видавався радше «чужим», аніж «своїм». Про це поет пише в одному зі своїх віршів, який має назву «Дуже щира поезійка»: «Взагалі чого я сюди прибув у Київ? Місто досить нудне.. Мені не місце тут!.. Обстановка мене огрублює… Тікати звідси! Тікати з Києва».

У цій поезії є не лише описи київських вулиць, але й звучить загальне невдоволення поета ситуацією, що складалася не на його користь. Прибувши до Києва, Михайль Семенко вважав, що зможе швидко об'єднати однодумців навколо футуризму. Натомість поет зустрівся з нерозумінням і відвертим несприйманням пропонованих ним новаторських ідей. Не лише пересічні читачі, а й відомі критики негативно висловлювалися у бік футуристів. Так, у збірці «Дерзання» Михайль Семенко пише: «Я зіпсував собі настрій / прочитавши статтю Сріблянського. / Так гарно коли він про інших пише / читаючи ж про себе – розчарувався» [24, 139].

У цей же час Михайль Семенко відчуває на собі вплив міського простору. І, ймовірно, не завжди цей вплив був позитивним. Певно, що поет зустрівся з такими сторонами урбаністичного середовища як надмірне підвищення кількості та інтенсивності міжлюдських контактів, підрив традиційних зв'язків між людьми,анонімність, безособовий характер спілкування, втрата традиційних сусідських стосунків, відкритість та публічність все більшої частини діяльності людини, відсутність почуття «свого» будинку, двору, населеного пункту [24, 142]. У зв'язку з цим молодий поет часто почувався одиноко й самотньо, що помітно з його віршів, таких як «Настрій» [29, 20], «Sum» [29, 24], «Панна Люція» [29, 34], «Етюд» [29, 41] та ін.

Тож помітно, що Київ 1914 р. та Михайль Семенко були взаємно чужими один для одного.

Цікавим на нашу думку є художній простір творів Михайля Семенка у співвідношенні «верх/низ». До умовної нижньої просторової межі ми відносимо саме місто і його складові: вулиці, парки, театри і т.д. Помітною спільною ознакою творів зі збірки є те, що простір у віршах ніколи не зображується окремо від людини. Поет або вводить ліричних героїв до творів, або веде мову від першої особи. Останнє позитивно впливає на читача, адже таким чином він ніби приміряє на себе емоції, які хотів передати автор у вірші.

Тетяна Скорбач, порівнюючи у своїй дисертації мовний образ простору поезій Михайля Семенка та Валер'яна Поліщука, висловлює думку, що Семенко «обмежує свій простір «верху» небом і хмарами, рідко сягаючи далі… У М. Семенка переважають слова на позначення приземних шарів «верху» – хмари, туман, небо, повітря, вітер і под… Лексеми сонце, зорі, місяць у творах М. Семенка позначають просто світловий предмет на тлі неба» [30, 17]. Ми не можемо повністю погодитися з думкою автора, обґрунтовуючи це тим, що у Михайля Семенка є вірші, де згадувані небесні світила несуть зовсім інше смислове навантаження. Приміром у вірші «Сонцекров» [29, 10] поет зображує сонце не просто як планету, а як початок нового дня, символ світлого натхнення. Врешті завершується вірш зверненням автора: «сонце драстуй – шле тобі привітання бунтливий Семенко!». Тож тут сонце постає як одухотворений предмет. Те саме спостерігаємо по відношенню до іншої стихії – вітру: «з експресовітром я товаришую» [29, 11].

Крім наділення небесних світил силами живої природи, у творах Михайля Семенка ми спостерігаємо ще одну особливість: предмети навколишнього простору стають частинами особистого простору поета. Так було у випадку «привітання» з сонцем. Подібне ми бачимо у вірші «Бажання» [29, 21], в якому автор хоче «Місяця стягнуть і дати березової каші / зорі віддати дітям – хай граються». З цих рядків помітно, що простір світосприйняття Михайля Семенка виходив далеко за межі земні, про що відверто говорить автор: «І сльозять тихо мої вії / Бо мало місця на землі» [29, 20]. Цю гіпотезу підтверджують і такі слова поета: «Що мені за діло до Києва та родичів / коли про Семенка мусять марсіяни знать?» [29, 31].

Критерій визначення «фантастичності/реальності»художнього простору дає нам можливість ще раз підкреслити і часові, і просторові особливості творів Михайля Семенка. Підтримуючи футу-

ристичні ідеї, поет дотримувався принципу правдивого зображення дійсності. Разом з тим він прагнув: «схопить момент переходу схопить момент історії / щоб перекинуть міст в епоху аеро…» [29, 33]. Також фантастичності творам додавало застосування автором художніх прийомів, без яких існування поезії неможливе.

Наукова новизна роботи полягає у виокремленні та детальному аналізі хронотопу міста у ранній творчості Михайля Семенка. Раніше вітчизняними дослідниками увага на цьому не акцентувалася.

Висновки. Таким чином, здійснене дослідження вказує на наявність у поезіях Михайля Семенка складного, багатоярусного хронотопу міста. Хронологічно поезії відповідали дійсності початку ХХ ст., тому періоду, коли жив автор. Тож фабульно-сюжетний та оповідально-розповідний часи у творах здебільшого збігалися. Що стосується художнього простору міста, то відзначимо, що Михайль Семенко детально передавав особливості життя Києва початку ХХ ст. У полі зору поета перебували як маловідвідувані парки, околиці міста, так і шумливі вулиці з притаманним транспортом, як магазини, так і театри і т.д. Простір міста завжди зображався олюднено, на відміну від самотніх настроїв поета. Так в статті показано, що особистий простір Михайля Семенка сягав далеко за міський і навіть Земний. Такий широкомасштабний хронотоп свідчить про значне коло інтересів, захоплень літератора, його філософські переконання та позитивне світосприйняття.

Література

1. Андрущенко Л. А. Основні часово-просторові характеристики поезій Сосюри// Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство». – Х., 2000. – Вип.1(25). – С. 252 – 255.
2. Андрущенко Л. А. Простір і час у поезії // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. – Запоріжжя, 1999. – №1. – С.5 – 7;
3. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
5. Бібік В. Б. Дефінітивна розмитість категорії хронотопу в літературознавстві // Наукові записки Інституту іноземних мов : зб. наук. праць / [гол. ред. Кемінь В. П.]. – Вип. 12. – Дрогобич : ПП «Швидкодрук», 2016. – С. 5 – 13.
6. Боєва Е. В. Ономастичні засоби створення хронотопу в поетичному тексті: На матеріалі поезій І. Багряного // Записки з ономастики . – 10/2007 . – Вип.10 . – С.109 – 120.
7. Боєва Е. В. Фітоніми в діалектному мовленні: словотвірний аспект // Південь України: етноісторичний, мовний, культурний та релігійний виміри: зб. наук. праць ІІІМіжнародної наук. конференції. – Одеса: ВМВ, 2011. – С. 188 – 192.
8. Боклах Д. Ю. Генеза рецепції топосу міста в літературознавстві та філософії // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. – 2015. – Т.1. – С. 7 – 11.
9. Вихор І. Поетичний топос міста та його тематичні різновиди // Studia Methodologica: [науковий збірник] / гол. ред. Р. Гром'як; відп. ред. Ю. Завадський; редкол.: О. Куца, М. Любащук, Н. Поплавська [та ін.]. – Тернопіль: ТНПУ, 2011. – Вип. 31. – С. 140 – 144.
10. Вірченко Т. І. Міський топос як передумова художнього конфлікту / Актуальні проблеми слов'янської міфології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст – 2010 – Вип ХХІІІ, ч. 3 – С.202 – 207.
11. Жаданов Ю. А. Художня модель хронотопу в антиутопічному жанрі другої половини ХХ століття // Питання літературознавства: науковий збірник / гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці: Чернівецький національний університет, 2014. – Вип. 89. – С. 97 – 106.
12. Карповець М. Філософія літератури: варіант онтологічного питання // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філоосфія. – 2014. – Вип. 16. – С. 128 – 132.
13. Коломийцева В. До питання про категорію часу в поетичному дискурсі / В. Коломийцева // Studialinguistica. – 2013. – Вип. 7. – С. 21 – 27.
14. Копистянська Н. Х. Часіпростір у мистецтві слова: монографія / Нонна Копистянська.– Л.: ПАІС, 2012. – 343 с.: рис.
15. Коркішко В. О. Специфіка зображення межового простору в творчості Миколи Гоголя // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія. – 2009. – № 873. – Вип. 58. – С. 81 – 86.
16. Коркішко В. О. Часопростір як формотворча категорія тексту // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / [відп. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ: БДПУ, 2010. – Вип. ХХІІІ: Лінгвістика і літературознавство. – Ч. І. – С. 388 – 395;
17. Кузіна Н., Аль-Анні А. Становлення першотравневого свята на українських землях. // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка – №5 – 2013 –С. 39 – 41.

18. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І.Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.

19. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: «Языки русской литературы», 1996. – 464 с.

20. Магдиш Р. О. Літературна критика про специфіку часопростору сучасних творів-мандрів // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. – 2013. – Вип. 2(2) – С. 83 – 89.

21. Маркова М. В. Синтез філософії й літератури у творчості Ф. В. Й. Шеллінґа (компаративістичне потрактування проблеми) // Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2013. – Вип. 32. Філологія. – С. 218 – 230.

22. Нечуй-Левицький І. С. Зібрання творів у десяти томах. – Т. 9.: Прозові й драматичні твори / ред.: М. Є. Сиваченко; упоряд. та приміт.: М. С. Грицюта, В. І. Мазной. – 1967. – 475 с.

23. Парнікоза І. Ю. Київські острови та прибережні урочища на Дніпрі – погляд крізь віки. – Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Kyiv/Islands/History/kyiv-capitalism-1850-1917.html

24. Посацький О. В. Місце проживання як чинник формування образу майбутнього в юнацькому віці: теоретичний аналіз // Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки. – 2013. – Вип. 3. – С. 137 – 144.

25. Приходько, Лілія Анатоліївна. Художній час іхудожній простір у поезії: дис. канд. філол. наук: 10.01.06 / Приходько Лілія Анатоліївна ; Криворізький держ. педагогічний ун-т. – Кривий Ріг, 2004. – 177 с.

26. Прокофьева В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В. Ю. Прокофьева // Вестник ОГУ. – 2005. – № 11. – С. 87 – 93.

27. Родный О. В. Литература и философия: к проблемам взаимодействия в современной культуре // Література в контексті культури. – 2014. – Вип. 24(2). – С. 89 – 95.

28. Романюк Л. М. Хроніка трагічної дискусії (літературна дискусія в україні 1925-1928 років) // Science and Education a New Dimensi on Philology. – 2013. – Vol. 4. – P. 158 – 163.

29. Семенко М. Повна збірка творів. – Т1. – Кн. 1-4. - Х., 1929. – 245, (10) с.

30. Скорбач Т. В. Мовний образ простору в поезіях М. Семенка і В. Поліщука: автореф. дис… канд.. філол.. наук: 10.02.01/ Скорбач Тетяна Василівна; Харківський держ. Педагогічний ун-т ім. Г. С. Сковоорди. – Харків, 1999. – 20 с.

31. Стежко С. О. Минуле vs майбутнє: принципи конструювання нової ідентичності в українській літературі першої половини XX століття // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічній науки. – 2014. – Вип. 4.14. – С. 157 – 162.

32. Черевченко О. Особливості поетичного хронотопу українського неокласицизму / Українське мовознавство: Міжвідомчий науковий збірник. Випуск 43/1. – Харків: «Цифра Прінт», 2013. – С. 69 – 75.

33. Шевцов С. В. Феномен пространства и времени в творчестве И. Бродского: антропный срез // Вісник Дніпропетровського університету. Серія: Філософія. Соціологія. Політологія. – 2015. – №3. – С. 4 – 16.

References

1. Andruschenko, L. (2000). Main time-spatial characteristics of poetry Sosyury. Proceedings from Scientific notes Kharkiv State Pedagogical University by G. Skovoroda. Vols. 1, 25, pp. 252 – 255 [in Ukrainian].

2. Andruschenko, L. (1999). Space and time in poetry. Proceedings from Bulletin Zaporozhye State University. Philology. Vols.1, pp.5 – 7 [in Ukrainian].

3. Bakhtin, M. (1975). Questions of literature and aesthetics. Studies of different years. M.: Hudozhestvennaya literature [in Russian].

4. Bakhtin, M. (1975). Forms of time and chronotope in the novel. Essays on Historical Poetics. Proceedings from Questions of Literature and Aesthetics. – Moscow: Hudozhestvennaya literature, [pp. 234 – 407] [in Russian].

5. Bibik, V. (2016). Definitive blur-space category in literary. Proceedings from Scientific Proceedings of the Institute of Foreign Languages. Drohobych: PP «Shvydkodruk», (Vols. 12), (pp. 5 – 13) [in Russian].

6. Boyeva, E. (2007). Space onomastic means of creating a poetic text: Proceedings from Notes on onomastics. (Vols. 10), (pp.109 – 120). [in Russian].

7. Boyeva, E. (2011). Fiton in dialect speech, word building aspect. Proceedings from South Ukraine: etnoistorychnyy, linguistic, cultural and religious dimensions. (pp. 188 – 192). Odessa: VMV. [in Ukrainian].

8. Buckle, D. (2015). Genesis reception in literary topos city and philosophy. Proceedings from Scientific Journal of International Humanitarian University. (Vols.1), (pp. 7 – 11). [in Ukrainian].

9. Wyhor, I. (2011). Poetic topos of the city and its thematic variety. Proceedings from Studia Methodologica. (Vols. 31), (pp. 140 – 144).Ternopil: TNPU. [in Ukrainian].

10. Virchenko, T. (2010). City topos conflict as a precondition Art. Proceedings from Current Affairs Slavic mythology. Series: Linguistics and Literary Studies. (Vol XXIII, p. 3), (pp.202 – 207). [in Ukrainian].

11. Zhadanov, Y. (2014). Art-space model of the anti-utopian genre in the second half of the twentieth century. Proceedings from Questions of literary, scientific collection. (Vols. 89), (pp. 97 – 106). Chernivtsi: Chernivtsi National University. [in Ukrainian].

12. Karpovets, M. (2014). Philosophy of literature: option ontological question. Proceedings from Scientific Proceedings of the National University «Ostroh Academy». Series: Filoosfiya. (Vol. 16), (pp. 128 – 132). [in Ukrainian].
13. Kolomiytseva, V. (2013). On the category of poetic discourse time. Proceedings from Studialinguistica. (Vols. 7), (pp. 21 – 27). [in Ukrainian].
14. Kopystyanska, V. (2012). Timespace in the art of words. L.: PAIS. [in Ukrainian].
15. Korkishko, V. (2009). Specificity image landmark space in the works of Nikolai Gogol. Proceedings from Bulletin of the University of Kharkiv. Series: Philology. (№ 873), (Vols. 58), (pp. 81 – 86). [in Ukrainian].
16. Korkishko, V. (2010). Timespace as formative category of text. Proceedings from Actual problems of Slavic Philology. (Vol. 23), (Part IV), (pp. 388 – 395). Berdyansk: BDPU. [in Ukrainian].
17. Kuzina, N., Al-Anni A. (2013). Formation of the May Day celebrations in Ukrainian lands. Proceedings from Bulletin of Taras Shevchenko National University of Kyiv. (№ 5), (pp. 39 – 41). [in Ukrainian].
18. Dictionary of Literary Directory. (2007). K.: VC «Academy». [in Ukrainian].
19. Lotman Yu. (1996). Inside the thinking worlds. Man - text - the semiosphere - history. Moscow: «Languages of Russian Literature». [in Russian].
20. Magdysh, R. (2013). Literary criticism about the specifics of timespace contemporary workstravels. Proceedings from Scientific notes Kharkiv National Pedagogical University by G. Skovoroda. (Vol. 2 (2), (pp. 83 – 89). [in Ukrainian].
21. Markova, M. (2013). Synthesis of philosophy and literature in the work of J. Schelling (komparatyves correctly interpreting the problem). Proceedings from Problems of Humanities: Collected Works Drohobych State Pedagogical University by Ivan Franko. (Vols. 32), (pp. 218 – 230). [in Ukrainian].
22. Nechuy-Levitsky, I. (1967). Collected Works in ten volumes. (Vols. 9). Kyiv. [in Ukrainian].
23. Parnikoza, Yu. Kiev islands and coastal tracts on the Dnieper - the view through the ages. Retrieved from http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Kyiv/Islands/History/kyiv-capitalism-1850-1917.html
24. Posatskyy, A. (2013). Residence as a factor in the image of the future in adolescence: theoretical analysis. Proceedings from Actual problems of sociology, psychology and pedagogy. (Vols. 3), (pp. 137 – 144). [in Ukrainian].
25. Prikhodko, L. A. (2004). Artistic time and space in poetry. Candidate's. thesis. Kriviy Rig. [in Ukrainian].
26. Prokofieva, V. (2005). Category space in artistic refraction: loci and toposy. Proceedings from Bulletin of the OSU. (№ 11), (pp. 87 – 93). [in Russian].
27. Rodny, O. (2014). Literature and Philosophy: to the Problems of Interaction in Contemporary Culture. Proceedings from Literature in the Context of Culture. 24 (2), 89 – 95. [in Russian].
28. Romanyuk, L. (2013). Chronicle tragic debate (literary discussion in Ukraine 1925 – 1928 years). Proceedings from Science and Education a New Dimension Philology. (Vol. 4), (pp. 158 – 163). [in Ukrainian].
29. Semenko, M. (1929). Complete collection of works. (Vols. 1), (Books 1 – 4). H.: 1929. [in Ukrainian].
30. Skorbach, T. (1999). Language image space of M. Semenko and V. Polishchuk. Candidate's. thesis. Kharkiv. [in Ukrainian].
31. Stezhko, T. (2014). Past vs Future: principles of designing a new identity in the Ukrainian literature of the first half of the twentieth century. Proceedings from Scientific Journal of Mykolayiv State University by V. Sukhomlynsky. Series: Philology. (Vol. 4/14), (pp. 157 – 162). [in Ukrainian].
32. Cherevchenko, O. (2013). Features of poetic-space in neoclassical Ukrainian. Proceedings from Ukrainian linguistics: SCIENTIFIC collection. (Vols. 43/1), (pp. 69 – 75). Kharkiv. [in Ukrainian].
33. Shevtsov, S. (2015). The phenomenon of space and time in the works of I. Brodsky: anthropic slice. Proceedings from Bulletin of Dnipropetrovsk University. Series: Philosophy. Sociology. Politology. (Vols. 3), (pp. 4 – 16). [in Ukrainian].

УДК 008+379.85

Красовський Сергій Олександрович
асистент кафедри готельно-ресторанного бізнесу
Київського національного університету культури і мистецтв

ІМІДЖ ТА БРЕНД УКРАЇНИ У КОНТЕКСТІ КОМУНІКАТИВНОЇ ФУНКЦІЇ МІЖНАРОДНОГО ТУРИЗМУ

Мета статті – проаналізувати комунікативний потенціал міжнародного туризму щодо формування позитивного іміджу України та її бренду, зокрема як привабливого туристичного регіону. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному поєднанні культурологічного, антропологічного, аксіологічного підходів з використанням інструментарію системного та інтеграційного методів. **Наукова новизна.** Охарактеризовано і обґрунтовано значення комунікативного потенціалу міжнародного туризму в формуванні позитивного іміджу і бренду України, визначено напрями його розкриття і стимулювання. **Висновки.** Нашій країні насамперед на індивідуально-психологічному рівні

©Красовський С.О., 2018

потрібно звернути увагу на розробку низки дієвих заходів, які мали б здатність вирішити проблему негативних аспектів туристичної комунікації, насамперед щодо соціокультурної адаптації туристів з метою уникнення культурного шоку та негативізації іміджу України, а натомість – трансляції її позитивного образу, який дасть можливість сформувати відповідний бренд, зокрема як привабливого туристичного регіону. На теоретичному рівні комунікативний потенціал міжнародного туризму, зокрема в контексті формування іміджу і бренду країни, потрібно розглядати у таких концептуальних позиціях: міжнародна співпраця у розвитку науки туризмології; відкритість для представників різних галузей знань з усього світу; дослідження туристичного ринку як поля для обміну знаннями та інформацією; некомерційна діяльність у сфері туризму; відслідковування і вивчення локальних і міжнародних тенденцій, пов'язаних зі збереженням культурної спадщини; залучення до міжнародних проектів у сфері туризму; поширення на міжнародну аудиторію знань про традиції і культуру України; встановлення ділових контактів з теоретиками та практиками в галузі туризму; освіта і самоосвіта, розвиток пізнавальних можливостей та стимулювання інтересу до інших культур та їх традицій; формування толерантності і под.

Ключові слова: міжнародний туризм, імідж, бренд, брендинг, дестинації, Україна, комунікативний потенціал.

Красовский Сергей Александрович, *ассистент кафедры гостинично-ресторанного бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

Имидж и бренд Украины в контексте коммуникативной функции международного туризма

Цель статьи – проанализировать потенциально-коммуникативные качества международного туризма в контексте формирования положительного имиджа Украины и ее бренда как привлекательного туристического региона. **Методология исследования** основана на междисциплинарном сочетании культурологического, антропологического, аксиологического подходов с использованием инструментария системного и интеграционного методов. **Научная новизна.** Охарактеризовано и обосновано значение коммуникативного потенциала международного туризма по формированию положительного имиджа и бренда Украины, определены направления его раскрытия и стимулирования. **Выводы.** Нашей стране прежде всего на индивидуально-психологическом уровне нужно обратить внимание на разработку ряда действенных мер, которые должны решить проблему негативных аспектов туристической коммуникации, прежде всего в аспекте социокультурной адаптации туристов во избежание культурного шока, негативизации имиджа Украины, а взамен – трансляции ее положительного образа и соответствующего бренда. Теоретически коммуникативный потенциал международного туризма, в частности в контексте формирования имиджа и бренда страны, нужно рассматривать в таких концептуальных позициях: международное сотрудничество в развитии науки туризмологии; открытость для представителей различных областей знаний со всего мира; исследования туристического рынка как поля для обмена знаниями и информацией; некоммерческая деятельность в сфере туризма; отслеживания и изучения локальных и международных тенденций, связанных с сохранением культурного наследия; привлечение к международным проектам в сфере туризма; распространение на международную аудиторию знаний о традициях и культуре Украины; установление деловых контактов с теоретиками и практиками в области туризма; образование и самообразование, развитие познавательных возможностей и стимулирование интереса к другим культурам и их традициям; формирование толерантности и под.

Ключевые слова: международный туризм, имидж, бренд, брендинг, дестинации, Украина, коммуникативный потенциал.

Krasovskyi Serhii, *Assistant, Hotel and Restaurant Business Department, Kyiv National University of Culture and Arts*

The image and brand of ukraine in the context of the communicative function of the international tourism

The purpose of the article is to analyze the potential and communicative qualities of the international tourism in forming the positive image of Ukraine and its brand as an attractive tourist region. **Methodology.** The research methodology is based on the interdisciplinary combination of culturological, anthropological, axiological approaches with the using of tools of systematic and integrated methods. **Scientific Novelty.** The significance of the communicative potential of the international tourism for the formation of the positive image and brand of Ukraine is characterized and determined. The directions of its development and improvement are highlighted. **Conclusions.** First of all, in our country, we should pay attention to the development of some practical measures at the individual-psychological level. They will allow us to solve the problem of the negative aspects of tourist communication, concerned the sociocultural adaptation of tourists to avoid cultural shock, to negative impressions about Ukraine. Instead it will give the ability to create its positive image and brand. At the theoretical level, the communicative potential of the international tourism, mainly, in the context of the formation of the national picture and brand, should be analyzed in the context of the following conceptual positions: international cooperation in the development of tourism studies; openness to representatives of various fields of knowledge from different countries; research of the tourist market as a field for the exchanging experience and information; non-profit activities in the area of tourism; studying local and international trends related to the preservation of cultural heritage; involving to international projects in the field of tourism; dissemination to the international audience of knowledge about the traditions and culture of Ukraine; establishment of business contacts with theoreticians and practitioners in the field of tourism; education and self-education, development of cognitive capacities and stimulation of interest in other cultures and their traditions; the formation of tolerance etc.

Key words: international tourism, image, brand, branding, distinctions, Ukraine, communicative potential.

Актуальність і мета дослідження. Активізація у останні десятиліття туристичної «міграції» вже сама по собі актуалізує вивчення міжнародного туризму, спрямовуючи дослідницький інтерес до різних аспектів цього, без сумніву, масштабного феномена сучасності. Водночас привертає увагу зростання зацікавленості з боку іноземних гостей нашою країною, що, у свою чергу, вимагає окремого дослідження, таких явищ, як національний брендинг і бренд, репутація, імідж країни, зокрема звернення у цьому контексті до аналізу комунікативних можливостей міжнародного туризму.

Нині формування позитивного іміджу і бренду України, виведення її культури на всесвітній радар, особливо в контексті сучасного стану міжкультурних відносин – актуальне завдання і практиків, і представників гуманітарної науки, що й актуалізує мету статті: проаналізувати комунікативний потенціал міжнародного туризму, визначити напрями його удосконалення і стимулювання щодо формування позитивного іміджу України та її бренду як привабливого туристичного регіону.

Аналіз досліджень і публікацій. Міжнародні аспекти туризму найбільш ґрунтовно висвітлені у працях українських фахівців у галузі економіки і менеджменту, зокрема Я. Дубенюк, Ю. Мігущенко, Н. Цопи, Л. Побоченко, І. Черніної, Л. Гонтаржевської, Ю.Коваленка, а також у дисертаційних роботах управлінців О. Серьогіна і О. Краєвської. На окрему увагу заслуговують філософські дослідження К. Жадько «Феномен міжнародного туризму: соціально-філософський аналіз» та Е. Слободенюк «Туризм як чинник гуманізації відносин між народами».

На пострадянському просторі міжнародний туризм, зокрема його комунікативний аспект, став об'єктом наукового зацікавлення російської дослідниці-філософа О. Мошняги «Концептний простір міжнародної комунікації у системі міжнародного туризму», соціолога В. Рогачьової «Туризм як феномен крос-культурної комунікації», культуролога Н. Березницької «Туризм як фактор міжкультурної комунікації», а також Н. Боголюбової і Ю. Ніколаєвої «Міжкультурна комунікація і міжнародний культурний обмін», С. Волкова «Розвиток міжнародного туризму як інструменту підвищення зовнішньополітичного іміджу Росії», О. Мартиненко «Особливості міжкультурної комунікації у сфері туризму», С. Богданової «Комунікаційні технології в туризмі», Ю. Дудник «Значення міжкультурної комунікації у туристичній діяльності» та ін.

Відтак, можна констатувати досить пильну увагу до феномена міжнародного туризму в контексті кроскультурної комунікації у російській гуманітаристиці та брак ґрунтовних досліджень в українській.

Виклад основного матеріалу. Нідерландський дослідник дискурсу Т.А. Ван Дейк у праці «Мова. Пізнання. Комунікація» визначає міжкультурну комунікацію як сукупність різноманітних відносин і спілкування між індивідами та групами, які належать до різних культур [3].

У формуванні плідної комунікації між представниками різних культур загальновідомою є роль міжнародного туризму. Водночас така комунікація насамперед ґрунтується на позитивному образі й іміджі країни та відповідному бренді, зокрема туристичному, що, з іншого боку, передбачає використання для їх формування широкого спектру різних інструментів, зокрема комунікативного потенціалу міжнародного туризму. Останній може реалізуватися у двох напрямах, які тісно пов'язані з розмежуванням міжнародного туризму на два види: перший - в'їзний туризм, а другий – виїзний.

Перший – в'їзний туризм, у свою чергу, тісно переплетений зі створенням бренду країни як привабливого регіону з точки зору туристичної індустрії і вкладається насамперед у таке поняття, як дестинація. Оксфордський словник туристичних термінів так розуміє поняття дестинації (лат. destino – "призначення", "місцезнаходження"): це країна, регіон, місто та інші території, які приваблюють туристів, є головними місцями локалізації туристичної діяльності, потоків туристів та їх витрат; це місце максимальної концентрації видатних туристичних пам'яток, засобів розміщення гостей, закладів харчування, розваг, інших послуг та економічного, соціального і фізичного впливу туризму [16, 165].

Відповідно, щоб називатися дестинацією, країна, регіон або конкретна місцевість і под. насамперед повинні мати: а) розвинену туристичну інфраструктуру і якісний туристичний сервіс (шляхи сполучення, готельно-ресторанні заклади, заклади культури і розваг та под.); б) цікаві пам'ятки матеріального і нематеріального характеру (історичні, культурні, релігійні), природнього і культурного ландшафту тощо.

Наша країна має унікальні природно-кліматичні, історико-культурні та національно-етнографічні ресурси. Загальна площа природних ландшафтів, придатних для туризму й відпочинку, становить 9,4 млн га, на території України налічується понад 125 тис. пам'яток археології, архітектури, містобудування, історії та мистецтва, працюють сотні музеїв [14].

На жаль, останніми роками у ЗМІ дедалі частіше звучать заяви про неналежний стан справ з пам'ятками, насамперед, викликаний недостатньою увагою до пам'яткоохоронної сфери. Так, у лю-

тому 2018 р. Міністерство культури України інформувало міжнародні інстанції про руйнування об'єктів культурної спадщини в Криму, які є кандидатами на внесення до Списку об'єктів всесвітньої спадщини ЮНЕСКО: Ханський палац у Бахчисараї, Генуезька фортеця в Судаку, Кримська астрофізична обсерваторія, Мангуп-Кале, Ескі-Кермен і Чуфут-Кале [8].

Проте не краща ситуація спостерігається і на територіях, які не перебувають під окупацією. Так, влітку 2011 р. обвалилася "Новозахідна башта" у найвідомішій та найкраще збереженій в Україні фортеці XIV століття у Кам'янець-Подільському, а взимку 2018 р. – шматок оборонної стіни на її північно-західному розі [1]. Майже одночасно з'явилася інформація, що на Волині руйнується пам'ятка часів Київської Русі – 12-метрова довбанка – єдиний плавзасіб XIII століття у Східній Європі, що добре зберігся. До речі, шведи пропонували за нього 100 тисяч євро [10]. В Одесі комунальники знищили ліпнину на фасаді історичного будинку Либермана, який має статус пам'ятки архітектури, у Львові – «Романтичні руїни» – штучну характерну рису романтичного паркового стилю XIX століття Стрийського парку; у селі Межиріч Острозького району – коронаційний стовп «Пізанська вежа», зведений у 1779 р. на честь ікони Божої матері [2]. На жаль, цей список можна довго продовжувати. Відтак, проблеми з привабливістю України як туристичною дестинацією дійсно існують та потребують негайного реагування та втручання на загальнодержавному рівні, позаяк часто на рівні громади їх вирішити практично неможливо через необхідність вкладення значних коштів на реставраційні чи консервуючи заходи.

Відтак міжнародний культурний туризм стає однією з найактуальніших, на нашу думку, форм і засобів збереження культурної спадщини, активізує діяльність і державних, і місцевих органів у цьому напрямі. При цьому такому аспекту міжнародного туризму не приділяється в нашій країні достатньо уваги: не ведуться системні дослідження його можливостей та статистичний облік. Крім того, культурна спадщина не рекламується достатньою мірою на внутрішньому і зовнішньому ринках. За даними О. Кузьмук, співробітника Центру соціокультурних та етнонаціональних досліджень Національного інституту стратегічних досліджень України, «з 437 українських музеїв тільки 97 мають власні сайти (23 – київські музеї, 74-регіональні музеї). Більшість сайтів музеїв мають лише українську та російську версії» [6], що, відповідно, обмежує їх репрезентацію для закордонних відвідувачів.

При цьому українські дослідники по-різному підходять до розуміння туристичних дестинацій. Так, Ю. Леонтьєва виокремлює їх 25 – відповідно до регіонально-адміністративного поділу України, зазначаючи, що найбільш забезпеченими природними ресурсами є Донецька (12,3%), Дніпропетровська (10,9%) та Луганська (8,8%). За концентрацією пам'яток національного значення першість тримають Львівська (816 об'єктів), АР Крим (227), Волинська (224) й Чернігівська (211). За кількістю закладів культури передують Чернівецька, Івано-Франківська, Черкаська і Тернопільська. Донецька, Дніпропетровська, Чернівецька, Луганська й Запорізька дестинації лідирують за кількістю спортивних установ [7].

А. Головчан класифікує дестинації відповідно до видів ресурсів на: природно-географічні, природно-антропогенні, культурно-історичні, соціально-економічні і виокремлює вісім регіональних дестинацій: Кримську, Азово-Чорноморську, Донецьку, Карпатську, Подільську, Придніпровську, Слобожанську та Поліську, кожна з яких поділяється на різні типи локальних, які, в свою чергу, складаються з окремих об'єктів [4, 189]. Т. Ткаченко, у свою чергу, класифікує дестинації за різними ознаками, тому вони можуть охоплювати різні географічні та просторові рівні – від території окремого туристичного об'єкта до окремих країн, частин світу, материків, складатися з комплексу різних туристичних продуктів або бути складовою комплексного туристичного продукту, як, наприклад, український тур «Намисто Славутича», національний заповідник «Печерська Лавра», «Курорт Трускавець», «Велика Ялта», «Київ туристичний», «Артек», «Труханів», м. Кам'янець-Подільський, заповідник «Асканія Нова» та ін. [11, 58].

Тому загалом іноземному туристу є на що подивитися у нашій країні. Щоправда, лише у тому випадку, якщо наша держава прореагує і прийме низку відповідних заходів щодо збереження культурно-історичного і природного надбання України.

Відтак, наша країна загалом має відповідні ресурси та потенційні можливості не лише для розвитку туризму, зокрема міжнародного, а й для формування привабливого образу та бренду як регіону, багатого привабливими для туристів місцями. Зрозуміло, що тут виникає ще низка питань, пов'язаних із заходами щодо створення якісного туристичного продукту та поширення інформації про нього на міжнародному рівні задля стимулювання туристського інтересу. Утім, це лише один аспект, на який варто звернути увагу в контексті конструктивних можливостей міжнародного туризму.

Як ми наголошували на початку, комунікативний потенціал міжнародного туризму безпосередньо пов'язаний і з виїзним туризмом. Саме останній, на нашу думку, найтісніше корелюється з

поняттям ефективної кроскультурної комунікації та формуванням позитивного іміджу країни. Позаяк в'їзний міжнародний туризм – це чинник, який насамперед формує уявлення про нашу країну серед іноземців, а виїзний туризм, у свою чергу, – у наших громадян про інші країни. Однак тут можна відзначити певну дуальність цих двох різновидів міжнародного туризму, позаяк вони тісно переплетені між собою. Адже відвідування іноземцями нашої країни може впливати на формування уявлення про них в українців, як і навпаки – подорожі наших громадян за межі країни – у представників населення приймаючої сторони про українців. Тому можна вважати, що будь який міжнародний туризм – це знайомство громадян не лише з побутом, культурою інших країн, уявлення про які можна сформувати, фактично, на основі відвідування певних дестинацій, а насамперед з представниками населення, особливості поведінки і спілкування з якими дають найбільш ґрунтовні знання про менталітет, світогляд, про відмінності в універсальних культурних дефініціях та релевантні характеристики різноманітних за перебігом культурно-цивілізаційних явищ та процесів з урахуванням національно-ментальної самобутності. Про все те, що власне і формує базисне ядро культури, яке зазвичай представляє найбільший інтерес, особливо у досвідчених подорожуючих. Недарма останніми роками стали популярними поїздки, під час яких місцеві жителі запрошують туристів на гостину в сім'ю, спілкування з представниками якої дає можливість удосконалити свою розмовну іноземну мову, більш ґрунтовно познайомитися з іншою культурою та місцевим побутом. У свою чергу, туристичні фірми серед низки екскурсій передбачають різноманітні тематичні вечори, на яких туристам пропонується скоштувати блюда місцевої кухні, побачити мистецькі виступи, що дає змогу краще ознайомитися з побутом місцевих жителів та тими їх традиціями, які почасти не збереглися у звичному житті. Недарма серед основних складових бренду країни дослідники визначають ідентичність, імідж та комунікацію. Як зазначає російська дослідниця О. Тюкаркіна, національний бренд можна вважати вдалим, якщо він живе в серцях місцевого населення, яке є не лише реципієнтом комунікацій про нього, а й його представляє [12, 144].

Останнім часом розвивається бекпекінг. «Проста їжа, невибагливий побут і позитивний погляд на світ – головні складові бекпекінгу. Така подорож може зайняти місяці або навіть роки. Головна мета бекпекерів – познайомитися з культурою місця, де вони на цей раз опинилися, і не важливо скільки часу піде на це. Їх не обмежують квитки або умови фірм, які організовують подорожі. Вони самі вибирають, куди їм піти. Основна складова бекпекінгу – спонтанність. Такий мандрівник пересувається з країни в країну без визначеного маршруту, не прив'язуючись до дат і чисел, іноді "застряє" по півроку в одній країні, підробляючи на сезонних або підсобних роботах» [15].

Саме на основі досвіду безпосереднього комунікування між представниками різних культур закладаються основи майбутньої атракції або репульсії. Адже атракція (від лат. Attractio - притягування, привернення) у комунікації — це взаєморозуміння, прийняття іншого, відчуття емоційної привабливості, у результаті яких формуються не лише позитивні взаємовідносини, а й інтеракція (від англ. interaction < лат. inter + activus — діючий) – взаємодія людей, плідна організація спільної діяльності, провідною засадою становлення якої є ефективно-дійові механізми спілкування.

Водночас негативна або незрозуміла поведінка представника іншої культури призводить до активізації механізмів репульсії – негативної емоції, яка провокує відштовхування чогось чи когось, як такого, що не відповідає власним переживанням, переконанням, а особливо очікуванням.

Відтак, туристи мають здатність ставати своєрідним репрезентантами країни за її межами, позаяк саме вони є найбільш активними трансляторами її національного образу та менталітету, і позитивні, і негативні якості якого щонайбільше зазвичай проявляються саме в інокультурному середовищі. Позаяк останнє почасти може викликати культурний шок та відповідні негативні реакції, аж до тотального несприйняття, що провокує різного роду конфліктно-поведінкові ситуації.

З іншого боку, саме завдяки активній і ефективній комунікації між представниками різних культур міжнародний туризм сприяє взаєморозумінню, рівноправному і взаємовигідному міжнародному співробітництву, повазі до інших народів і їх культур, і в цьому плані – він є прямим антиподом деяких політичних ідей неминучого зіткнення цивілізацій [9, 50], оскільки дає змогу не тільки поглибити знання про культурно-цивілізаційні та соціальні аспекти життєдіяльності різних країн, а й сформувати толерантне відношення до їх особливостей, а відповідно – позитивний образ про країну не тільки як привабливу для туризму дестинацію. Так, російська дослідниця О. Тюкаркіна наголошує, що брендінг країни – це «комплекс заходів у сфері державної політики з розробки і імплементації стратегії пошуку бренду міста, країни або регіону, спрямований на покращення іміджу місцевості, що активується за допомогою різноманітних інструментів» [12].

В умовах непростої внутрішньо- і зовнішньополітичної ситуації, коли Україні дедалі важче позиціонувати себе у світі як країну з досить розвиненою мережею дестинацій, саме українські тури-

сти можуть стати унікальним засобом формування її привабливого іміджу та бренду, адже саме їх поведінка асоціюється з країною та її культурою. Крім того, саме людина має здатність легко підлаштовуватися під зміни і нововведення, на які так багата сучасна міжнародна ситуація. Саме міжнародний туризм щонайкраще здатен продемонструвати дифундуючі якості сучасного постмодерного світогляду, характерною рисою якого є динамізм, плюралізм, відкритість, антифундаменталізм, гетерогенність і под. Відтак, такі особистісні якості, як інтернаціоналізм, політична незаангажованість, духовність, креативність, толерантність, соціальна чуттєвість нині набувають нового забарвлення і звучання.

Виїжджаючи на закордоння, наші співвітчизники стають не лише ретрансляторами вітчизняної культури та репрезентантами відповідного образу України, а й активним «лабільним» інструментом формування її позитивного образу та бренду, на практиці реалізуючи завдання народної дипломатії, яка нині розуміється чи не як найдійовіший інструмент вирішення різноманітних міжнародних питань. Так, світовий досвід свідчить, що країни, які здійснюють широкий туристичний обмін у сфері політики, дипломатії, культури завжди конструктивно вирішують виникаючі між ними проблеми [13].

Недарма у багатьох країнах нині існують програми публічної дипломатії, реалізацію яких забезпечують: Альянс франсез, Британська Рада, Польський інститут, Інститут Гете та ін., мережа яких поширена в багатьох країнах, зокрема в Україні. Основне завдання таких інституцій – силами громадськості дбати про позитивний імідж країни, популяризувати її мову і культуру, забезпечувати присутність на міжнародних заходах, підтримувати контакти у сфері культури, освіти, науки й громадського життя, програми з обміну тощо.

О. Тюкаркіна визначає національний брендинг як комплекс заходів у сфері експорту, туризму, культури, внутрішньої і зовнішньої політики та інвестицій з розробки і імплементація стратегії побудови бренду держави, спрямованої на покращення іміджу країни, який сприймається і місцевим населенням, і іноземцями та активується за допомогою різних інструментів (комунікації, маркетинг, публічна дипломатія та ін.). У певному сенсі бренд є символічним вираженням іміджу. Тобто якщо зіставити зовнішньополітичний імідж держави і національний брендинг, то перше – це мета (позитивний зовнішньополітичний імідж держави), а друге – засіб / механізм (національний брендинг) [12].

Ю. Желдак так визначає комплекс заходів, реалізація яких повинна залучити туристів до формування бренду України: залучення до програми представників урядових структур, ділових кіл, культури, освіти і засобів масової комунікації; аналіз сприйняття країни власним населенням і міжнародним співтовариством (як основного об'єкта брендингу); консультація з opinion leaders щодо слабких і сильних національних рис; розширений порівняльний аналіз з брендингу провідних країн світу; побудова брендингової стратегії з визначенням шляхів комунікацій для різних цільових груп (потенційні туристи, бізнесмени, інвестори, резиденти / нерезиденти країни); створення потужного загального координаційного центру для реалізації брендингової стратегії української держави [5].

Загалом існує шість основних сфер активації кампанії з національного брендингу, зафіксованих в так званому "шестикутнику Анхольта": туризм, культура і спадщина, зовнішня / внутрішня політика, населення (люди), інвестори, експорт. Загальний імідж бренда будь-якої країни, як правило, максимально поліпшується в тому випадку, коли всі вершини шестикутника підпорядковані єдиній стратегії [12].

Як бачимо, три позиції із шести мають суто культур-антропоорієнтоване спрямування (люди, туризм, культура і спадщина) і фактично наголошують на вагомості соціокультурних чинників.

Висновки. Отже, нашій країні насамперед на індивідуально-психологічному рівні потрібно звернути увагу на розробку низки дієвих заходів, які мали б здатність вирішити проблему негативних аспектів туристичної комунікації, насамперед щодо соціокультурної адаптації туристів з метою уникнення культурного шоку, негативізації іміджу України, а натомість - трансляції її позитивного образу і відповідного бренду.

На теоретичному рівні, на нашу думку, комунікативний потенціал міжнародного туризму, зокрема в контексті формування іміджу і бренду країни, потрібно розглядати у таких концептуальних позиціях, які передбачають реалізацію на різних рівнях: міжнародна співпраця у розвитку науки туризмології; відкритість для представників різних галузей знань з усього світу; дослідження туристичного ринку як поля для обміну знаннями та інформацією; некомерційна діяльність у сфері туризму; відслідковування і вивчення локальних і міжнародних тенденцій, пов’язаних зі збереженням культурної спадщини; залучення до міжнародних проектів у сфері туризму; поширення на міжнародну аудиторію знань про традиції і культуру України; встановлення ділових контактів з теоретиками та практиками в галузі туризму; освіта і самоосвіта, розвиток пізнавальних можливостей та стимулювання інтересу до інших культур та їх традицій; формування толерантності і под.

Особливо плідними дослідження у цьому проблемному полі можуть бути за умови їх здійснення з культур-антропологічних методологічних позицій, що можна вважати перспективним напрямом дослідження.

Література

1. В Україні руйнується відома історична пам'ятка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.volynpost.com/news/107254-v-ukraini-rujnuietsia.
2. В Україні руйнуються пам’ятки архітектури: Одеса і ще 4 приклади [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://zaborona.com/ukr-architecture-problem.
3. Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация / Ван Дейк Т.А. – М., 1989.
4. Головчан А. І. Дослідження ефективності сучасної системи туристичних дестинацій в Україні / А. І. Головчан // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Економічна. - 2010. - № 911. - С. 188-194.
5. Желдак Ю. Державний брендинг: як використати туристів для популяризації України у світі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://forbes.net.ua/ua/opinions/1405367-derzhavnij-brending-yak-vikoristati-turistiv.
6. Кузьмук О. Культурний туризм як інструмент формування національної ідентичності. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://old.niss.gov.ua/Monitor/desember08/23.htm.
7. Леонтьєва Ю.Ю. Оцінка ресурсів категорії "атракція" регіональних дестинацій України /Леонтьєва Ю.Ю. // Економіка і регіон. – 2009. – №3 (22). – С. 20-25.
8. Мінкульт: Україна інформує ЮНЕСКО про факти руйнування історичних пам’яток в Криму [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.radiosvoboda.org/a/news/29011823.html
9. Міщенко А.Г. Туризм як бізнес, народна дипломатія і наука / Міщенко А.Г. // Економіка. Менеджмент. Бізнес. - 2016. - № 1. - С. 48-53.
10. На Волині руйнується пам’ятка часів Київської Русі – 12-метрова довбанка [Електронний ресурс]. – Режим доступу:
https://www.unian.ua/multimedia/video/news/10010750-na-volyni-razrushaetsya.
11. Ткаченко Т.І. Територіально сфокусований розвиток суб'єктів туристичного бізнесу / Т.І. Ткаченко // Культура народов Причерноморья. — 2006. — № 81. — С. 56-64.
12. Тюкаркіна О. Роль національного брендинга в формировании внешнеполитического имиджа современной России [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/rol-natsionalnogo-brendinga.
13. Федорченко В. К. та ін. Туризмологія: концептуальні засади теорії туризму: монографія / В. К. Федорченко, В. С. Пазенок, О. А. Кручек – К.: ВЦ Академія, 2013. – 368 с
14. Шейко В. М. Історія української культури / В. М. Шейко, В. Я. Білоцерківський. Навч. посіб. – К.: Знання, 2013. – 271 с.
15. Божко Л. Нові напрями в туризмі як культурні наслідки глобалізації /Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. Вип. 4. С. 3-8.
16. Medlik S. Dictionary of Travel, Tourism and Hospitality. – S. Medlik. – 3-d ed. – Elsevier Science, 2003.

References

1. A well-known historical monument is destroyed in Ukraine. URL: http://www.volynpost.com/news/107254-v-ukraini-rujnuietsia. [in Ukrainian].
2. In Ukraine architectural monuments are destroyed: Odessa and 4 more examples. URL: https://zaborona.com/ukr-architecture-problem [in Ukrainian].
3. Van Dyke, T.A. (1989). The language Cognition Communication. M. [in Russian].
4. Golovchan, A.I (2010). Research of the Efficiency of the Modern System of Tourist Destinations in Ukraine / Bulletin of Kharkiv National University named after V.N. Karazin. Series: Economical, 11, 188-194. [in Ukrainian].
5. Geladak, Y. State branding: how to use tourists to popularize Ukraine in the world. URL: http://forbes.net.ua/ru/opinions/1405367-derzhavnij-brending-yak-vikoristati-turistiv. [in Ukrainian].
6. Kuzmuk, O. Cultural Tourism as an Instrument for the Formation of a National Identity. URL: http://old.niss.gov.ua/Monitor/desember08/23.htm. [in Ukrainian].
7. Leontiev, Yu.Yu. (2009). Estimation of the resources of the category "attraction" of the regional destinations of Ukraine / Economy and region, 3 (22). P. 20-25. [in Ukrainian].
8. Ministry of Education: Ukraine informs UNESCO about the destruction of historical monuments in Crimea. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/news/29011823.html. [in Ukrainian].
9. Mischenko, A.G. (2016). Tourism as Business, People's Diplomacy and Science / Economy. Management. Business, 1. P. 48-53. [in Ukrainian].
10. The monument of the times of Kievan Rus is destroyed in Volhynia - the 12-meter long Internet bank. URL: https://www.unian.ua/multimedia/video/news/10010750-na-volyni-razrushaetsya. [in Ukrainian].

11. Tkachenko, T.I. (2006). Territorially focused development of subjects of tourism business / Culture of the Black Sea peoples, 81. P. 56-64. [in Ukrainian].

12. Tyukarkina, O. The role of national branding in the formation of the foreign policy image of modern Russia. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rol-natsionalnogo-brendinga. [in Ukrainian].

13. Fedorchenko, V.K et al. (2013). Turizmology: conceptual foundations of the theory of tourism: monograph. K.: VTS Academy. [in Ukrainian].

14. Shaiko V. M. (2013) History of Ukrainian Culture. K. [in Ukrainian].

15. Bozhko, L. (2015). New trends in tourism as a cultural consequences of globalization National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 4, 3-8. [in Ukrainian].

16. Medlik, S. (2003). Dictionary of Travel, Tourism and Hospitality. 3-d ed. Elsevier Science.

УДК 796.032.2.063.4:792.78.046.13(045)

Мащенко Іванна Олегівна
аспірант Харківської державної академії культури
ORCID: 0000-0002-5304-9460
vanka.olegovna@gmail.com

МІФОЛОГІЧНІ ПЕРСОНАЖІ СПОРТИВНО-ХУДОЖНІХ ДІЙСТВ У СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Мета роботи: аналіз міфологічних персонажів як основних структурних елементів знаково-символічного поля спортивно-художніх дійств і як культурного коду у комунікативному полі культури. Семіотика міфологічної складової церемоній відкриття та закриття Олімпійських ігор досліджена на прикладах хтонічних істот, першопредків, богів і культурних героїв. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні міждисциплінарного, компаративного, семіотичного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє всебічно вивчити та структуровано узагальнити великий фактологічний матеріал, спираючись на значну теоретичну базу. **Наукова новизна** роботи полягає в культурологічній рецепції міфологічних персонажів спортивно-художнього дійства на прикладі Олімпійських ігор. **Висновки.** Виокремлення міфологічних мотивів у знаково-символічному полі культури дало змогу проаналізувати структурно-символічний зміст міфологічних персонажів у режисурі Олімпійських ігор і простежити динаміку тотемних персонажів у талісманах спортивно-художніх дійств.

Ключові слова: спортивно-художні дійства, Олімпійські ігри, театралізація, персонаж, міф, символ, культурна комунікація.

Мащенко Иванна Олеговна, *аспирант Харьковской государственной академии культуры*

Мифологические персонажи спортивно-художественных действ в символическом поле культуры

Цель работы: анализ мифологических персонажей как основных структурных элементов знаково-символического поля спортивно-художественных действ и культурных кодов в коммуникативном поле культуры. Семиотика мифологической составляющей церемоний открытия и закрытия Олимпийских игр исследована на примерах хтонических существ, первопредков, богов и культурных героев. **Методология** исследования заключается в применении междисциплинарного, компаративного, семиотического методов. Указанный методологический подход позволяет всесторонне изучить и структурировано обобщить объёмный фактологический материал, опираясь на значительную теоретическую базу. **Научная новизна** работы заключается в культурологической рецепции мифологических персонажей спортивно-художественных действ на примере Олимпийских игр. **Выводы.** Выделение мифологических мотивов в знаково-символическом поле культуре позволило проанализировать структурно-символическое содержание мифологических персонажей в режиссуре Олимпийских игр и проследить динамику тотемных персонажей в талисманах спортивно-художественных действ.

Ключевые слова: спортивно-художественные действа, Олимпийские игры, театрализация, персонаж, миф, символ, культурная коммуникация.

Mashchenko Ivanna, *Postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture*

Mythological characters in sports and artistic performances in the symbolic field of culture

Purpose of the article. The article analyzes mythological characters as the main structural element of the sign and symbolic field of sports and artistic performances and the cultural code in the communicative field of culture. The semiotics of the mythological component of the opening and closing ceremonies of the Olympic Games on the examples of chthonic beings, primates, gods and cultural heroes is considered. **The methodology** of the research is to apply

©Мащенко І.О., 2018

interdisciplinary, comparative and semiotic methods. This methodological approach allows us to comprehensively explore and structurally synthesize a large factual material based on a significant theoretical background. **The scientific novelty** of the work is the culturological reception of the mythological characters of the sports and arts performances on the example of the Olympic Games. **Conclusions.** The definition of mythological motifs in the symbolic field of culture made it possible to analyze the structural and symbolic content of mythological characters in the direction process of the Olympic Games and to trace the dynamics of totemic characters as talismans of sports and artistic activities.

Key words: sports and art performances, Olympic games, theatralisation, character, myth, symbol, cultural communication.

Актуальність теми дослідження. Спортивно-художні дійства (СХД) є активним компонентом комунікаційної складової культури як транслятори ідей здорового образу життя, морального та естетичного виховання, регуляції соціальних взаємин, перспективності фінансових інвестицій для країни. Залучення в сценаріях заходів міфологічних сюжетів інтегрує СХД до комунікативної системи всесвітньої культури. Тому актуальним стає дослідження міфологічної складової СХД як культурного коду в комунікативному вимірі культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження вчених А. Карплюкова, Н. Благолева, М. Литвинової, Н. Малиновської, А. Аверкової, В. Козлової [5; 2; 7; 8; 1; 6] аналізують СХД з точки зору візуального культурного феномену зі специфічними функціями та антропологічного фактору щодо залучення різних соціальних верств населення. Історичний аспект виявлено, зокрема, в працях таких науковців як: Ю. Черняк, А. Сілін, В. Кудашов, І. Туманов [16; 12; 15; 13]. Щодо внутрішнього структурування СХД, постає питання про недостатню наукову-теоретичну базу в культурологічному полі дослідження.

Мета дослідження. Заповненню означеної теоретичної прогалини присвячене дослідження, що націлене на виокремлення міфологічних мотивів у знаково-символічному полі СХД, аналіз структурно-символічного змісту міфологічних персонажів у режисурі Олімпійських ігор і простеження динаміки тотемних персонажів у талісманах СХД.

Виклад основного матеріалу. У семантичному полі СХД основними внутрішньоструктурними елементами є: 1) співтворчість авторів (режисер-постановник та постановча група); 2) художній фон – велика група людей, яка від зміни свого сценічного положення утворюють різні художні образи та відповідне сприйняття глядачем; 3) глядачі як прямий та повноцінний адресат символіки; 4) образності дійства; 5) окремі персонажі, дії яких розкривають художній задум самого СХД.

За специфічною формою діяльності в структурі СХД найбільш масштабнішими є церемонії відкриття/закриття Олімпійських ігор [8]. Тому слід звернути увагу на персоніфіковану складову самого дійства. Персонажем називають роль, маску, діючу особу, істоту мистецького (художнього) твору: міфу, книги, образотворчого мистецтва, спектаклю, кінофільму, гри, публіцистики тощо. В даному випадку персонажами церемоній відкриття/закриття Олімпійських ігор слід вважати художні образи як результат уяви постановників і реальних учасників дійства (Президентів країн, Міжнародного олімпійського комітету, спортсменів, виконавців офіційних гімнів тощо).

СХД як засіб культурної комунікації акцентують свою увагу на створенні та відтворенні на сценічній площині художніх образів, які несуть аксіологічний наратив у семантичному полі культури. За предметом зображення в структурі художнього образу дійства слід виокремити образи-персонажі міфологічного, історичного та алегоричного змісту. Зосередимо свою увагу на міфологічних персонажах.

Церемонія відкриття/закриття Олімпійських ігор має на меті культурно-символічне звернення до жителів всього світу. З часів відновлення Олімпійських ігор (поч. з 1896 р.) відбулося 52 СХД, при створенні яких поставало питання щодо створення образів-персонажів з урахуванням національних особливостей як ідейно-тематичної основи самого дійства. Більшість СХД будується на відтворенні на сценічному майданчику міфологічного підґрунтя історії створення країни, яка проводить Олімпійські ігри. Тому першочерговим при розумінні персоніфікації СХД є звернення до міфологізації дійств. У структурі гуманітарного знання міф сприймається як гіперінтерпретоване поняття. Е. Касірер розумів міф як замкнуту символічну систему [4]; Б. Малиновський та Д. Фрезер аналізували домінуючу роль при встановлені гармонії між людиною, соціумом і природою [9;14]; М. Еліаде трактував міф як першооснову історії, культури та суспільного життя [17].

У концепції Б. Малиновського «функція міфу полягає в тому, щоб зміцнити традицію, надати їй значущості й влади, зводячи її витоки до високих, гідних вшанування, наділених надприродною силою засадам» [9, 143]. За словами Ю. Сидорович, «роль міфу в процесі культурогенезу незаперечена, оскільки він як ядро культури програмує подальший хід розвитку культури та її динаміки. У цьому полягає його глибока сутність та функціональна направленість» [11, 75].

Найбільш розповсюдженою моделлю залучення міфологічних сюжетів до сценарію СХД є апеляція до міфологізованої історії країни, що проводить Олімпійські ігри. Простежуються сюжети міфів, що стосуються як явищ природи й суспільства, так богів і духів. Головним є трансформування персонажів на сценічній площині, їх взаємодія та ідеологічне підґрунтя. Так, в Атланті (США, 1996 р.) церемонія відкриття/закриття була приурочена 100-річчю з дня відновлення проведення Олімпійських ігор. Тому поставало питання щодо відтворення давньогрецьких традицій з культурними традиціями (уявленнями) країни-господаря Олімпійських ігор: кольорова символіка п'яти континентів трансформувалась у відтворенні над трибунами давнього олімпійського ритуалу вогню за участю живих фігур у бронзових масках, а поява Духу ріки Міссісіпі як найдовшої річки у штаті – їздою на стилізованій колісниці в упряжці з рибами замість традиційних коней.

Як зазначила О. Дарморіз, «міф для Е. Касирера є своєрідною початковою формою життя, з якої виникає мова народу. Причому міф не лише первісна форма культури, з його допомогою структурується життя народу на всіх етапах його розвитку» [3, 14]. Так, у Барселоні (Іспанія, 1992 р.) основним задумом став міф про заснування міста, де велика увага приділялась подвигам легендарного засновника Барселони – Геракла, а запалення Священного вогню в великій чаші відбувалося з пострілом лука на великій відстані. В Альбервілі (Франція, 1992 р.) головним героєм стала напівлюдина напів-божество-зірка, яка прагнула привести всіх учасників до перемоги. Тобто міфологічні сюжети, в даних ситуаціях не тільки відповідали ідеї перемоги, наснаги й жаги до подолання складнощів, але й були посиланням до тих сюжетів локальної міфології, які вписували країни-організатори до загальносвітової культури.

Також СХД можуть використовувати таку властивість міфологічної свідомості як цілісне світорозуміння. Творча інтерпретація даної образності забезпечує ідею єднання нації з її історією та природно-кліматичними особливостями. Зокрема, як зазначила О. Дарморіз, «міфи складаються з реальності та фантазії, природного та надприродного, знання і віри, думки та емоції» [3, 71]. Наприклад, у Сіднеї (Австралія, 2000 р.) основними мотивами видовища стали етапи становлення історії Австралії. Барвисте шоу з елементами водної феєрії символізувало тісний зв'язок австралійського народу з морем. Про це свідчила поява найрізноманітніших морських жителів: медуз з вусами, схожих на повітряні кульки, медуз – зірок, в'юнів, баракуди, і головних персонажів (Качконіс Сід, Кукабара Оллі та Єхидна Міллі), які уособлювали стихії землі, води, неба та зародження усього живого на місцевості. Трійка в даному випадку є символічним числом, оскільки Олімпіада проходила напередодні вступу в третє тисячоліття. Згідно з О. Дарморіз, типологію міфологічних персонажів можна класифікувати на: хтонічні істоти (божества), чудовиська, першопредки, духи, боги і культурні герої [3]. У церемоніях відкриття/закриття Олімпійських ігор простежується участь хтонічних істот, першопредків, богів і культурних героїв.

Звернімо увагу на те, що використання образів міфологічних богів у режисурі СХД було виявлено тільки в церемонії відкриття/закриття Олімпійських ігор у Берліні (Німеччина, 1936 р.). Вони використовувались як алегоричні образи сили, мужності, першості, опираючись на давньогрецьку традицію спортивного еталону. Хоча в Афінах (Греція, 2004 р.) головною місією СХД було нагадування людям про культуру, історію та міфологію країни-господині Олімпійських ігор, але появи саме давньогрецьких богів не простежується.

У СХД міфологічні персонажі набувають антропоморфного вигляду або слугують художньо-образним втіленням (художнім фоном), або за допомогою виражальних засобів (колір, світлові та піротехнічні ефекти) являють собою художні образи, які є цінностями для країни. Хтонічні персонажі використовуються в СХД як втілення перших міфічних мешканців місцевості (краю), де проводиться саме дійство, уособлюють його першонаселенців, а також постають як алегорії сил природи, що історично були вагомими чинниками розвитку певного регіону – море, земля, гори тощо. Наприклад, в Афінах (Греція, 2004 р.) на церемонії відкриття Олімпійських ігор один з театралізованих епізодів символічно розкрив тісний зв'язок країни з морем. На великому озері, який слугував сценічною площиною, з'явилася химерна істота Кентавр як символ нижчої природи людини, її звірячої натури, у поєднанні з вищою природою та людськими чеснотами. За допомогою магічного спису кентавра глядачі могли простежити еволюцію грецької цивілізації.

Образи предків простежуються в церемоніях відкриття/закриття Олімпійських ігор як прабатьків родів і племен зі звичаями та обрядами, що заселили дану місцевість. Завдяки їх пластичним діям на сценічній площині глядач міг сформувати цілісну систему культурного світобачення країни. Як зазначив Е. Мелетинський, «обрядова пантоміма в відповідності до специфіки театрального мистецтва направлена перш за все на наслідування звичок тварин-тотему, а супроводжуючий спів має величальний характер» [10, 36]. Наприклад, у Сіднеї (Австралія, 2000 р.) на відкритті Олімпійських

ігор таку семантику мала поява великої маси аборигенів з червоними пов'язками на головах, хаотично-ритмічні рухи яких відтворювали давні міфологічні обряди добування та запалювання Вогню, що стало посиланням до багатовікової традиції збереження органічних речовин для зростання рослинності за допомогою вогню [16]. Іншим прикладом може слугувати однин з тематичних театралізованих епізодів відкриття Олімпійських ігор в Ріо-де-Жанейро (Бразилія, 2016 р.). У Бразилії знаходиться найбільший в світі ліс і поставало питання щодо збереження не тільки його рослинності, а й лісів по всьому світу. Екологічна тематика прослідковувалась від початку дійства до його завершення. Тому важливою була поява перших персонажів дійства – першопредків, що вийшли, за легендою, з лісної місцевості. Слід звернути увагу, що найдавнішим образам першопредків властиві зооантропоморфні й зооморфні риси, що характерні для міфологічних героїв про походження народу. Саме в Ріо-де-Жанейро сценічним образом (гримом, костюмом) персонажі трансформувались в стебла дерев, кущів, всіляких рослин. Тримаючи в руках підтягнуті на високих тросах прозорі товсті пружні нитки під впливом зеленого світла, першопредки перетворювались на аборигенів, які в ритуальному дійстві зплітали нитки у повітрі, що знаменувало заселення бразильської місцевості. По завершенню театралізованого дійства, хлопчик (уособлення наслідування традицій) по центру стадіону посадив маленьке дерево на знак збереження природи та віддання пошани першопредкам, що було потім зроблено всіма учасниками Олімпійських ігор. Але це ритуальне дійство відбувалось вже не на сценічній площині.

Міфологічними персонажами в СХД слід вважати також міфологічні духи, образи яких знаходяться в основі візуалізації (образності) талісманів. Дослідження персонажів показало, що талісмани є тотемною структурною одиницею, яка спрямована на демонстрацію культурного та комунікативного значення для певного суспільства та країни. Так, у Ванкувері (Канада, 2010 р.) глядачі вперше побачили вождів індіанських племен та 20-метрового крижаного ведмедя як символ сили, величі, хоробрості та відваги, а також гігантських косаток як основних жителів морського світу.

Слід звернути увагу те, що багато талісманів СХД є міфологічними персонажами, що символізують цінності сучасного спортивного руху. Наприклад, в Сеулі (Республіка Корея, 1998 р.) амурський тигр Ходорі уособлював дружність та традиційної гостинності корейського народу, хоча в азіатській міфології амурський тигр має більш розширене значення – він герой багатьох міфів, легенд, та казок; символ правлячих королівських родів, посередник між Небом та Землею, а також бог-господар гір і печер. У Пхенчхані (Північна Корея, 2018 р.) талісманом було обрано також тигра, але вже білого на ім'я Сухоран, який в корейської міфології і культурі є символом довіри, сили і захисту. Поява Сухорану прослідковувалась протягом всього дійства: від Відкриття Олімпійських ігор – на космічному візуальному фоні (сценічна площина) з традиційними символами (сценічними ляльками на палицях) як земне народження (заснування), до Закриття Ігор – світлове зображення Сухорану на сценічній площині під час виступу музичної групи «EXO».

Не менш важливим є порівняння талісманів церемоній відкриття/закриття Олімпійських ігор у Москві (СРСР, 1980 р.) та в Сочі (Росія, 2014 р.) і їх сценічне втілення. Поява ведмедика – символу слов'янській міфології (захисника від зла та покровителя родючості) було трансформовано на стадіоні з урахуванням характерних спортивних якостей людини – сили, сміливості та завзятості. У 1980 р. антропоморфна гумова лялька бурий ведмедик Мішка був першим відтвореним талісманом Олімпійських ігор, якого було введено в художнє дійство як персонажа. У 2014 р. на стадіоні білий ведмедик Мішка (електронна лялька-аніматронік) на ковзанах відтворював пластичні перетворювання посеред льодяних дзеркал (уособлення зимніх видів спорту), і погасив головний вогонь у священній чаші на знак закінчення Олімпійських ігор.

Участь культурних героїв (людей, тварин) в СХД є важливим структурним елементом, який дає змогу ознайомити глядача зі створенням культурних об'єктів. Так, у Ванкувері (Канада, 2010 р.) культурними героями є і були на сценічній площині антропоморфні тварини Міга та Куачі (засновники канадської флори, реальні морські мешканці), які розповідали про заселення етнічних груп на територію Канади. Куачі – волохатий лісовий житель, який прибув з нетрів країни, щоб досліджувати нові простори, а Куачі – молодий ведмедик поєднав у собі міфологічний образ «примарного ведмедя» і образ косатки. Історія його народження своїм корінням сягає в ескімоські та індіанські перекази про косатки.

Висновки. Таким чином, у дослідженні було виокремлено міфологічні мотиви знаково-символічного поля спортивно-художніх дійств. Показано, що поява персонажів на сценічні площині залежить від міфологічного світосприйняття країни, де проходять СХД з урахуванням спортивної тематики та ідейності дійства. Це свідчить про: 1) повернення міфу і втілення його у символічному полі сучасної культури та в інших культурних модифікаціях; 2) вказує на затребуваність міфу в секулярній культурі і вводить його в трансформоване втілення. Також у дослідженні було проаналізовано

структурно-символічний зміст міфологічних персонажів у режисурі Олімпійських ігор, де головними стали хтонічні істоти, першопредки, боги та культурні герої. Простежена динаміка тотемних персонажів у талісманах спортивно-художніх дійств як трансформація в талісманів СХД країн-господинь.

Література

1. Аверкова А. В. Спорт на экране : телережиссура массового зрелища : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствовед. : 17.00.03 / РАН. — М. , 2011. — 19 с.
2. Благолев Н. Н. Спортивное зрелище как элемент визуальной культуры : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. культурол. : 24.00.01 / РАН. — М. , 2011. — 14 с.
3. Дарморіз О. Міфологія / Оксана Дарморіз. — Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2010. — 248 с.
4. Кассирер Э. Философия символических форм / Эрнст Кассирер. — Т. 2 : Мифологическое мышление. — М. ; Спб. : Университетская книга, 2001. — 280 с.
5. Карплюков А. Н. Спортивные соревнования как фактор привлечения к занятиям спортом людей различного возраста : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. пед. наук: 13.00.04 / РАН. — Омск, 2004. — 24 с.
6. Козлова В. С. Спорт как социально-зрелищная сфера: формирование, функционирование, управление: автореф. дис. на соискание учен. степени докт. соц. наук: 22.00.08 / РАН. — Орел. , 2005. — 62 с.
7. Литвинова М. В. Массовые праздники и зрелища как культурный феномен: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. пед. наук: 24.00.01 / РАН. — Белгород. , 2002. — 18 с.
8. Малиновская Н. В. Спортивные праздники и выступления в структуре физической рекреации (Теоретический аспект проблемы) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. пед. наук: 13.00.04 / РАН. — Спб. , 2002. — 25 с.
9. Малиновский Б. Научная теория культуры / Бронислав Малиновский. — М. : ОГИ, 2005. — 184 с.
10. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — М. : Москва, 1976. — 407 с.
11. Сидорович Ю. М. Мифологически основания культуры / Ю. М. Сидорович // Наука. Релігія. Суспільство. — 2008. — № 1. — С. 72–80.
12. Силин А. Д. Специфика работы режиссера при постановке массовых театрализованных представлений под открытым небом и на нетрадиционных площадках / А. Д. Силин. — М. : ВИПКРК, 1987. – 184 с.
13. Туманов И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И. М. Туманов. — М. : Просвещение, 1976. — 86 с.
14. Фрезер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Дж. Фрезер. — М. : Эксмо, 2006. — 960 с.
15. Художественный фон в массовых спортивно–художественных представлениях / В. Ф. Кудашов, Г. Б. Рабиль, П. Т. Кудашова, М. М. Пилюгина ; ред. В. Ф. Кудашова. — СПб.: ООО «Эдмен», 2011. — 128 с.
16. Черняк Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ / Ю. М. Черняк. – Минск: Тетра Системс, 2004. — 224 с.
17. Элиаде М. Священное и мирское / Мирча Элиаде. — М. : Изд-во МГУ, 1994. — 144 с.

References

1. Averkova, A. V. (2011). Sport on the screen: the television directing of the mass spectacle. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: RAS [in Russian].
2. Blagolev, N. N. (2011). Sporting spectacle as an element of visual culture. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: RAS [in Russian].
3. Darmoriz, O. (2010). Mythology: a tutorial. Lviv: LNU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].
4. Kassirer, E. (2001). Philosophy of symbolic forms. St. Petersburg: Universitetskaya kniga [in Russian].
5. Karplyukov, A. N. (2004). Sports competitions as a factor in attracting people of different ages to sports. Extended abstract of candidate's thesis. Omsk: RAS [in Russian].
6. Kozlova, V. S. (2005). Sport as a social and entertainment sphere: formation, functioning, management. Extended abstract of candidate's thesis. Orel: RAS [in Russian].
7. Litvinova, M. V. (2002). Mass holidays and spectacles as a cultural phenomenon. Belgorod: RAS [in Russian].
8. Malinovskaya, N. V. (2002). Sports holidays and performances in the structure of physical recreation (Theoretical aspect of the problem). Extended abstract of candidate's thesis. St. Petersburg: RAS [in Russian].
9. Malinovskiy, B. (2005). The scientific theory of culture. Moscow: OGI [in Russian].
10. Meletinskiy, Ye. M. (1976). Poetics of the myth. Moscow: Moskva [in Russian].
11. Sidorovich, Yu. M. (2008). Mythological foundations of culture. Science. Religion. Society, 1, 72–80 [in Russian].
12. Silin, A. D. (1987). Specificity of the director's work when staging mass theatrical performances in the open air and on non-traditional venues. Moscow: VIPKRK [in Russian].
13. Tumanov, I. M. (1976). Directing a mass holiday and a theatrical concert. Moscow: Prosveshchenie [in Russian].
14. Frezer, Dzh. (2006). A golden branch. Study of magic and religion. Moscow: Eksmo [in Russian].
15. Artistic background in the mass sports and artistic performances. (2011). St. Petersburg: OJC «Edmen» [in Russian].
16. Chernyak, Yu. M. (2004). Directing holidays and shows. Minsk: Tetra Sistems [in Russian].
17. Eliade, M. (1994). Sacred and mundane. Moscow: MGU [in Russian].

УДК 069-026.91(091)(4)

Новікова Ганна Юріївна,
аспірант Харківської державної академії культури
ORCID 0000-0002-3774-1975
a.n.fk71@gmail.com

ЗАРОДЖЕННЯ ФЕНОМЕНУ СЕРЕДОВИЩНИХ МУЗЕЇВ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗЕЙНІЙ ТРАДИЦІЇ

Метою статті є вивчення передумов зародження феномену середовищних музеїв у західній музеєзнавчій традиції. **Методологія.** Застосовано культурологічний підхід з використанням методів аналізу та синтезу, історико-логічного методу. Досліджено досвід створення «Скансену» А. Хазеуліса як першого досвіду моделювання середовища музейними засобами. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що дана стаття є однією з перших спроб в українському музейництві комплексно проаналізувати передумови виникнення та історію розвитку феномену середовищних музеїв у європейській музеєзнавчій думці. **Висновки.** Виникнення феномену середовищних музеїв спричинено декількома факторами: природною трансформацією музейних форм, що існували раніше і соціокультурними змінами XX ст., що відбилися на діяльності музею.

Ключові слова: середовищний музей, скансен, моделювання середовища, феномен, екомузей, нематеріальна спадщина.

Новикова Анна Юрьевна, *аспирант Харьковкой государственной академии культуры*

Зарождение феномена средовых музеев в европейской музейной традиции

Целью статьи является изучение предпосылок зарождения феномена средовых музеев в западной музееведческого традиции. **Методология.** Применен культурологический подход с использованием методов анализа и синтеза, историко-логического метода. Исследован опыт создания «Скансен» А. Хазеулиса как первого опыта моделирования среды музейными средствами. **Научная новизна** исследования заключается в том, что данная статья является одной из первых попыток в украинском музейном комплексе проанализировать предпосылки возникновения и историю развития феномена средовых музеев в европейской музееведческого мнению. **Выводы.** Возникновение феномена средовых музеев вызвано несколькими факторами: естественной трансформацией музейных форм, существовавших ранее и социокультурными изменениями XX в., Отразились на деятельности музея.

Ключевые слова: средовой музей, скансен, моделирование среды, феномен, экомузей, нематериальное наследие.

Novikova Hanna, *Postgraduate student Kharkiv State Academy of Culture*

The emergence of the environmental museums phenomenon in the european museum tradition

The purpose of the article is to study the prerequisites for the emergence of the phenomenon of environmental museums in the Western museum studies tradition. **Methodology.** The cultural approach with the use of methods of analysis and synthesis, historical and logical approach is applied. The experience of creating "Scansen" by A. Hazeulys as the first experience of museum modeling was considered. **The scientific novelty** of the study is that this article is one of the first attempts in the Ukrainian museum science to comprehensively analyze the prerequisites and history of the phenomenon of environmental museums development in European museum science. **Conclusions.** The emergence of the phenomenon of environmental museums was reasoned by several factors: the natural transformation of museum forms that existed in the past and socio-cultural changes of the twentieth century, reflected in the activities of the museum.

Key words: environmental museum, scansen, environment modeling, phenomenon, ecomuseum, intangible heritage.

Актуальність теми дослідження. З середини XX ст. в світі формуються відмінні умови історико-культурної ситуації, що зумовили розвиток багатьох важливих процесів в житті та діяльності людини, в тому числі й в музейній справі. Інформаційні технології, глобалізаційні процеси, зародження й стрімкий розвиток креативної економіки, розвиток соціальних комунікацій призвели до виникнення на поч. XXI ст. певного явища в музейній діяльності, що отримав назву «музейного буму» та характеризувався розмаїттям видів музейної діяльності. Музей як соціокультурна інституція виходить за традиційні межі місця зберігання предметних колекцій, оскільки до сфери музейної діяльності долучаються об'єкти нерухомої матеріальної спадщини, нематеріальна спадщина та середовище. Кардинальні зміни, що відбулися у ставленні до об'єктів спадщини, призвели до появи нових форм музей-

©Новікова Г.Ю., 2018

ної діяльності, здатних забезпечувати збереження, дослідження та демонстрацію культурного ландшафту з усіма взаємозв'язками між його складовими елементами – середовищних музеїв (site–museum або environmental museum). Дослідження феномену середовищних музеїв вимагає перш за все виявлення передумов виникнення та історії формування середовищного типу музеїв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оскільки феномен «site–museum» зародився й розвинувся в європейській музейній традиції, то переважна більшість публікацій з цього питання мають зарубіжне авторство. Відомий музеолог Кеннет Хадсон в своїй праці «Влиятельные музеи мира» дослідив історію виникнення та розвитку різноманітних музейних форм, серед яких – і музеї під відкритим небом як зачатки середовищних музеїв [6]. Виникнення та етапи розвитку скансенів як нового типу музейної діяльності досліджували А. Де Йонг [1], Єва Норденсон [4], І. Н. Шарухо [13], С. А. Соснін [9], О. Г. Сєван [8], Ю.Ю. Башкатов, Р.В., Терпілоський [3], М.В, Співак [10]. У ході розвитку нових форм музейної діяльності з'являються окремі публікації, присвячені окремим аспектам феномену, що пізніше отримає визначення «середовищний музей» в працях Ф. Юбера [14], П. Мейрана [7], Фернанди ді Камарго [11], Т.І. Чукліної [12], В. М. Банаха [2] та ін. Найбільш повна концепція середовищних музеїв, визначення та виокремлення моделей середовищних музеїв у західному та російському музейництві представлені у монографії М.Є. Каулен [5].

Оскільки на сьогоднішній момент явище «середовищний музей» не лише сформувалося, а й було інституалізоване, то він підлягає всебічному дослідженню як самостійний об'єкт музейної практики. Перш за все – комплексному дослідженню витоків та подальшого формування феномену середовищного музею як цілісного явища.

Мета статті – комплексне дослідження витоків та подальшого формування феномену середовищного музею як цілісного явища у європейській музеєзнавчій думці.

Виклад основного матеріалу**.** На початку XXI ст. музей розглядається як феномен культури, що акумулює, зберігає соціальну пам'ять за допомогою пам'яток культури та природи, що є її носіями, з метою передачі її наступним поколінням. Однією з передумов переходу до цього погляду є соціокультурні зміни, що розпочалися в XX ст. та зумовили трансформацію музейних закладів в залежності від потреб соціуму. До середини XX ст. головними напрямами діяльності музейних закладів були організація збереження колекцій, науково-дослідна робота, культурно-просвітницька діяльність, експозиційна робота. З середини XX ст. перед музеями постають більш ширші завдання, серед яких: пошук шляхів збереження розмаїття національної культури та розширення форм роботи з музейними відвідувачами, що дозволять перетворити музей на відкриту комунікаційну систему. Затребуваною стає музеєфікація не окремих видів пам'яток, а середовища в цілому, з активним включенням до нього нематеріальної спадщини. З метою вирішення цього завдання змінюється і спосіб подачі музейної інформації. З часом, цей феномен отримає назву «середовищний музей».

Однією з перших спроб музеєфікувати середовище з відтворенням взаємозв'язків між усіма його складовими елементами у європейському музейництві вважається досвід шведського етнографа А. Хазеуліса – заснований ним у 1891 р. музей «Скансен» став родоначальником принципово нового типу музейних закладів, що отримали назву «музей під відкритим небом».

Ряд дослідників зазначає, що А. Хазеуліс не є автором ідеї створення музеїв під відкритим небом. Вперше ідея експонування селянських будівель під відкритим небом з повним відновленням інтер'єру з'явилася у швейцарського вченого Шарля де Бонстеттена, що в 1790 році встановив в Королівському парку Копенгагену житлові будинки та ряд скульптур датських селян в національних костюмах з метою демонстрації життєвих умов та побуту селян [9; 13]. Передумовами виникненню музеїв під відкритим небом стали і всесвітні етнографічні виставки, що почали проводитися з другої половини XIX ст. Їх експозиції демонстрували інтер'єри домівок, відреставровані садиби та подвір'я.

Виникнення першого музею під відкритим небом саме у Швеції спричинено цілою низкою причин, серед яких головною є історико-культурна ситуація, що склалася на той час. До середини XIX ст. Швеція була переважно аграрною країною з декількома промисловими кампаніями, що сприяло розвитку багатої традиційної (аграрно-патріархальної) культури. [4, 25] Світові процеси капіталізації суспільства, в результаті яких Швеція почала перетворюватися на індустріальну країну призвели до розвитку урбаністичних процесів, що супроводжувалися масовим відтоком населення у великі міста та занепадом сільського господарства в результаті розвитку промисловості. Результатом урбанізації було, з одного боку, розпорошення традицій аграрної культури, що були втрачені в умовах столичного життя, а з іншого — поява інтересу до народної культури та її проявів у духовному житті. Виникає потреба зберегти самобутність шведської культури, яку ототожнювали з селянським життям, що була під загрозою знищення [1, 29].

На міжнародній етнографічній виставці у 1878 р. (Париж) А. Хазеуліс здійснює перші спроби моделювання середовища за принципом «живої історії». Відвідувачі виставки могли побачити «живі картини» з повсякденного селянського життя, у яких люди, вдягнені у національні шведські костюми позували в ретельно відтвореному інтер'єрі селянських осель. Це призводить до того, що протягом наступних десяти років А. Хазеуліс експонує не лише інтер'єри, а й цілі будинки. [6, 110]

Разом з тим, беручи участь у міжнародних промислових та етнографічних виставках, А. Хазеуліс розумів, що експонування житлових будівель на виставках не забезпечувало збереження цих будівель та об'єктів матеріальної культури. Виникнення цієї проблеми потребувало концептуально нової моделі збереження [4, 25]. Такою моделлю є концепція «Скансену», що передбачала комплексне моделювання середовища на основі наявної архітектурної спадщини, а саме аграрно-патріархального суспільства шведів, з метою демонстрації історико-культурного надбання майбутнім поколінням. В основу концепції «Скансену», з одного боку, покладена ідея створення симбіозу культури та природи, що уособлює середовище, в якому минулі покоління обробляли землі за допомогою сил природи, а з іншого — відтворення традицій у живому середовищі [6, 111].

З відкриттям «Скансену» в світовій музеології виникає перший повноцінний музейний комплекс під відкритим небом, що уже у XIX ст. застосовував середовищний підхід у формуванні експозицій, започаткувавши тенденцію відтворення історико-культурного середовища в комплексі із застосуванням різноманітних за ступенем цінності об'єктів. Серед головних ознак середовищного музею, що належали «Скансену» А. Хазеліуса були: комплексне моделювання історико-культурного середовища, включення у експозицію живих людей замість воскових манекенів [9], природного середовища, тваринного та рослинного світу, а також нематеріальної спадщини у вигляді традицій та фольклору.

Виникнення та вдалий досвід «Скансену» зумовив напрямок розвитку музейної справи на найближче століття та призвів до масового виникнення музеїв під відкритим небом у Швеції, Данії, Норвегії, Голландії, Польщі, Фінляндії та ін., що створювалися за скандинавською моделлю скансену на поч. XX ст. [9; 3, 7].

Спочатку в скансенах демонструвався лише сільський побут, проте усвідомлення того, що історія суспільства це не лише традиційний уклад життя селянської громади, активний розвиток промисловості та удосконалення технічних засобів, призвели до виникнення нової форми музеїв під відкритим небом — індустріальних скансенів.

Музей під відкритим небом в Біміші (Північна Англія) — один з перших і наймасштабніших музеїв «людини і промисловості», заснований Френком Аткінсоном на початку 70-х рр. XX ст. Розкриваючи свій підхід щодо створення музею під відкритим небом, Аткінсон стверджував: «Музей під відкритим небом, — <…> — повинен яскраво демонструвати спосіб життя, звичаї, настанови, матеріальну культуру простих людей. Це спроба дати «живу» історію тих чи інших місць, демонструючи типові риси цієї історії з максимально можливою точністю» [6, 115-117]

Музей уособлює спробу відтворити історію розвитку суспільства і промисловості району. На території близько 120 га створено «міський» та «сільський» сектори музею, що демонструють взаємодоповнення промисловості та сільського господарства в цьому регіоні. В міському секторі відновлено типовий вигляд вулиці з перенесеними характерними домівками із сусіднього міста. Прокладено трамвайні колії, по яких рухається історичний трамвай. Повністю реконструйована шахтарська вулиця з садами, двориками та внутрішнім оздобленням хат. В Біміш перенесено і вокзал Роулей, що відреставрований в 1910 році, з вокзалу відправляється паровоз, що є точною історичною копією. На території сільського сектору розташована діюча ферма, що спеціалізується на розведенні рідких традиційних порід худоби [5, 101]. Таким чином, на території музею вдалося повністю відтворити шматочок міста певного історико-культурного періоду, побувати у якому пропонують відвідувачам.

Перші в «музейній» історії музеї під відкритим небом засвідчили, що метод штучного моделювання середовища на основі звезених пам'яток, виник ще наприкінці XIX ст. та став провідним при створенні музейних закладів майже на сто років. Проте, в ході дослідження феномену скансену стало помітним, що скансени як музейний заклад вилучають історико-культурну спадщину із середовища побутування. Це спричинено тим, що головним завданням при побудові скансенів як музейної моделі є формування колекції найбільш давніх будівель, що здатні висвітлити історію розвитку тієї країни, в якій створюється скансен [8, 61]. Це демонструє і «Скансен» А. Хазеуліса, в якому головним завданням було збереження архітектурних об'єктів від руйнування та створення на їх основі музею [6, 112].

Серед головних особливостей скансенів як музейних закладів, що відносяться до ансамблевих музеїв, можна відмітити: чіткі хронологічні та територіальні межі, за які музейні працівники не мають права виходити при побудові музейної експозиції (замкнутість); обов'язкове вилучення предметів матеріальної культури із середовища побутування; сконцентрованість музейних дослідників здебільшого на науковій діяльності, без якої неможливе достовірне відтворення інтер'єрів, реконструкція будівель та ін. Скансенівська модель музеїв під відкритим небом, застосовуючи підходи колекційного музею до об'єктів нерухомої та нематеріальної спадщини моделює «мертве» середовище, відокремлене від сучасного реального життя. Це призводить до усвідомлення необхідності інтеграції музеїв під відкритим небом до сучасного соціокультурного середовища людини, залучення носіїв культурної традиції до роботи на базі музею. З часом формується необхідність м'якої музеєфікації середовища, що дозволить йому гармонійно розвиватися та видозмінюватися без пошкоджень пам'яток матеріальної, нематеріальної культури та природи.

Тим не менш, підходи до документування та збереження об'єктів спадщини, методи їх демонстрації, застосовані А. Хазеліусом та Ф. Аткінсоном стали витоками формування нового явища, розвиненого в 2-й пол. XX ст. та призвішого до появи «нової музеології».

Завдання залучення суспільства до збереження та актуалізації власної спадщини призводить до виникнення нового феномену в музейній діяльності, що отримав назву екомузей. Масове розповсюдження екомузеїв уможливлюється з розвитком нового революційного напрямку в музеєзнавстві, що отримав назву «нова музеологія» [2, 3]. Саме з розвитку екомузеїв розпочинається історія формування середовищних музеїв як самостійного явища у світі.

Зважаючи на те, що спроби змоделювати середовище були у «Скансен», «Біміш» та ін., ми не можемо вважати ці зразки повноцінним середовищним музеєм, оскільки з моменту виникнення скансенів, базовими були два чинники: збереження пам'яток народного зодчества (переважно дерев'яного, згодом індустріальні пам'ятки та ін.) і демонстрація того чи іншого типу культури та етнографічних колекцій [10, 106].

З розвитком екомузеїв та нової музеології скансени починають трансформуватися у середовищні музеї. На території скансенів активно демонструється нематеріальна спадщина як засіб музейної комунікації з відвідувачами, посилюються взаємозв'язки між об'єктами матеріальної, нематеріальної та природної спадщини.

Виникнення екомузеїв — результат втілення Жоржем Анрі Рів`єром принципів скандинавських музеїв під відкритим небом з тією різницею, що будівлі не переміщувалися на спеціально відведену територію, а відновлювались у первинному вигляді. У 1967 р. у Франції за допомогою селянських громад було створено регіональні природні парки з метою розширити просвітню діяльність, направлену не лише на культурний розвиток та поширення знань про архітектуру, а й на удосконалення відносин між людиною та його оточенням [14, 6].

Теоретичне обґрунтування необхідності музеєфікації середовища в сукупності вперше висунув один з родоначальників концепції екомузеїв та «нової музеологів» — Юг де Варін (активно працював над розвитком екомузеїв разом з Ж. А. Рів`єром). Саме він визначив музей місцем пошуку середовища людьми, що із нього вийшли, яке поєднує їх з тими, хто їм передував, навіть тоді, коли спадкоємність поколінь була втрачена. [11, 55].

Першим та одним з наймасштабніших екомузеїв у світі став створений Югом де Варіном та Ж.А. Рів`єром у 1971-1974 рр. музей людини та промисловості Лє Крєзо (Монсо — Лє — Мин) [14, 6]. Музей будувався на принципах «розсередженого» музею, об'єктами музеєфікації в якому ставали нерухома та рухома матеріальна спадщина, природна спадщина (у вигляді рослинного та тваринного світу), нематеріальна спадщина та власне люди, що вперше розглядались у якості «живих» експонатів музею, які проживають в ньому на постійній основі. [12, 250-251; 6, 144-145].

Екомузей Лє Крєзо на практиці продемонстрував одну з головних особливостей музеїв, концепцію яких окреслили в рамках «нової музеології» — переорієнтація діяльності музею на пересічного громадянина, залучення якого до музею може відбуватися не лише у вигляді музейного відвідувача, а й «помічника» музею. Міжнародний документ «Квебекська декларація», що зафіксував основні філософські принципи «нової музеології» — первинне значення соціальної місії музею та зміни підходу до роботи з надбанням та громадою (прийнята 13 жовтня 1984 р., Квебек). Декларація закріплювала і зміну місії музею – віддзеркалення середовища побутування людини та її діяльності у якості цілісного творчого процесу розвитку. Разом з тим, музеї нового типу використовують у своїй роботі усі напрями роботи традиційних музеїв (комплектування, консервація, експозиційна та дослідницька робота, популяризація) використання яких здійснюється з огляду на особливості даного середовища

чи конкретного проекту. [7, 21-22]. Головним є переміщення акцентів з функцій зберігання та експонування на функції музею як соціокультурного центру.

Важливим досягненням «нової музеології» як музейного руху стало те, що «нова музеологія» інституційно закріпила право пошуку нових форм модернізації музейних закладів, обґрунтувала вихід за рамки концепції екомузеїв, якщо це дозволить музеям бути мобільними та швидше реагувати на потреби суспільства. Такою формою є середовищні музеї, що сьогодні визначаються у якості музеїв, діяльність яких заснована в першу чергу на музеєфікації історико-культурного та природного середовища з усіма його складовими рухомими, нерухомими і нематеріальними об'єктами та існуючими між ними взаємозв'язками. [5, 87].

Висновки. Підводячи підсумок, варто зазначити, що виникнення середовищних музеїв спричинила, з одного боку, природна трансформація музейних форм, що існували раніше (скансени, регіональні природні парки, екомузеї), а з іншого — прагнення позбавити музеї кордонів, що поклало основи розвитку музеїв у якості соціокультурного центру. Розширення меж музею призводить до його трансформації: колекційний — ансамблевий — скансен (та інші форми музеїв під відкритим небом) — екомузей — середовищний музей. Таким чином, середовищні музеї уособлюють синтез характерних рис попередніх музейних форм з метою збереження середовища в комплексі, що може наділяти середовищні музеї рисами одночасно декількох музейних форм.

Наукова новизна дослідження визначається комплексним аналізом передумов виникнення музеєфікації історико-культурного середовища, дослідженням подальших трансформацій та формуванням середовищного музею як самостійного феномену в музейній практиці з метою актуалізації явища у вітчизняному музейництві.

Перспективи подальших досліджень. З появою та стрімким розвитком креативної економіки на поч. XXI ст. відбуваються подальші трансформації середовищного музею, що призвели до появи мережі різноманітних моделей цієї форми, які базуються вже не лише на класичній «фіксації середовища», а й на «відтворенні середовища» в спеціально відведеному для цього місці. Тож трансформаційні процеси, які відбуваються у сучасних музейних моделях, засоби передачі інформації, розмаїття концепцій власне середовищних музеїв роблять перспективними подальші дослідження цього явища. Результати досліджень, залучення світового досвіду до вітчизняного музейництва стануть важливим теоретичним підґрунтям не лише для вивчення феномену середовищних музеїв в Україні, а й поширення цього явища у вітчизняному музейному просторі.

Література

1. Андриан де Йонг, Метте Скоугорд Первые музеи под открытым небом: о народных традициях музейными средствами/ Йонг А., Скоугорд М.// — Museum — №175 (1) — 1993 — С. 27-33.
2. Банах В.М. Нова музеологія та актуалізація нематеріальної культурної спадщини / В. М. Банах// Тези ІІІ-ї міжнар. наук.-практ. конф. «Історико-культурна спадщина в еру глобалізації: теорет. та прикладні аспекти»/ Уклад. А.Л. Нагірняк — Львів, 2016. — С. 3 — 6.
3. Башкатов Ю.Ю., Терпиловський Р.В. До історії скансенів у Європі // Ю.Ю. Башкатов, Терпиловський Р.В// Археологія і давня історія України: Зб. наук. пр. — К.: ІА НАН України, 2011. — Вип. 5. — С. 7-16.
4. Ева Норденсон Вначале был скансен / Норденсон Е.// — Museum — №175 (1) — 1993 — С. 25-26
5. Каулен М. Е Музеефикация историко-культурного наследия России/ М.Е. Каулен// — М.: Этерна, 2012. — 432 с.
6. Кеннет Хадсон Влиятельные музеи мира/ Хадсон К. — Пер. с англ: Л. Мотылев. — Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. — 194 с.
7. Мейран П. Новая музеология/ П. Мейран// Museum — №148. — 1985. С. 20-21
8. Севан О. Г. Музеи под открытым небом Европы / О.Г. Севан// Обсерватория культуры — Москва. — №3. — 2006. — С. 60-69.
9. Соснин, С. А. Создание музеев под открытым небом. Отечественные и зарубежные примеры// Молодежь и наука: сборник материалов IX Всероссийской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых с международным участием, посвященной 385-летию со дня основания г. Красноярска [Электронный ресурс]. — Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2013. — Режим доступу: http://conf.sfukras.ru/sites/mn2013/section004.html
10. Співак М.В. Музей під відкритим небом як ефективна форма збереження національної культурної спадщини/ М.В. Співак// Мат. Всеукр. науково-практич. конференції «Українська культура: перспективи Євроінтеграції. Інноваційні процеси в сучасній культурі» — К. — 2016 — С.106-109.
11. Фернанда ди Камарго, Альмеида Моро Экомузей близ электростанции — Museum — №161 — 1989 — С. 54-58
12. Чуклина Т.И. Экологический музей как репетиция идеального общества — Вестник Санкт-Петербургского университета — С-П. — 2009. — Сер. 6 — Вып. 2. — С. 249 — 254.

13. Шарухо, И. Н. Скансены как элемент туристической инфраструктуры / И. Н. Шарухо // Рекреационно-туристический потенциал Северо-Запада России: материалы международной российско-белорусской общественно-научной конференции / редкол. А. И. Слинчак [и др.]. — Псков : ПГПУ, 2006. — С. 35–37.

14. Юбер Ф. Экомузеи во Франции: противоречия и несоответствия/ Ф. Юбер// — Museum — №148 — 1985 — С. 6-10.

References

1. A. de Yong, & M. Skougord (1993). The first open-air museums: about folk traditions by museum means. Museum, 175(1), 27-33 [in Russian].

2. Banakh V.M. (2016). New museology and actualization of intangible cultural heritage, Theses of the III International. science-practice conf. "Historical and cultural heritage in the era of globalization: theorems. and applied aspects". Lviv, 2016, 3-6 [In Ukrainian]

3. Bashkatov Yu.Yu., & Terpylovskyi R.V. (2011). To the history of scansen in Europe, Archeology and the ancient history of Ukraine: Collection of scientific works. K.: IA NAN Ukrainy, 2011, 7-16 [In Ukrainian]

4. Yeva Nordenson (1993). At first there was a scansen. Museum, 175(1), 25-26 [in Russian].

5. Kaulen, M. Ye. (2012). Muzeefikatsiya istoriko-kulturnogo naslediya Rossii. M. : Eterna [in Russian].

6. Kennet Khadson (2001). Influential museums of the world. Novosibirsk: The Siberian Chronograph. [in Russian].

7. Meyran P. (1985). New Museology. Museum, 148, 20-21[in Russian].

8. Sevan O. G. (2006). Museums in the open air of Europe. Observatory of Culture, 3, 60-69. [in Russian].

9. Sosnin S. A. (2013). Creation of open-air museums. Domestic and foreign examples, Youth and Science: a collection of materials IX All-Russian scientific and technical conference of students, graduate students and young scientists with international participation, dedicated to the 385th anniversary of the founding of Krasnoyarsk. Krasnoyarsk: Siberian Federal University, 2013. Retrieved from http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2013/section004.html

10. Spivak M.V. (2016). Open air museum as an effective form of preservation of the national cultural heritage, Materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference "Ukrainian Culture: Perspectives of Eurointegration. Innovative processes in modern culture». Kiev,2016,106-109 [In Ukrainian]

11. Fernanda di Kamargo & Almeida Moro (1989). Ecomuseum near the power station. Museum, 161, 54-58 [in Russian].

12. Chuklina T.I. (2009). Ecological Museum as a rehearsal for an ideal society. Bulletin of St. Petersburg University, Series 6, Issue. 2, 249-254. [in Russian].

13. Sharukho, I. N. (2006). Skanseny as an element of the tourist infrastructure, Recreational and tourist potential of the North-West of Russia: materials of the international Russian-Belarusian social and scientific conference. Pskov: PSPU, 2006, 35-37 [in Russian].

14. Yuber F. (1985). Ecomuseum in France: contradictions and inconsistencies. Museum, 148, 6-10 [in Russian].

УДК 008: 312.421

Пономаренко Юрій Володимирович,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
ponomarenhoyura@i.ua

ГЕТЕРОХРОНІЯ ТА ГЕТЕРОТОПІЯ СУЧАСНИХ ПРАКТИК КУЛЬТУРИ

Метою дослідження є визначити механізми системогенезу культурних практик як фактору гармонізації глобалізаційних проблем сучасності. **Методологія** дослідження полягає у використанні методів аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення, а також культурно-історичних реконструкцій для адекватного визначення змісту та функцій культурогенезу пострадянського простору. **Наукова новизна** полягає у дослідженні механізмів функціонування систем культурних практик на підставі реконструкції теорії функціональної системи П. Анохіна та теорії диспозитиву як локусу просторової презентації дискурсу у М. Фуко. Гетерохронія (нерівномірний розвиток підсистем культури як різночасова єдність) досліджується у контексті гетеротопії (різнопросторових систем презентації інформації), що допомагає визначити особливості системогенезу сучасних практик культури. **Висновок**. Гетерохронія як провідний концепт теорії системогенезу функціональної системи, за П. Анохіним, свідчить про те, що будь-яка система, зокрема соціальна, що здатна до самоорганізації, існує в режимі нерівномірного розвитку її підсистем. Так, ті підсистеми, що відповідають за

©Пономаренко Ю.В., 2018

функціонування системи, розвиваються швидше, а фактично існують в іншому часові. Гетерохронія – це можливість перебування та адаптування у різних типах часу: природні, культурні, антроповимірні тощо. Гетеротопія як механізм культуротворення опрацьована у теорії культурогенезу М. Фуко, який розглядає простір культури як низку неоднорідних просторових вимірів культуротворення. Артизація культурних практик завжди орієнтована на гетерохронію та гетеротопію як провідні системні ознаки.

Ключові слова: культурні практики, артизація культури, гармонізація, гетерохронія, гетеротопія, континуум.

Пономаренко Юрий Владимирович, *аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Гетерохрония и гетеротопия современных практик культуры

Целью исследования является определить механизмы системогенеза культурных практик как фактора гармонизации глобализационных проблем современности. **Методология** исследования заключается в использовании методов анализа, синтеза, сравнения, обобщения, а также культурно-исторических реконструкций для адекватного определения содержания и функций культурогенеза постсоветского пространства. **Научная новизна** заключается в исследовании механизмов функционирования систем культурных практик на основании реконструкции теории функциональной системы П. Анохина и теории диспозитива как локуса пространственной презентации дискурса у М. Фуко. Гетерохрония (неравномерное развитие подсистем культуры как разновременное единство) исследуется в контексте гетеротопии (разнопространственных систем презентации информации), помогает определить особенности системогенеза современных практик культуры. **Вывод.** Гетерохрония как ведущий концепт теории системогенеза функциональной системы, по П. Анохину, свидетельствует о том, что любая система, в том числе социальная, которая способна к самоорганизации, существует в режиме неравномерного развития ее подсистем. Так, те подсистемы, отвечающие за функционирование системы, развиваются быстрее, а фактически существуют в другом времени. Гетерохрония – это возможность находиться и адаптировать различные типы времени: природные, культурные, антропо измеримые и тому подобные. Гетеротопия как механизм культуротворения проработана в теории культурогенеза М. Фуко, который рассматривает пространство культуры как ряд неоднородных пространственных измерений культуротворения. Артизация культурных практик всегда ориентирована на гетерохронии и гетеротопия как ведущие системные признаки.

Ключевые слова: культурные практики, артизация культуры, гармонизация, гетерохрония, гетеротопия, континуум.

Ponomarenko Yuriy, *Post-graduate student, Kyiv National University of Culture and Arts*

Heterochrony and heterotopy of modern practices of culture

The purpose of the article is determining the mechanisms of the systemogenesis of cultural practices as a factor in harmonizing the globalization problems of our time. **The methodology of the research** is using methods of analysis, synthesis, comparison, generalization, as well as cultural and historical reconstructions for an adequate definition of the content and functions of the culture genesis of the post-Soviet space. **Scientific novelty** is in the research of the mechanisms of the functioning systems of cultural practices on the basis of the reconstruction of the theory of the functional system of P. Anokhin and the theory of dispositive as the locus of the spatial presentation of discourse in M. Foucault. Heterochrony (uneven development of subsystems of culture as a simultaneous unity) is researched in the context of heterotopy (various spatial information presentation systems), helps to determine the features of the systemogenesis of modern cultural practices. **Conclusion.** Heterochrony as the leading concept of the theory of systemogenesis of a functional system, according to P. Anokhin, indicates that any system, including the social one, which is capable of self-organization, exists in the regime of uneven development of its subsystems. So, those subsystems that are responsible for the functioning of the system, develop faster, but actually exist in a different time. Heterochrony is an opportunity to be and adapt various types of time: natural, cultural, anthropomorphic to the like. Heterotopy as a mechanism for cultural development has been worked out in the theory of cultural genesis by M. Foucault, who considers the culture space as a series of inhomogeneous spatial dimensions of culture. Artisation of cultural practices is always geared toward heterochrony and heterotopy as the leading systemic features.

Key words: cultural practices, artisation of culture, harmonization, heterochrony, heterotopy, continuum.

Актуальність теми дослідження. Хронотоп в культурології – це та конфігурація, де час і простір інтерпретуються як взаємозалежні реалії культури, що потрапляють в амбівалентний потік інтерпретацій. Всі номінації пов'язані з пошуком детермінант багатовимірності часу і простору як реалій культури. Дослідники починають шукати проектні патерни, гештальти, які в тій чи іншій мірі на слуху, стають системотворчими концептами, адекватним біологічним системам. Так, популяції клітини вже свідчать про випередження майбутнього, про відображення майбутнього як певний ідеальний (доцільний) проект розвитку системи. Ідеї П. Анохіна не застаріли, більше того, вони були актуальними в 60 – 70-ті роки XX століття в просторі механодетерміністичних категорій культуротворення, вони актуальні й зараз в контексті біоценозу та техноценозу складних самокерованих систем. Акцептор дії, за П. Анохіним, як певний алгоритм випередження майбутнього у гуманітарних дослідженнях, зокрема в естетиці розглядався як естетичний ідеал. Адже пряма екстаполяція даних природничих наук в естетику та культурологію нищить сутність культури і сутність підходу до розуміння

онтологічної цілісності буття людини. На підставі реконструкції ідей П. Анохіна, М. Фуко можна ствоювати образ моделювання часу і простору культури як певну рефлективну цілісність, що позбавить від зайвого натуралізму прямих аналогій та надасть інструментарій адекватного аналізу складних феноменів культури.

Аналіз публікацій та досліджень. Проблема системогенезу культурних практик вивчалася в роботах З. Баумана, В. Бичкова, Ю.Легенького, В. Лобаса, Г. Почепцова, М. Фуко та ін. [2; 3; 4; 5; 6], адже мало визначені філософсько-антропологічні та культурологічні аспекти системотворчих інновацій в просторі глобалізації культури.

Мета статті – визначити механізми системогенезу культурних практик як фактору гармонізації глобалізаційних проблем сучасності.

Виклад основного матеріалу. П. Анохін походить від досить близького сьогоднішнім культуротворчим реаліям феномену біологічно-фізіологічного функціонування клітини, а М. Фуко в його ранній роботі «Слова і речі» конструює певні епістеми рефлективного аналізу гуманітарного знання в цілому [6]. М. Фуко засвідчує, що всі сьогоднішні реалії інтерпретацій культури свідчать про хворобу, «антропологічний сон» людини, намагається реконструювати інший простір буття в живописі, зокрема в картині Веласкеса «Меніни». В інших творах цей автор пише про простір ув'язнених, божевільних, взагалі, людей іншої культури, що надзвичайно актуально для аналізу культури посткомуністичного простору, зокрема, який потрібно співвіднести з системою топологічних матриць інших культур.

П. Анохін констатує: «Вся історія тваринного світу слугує наглядним прикладом удосконаленням цієї універсальної і найдавнішої закономірності, котру можна б було назвати випереджаючим відображенням дійсності, тобто в прискореному в мільйони раз розвитком ланцюгів хімічної реакції, що в минулому відображували послідовні перетворення цієї дійсності.

Повертаючись до висхідної передумови цієї проблеми, ми могли б сказати, що відображення, яке випереджує дійсність, є основною формою пристосування живої матерії до просторово-часової структури неорганічного світу, в котрому послідовність і повторюваність є основним часовим параметром» [1, 18].

Відтак, ритмізація, циклізація, орієнтація на те, що все в житті повторюється, впливає на адаптивні функції системі, а фактично стає засадою визначень проектування майбутнього у соціальних системах. П.Анохін механізм передбачання, або акцептор дій в певній мірі зробив алгоритмом функціонування системи, більше того, він у нього універсалізується та визначається як випередження майбутнього в усіх біологічних системах. Гетерохронія свідчить про те, що підсистеми біологічної системи живуть кожна в своєму часові і кожна по своєму реагує на виклики середовища. Система функціонує як цілісність, бо підсистеми готові по-різному реагувати на ризики існування системного цілого, що означає функціонування системи в середовищі.

Генетичний алгоритм у системогенезі особливо приваблює як дієва конструкція у культурних системах, адже потребує своєрідних опосередковуючих кореляцій. Варто говорити про той алгоритм, який можна зазначити як ідеал-типізуючий об'єкт, ідеал утворення певної соціальної системи. Це може бути культура в цілому, може бути мистецтво, може бути культурна практика, де на підставі функціонування певного ідеал-топізуючого об'єкта свого майбутнього існування (саме такі образи-навіювання створюють панк-рок, кібер-панк, реп та ін.), де утворюється певний алгоритм майбутнього, який вписується в екологічну систему протестних систем, що стає можливістю не просто тотального виживання, функціонування, а моделювання в рамках всіх передбачених і непередбачених катастроф, війн (політичних, ідеологічних, художніх, яких завгодно), що визначаються як певна реальність культуротворення.

Можна стверджувати, що культури зараз існують в рамках тієї кризової системи конфліктології, яка несе в собі певні реалії ідеологічної цілісності і водночас реалізує етику естетичної ідеології. П. Анохін пише: «Важко знайти в історії цивілізації такий період, про який можна було б сказати, що саме тоді виникає ідея про цілісність і єдність світу. Вірогідно, вже при першій спробі зрозуміти світ людина, що мислить, зіткнулась з виразною гармонією між цілим універсумом і окремими деталями. Однак за самою суттю людського розуму вона завжди має справу з безпосередньо конкретним оточенням, з явищем ізольованої «ніші». І ці конкретні образи впливають на весь хід дій пізнавальної діяльності.

Безпосереднє, окреме мало практичне значення для удосконалення діяльності, що пристосовує людину до світу, і тому абстрактне «ціле» прийшло в її пізнавальну діяльність значно пізніше.

Вид дифузних недифиренційованих форм ціле поступово набувало значення чогось організованого з постійними гармонійними взаємодіями своїх частин, що підкоряються власне своїм специфічним законам, не властивим деталям в цілому. Так, постійно підготовлювався той науковий рух,

котрий в теперішній час отримав широку назву системному підходу» [1, 49]. Отже, можна сказати, що системний підхід в сьогодні стає полісистемним, коли будь-яка частина системи визначається як складова іншої системи: соціальної, культурної, економічної. Полісистемний підхід корелює з компаративістським підходом, коли починають порівнювати і шукати кореляції між різними культурними адеквацією, а також етичними, естетичними реаліями системного простору, які формуються в системах різних культурних практик. Усі ці реалії свідчать про те, що система визначається у динамічному русі, де формуються досистемні, системні, надсистемні реалії взаємодії систем.

Особливо чітко це визначається в контексті вторинних моделюючих систем, де досистемні конфігурації ще досі не отримали адекватного визначення руху знакових конотацій і не сформувалися як власна моделююча система. Адже, коли соціальні системи вже сформувалася і розгорнулися як завершена стильова і будь-яка інша конфігурація, то потім виникає постсистемний період аналізу, коли системна конфігурація руйнується і формується ґрунт для майбутньої системи. Це прекрасно описує Лев Гумільов як стадія, яку він визначає як інерційну. Система у своїй динаміці має циклічний рух, має той темпоритм і той акт часовості, де багатовекторність часу структурується темпеpальностями і діями системотворення.

П. Анохін і М. Фуко говорить про те, що ця поліакторність, полівекторність, поліфонія, полісистемність і полістуктурність взаємодії систем культури на різних рівнях, будь то мистецтво, чи інші культурні артефакти, потребують розуміння не почергового зчитування інформації, не хронометрії сприйняття, а симультантної диспозиції домінантних образів, гештальтів, патернів культури. Категорія диспозитиву, за М. Фуко, свідчить про те, що формується симультантний образ культурного цілого вже на рівні переддій, на рівні післядії він вже майже не змінюється, але набуває інших складових інгредієнтів. Важливо визнати, що єдності гетерохронії і гетеротопії свідчить про симультантність, полівекторність, поліфонії функціонування соціальних систем культури.

Відтак, хронотоп тут не може бути таким регулярним, яким він визначається в рамках теорії М. Бахтіна, А. Ейнштейна. Хронотоп структурується в рамках культурологічних систем як єдність точки, сакрального центру і одвічності, коли ми маємо найархаїчнішу систему, де ставиться вісь, яка символізує вівтарь і вона вкривається куполом неба (дольмени, зокрема, що символізують сакральну цілісність, вічність). І, навпаки, це єдність в одної миті та нескінченності, що характеризує наш час, коли рахуються хвилини, секунди, а нескінченність простору долається сучасними засобами пересування.

Отже, така дихотомія, контрфрактичний простір культуротворення потребує своєї гармонізації. Йдеться про ту конфрактологію (диспозицію соціального та вітального), про яку писав Мішель Фуко, йдеться про той гармонізуючий принцип, який свідчить про темпоральності культуротворення, що точка та одвічність, мить і нескінченність є однаково цінними, однаково значущими і однаково можливими в сучасній культурі.

Архаїчний простір-час, простір-час постмодерний, іх поліцентрацію можна побачити, зокрема у розвитку планів великих міст, коли вони спочатку були центрованими, потім виникає поліцентрація, а згодом – так званий «гнучкий план», екологічна біомаса текучого простору великого міста, де центр і периферія трансформуються вже в символічному, а не сакральному розумінні. Все свідчить про те, що потрібно визначити артизацію культурних практик як проект культури або мистецтва. Це проект того глобального натуралізму, який зараз формується в рамках візуального повороту, зондування креативної лабораторії природи як своєрідний симбіоз або синтез біологічних та філософських систем.

Втім, говорити про певні сценарії гармонізації майбутнього ще зарано. Конфліктологія пріоритетів проектних стратегій, що відбувається між Заходом і Сходом, а також між Півднем і Північчю, не долається стратегемами глобалізації, навпаки, загострює проблему системотворчих констант. Антропний принцип як сукупність антропологічного, естетичного і етичного витоків культуротворення дає загальну платформу вивчення системогенезу культурних систем. Полісистемний підхід як єдність досистемних, системних і надсистемних якостей культурної цілісності фіксує єдність гетерохронії та гетеротопії як реальності культуротворення, але ще не визначають її цілісності. Що ж визначає цілісність культурних артефактів? П. Анохін пише, що, передусім, важливо визначити, як функціонує діяльність системи, як стають можливими всі її зміни, що презентуються в термінах результату, як визначається функція передбачення майбутнього у поведінці системи. «Ця діяльність може бути виражена повністю в питанні, що відображає різні етапи формування системи.

1. Який результат повинен бути отриманий?
2. Коли саме він має бути отриманий?
3. Якими механізмами повинен бути отриманий цей результат?
4. Як система повинна бути впевнена в достатності отриманого результату?» [1, 70].

По суті справи, ці чотири питання вирішуються вихідним вузловим механізмом системи – функціонуванням акцептора дії. І разом з тим, в них виражено все те, заради чого функціонує система. Вчений зазначив фактично складові марксистської теорії діяльності, де є мета, засіб, результат дії, що власне її механізмами діяльності людини. Система орієнтована на отримання результату. Можна ще додати мотивацію результату, мету та ін., що достатньо чітко було визначено і структуровано в рамках етики і естетики марксистського періоду в культурології. Але нас цікавить онтологічний статус діяльності системного типу, коли власне системність інтерпретується як певна темпоральність.

Так, ще немає результату, але є передбачення майбутнього, ще немає майбутнього, але вже є його цілісність. Відтак, передбачення як синхронізація досистемного, системного та надсистемного станів культуротворення, вчинкового, якщо вживати механізми системотворення М. Бахтіна, простору культури є засадою цілепокладання та цілездійснення. Тобто ми бачимо ті інструментальні реалії, які допомагають визначити результат як цілісність культури, а суб'єкт дії визначається як мотивована реальність, що призводить до певної конфігурації формування цілісності випередження реальності.

Все це, звичайно, вписується і не вписується в ту функціональну дієвість системи, яку описує П. Анохін, адже ми повинні запитати: в чому ж полягає сутність системогенезу, за П. Анохіним? Він її бачить в гетерохронії. «Гетерохронія в буквальному сенсі – це зсув в часові закладки будь-якого органу або змін темпів розвитку в ембріоні даної особі в порівнянні з закладкою цього органу у попередників. З самого поняття можна визначити, що зсування в часові може або можливе в бік більш ранньої закладки органу, або, навпаки, в бік запізнення закладки. Ембріогенез вищих тварин дає багато прикладів, де є подібні зсуви в часові, наприклад, мозок ссавців хоч і розвивається на більш пізніх стадіях еволюції, закладається досить рано, в певному випадку ми маємо справу з онтогенетичним прискоренням розвитку або акселерації. Усі первинні дослідження гетерохронії проходили виключно за відзнакою і відношенням до біогенетичного закону» [1, 137].

Отже, закладка є механізмом ювеналізації системи, її омолодження як певна проекція одвічних стереотипів на грецьке акме (верхівку розвитку), циклювання вічності. Тобто культура проживає свій час в різних часових і просторових вимірах, які так чи інакше асимілюють традицію, єднають в собі центрований, поліцентрований, поліфонічний просторові виміри, а також багатовимірність часу: часу циклічного, часі-вічності, часу-стріли. Це свідчить про те, що соціокультурний потенціал як системогенез або хронотоп (часо-простір) просторово-часового континіуму культури формується як дієвий, функціонуючий організм, як певна трансцендентальна нарація, завдана за межами культури, тобто поза межами існування «тут» і «зараз».

З одного боку, він тільки і живиться цим існуванням, а водночас завдається Абсолютом, етичним та естетичним ідеалом. Втім, П. Анохін бачив феномен моделювання системного цілого не просто як функціональне випередження майбутнього, а як його ідеалізацію. П. Анохін констатує: «Можна відмітити, передусім, що майже усі роботи, які стосуються проблеми кібернетики, беруть для обговорення окремі боки цієї теорії, але вони не стосуються принципового змісту керівних положень. Причиною таких справ є, передусім, нестача чіткості цього питання у Н. Вінера. Він не розвинув думку про те, на яких загальних засадах ґрунтується можливість переносу, співставлення і аналогії механізму порівняння автоматизму машинних систем з роботою таких же самих систем в живому організмі. Вірніше, він не достатньо розвинув цю теорію. Він не вказав також на ті межі, в котрих повинні залишатися співставлення та моделювання живих систем і машин.

Внаслідкок саме цієї нечіткості уява великої кількості дослідників була направлена головним чином в бік моделювання різних функцій цілого організму машинних систем і діючих моделей. Між тим моделювання – це далеко не все, що несе в собі кібернетика і що від неї потрібно очікувати для взаємного збагачення різних наук» [1, 209]. Можна говорити, що моделювання може бути ідеальним, може існувати як матриця, як модельні зразки, як ми зараз бачимо в сучасних ідеал-типізуючих об'єктах проектів культурних ініціатив.

Концепція системогенезу формується як своєрідне забезпечування, дозрівання, прискорення розвитку певних структур в порівнянні з іншими підсистемами системи. Все свідчить про нерівномірність і водночас орієнтацію на різні виклики середовища, про те, що системи культури відображують реальність в її полістстиемному вигляді, різних системних адеквацiях, конфігураціях, які зосереджені в структурах історичного досвіду, а також культурно-генетично допомагають сформуватися системогенезу.

Отже, гетерохронія і гетеротопія поєднуються тими конфігураціями культуротворення, які можна визначити як системогенез у філогенезі та онтогенезі систем культури. Системогенез впи-

сується в різні сценарії або конфігурації, наприклад, марксистського, постмарксиського та ін. реальностей інтерпретації культури, де ділові ігри, сценарність, дизайн-проекти, проектно-модельні практики, за Г. Щедровицьким, стають певними стратегемами тих соціокультурних системних досліджень, які так чи інакше мають право не майбутнє у проектних ігорових конфігураціях ділових ігор. Сценічні інструментарії, де є можливість аналізу конструювання майбутнього і вивчення моделей як проект майбутнього на макро і мікро рівні реалізує модель системогенезу. Це фактично визначає стуктуротворчу або полісистемну цілісність випередження майбутнього різними частинами системи. Зустріч з майбутнім в онтогенезі говорить про те, що в онтогенезі завдяки філогенезу продукується гомогенізована система або структура часового виміру культури, ті реалії культурного континууму, де спів'єднується циклічний час (домінанта ритму), час-вічність (домінанта форми), час-стріла (домінанта руху). Все це стає тими модальностями загального образу часо-простору (хронону) який свідчить про гетерохронію як полімодальну культуротворчість, завдяки якій і створюється реальність культурного будування.

Можна говорити про те, що зараз виникає багато сценаріїв проектування майбутнього, зокрема такі дослідники, як Г. Почепцов свідчить, що майбутнє є певною сценарною реальністю. а сценарій як набір альтернатив потребує своєї гармонізації. Це свідчить про те, що зустріч з майбутнім формується як системогенез часових і просторових конфігурацій культури. Так, можна зазначити такі здійснення сценарію: «Визначити центральну точку рішення, перерахувати силові реалії середовища, визначити рушійні сили, розподілити ключові рушійні сили за ступенем важливості і невизначеності, обрати логіку сценарію, визначити наслідки його дії, підібрати визначені індикатори сценарію» [5, 17].

Відтак, можна стверджувати, що така сценарна реальність є своєрідним сумультантним підходом, де сценарій розуміється як певний нарис або ті гештальти, які формуються на чистому листку, а гетерохронія, про яку говорить П. Анохін, знаходить свою проектну систему. На жаль, всі сценарні проекти майбутнього уникають системного розуміння часу, а гетерохронія як системотворчість часово-просторових операцій культури вписується і не вписується в маніпулятивний інструментальний простір тієї театрології сценарної реальності проектування майбутнього, яка формується в контексті різних культурних практик (естради, шоу-бізнесу, ТБ, екранної культури взагалі).

Тобто ми маємо певну універсалізацію гештальтів і патернів як поетичних комунікативних засобів, які виникають в певних конструкціях арт-бізнесу, а потім дією артизації проектуємо їх на весь нормативний простір сприйняття інформації. Сюди ж входить реклама, піар інформація, інформаційний простір та ін. Можна вважати, що такі сценарні підходи стають своєрідними концепціями редукції культури і власне інтерпретації системогенезу на підставі штучних проектів і проектних засобів соціального дизайну, який зараз стає надзвичайно модною психоделічною реальністю трансформації реальності у віртуальну сферу моделювання. Так, прогностика у комунікації за допомогою віртуальних гештальтів свідчить про те, що відбувається трансформація реального світу, починаючи від кольорових і інших революцій, які поєднуються з політикою, екранним світом і водночас набувають своєрідного експресивного театрально-драматургічного дійства.

Отже, всі проектні конфігурації орієнтовані на ідеал, флеш-імідж як передбачення майбутнього, на ідеал-типізуючі конструкції майбутнього, але вони потрапляють у простір того системогенезу, який традиційно описується як біфуркації, революції, деформації, трансформації трансгресії соціуму, що потребують певних атракторів як зон спокою і релаксації (етичної та естетичної) реципієнта. Якщо це екранна реальність, то вона відбувається завдяки певним інтерпретативним контрпрограмам, які мають певний вигляд, з допомогою шоу, що орієнтується на пропаганду здорового образу життя, тих схем і коридорів поведінки, які локалізуються в імагінативному абсолюті екомайбутнєго.

Наукова новизна. Вперше механізми функціонування систем культурних практик досліджуються на підставі реконструкції теорії функціональної системи П. Анохіна та теорії диспозитиву як локусу просторової презентації дискурсу у М. Фуко. Гетерохронія (нерівномірний розвиток підсистем культури як різночасова єдність) досліджується у контексті гетеротопії (різнопросторових систем презентації інформації), що допомагає визначити особливості системогенезу сучасних практик культури.

Висновки. Весь контекст і консенсус суб'єктності культури, звичайно, є достатньо відмінним від соціопрагматики масової культури, ми говоримо про нього лише для того, щоб зазначити системогенез культурних практик як певну альтернативну стратегію. Не може філософія, навіть в таких рамках, як філософія функціональної системи, філософія маргінальних практик М.Фуко, його проект турботи про себе єднатися з системогенезом сучасних арт-практик, бо вони є радикально іншими. Ця

радикальна диспозиція не вписується в конфігурацію диспозитива М. Фуко. Адже це не в якій мірі не говорить про те, що Фуко зміг виписати якісь гармонізуючі рамки культуротворчості, вони були лише спровоковані, спродуковані зазначені і описані в контексті «епістеми», «сну антропології», «безуму». У роботі про еволюцію епістеми, універсальну епістомілогію гуманітарного знання, книзі «Слова і речі» ці проблеми стали екзистинційно трагічними, а в останній роботі «Герменевтика суб'єкта», присвяченій проблемі турботи про себе, він починає з античності, доходить до середньовіччя і десь на межі середньовіччя і Відродження його інтерес до особистості згасає.

Чому так? Мабуть вже утрачується сам сенс натуралістичної парадигми турботи про себе як певної реліктової форми, яку греки зазначили формурою: «пізнай самого себе». Тобто турбота про себе і більш ранній комплекс виборювання самості онтологічно передує відомій тезі «пізнай самого себе». Отже, національний суб'єкт культури як етично- естетичний продуцент вимивається з цих реалій, замість нього ми потрапляємо в контекст культурологічних імплікацій, де взагалі про суб'єкт не йде мова, адже йде мова про поведінку, норми, рух, трансформацію суб'єктності, але не про суб'єкта культуротворення.

Література

1. Анохин П.К. Философские аспекты теории функциональной системы. Избр. Труды / П.К. Анохин. – М. : Наука, 1978. – 388 с.
2. Бауман З. От паломника к туристу ; пер. с англ. / З. Бауман // Социологический журнал, № 4, – М., 2003. – С. 19 – 27.
3. Бычков В. В. Триалог / В.В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов. – М. : Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с.
4. Лобас В.Х. Українська та зарубіжна культура / В.Х.Лобас, Ю.Г.Легенький. – К.:ВІПОЛ, 1997. – 272 с.
5. Почепцов Г. Будущее; стратегии, сценарии, коммуникации / Г. Почепцов. – К. : Альтапрес, 2010. – 308 с.
6. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М.Фуко. – СПб. : А – саё, 1994. – 407 с.

References

1. Anokhin P.K. (1978). Philosophical aspects of the theory of a functional system. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Bauman Z. (2003). From pilgrim to tourist. Sotsiologicheskiy zhurnal ,4, 19-27. Moscow [in Russian].
3. Bychkov V. V. (2012). Trialogue. Moscow : Progress-Traditsiya [in Russian].
4. Lobas V.KH. (1997). Ukrainian and foreign culture. Kyiv: VÍPOL [in Ukraine]. 5. Pocheptsov G. (2010). Future; strategies, scenarios, communications. Kyiv: Al'tapres [in Ukraine].
6. Fuko M. (1994). Words and things. St. Petersburg: A – sayo [in Russian].

УДК 791.22(477)"1953/1964"(075)

Сокол Єлена Володимирівна,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв, sokolee@ukr.net

УКРАЇНСЬКІ ХУДОЖНЬО-ІГРОВІ ФІЛЬМИ: ПЕРЕДУМОВИ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРУ ЗА ЧАСІВ ХРУЩОВСЬКОЇ «ВІДЛИГИ»

Мета дослідження. У статті аналізуються передумови та тенденції розвитку художньо-ігрових фільмів як провідного жанру українського кіномистецтва в 1953–1964 рр. **Методологію** дослідження становить сукупність базових принципів дослідження: об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму; для досягнення мети дослідження використані проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний **методи** наукового пізнання. **Наукова новизна** статті полягає у комплексному дослідженні та всебічному висвітленні тенденцій розвитку українських художньо-ігрових фільмів 1953–1964 рр. **Висновки.** Доведено, що протягом 1953–1964 рр. значне зростання українського кіновиробництва відбувалося завдяки стрімкому розвитку жанру художньо-ігрових фільмів, а послаблення цензури посприяло поширенню української тематики та національної мови в процесі кіновиробництва.

Ключові слова: кіномистецтво, художньо-ігрові фільми, режисери, кіностудії, сценаристи, композитори.

Сокол Елена Владимировна, *соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Украинские художественно-игровые фильмы: предпосылки и тенденции развития жанра во времена хрущевской «оттепели»

©Сокол Є.В., 2018

Цель исследования. В статье анализируются предпосылки и тенденции развития художественно-игровых фильмов как ведущего жанра украинского киноискусства 1953–1964 гг. **Методологию исследования** составляет органическая совокупность базовых принципов исследования: объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели исследования использованы следующие методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна** статьи заключается в комплексном исследовании и всестороннем освещении тенденций развития украинских художественно-игровых фильмов 1953–1964 гг. **Выводы.** Доказано, что в течение 1953–1964 гг. значительный рост украинского кинопроизводства происходил благодаря стремительному развитию жанра художественно-игровых фильмов, а ослабление цензуры поспособствовало распространению украинской тематики и национального языка в процессе кинопроизводства.

Ключевые слова: киноискусство художественно-игровые фильмы, режиссеры, киностудии, сценаристы, композиторы.

Sokol Elena, *Applicant, Kyiv National University of Culture and Arts*

Ukrainian art-films: background and trends in the development of the genre during the khrushchev «thaw»

The purpose of the article. The article examines the background and trends of development of artistic and feature films as a leading genre of national cinema 1953–1964. **The methodology** of this research is the organic combination of the fundamental principles of analysis: objectivity, historicism, systematic, integrated approach, development and pluralism, and to achieve the objectives of the study the following methods of scientific knowledge: problem-chronological, specific historical, statistical, descriptive, logical and analytical. **Scientific novelty** of the work consists of a comprehensive study and comprehensive coverage of the trends of development of Ukrainian art-films 1953–1964. **Conclusions.** It is proved that during 1953–1964 significant growth of the Ukrainian film production occurred due to the rapid development of the genre of artistic films, and the weakening of censorship contributed to the spread of Ukrainian subjects and a national language in the process of filmmaking.

Key words: cinema, art-films, directors, studios, writers, composers.

Актуальність теми дослідження. Вітчизняне кіновиробництво за радянських часів було не лише найпотужнішим агітаційним механізмом влади та засобом впливу на формування суспільної свідомості в ідеологічному напрямку. Воно було і лишається могутнім засобом впливу майстрів кіномистецтва на формування духовних та естетичних цінностей українського суспільства, частиною нашої історії. Актуальність статті зумовлена необхідністю комплексного, неупередженого дослідження особливостей українського радянського кінематографу, історичних та суспільних передумов розвитку художньо-ігрових фільмів періоду хрущовської «відлиги», яке набуває особливого значення в умовах становлення кіновиробництва незалежної України.

Мета статті полягає в комплексному дослідженні та аналізі тенденцій розвитку українських художньо-ігрових фільмів періоду хрущовської «відлиги».

Аналіз досліджень. Впродовж багатьох десятиліть особливості українського радянського кіномистецтва ставали темами великих грунтовних досліджень та наукових розвідок багатьох радянських та українських істориків, мистецтвознавців, кінознавців й культурологів, таких як О. Бабишкін, Безклубенко, Л. Брюховецька, А. Жукова, Т. Журавльова, Л. Госейко, І. Зубавіна, О. Литвинова, А. Пащенко, А. Роміцин, С. Тримбач, О. Шупик та ін., проте їх роботи, за рахунок охоплення великого історичного періоду, мали оглядових та узагальнюючий характер, або ж були спрямовані на дослідження конкретної теми в контексті українського радянського кіно. Відтак, особливості художньо-ігрових фільмів періоду хрущовської «відлиги» й досі не були достатньо висвітлені у ґрунтовному дослідженні, що й зумовлює актуальність даної статті.

Виклад основного матеріалу**.** У вересні 1953 р. М. Хрущов став першим секретарем ЦК КПРС, а в 1958 р. – головою Ради Міністрів СРСР. Саме тоді в країні розпочалися кардинальні зміни суспільно-політичного, економічного, адміністративного, освітнього та культурно-мистецького життя. Першим кроком М. Хрущова в десталінізації суспільного життя була реабілітація жертв терору та ліквідація Головного управління таборів (ГУЛАГУ) – сотні тисяч жертв сталінських репресій повернулись в Україну, серед яких було понад 65 тис. бійців ОУН-УПА.

Зміни періоду хрущовської *"відлиги"* (1953–1964 рр.) істотно позначилися на культурно-мистецькому житті України, в яке активно долучилися реабілітовані діячі української культури, а послаблення цензури, посилило реалізм відображення радянської дійсності.

Десталінізація змінювала усталені критерії суспільної свідомості, сприяла утвердженню віри в свободу творчості. Активно співпрацювали з українськими кінорежисерами та композиторами провідні письменники, драматурги та сценаристи – М. Рильський, П. Тичина, А. Малишко, В. Сосю-

ра, М. Шумило, А. Хижняк, Ю. Дольд-Михайлик, В. Земляк, Л. Дмитерко, Л. Смілянський, М. Стельмах, які засобами екранного втілення пропагували національну гідність, високий мистецький і художній рівень українського кіно.

Результатом творчої співпраці композитора Г. Жуковського з поетом А. Малишком стали пісні до фільму "Доля Марини" (1953 р., реж. – І. Шмарук та В. Івченко), з П. Тичиною – "Зірки на крилах" (1955 р., реж. І. Шмарук); В. Сосюрою – "Киянка" (1958–1959 рр., реж. Т. Левчук); разом із композитором А. Свєчніковим В. Сосюра створив пісні для фільму "Дівчина з маяка" (1956 р., реж. Г. Крикун); на тексти Д. Павличка композитор О. Білаш написав пісні до фільму "Роман і Франческа" (1960 р., реж. В. Денисенко); а результатом співпраці А. Малишка з композитором П. Майбородою під час зйомок фільму "Літа молодії" (1958 р., реж. О. Мішурін) стала "Пісня про рушник".

Співпраця українських письменників Ю. Дольд-Михайлика, Л. Дмитерка, Д. Павличка, В. Земляка, Л. Смілянського та М. Стельмаха з кінорежисерами сприяла створенню фільмів: "Кривавий світанок" (1956 р., реж. О. Швачко, сценарист Ю. Дольд-Михайлик); "Далеко від батьківщини" (1960 р., реж. О. Швачко, сценарій Ю. Дольд-Михайлика); кінотрилогії "Кров людська не водиця" (1960 р., сценарій М. Стельмаха та М. Макаренка); "Полум'я гніву" (реж. Т. Левчук, сценарій Л. Дмитерко), "Іван Франко" (1956 р., реж. Т. Левчук, сценарій Л. Смілянського); "Чарівна ніч" (1959 р., реж. І. Новаков, сценарист Л. Смілянський); "Дочка Стратіона" (1964 р., реж. В. Левін, сценарій В. Земляка); "Сон" (1964 р., реж. В. Денисенко, сценарист Д. Павличко) та ін.

Піднесення літературно-мистецького життя наприкінці 1950-х років посприяло формуванню нового покоління митців – "шістдесятників", які у виражальних творчих засобах вбачали засоби боротьби за національні культурні цінності та свободу, протестуючи проти пануючої зневаги до людської особистості. Такі процеси мали величезний вплив на формування характеру художньо-творчих змін в українському мистецтві загалом та кіно зокрема. Варто зазначити, що для українського кіновиробництва перших повоєнних років характерним явищем був період так званого "малокартиння" – протягом 1945–1953 рр. знято лише 20 фільмів: "В далекому плаванні" (1945 р., реж. В. Браун), "Зигмунд Колосовський" (1945 р., реж. С. Навроцький та Б. Дмоховський), "Нескорені" (1945 р., реж. М. Донською), "Українські мелодії" (1945 р., реж. І. Земгано), "Центр нападу" (1946 р., реж. С. Дерев'янський та І. Земгано), "Голубі дороги" (1947 р., реж. В. Браун), "Подвиг розвідника" (1947 р., реж. Б. Барнет), "Третій удар" (1948 р., реж. І. Савченко), "В мирні дні" (1950 р., реж. В. Браун), "Щедре літо" (1950 р., реж. Б. Барнет), "Тарас Шевченко" (1951 р., реж. І. Савченко), "В степах України" (1952 р., реж. Г. Юра та Т. Левчук), "Концерт майстрів українського мистецтва"(1952 р., реж. Б. Барнет), "Максимко" (1952 р., реж. В. Браун), "Нерозлучні друзі" (1952 р., реж. В. Журавльов), "Украдене щастя" (1952 р., реж. Г. Юра та І. Шмарук), "Доля Марини" (1953 р., реж. І. Шмарук та В. Івченко), "Запорожець за Дунаєм" (1953 р., реж. В. Лапокниш), "Калиновий гай" (1953 р., реж. Т. Левчук), "Команда з нашої вулиці" (1953 р., реж. О. Маслюков), "Концерт майстрів українського мистецтва" (1953 р., реж. Б. Барнет), "Мартин Боруля" (1953 р., реж. Г. Юра та О. Швачко), "Наші чемпіони" (1953 р., реж. М. Донською), "Стьопа – капітан" (1953 р., реж. О. Козир), "Тарапунька і Штепсель під хмарами" (1953 р., реж. Ю. Березін, Ю. Тимошенко та Є. Брюнчугін).

Це пояснювалося тривалим та складним процесом відбудови матеріально-технічної бази кіноіндустрії, яка була зруйнована та розграблена під час німецької окупації українських земель 1941–1944 рр. Хіба що, зберіглася Київська студії художніх фільмів, яку німецька влада використовувала як виробничу базу для створення пропагандистських стрічок товариства "Українафільм" при І. Нікітіні, а згодом Т. Андре та А. Шведе (племіннику П. Тімана. – *Авт.*).

На студії "Українафільм" працювали: кінооператори М. Топчій, Ю. Вовченко, Ю. Тамарський, технічні працівники – В. Коноплянський, О. Шолохман, В. Новиков [1, 77, 96], а також режисер І. Кавалерідзе, який здійснював постановки документальних фільмів ("Київ, зруйнований більшовиками" та ін. – *Авт.*), а ще керував відділом культури Київської міської управи.

Після звільнення України радянськими військами, оператора М. Топчія засудили на 10 років виправно-трудових таборів, а режисеру І. Кавалерідзе заборонили працювати в українській кіноіндустрії.

У червні 1944 року повернувся з евакуації колектив Київської студії художніх фільмів, поновилася У червні 1944 після реевакуації р., колектив якої розпочав діяльність після реевакуації у червні 1944 р.; на Одеській кіностудії на той час працювала Чорноморська кінофабрика, яка обслуговувала знімальні групи з Москви та Ленінграду, і лише в 1954 р. режисер М. Хуцієв розпочав зйомки фільму "Весна на Зарічній вулиці" [2].

Величезною проблемою організації кіновиробництва стало кадрове питання – значна частина творчого та технічного персоналу українських кіностудій загинула на фронтах або під час окупації;

перший кінофакультет на Україні відкрився в 1961 р. в Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого, щоправда, в 1930-і рр. – закрили кіношколи. Переважна більшість режисерів кіно за спеціальністю театральні режисери: А. Войтецький, В. Денисенко, В. Івченко, А. Тимонишин та ін., а кінорежисер М. Мащенко, який розпочав працювати на студії з 1957 р., – актор театру [3].

Починаючи з 1952 р. випускники Всесоюзного державного інституту кінематографії – режисери, сценаристи та оператори, знімали дипломні роботи в Києві, а по завершенню навчання направлялися на українські кіностудії. Цьому посприяло рішення XIX з'їзду Комуністичної партії про збільшення випуску художніх фільмів, а відтак посилення фінансової та організаційної допомоги.

Українська кінопродукція почала стрімко зростати. Як зауважує С. Безклубенко, виробництво кінокартин "поволі виходить із глибокої кризи" [4, 107], а далі наводить такі цифри: у 1945 р. українські кіностудії випустили чотири фільми; 1946 р. – один; 1947 р. – два; 1948 р. – один; 1950 р. – два; 1951 р. – один, 1952 – чотири; 1953 р. – шість; а з 1954 по 1963 рік понад 160 картин; "більше ніж по 15 стрічок щорічно" [4, 107].

Варто зазначити, що переважна більшість художність фільмів 1954–1964 рр. (125 стрічок) відзняті на Київській кіностудії художніх фільмів (з 1957 р. – Кіностудія ім. О. Довженка. – *Авт.)* [5], а на Одеській – 17-ть: "Жага" (1959 р., реж. Є. Ташков), "Дочка Стратіона" (1964 р., реж. В. Левін), "Зелений фургон" (1959 р., реж. Г. Габай), "Їм було девятнадцять" (1960 р., реж. В. Кочетков), "Сповідь" (1962 р., реж. В. Воронін), "Виправленому вірити" (1959 р., реж. В. Жилін), "Капітан "Старої черепахи" (1956 р., реж. В. Воронін та Г. Габай), "Координати невідомі" (1957 р., реж. М. Вінярський), "Мрії збуваються" (1959 р., реж. М. Вінярський), "Моя донька" (1956 р., реж. В. Жилін), "Ніколи" (1962 р., реж. П. Тодоровський та В. Дяченко), "Повість про перше кохання" (1957 р., реж. В. Левін), "Світло у вікні" (1960 р., реж. В. Кочетков), "Сильніше за ураган" (1960 р., реж. В. Левін), "Зміна починається і шість" (1958 р., реж. В. Воронін), "Чорноморочка" (1959 р., реж. Л. Коренев), "Чудак-чоловік" (1962 р., реж. В. Кочетков) [2].

На Ялтинській кінофабриці, яка з 1951 р. підпорядковувалася "Мосфільму", а з 1957 р. стала Ялтинською кіностудію художніх фільмів, до 1964 р. українськими режисерами було знято лише 7 фільмів: "Випереджаючи вітер" (1958 р., реж. В. Довгань та О. Курочкін), "Військова таємниця" (1958 р., реж. М. Маєвська), "Друзі-товариші" (1959 р., реж. В. Павловський), "За всяку ціну" (1959 р., реж. А. Слісаренко), "Грізні ночі" (1960 р., реж. В. Довгань та О. Курочкін), "Дім із Мезоніном" (1960 р., реж. Я. Базелян) та "Прощавайте, голуби" (1960 р., реж. Я. Сєгєль) [6].

Перелік фільмів, знятих на українських кіностудіях протягом 1954–1964 рр., дозволяє уточнити інформацію, подану С. Безкубенком у книзі "Українське кіно. Начерк історії" (2001), і зазначити, що здобутком творчої роботи знімальних груп стали 149 фільмів.

Збільшення кількості річної кінопродукції посприяло залученню до процесу великої кількості композиторів, адже у 1954–1964 рр. пісні стали обов'язковими в кожному художньому фільмі.

Варто нагадати, що найвідоміший український композитор у галузі музичної комедії та пісенної естради в 1940–1960-і рр. О. Сандлер написав музику до "естрадно-театрально ревю" – "Пригода з піджаком Тарапуньки" (1955 р.), "Штепсель женить Тарапуньку" (1957 р.) та "Їхали ми, їхали" (1962 р.); а кінодебютами композитора Ю. Щуровського стали фільми "Тривожна молодість" та "Павло Корчагін" О. Алова і В. Наумова, хоча найбільшим творчих досягнень музикознавці вважають кінопартитури фільмів "Випереджаючи вітер" та "Три доби після безсмертя" В. Довганя [7, 40]; емоційністю позначені кінопартитури Г. Майбороди до фільмів "Якби каміння говорило" та "Таврія" Ю. Лисенка, "Солдатка" В. Денисенка та ін., в яких простежуються "основні стильові принципи композитора – тяжіння до масштабності художнього узагальнення" [7, 41].

Варто зазначити, що його брат – П. Майборода, дебютував як композитор у фільмі "Долина синіх скель" М. Красія, а за роки співпраці з українськими кіностудіями здобув великої популярності. Найвідомішою з пісень П. Майбороди стала "Пісня про рушник", з художнього фільму "Літа молодії" О. Мішуріна. Вражала різноманітністю творчість композитора В. Гомоляка, який написав кінопартитури до художньо-ігрових фільмів – "Земля" О. Швачка, "Над Черемошем" Г. Крикуна, "Олекса Довбуш", "За двома зайцями" В. Іванова, а й до науково-популярних, документальних картин та фільмів-концертів. Пісні з фільмів "Зірки на крилах" та "Пропав безвісти" І. Шмарука, "Матрос зійшов на берег" Г. Аронова та Л. Данилова, "Киянка" та "Закон Антарктиди" Т. Левчука стали настільки популярними, що входили до репертуару багатьох українських естрадних виконавців. Виразна симфонічна музика та пісні були закладені в основу кінопартитури фільмів "Дівчина з маяка" Г. Крикуна, "Весела змова" В. Ляховецького, "Педагогічна поема" М. Маєвської та О. Маслюкова, "Іванна" В. Івченка.

Композитором фільмів став й І. Шамо, який за 30-ть років співпраці з українськими кіностудіями, написав музику до 28 художньо-ігрових фільмів [7, 40]: "Море кличе" В. Брауна, "Надзвичайна подія" та "Здрастуй, Гнате!" В. Івченка, "За всяку ціну" та "Гори, моя зоре" А. Слісаренка, "Далеко від Батьківщини" О. Швачка, "Квітка на камені" С. Параджанова, "Бухта Олени" Л. Естріна та М. Ковальова та ін.

З українськими кіностудіями протягом 1954–1964 років активно співпрацювали й російські композитори: В. Мураделі ("Шарф коханої" Є. Іванова-Баркова), А. Ешпай ("Повість про перше кохання" В. Левіна, "Астролог" А. Тютюнник), Б. Чайковський ("Ти молодець, Аніто!" В. Кочетова та Є. Некрасова), І. Якушенко ("Зелений фургон" Г. Габая), Б. Мокроусов ("Весна на Зарічній вулиці" М. Хуцієва та Ф. Миронера), М. Фрадкін ("Голуба стріла" Л. Естріна та "Прощавайте голуби" Я. Сегеля) та ін.

Наприкінці 1950 – початку 1960-х рр. постало питання щодо української мови в кіновиробництві, приводом для цього стала велика кількість листів від широкої громадськості з проханням виправити недоліки допущені у виготовленні реклами та кінофільмів українською мовою [8, 125]. Для прикладу обурені глядачі посилалися на роботу Одеської кіностудії, на якій з 16 фільмів лише 2 україномовних. Чиновники виправдовувалися, відписуючи, що "свого часу режисерський склад студії укомплектовано з молодих випускників ВДІК без врахування вимог щодо мови" [9, арк. 56].

Подібна ситуація склалася на Київської та Ялтинській кіностудіях. А ще були випадки, коли працівники кінопрокату, маючи український варіант фільму, демонстрували російський. Наприклад, у Тернополі, маючи в наявності російськомовний та україномовний варіанти фільму "Дорогою ціною", демонстрували виключно російський [9, арк. 57].

Для покращення мовної ситуації в українській кіноіндустрії було проведено ряд заходів для забезпечення випуску фільмів українською мовою та введено порядок, згідно з яким фільми відзняті російською мовою приймали від студії в озвученні українською мовою [9, арк. 57–58]. Також прийняли рішення щодо виготовлення друкованої та фотореклами, літографських плакатів на фільми виробництва українських кіностудій виключно українською мовою, а для поліпшення рівня реклами і збільшення тиражів відкрили фабрику "Укррекламфільм".

Проте, "режисери, які знали українську мову" і "усвідомлювали творчі завдання", не дотримувалися виконання вимог. Наприклад, Т. Левчук, під час роботи над 1 серією фільму "Киянка" створив авторський екземпляр стрічки російською мовою, аналогічний відступ зробив і В. Івченко в 1 серії картини "НП" ("Надзвичайна пригода") [8, 125].

В українському кінематографі 1950–1960-х рр., представленому творчістю режисерів С. Параджанова, Ю. Іллєнка, Л. Осики, М. Мащенка, О. Швачка, Ю. Лисенка, М. Донського, С. Комара, В. Брауна, А. Алова, В. Наумова, Я. Бозелана, А. Войтецького, М. Красія, М. Мальської, О. Маслюкова, М. Афанасьєвої, Є. Брюнчугіна, В. Іванова, Т. Левчука, І. Кавалерідзе, В. Крайниченка, Г. Ліпшиця, М. Слуцького, В. Лаковецького, І. Новакова, Ю. Березіна, Ю. Тимошенка, О. Мишуріна, О. Коренева, В. Лапокниша, Є. Ташкова, С. Третякова, А. Слісаренка, В. Івченка, М. Хуцієва, Д. Миронера, М. Макаренка, В. Довганя, Г. Габая, О. Аскольдова та ін., відбуваються помітні зміни жанрової структури, урізноманітнюється тематика екранізацій – від української літературної класики до творів радянських письменників, збагачуються художніми виражальними засобами фільми про "сучасність", історичні та історико-біографічні картини.

Якщо розглядати творчість режисерів у запропонованій С. Безклубенком віковій градації [4, 111], якою він пояснює своєрідність українського кінематографу періоду 1955–1965 рр., то до старшого покоління належали І. Кавалерідзе, Д. Донській, В. Барнет та В. Браун; середнього – Т. Левчук, В. Івченко, Ю. Лисенко, М. Макаренко, С. Навроцький, С. Цибульник, І. Шмарук та ін. У періоді творчої зрілості перебували режисери "першої повоєнної генерації" – В. Денисенко, С. Параджанов, А. Буковський і лише розпочинали творчий шлях режисери Ю. Іллєнко, Л. Осика, І. Миколайчук, М. Мащенко, П. Тодоровський, М. Ращеєв, Л. Биков, К. Муратова та О. Муратов.

Наукова новизна статті полягає у комплексному дослідженні та всебічному висвітленні тенденцій розвитку українських художньо-ігрових фільмів періоду хрущовської «відлиги».

Висновки. Отже, протягом 1954–1964 рр. значне зростання українського кіновиробництва відбувалося завдяки стрімкому розвитку жанру художньо-ігрових фільмів. Період хрущовської «відлиги» позначився на українському кіномистецтві передовсім нехай незначним послабленням цензури, але достатнім задля поширення української тематики художньо-ігрових фільмів та національної мови в процесі кіновиробництва, можливістю винайдення та розвитку нових художніх зображальних засобів, творчістю плеяди молодих українських кінорежисерів та таких відомих митців як І. Кавалерідзе, В. Браун, М. Донській, які зробили вагомий внесок в розвиток українського кіномистецтва.

Проте, поступове послаблення тоталітарного контроль, ідеологічного тиску та боротьби з національними проявами насправді не мало нічого спільного з можливістю вільно виражати власні погляди засобами кіномистецтва. Більшість режисерів та сценаристів продовжували знімати фільми на політичне замов-

лення, безумовно талановиті, насичені яскравими виражальними засобами кіно, але занадто заангажованих за змістом, а їхнє бажання звертатися до правдивого зображення української дійсності, правдиво відтворювати історичні події та популяризувати українську культуру жорстко контролювалося радянською владою через художні та редакційні ради кіностудій.

Література

1. Фількевич М. Сторінки нашої історії : про Нац. к/с худож. фільмів ім. О. Довженка / М. О. Фількевич ; упоряд. : Галина Фількевич, Георгій Фількевич. – Київ : Мистецтво, 2003. – 188 с. : іл.

2. Одеська кіностудія художніх фільмів. Історія [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://odessafilm.com.ua/index.php/home/istoriya – Назва з екрану.

3. Іванишина Л. Героїв його фільмів знали в обличчя [Електронний ресурс] / Лариса Іванишина // Кіно-Театр. – 2015. – № 6. – Режим доступу: http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1833. – Назва з екрану.

4. Безклубенко С. Українське кіно. Начерк історії / С. Д. Безклубенко. – Київ : КНУКіМ, 2001. – 170 с.

5. Національна кіностудія ім. О. Довженка. Історія [Елктронний ресурс]. – Режим доступу : http://dovzhenkofilm.com.ua/kinostudiya/history/. – Назва з екрану.

6. Ялтинська кіностудія художніх фільмів [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://yaltafilm.com/istoriya. – Назва з екрану.

7. Литвинова О. Музика в кінематографі України : каталог. Ч. І. Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України / О. Литвинова. – Київ : Логос, 2009. – 453 с.

8. Смольніцька М. Становище української мови в кінці 1950-х рр. : за листами громадян до органів влади // Україна XX ст. : культура, ідеологія, політика. Збірник статей / Відп. ред. В.М. Даниленко. – Київ : Інститут історії України НАН України, 2014. – Вип. 19. – С. 114–131.

9. Центральний державний архів громадських обєднань (ЦДАГО) України. – Ф. 1. – Оп. 24. – Спр. 4796. – Арк. 56–58.

References

1. Filkevich, M. (2003). The pages of our history. Kiev : Natsional'na kinostudiya khudozhnikh filmiv imeni O. Dovzhenka [in Ukrainian].

2. Odessa film Studio. History. Retrieved from : http://odessafilm.com.ua/index.php/home/istoriya [in Ukrainian].

3. Ivanushina, L. (2015). Hall of the heroes of his films used to know. Kino-Teater, 6. Retrieved from : http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1833 [in Ukrainian].

4. Bezklybenko, S. (2001). Ukrainian cinema. An outline of a story. Kiev : KNYKiM [in Ukrainian].

5. The Dovzhenko Film Studios. History. Mode of access : http://dovzhenkofilm.com.ua/kinostudiya/history [in Ukrainian].

6. Yalta film Studio. Mode of access : http://yaltafilm.com/istoriya [in Ukrainian].

7. Litvinova, E. (2009). Music in film Ukraine. The authors of the music art-films, which were created at the studios of Ukraine. Kyiv : Logos [in Ukrainian].

8. Smolinska, M. (2014). The Position of the Ukrainian language in the late 1950s: letters from citizens to authorities. Ukraine of the twentieth century: culture, ideology, politics, 19, 114–131. Kyiv : Instutyt istorii Ukrainy NAN Ukrainy [in Ukrainian].

9. Central state archive of public associations (TsDAVO Ukraine. – F. 1. Op. 24. SPR. 4796. Arc. 56. [in Ukrainian].

УДК 398.8 [477]

Шершова Тетяна Вікторівна,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
tanshersh80@ukr.net

ФОЛЬКЛОРНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ПІСЕННОГО ВИКОНАВСТВА ПОЛТАВЩИНИ

Мета дослідження полягає в розкритті сучасного стану народнопісенної культури Полтавщини та шляхи її формування. **Методологія дослідження.** В досягненні поставленої мети застосовано наступні методи дослідження: аналіз, синтез, джерелознавчий, системний та історіографічний методи, узагальнення досліджуваної проблеми, використано праці з теорії та історії культури. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що народнопісенне виконавство Полтавщини вперше розглянуто в ракурсі формування соціальної самоідентичності. **Висновки.** Аналізуючи різні джерела, підсумовуємо, що українська музична фольклористика пройшла складний шлях, але це зміцнило її методологічні засади, наповнило змістом форми фольклору та утвердило позицію народної пісні. Отже, еволюція народнопісенної культури Полтавщини в часопросторі XXI ст. розглядається в контексті світового та національного культуротворчого процесу. Для відтворення цілісної історико-культурної картини України, необхідно осмислити регіональну культуру краю, дослідити процеси, які відбуваються, в тому числі і на цій території.

Ключові слова: народнопісенне виконавство Полтавщини, регіональна культура, соціокультурна ідентичність, народна пісня, фольклор.

Шершова Татьяна Викторовна, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Фольклорные основы формирования песенного исполнительства Полтавщины

Цель исследования заключается в раскрытии современного состояния народнопесенной культуры Полтавщины и пути ее формирования. **Методология исследования.** В достижении поставленной цели применены следующие методы исследования: анализ, синтез, источниковедческий, системный и историографический методы, обобщение исследуемой проблемы, использованы труды по теории и истории культуры. **Научная новизна** исследования состоит в том, что народнопесенное исполнительство Полтавщины впервые рассмотрено в ракурсе формирования социальной самоидентичности. **Выводы.** Анализируя разнообразные источники, суммируем, что украинская музыкальная фольклористика прошла тяжелый путь, но это укрепило ее методологические основы, наполнило смыслом формы фольклора и утвердило позицию народной песни. Итак, эволюция народнопесенной культуры Полтавщины в пространстве XXI века рассматривается в контексте мирового и национального культуротворческого процесса. Для воссоздании целостной историко-культурной картины Украине необходимо осмыслить региональную культуру края, исследовать процессы, происходящие, в том числе и на этой территории.

Ключевые слова: народнопесенное исполнительство Полтавщины, региональная культура, социокультурная идентичность, народная песня, фольклор.

Shershova Tetiana, *Postgraduate of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Art*

The folk-song performance of Poltava region as a means of national sociocultural identity

Purpose of the article is to reveal the current state of the popular culture of Poltava and the prerequisites for its formation. **Methodology.** In achieving this goal, the following research methods were used: analysis, synthesis, source-study, system and historiographic methods, a generalization of the problem studied and worked on the theory and history of culture were used. **Scientific Novelty.** The research is that the famous performance of Poltava was first considered in the foreshadowing of the formation of social self-identity. **Conclusions.** Analyzing various sources, we summarize that Ukrainian musical folklore studies have gone through a steep path, but this strengthened its methodological foundations, filled with the meaning of the form of folklore and confirmed the position of the folk song. So, the evolution of the folk culture of Poltava region in the space of the XXI century is considered in the context of the world and national culture-making process. Ukraine needs to reflect on the regional culture of the region, to study the processes occurring, including in this territory, to recreate a holistic historical and cultural picture.

Key words: stage speech, actor, intonation, action, voice, professional skills, folklore.

Актуальність теми дослідження**.** Що краще, ніж народна пісня може розповісти про історію народу, його культуру, основні цінності? Саме у фольклорі зустрічаються вічні почуття любові до рідного краю, оспівується його краса, розповідається про найдорожче для людини, висвітлюється

©Шершова Т.В., 2018

стан душі. Полтавщина завжди була співочою частинкою України, яка підтримувала спадкоємність народних традицій та продовжує плекати скарб фольклорної творчості. Пісня ще з колиски огортає нас і є невіддільною частиною буття, як і Батьківщина.

Ще з 1980-х років виявилася тенденція використання фольклору в естрадній пісні. Вперше це зробив відомий український рок-гурт «Воплі Відоплясова», згодом цей мотив перейняли гурти «Скрябін», «Мандри», «Гайдамаки», Марія Бурмака, Тарас Чубай. Фольклорну хвилю підтримали етно-фестивалі «Шешори» та «Країна мрій».

Сучасне культурно-мистецьке середовище існує у множинній варіативності, воно відображає тенденцію відродження національних першоджерел, втілює зв'язок «культурних часів» і репрезентує індивіда як носія світогляду та пам'яті суспільства, тим самим забезпечуючи процес національної самоідентичності. Характеризуючи ступінь розробки, зауважимо що народнопісенна виконавська традиція є історично найдавнішою, проте в науковій літературі до цього часу не існує однозначної думки про цей вид виконавства. Щоб осмислити сутність і специфіку сучасних сольних і гуртових трансформацій народнопісенного виконавства, потрібно з'ясувати пріоритетні напрямки його дослідження в сучасному науковому дискурсі та звернутися до розмаїття джерел, відзначених розмаїттям проблематики.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Аналізуючи різноманітні літературні джерела, бачимо, що інтерес науковців спрямований здебільшого на дослідження західних регіонів України (праці Н. Костюк, М. Фіголя,Л. Мороз, Л. Кияновська, Я. Бондарчук, П. Шиманського, О. Попович, М. Новосад, Т. Старух, Р. Дудик, Ю. Волощук) та багато інших. Серед досліджень помітне зацікавлення Півднем України (С. Кириєнко, Е. Дагилайська, Т. Мартинюк). Окремо описана культура центральних міст України – Києва та Харкова (О. Павлова, О. Лисюк, Ю. Іванова).

Детально досліджує фольклор С. Грица, інтерпретуючи народне виконавство як «вільне волевиявлення талановитого індивідуума, що за сприятливих умов здатний до швидкої самореалізації (народні ремесла, кобзарство)» [3, 31].

У дисертаційному дослідженні Ю. Карчової «Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третині ХХ - початку ХХІ століть» «сформовано уявлення про народнопісенне виконавство як цілісну систему, основу якої складає народнопісенна виконавська парадигма [8].

Найгрунтовніше музична культура Полтавщини розкрита у працях А. Литвиненко. У дисертації висвітлено історію розвитку музичної культури Полтавщини періоду національно-культурного відродження – ХІХ – початку ХХ століття [11].

Надзвичайно важливим джерелом вивчення народної творчості є збірники народних пісень, зокрема цікавою є збірка Л. О. Єфремової «Народні пісні Полтавщини», яку автор презентувала 23 січня 2017 року у приміщенні Полтавського музичного училища імені М. В. Лисенка [5].

Сучасне народнопісенне виконавство виникло у сфері фольклорної традиції й на сьогодні являє собою розмаїття виконавських форм та стилів, поширених у пісенно-виконавській практиці на різних рівнях побутування від аматорського до професійного.

Щедрий матеріал для дослідження народнопісенного виконавства дають праці Валентини Антонюк. Дослідниця вважає тотожними поняття «манера вокального мистецтва», «форма вокального мистецтва» та «техніка вокального виконання», «манера сольного співу» та «техніка співу». Також авторка розділяє типи звучання народного голосу на:

- горловий (степова манера);
- народний альт;
- сопрано;
- народно-академічний тип звучання [1, 6].

Незважаючи на достатню кількість праць за даною темою, питанню народнопісенного виконавства Полтавщини, зокрема його ролі у формуванні соціальної ідентичності приділено недостатньо уваги.

Метою дослідження є розкриття сучасного стану народнопісенної культури Полтавщини та передумов її формування.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що народнопісенне виконавство Полтавщини вперше розглянуто в ракурсі формування соціальної самоідентичності.

У регіональному контексті інтерпретує співочий стиль А. Іваницький. Вчений вважає, що таке виконання є проявом індивідуальних особливостей співу, які формують конкретний територіальний спів та його репертуар. Його ознаками є «тематика, ритмомелодика, форми співу (чоловічий, жіно-

чий, дівочий, парубочий, мішаний); звукоутворення, тембри, використання регістрів; форми багатоголосся, жанровий склад пісень» [7, 272 – 273].

Історико-пізнавальну цінність вбачав в українській народній пісні дослідник музичної етнографії Ф. Колесса. На його думку, вони «дають невичерпні засоби до пізнання характеру й душі українського народу, його історії й культурного розвитку» [10]. У працях дослідника мистецтва України музичний фольклор розглядається не лише як цілісне явище з яскравими загальнонаціональними рисами, але й змальовуються характерні ознаки фольклорного мистецтва окремих регіонів України.

Сучасне народнопісенне виконавство виникло у сфері фольклорної традиції й на сьогодні являє собою розмаїття виконавських форм та стилів, поширених у пісенно-виконавській практиці на різних рівнях побутування від аматорського до професійного.

Виклад основного матеріалу. Досліджуючи народну пісню, «особливу увагу звертають на себе наступні риси української народної пісні: її природність та піднесений характер музики, що дає змогу порівнювати українську пісню з молитвою, ушляхетненою людським духом; багатожанровість; філософська основа; історизм; світоглядна основа народної пісні, загальне розуміння світу, людини, суспільства, що визначає соціально-політичну, філософську, релігійну, моральну, естетичну, науково-теоретичну орієнтацію людини» [9].

Важливим чинником ефективності наукового пізнання музичного виконавства є всебічне вивчення його як системного утворення. Систему музичного виконавства складають три великі частини (підсистеми): вокальне, інструментальне і вокально-інструментальне виконавство, які мають власні складові компоненти. Так, складовими компонентами вокального виконавства є: сольний спів, ансамблевий спів, камерно-хоровий і хоровий спів; інструментального виконавства: сольне, ансамблеве, камерно-оркестрове і оркестрове виконавство; вокально-інструментального виконавства: вокальне соло із супроводом, вокально-інструментальне ансамблеве та оркестрово-хорове виконавство [6].

Народнопісенне виконавство пронизує всю історію українського народу, звернення науковців до термінів «народний спів», «народна манера виконання», «автентична техніка», «співочий стиль», «народна техніка співу» щороку поповнюють професійну площину досліджень.

Проблема українського народного пісенного виконавства та його науково-педагогічне осмислення зустрічаємо у працях Олени Скопцової. Дослідниця звертає увагу на специфіку звукоутворення та звуковедення, мовні діалекти та тембральні особливості звучання українських народних голосів. О. Скопцова приділяє увагу етнорегіональним пісенно-виконавським традиціям та ладо-інтонаційним особливостям українського фольклорного мелосу. Вчена вважає, що існує тісний взаємозв'язок між мовними діалектами, особливостями звукоутворення та тембрами народних голосів [13, 15].

Що стосується самого терміну «фольклор» (з англ. – народна мудрість, знання) він виник відносно нещодавно і вважався синонімом до назв «народна творчість» і «народна поезія». На думку вчених, фольклор виник тоді, як виникла мова. Як зауважує Степан Мишанич: «саме у процесі продуктивного розвитку мови і викристалізувався фольклор. Цей процес тривав так довго як існує мова. Скільки саме – відповісти важко, але минуло багато тисячоліть, перш ніж народи почали користуватися мовою» [12].

Найповнішим, на нашу думку, слід вважати визначення В. Гусєва, який називає фольклор «художнім відображенням дійсності в словесно-музично-хореографічних та драматичних формах колективної народної творчості, що відображає світогляд трудящих мас й нерозривно пов'язане з їхнім життям та побутом» [4, 5].

Саме прилучення до фольклору дає надію на повернення українців до лона материнської культури, в її первозданному вигляді, до власних національних джерел.

Пісня завжди супроводжувала українців – в будні та свято, в горе та радості, в години праці та миті відпочинку. Саме пісня вчила любові до рідної неньки України. Якщо звернутися до краєзнавчого матеріалу Полтавщини, побачимо, як лунали народні пісні околицями міста, проте XX століття принесло великі зміни в культуру та побут людей. Все цінне стало лише історичними пам'ятками, проте народна пісня зберегла свою значимість і продовжує розвиватися у фольклористиці – науці про народну творчість.

У 20-х роках XX століття в Україні з'являються осередки зі збирання і вивчення фольклору – «Етнографічна комісія (в її складі – Кабінет музичної етнографії), Кафедра української словесності, Культурно-історична комісія, Комісія історичної пісенності, Кабінет примітивної культури та її пережитків у побуті й фольклорі» [2, 53].

Народна пісня відіграє чималу роль у вихованні молодого покоління, яке тісно пов'язує своє життя з музичною культурою – співаки, інструменталісти, культурологи. Ця тема відображена у працях В. Гнатюка, А. Авдієвського, Г. Нудьги, М. Шафера, М. Лещенко. Автори досліджують роль

української народної пісні у духовному житті та розвитку суспільства. У народнопісенному фольклорі оспівується краса Батьківщини, виражаються любов до неї та щирі патріотичні почуття. Пісня здатна підтримати життєздатність народу, піднести його духовний рівень. Українська народна пісня посідає домінуюче місце серед фольклорних жанрів, оскільки вона віддзеркалює всі грані людського життя.

Висновки. Аналізуючи різні джерела, підсумовуємо, що українська музична фольклористика пройшла складний шлях, оскільки відбулися докорінні суспільні зміни у житті українського народу, ряд звичаїв та обрядів зникли з ліквідацією патріархальних форм життя. Поступово сформувався фольклорний репертуар інтегрованого середовища, фольклорна пісенність стає ситуативною – заробітчанські, емігрантські пісні, які найбільше записувались на Півдні України – осередку активного землеробського капіталу та вільнонайманої праці. Значно вплинув на музичну фольклористику сталінський режим – він призвів до загибелі таких визначних фольклористів, як Г. Хоткевич, Б. Кудрик та В. Верховинець. Вони були звинувачені у націоналізмі. Проте всі пройдені етапи становлення фольклористики лише зміцнили її методологічні засади, наповнили змістом форми фольклору, поглибили усвідомлення ролі народної пісні, популяризувало народну творчість.

Отже, еволюція народнопісенної культури Полтавщини в часопросторі XXI ст. розглядається в контексті світового та національного культуротворчого процесу, оскільки саме записи народних пісень з досліджуваного регіону мають значну культурну та естетичну цінність, фіксують у собі тексти пісень та наспіви історичної Слобожанщини та Наддніпрянщини. Ці твори зберігають виразні регіонально-стильові особливості полтавського пісенного краю. Для відтворення цілісної історико-культурної картини України, необхідно осмислити регіональну культуру краю, дослідити процеси, які відбуваються на цій території.

Література

1. Антонюк В. Пісенно-фольклорні витоки українського вокального мистецтва / В. Антонюк. – К.: КНУКіМ, 1999. – 23 с.

2. Березовський І. П. Українська радянська фольклористика. Етапи розвитку і проблематика / І. П. Березовський. – К.: Наук. думка, 1968. – 344 с.

3. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті / С. Грица. – Тернопіль: «Астон», 2000. – 228 с.

4. Гусев, В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1967 . – 319 с.

5. Єфремова Людмила. Весняно-літні та літні календарні пісні. частотна катологізація текстів і наспівів: [згадуються пісні Полтавщини] / Л. Єфремова // Народна творчість та етнографія. – 2006. – № 5. – С. 58 – 67.

6. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: Автореф, дис. канд. мистецтвознавства. – К.: КНУКіМ, 2006. − 19 с.

7. Іваницький А. І. Український музичний фольклор / А. Іваницький. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. – 320 с.

8. Карчова Ю. І. Народнопісенна виконавська традиція в контексті української фольклористики XIX–XX ст. / Ю. Карчова // Культура України. Зб. Наук. пр. Вип.43. / М-во культури Укр., ХДАК; за заг. ред.. В. М. Шейка; Х.: ХДАК, 2013. – С. 193 – 203.

9. Ковбасюк А. М. Український пісенний фольклор у професійному формуванні вокаліста (на прикладі Львівської вокальної школи другої половини XX - початку XXI століття): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / А. М. Ковбасюк. – Львівська нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. – Львів., 2017. – 214 с.

10. Колесса Ф. З царини української музичної етнографії [Текст] / Ф. Колесса // Колесса Ф. Музикознавчі праці [підгот. до друку, вступ. стаття і прим. С. Й. Грица]. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 270 – 286.

11. Литвиненко А. І. Музична культура Полтавщини XIX – початку XX століття в аспектах регіонального джерелознавства: дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.01 «Теорія та історія культури» / А. І. Литвиненко; Нац. музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – 207 с.

12. Мишанич Степан. Фольклористичні та літературознавчі праці: Том 1. – Донецьк: ДонІПУ, 2003. – 544 с.

13. Скопцова О. Науково-педагогічне осмислення українського народного пісенного виконавства / О. Скопцова // Педагогічні науки, 2016. – №66 – 67.

References

1. Antonjuk V. (1999). Song and folk origins of Ukrainian vocal art. K.: KNUKiM [in Ukrainian].

2. Berezovs'kyj I. (1968). Ukrainian Soviet folklore. Stages of development and problems. K.: Nauk. Dumka [in Ukrainian].

3. Gryca S. (2000). Folklore in space and time. Selected Articles. [in Ukrainian].

4. Gusev, V. (1967). Aesthetics of folklore. L.: Nauka. Leningr. otd-nie [in Russian].

5. Jefremova Ljudmyla. (2006). Spring-summer and summer calendar songs. frequency cataloguing of texts and tunes: [mentioning songs of Poltava region] [in Ukrainian].

6. Zhajvoronok N. (2006). Musical performance as a phenomenon of musical culture. K.: KNUKiM [in Ukrainian].

7. Ivanyc'kyj A. I. (2004). Ukrainian folk music. Vinnycja: NOVA KNYGA [in Ukrainian].

8. Karchova Ju. I. (2013). The folk songs performance tradition in the context of Ukrainian folklore XIX-XX centuries. H.: HDAK [in Ukrainian].

9. Kovbasjuk A. M. (2017). Ukrainian song folklore in the professional formation of the vocalist (on the example of the Lviv vocal school of the second half of the XX - the beginning of the XXI century). L'vivs'ka nac. muz. akademija im. M. V. Lysenka. – L'viv [in Ukrainian].

10. Kolessa F. (1970). From the domain of Ukrainian musical ethnography. K.: Naukova dumka [in Ukrainian].

11. Lytvynenko A. I. (2006). Musical culture of the Poltava region of the XIX - early XX century in aspects of regional sources of sources. Nac. muzychna akademija Ukrai'ny im. P. I. Chajkovs'kogo [in Ukrainian].

12. Myshanych Stepan. (2003). Folklore and literary works. Donec'k: DonIIU [in Ukrainian].

13. Skopcova O. (2016). Scientific and pedagogical comprehension of the Ukrainian folk song performance. Pedagogichni nauky [in Ukrainian].

Ф І Л О Л О Г І Я

УДК 80:003.2:378.147

Rybinska Yuliia,
Doctor of Pedagogy,
Associated professor,
Head of the Department of Foreign Languages,
Kyiv National University of Culture and Arts
Julialeo1619@gmail.com

METHODICAL FOUNDATIONS OF THE PROFESSIONAL COMMUNICATIVE PREPARATION OF FUTURE PHILOLOGISTS NE MEANS OF CREATIVE WRITING

The purpose of the article is to investigate the sources of creative translation as an essential means of developing the student's communication skills. Authentic materials enrich a student's speech with new lexical units, general and specialized terms, idioms, metaphors, speech patterns, etc. **The methodology** of the study is to apply empirical and practical methods. **Scientific novelty.** Changing the aspects of the educational paradigm in the direction of communication preparation determines the primary goal of the educational institution, which consists in the formation of the need for free expression of thoughts in a foreign language. The latter requires taking into account the traditional approach to the professional, communicative training of future philologists, as well as the introduction of innovative technologies for their professional practice. The relevance of the study is explained by the need to introduce authentic sources and technologies that form professional, communicative competence. **Conclusions.** The study is devoted to the use of modern technologies for writing creative translation during foreign language lessons. The article highlights the prospects of future technologies and the requirements for their application. Essential aspects of creative adaptation are pointed out as sources for studying new concepts, as well as means for improving the level of professional, communicative competence of future philologists.

Key words: professional, communicative preparation, future philologists, creative writing, communicative competence, creative translation, communicative preparation, experimentally proved system.

***Рибінська Юлія Анатоліївна**, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри іноземної філології Київського національного університету культури і мистецтв*

Методологічні засади професійної комунікативної підготовки філологів засобами креативного перекладу

Метою статті є дослідження джерела креативного перекладу як важливого засобу розвитку комунікативних навичок студента. Автентичні матеріали збагачують мовлення студента новими лексичними одиницями, загальними та спеціалізованими термінами, ідіомами, метафорами, мовними моделями та ін. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні емпіричного та практичного методів. **Наукова новизна.** Зміна аспектів навчальної парадигми у напрямку комунікативної підготовки визначає головну мету навчального закладу, що полягає у формуванні необхідності вільного вираження думок іноземною мовою. Остання вимагає врахування традиційного підходу до професійної комунікативної підготовки майбутніх філологів, а також впровадження інноваційних технологій їх професійного викладання. Актуальність дослідження пояснюється необхідністю впровадження автентичних джерел та технологій, що формують професійну комунікативну компетентність. **Висновки.** Дослідження присвячене застосуванню сучасних технологій написання креативного перекладу під час занять з іноземної мови. У статті висвітлені перспективи майбутніх технологій та вимоги до їх застосування. Зазначаються важливі аспекти креативного перекладу, як джерела вивчення нових понять, а також засобу удосконалення рівня професійної комунікативної компетентності майбутніх філологів.

Ключові слова: професійна комунікативна підготовка, майбутні філологи, креативне письмо, мовні моделі, іншомовна комунікативна компетентність, креативний переклад, експериментально обґрунтована система.

***Рыбинская Юлия Анатольевна**, доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой иностранной филологии Киевского национального университета культуры и искусств*

Методологические основы профессиональной коммуникативной подготовки филологов средствами креативного перевода

Целью статьи является исследовать источники креативного перевода как важного средства развития коммуникативных навыков студента. Аутентичные материалы обогащают речь студента новыми лексическими единицами, общими и специализированными терминами, идиомами, метафорами, речевыми моделями и др.

©Rybinska Y., 2018

Методология исследования заключается в применении эмпирического и практического методов. **Научная новизна:** Изменение аспектов учебной парадигмы в направлении коммуникативной подготовки определяет главную цель учебного заведения, которая заключается в формировании необходимости свободного выражения мыслей на иностранном языке. Последняя требует учета традиционного подхода к профессиональной коммуникативной подготовки будущих филологов, а также внедрение инновационных технологий их профессионального обучения. Актуальность исследования объясняется необходимостью внедрения аутентичных источников и технологий, формирующих профессиональную коммуникативную компетентность. **Выводы:** Исследование посвящено применению современных технологий написания креативного перевода во время занятий по иностранному языку. В статье освещены перспективы будущих технологий и требования к их применению. Указываются важные аспекты креативного перевода, как источники изучения новых понятий, а также средства совершенствования уровня профессиональной коммуникативной компетентности будущих филологов.

Ключевые слова: профессиональная коммуникативная подготовка, будущие филологи, креативное письмо, языковые модели, иноязычная коммуникативная компетентность, креативный перевод, экспериментально обоснованная система.

The issue of the future professional translators training effectiveness is very complicated and multi-leveled process. Taking into account modern social and political challenges we can see that translation becomes one of the means of understanding on many communication levels. The history, especially modern history counts a lot of different cases, when inappropriate or shredded translation causes the situations leading to misunderstandings between the different cultural groups representatives. In the intercultural communication spheres extending and improving conditions, modern education needs enrichment in the scientific sphere of the translators for the better ideology specificity comprehension by the native speakers. Nowadays translators face the problems related to the technology development and the globalization processes. That's why the new work forms and methods should be introduced in the professionals training process. "Few would contest the proposition that they [translators] should therefore be trained to cope with the new realities of their profession". Developing the issue, Mark Orlando points the translator to be "succeed in the role of the linguistic mediator for people of different cultures and languages. A high-qualified specialist should learn from all dimensions of the translation field: theoretical, practical and professional" (Mark Orlando, 2016, p.11). Creative approach is the one of the most significant elements not only for the realization of corresponding translation , but for the more effective study of the foreign languages, because the creative translation allows to understand the native speakers ideology specificity better and to transmit the sense by means of the native language more precisely. While translating the artistic and poetic style compositions, the creative approach promotes other cultures representative's mentality features comprehension and understanding. Students often have difficulties with translation of poetry and fiction. It usually takes years of practice to develop the skills of creative translation and adaptation of texts to native mentality. We consider that creative methods and techniques included into the course of translation play the crucial role in improving the translation skills.

That's why the creative translation course is the tool allowing the students to see how the image of the world is formed in the other language groups representatives, finds the reflection in the language and literature.

The analysis of the issue of creative translation usage in study was partly developed in recent scientific researches. For example the issue of poetic translation skills formation was studied by T. Hanicheva, I. Kovalska, N. Neborsyna, A. Perminova, K. Savitskiy and others. The peculiarities of the aesthetic education and the orientation of students-philologists on the music culture values, and the songwriting translation influence the creative thinking were studied by V. Basov, V. Dryapika, O. Jarkov, L. Kondratska, O. Nazaykinska. The significant aspects of the foreign languages professor creativity are explained in the works of N. Hotsulyak, N. Kichuk, T. Kohyt, L. Mykhaylova. The creative techniques are characterized in researches of such authors as G. Bush, G. Kytayhorodska, J. Kulyutkin, O. Matyushkin, I. Mehalova, V. Molyako, M. Nelke and others. Despite the list of researches mentioned above, the problem of specialists training with the help of creative translation skills formation wasn`t the subject of the certain research. In our study we focused on the peculiarities of English art and lyrical creative translation.

The aim of the article is to highlight the methodological basis of the system of the professional communicative competence of future philologists by means of creative writing. The main principles of the special course training are the language orientation, functionality and situation. According to the aim, we can distinguish the tasks: to define the creative translation means application in the education of future philologists students by implementing the special course training of creative translation skills formation into the educational process.

Methods. For the development of creative translation skills formation special course training we used such research methods as theoretical generalization of pedagogical experience of translation studies teaching; justification of conceptual issues and the creation of the future philologists communicative training pedagogical system model by means of creative translation; studying of documentation, plans, programs of foreign languages practical course and the theory and practice of translation; prediction (expert valuation method, experimental tasks) for defining the professional communicative competence formation level of future-philologists; pedagogical experiment for the proposed training system effectiveness checking.

Results and Discussion.While developing the methodical bases of the future-philologists training by means of creative translation, we worked around the point that creative activity is connected with the ability of self-development and self-promotion. The creative translation training method includes the complex approach laying not only in the pedagogical methods and ways usage, but in the consideration of training process psychological element. That's why during the process of students' training method creation we based on such psychological ways of creativity development as:

- motivational-creative;
- creative-purpose;
- cognitive-creative;
- verbal-productive;
- emotional and creative.

The usage of these means focused on the development of basic substructures of philology of the future teachers personalities, so for the stimulation of students-philologists' creative skills we used the form of training. The introduction of special course training for the creative translation skills formation gives an opportunity to organize the study stimulating the creativity development and promote the better understanding of the world image, represented in the foreign literature.

During the process of special course training we used such educational approaches and methods as:

- compositions writing;
- chain associations method;
- creative field method;
- phonetic opposition reception;
- sensory comparison reception;
- storytelling usage reception;
- individual projects.

Pedagogical system of the future philologist professional communicative competence, based on the creativity is a type of education, specific range of aims, tasks, principles, means, content, creative-innovative forms (methods, means), communicative strategies and criteria of the designed model efficiency rating.

During the process of the professional communicative competence (PCC) formation in future philologists the individual-creative works implementation is integrated with the technology of credit-module education. The usage of credit-module system of education has demonstrated the advantages, allowing us to stimulate students to the systematic work, to organize the student's educational activity rationally including the promotion of their independent studies organization, and to decrease the influence of such inner-psychological factors as lack of self-organization, low motivation, and reserve learning opportunities neglection.

Within the credit-module system, authorized special course training for the professional-communicative competence formation by means of the creative translation realized in 3 stages:

- I stage – diagnostic-reproductive;
- II stage – educational-creative;
- III stage – productive and creative.

At the first stage the level diagnosis motivational orientation of future philologists to professional creativity was carried out by observational methods (observation, self-observation, self-rating) of interviews, questionnaires, tests etc.

Students compared creative song and poem translations in foreign and first languages by different authors, particularly Shakespeare's sonnets, poems of Byron, William Blake. Also students compared some big parts of contemporary prose on the example of J. Rowling works of Harry Potter. The comparing process consists of finding the problematic questions which based on formed system of knowledge and it helps students to understand and adopt the new knowledge and form their own conclusions. A teacher offers general questions and problematic and searching tasks. There are some examples of general questions:

1. Which of the translations are better in transferring the mental and cultural features of the native foreign speakers?

2. Which of the translation variants are better in transferring mood and meaning of the foreign work? Why?

3. In your opinion, which of the translations are better in presenting\representing the author's idea?

4. Do you see some flaws in offered translation variants? If so, which? Etc.

There are some examples of problematic and searching tasks:

1. Try to grasp the expressive dimension of the poem first. This means especially getting a clear sense of the nature and situation of the speaker.

2. Consider the relative importance of the narrative-dramatic dimension and the descriptive-meditative dimension in the poem. Is the main interest psychological or philosophical in character or in idea?

3. Reread it with particular attention to the play of language. Etc.

For irrefragable answer on some questions the students need to do research and search works that would improve their independence and interest during the educational process. For instance, once we offered the translation of the 66th Shakespeare's sonnet that was done by different authors. In the working process the students analyzed and gave an accordance estimation of translation as a form of linguistic and literate point of view as from the point of view of transferring psychological sense of the sonnet. Throughout this process, reading the poem aloud can be helpful in establishing emphases and locating problems. Parts of a poem that are not fully understood will prove troublesome in the reading. Questions of tone and attitude will become more insistent in oral performance. Thus, it is advisable to work toward a reading performance as a final check on the degree to which we have mastered situation, ideas, images, attitudes, and music. At the second stage, there was the process of student motivational orientation formation to creative solutions of educational literary and poetic text tasks. The second stage is the class and practical work. During this work we improve reproductive and creative way of thinking of future specialists. The aim of this stage is an student approximation to real/practical situations in the future professional work and formation of skills which would give the possibility to work with different genres on the high level.

In the process of class and practical work it would be great to use intensive forms and methods of work such as role game, a discussion, Socrative speaking, brainstorm and also the method of creation some problem situations, basing problematic questions which are in need of comparison, creative thinking, association establishing between the learnt material and adopted knowledge from different spheres of science and art, live experience etc.

The special places in student teaching work on the educational and creative stage take observation and analyzes during a workshop (a special form of group work that focused on active and even interactive working forms where the main role in solutions operating belongs to members of this workshop).

There were used different unexpected tasks for formation of professional skills which are needed in practical and class work. For example, students writing the creative works. One of the tasks was a translation of Joseph Brodsky's poems, who in the USA translated many of his poems from Russian into English, was awarded the Nobel Prize for Literature in 1987.The students offered their own variants of translation which further were compared with the author's translation and analyzed. According to Micaela Munoz-Calvo and Carmrn Buesa-Gomes a self-translation is a bright index of creative attitude of author to text where he/she allows to do some significant transformation. The main idea is to adopt a work for reader correspondent perception: "author… is concerned about a new public and a different culture. It is not surprising then, that the text becomes "another text", after all the swaps, changes, adaptations, substitutions and omissions, in short the work of a translator in freedom" (Micaela Muñoz-Calvo, Carmen Buesa-Gómez, 2010, p.22).

At the third productive and creative stage the students study how to do creative translations of different complexity level. At this stage the productive component dominates above the reproductive.

The aim of this stage is a teaching of future professionals how to use their own creative approach in practical work that foretokens an account some factors in particular situation. In the case of discrepancy between the existing translation rules of the source language and linguistic situation of the target language a student has to show an ability to find another way for solving the task. He/she should use some solutions from adopted solutions of the methodical practice or just create their own.

Taking into account the specific of work with creative translations, the technology of student preparation to writing translations of poetic works has to include such levels:

1) The preparation work during which the students make creative tasks from a teacher which are focused on skills developing of using communicative strategies; a creation of dictionary; key words; logical relations; creation of rhyme; memory card;
2) Practical assignments when students do different tasks and work in workshop;

3) Final tasks which include students writing of their own poems or other creative works based on individual and creative approach. The final level also includes an assessment of student translation acts that is done by a teacher.

For instance, one of the third stage tasks was about translating the Lewis Carroll's poem "Jabberwocky" from the story "Alice in Wonderland". For the first time the story does not have the sense and it is impossible to translate it. But analytical work helps to detect some features in it which by creative approach a student can create unique and bright poem translation. As an example, here is the first sonnet from it:

Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

This poem is a wonderful training task. The creative approach allows not only guess linguistic riddle but also to create a bright translation in native language by semantic unity interpretation, polysemy analyzes, homonym analyzes and analyzes of the poem grammatical structure.

At the final stage we compared the results of creative translations of students from experimental and control groups.

The results showed that the groups where special training course demonstrated better lever of the professional communicative competence formation. (RybinskaY.A., 2015).

Conclusions. Thereby, the special organized system of communicative professional preparation of future philologists by creative translation methods is capable to provide the formation of the student is foreign communicative competence by developing creative qualities of personality that has positive results in efficiency of the professional preparation in educational conditions. Such system gives a synthesis of motivational, theoretical and practical readiness of future philologists.

The author's methodology of the future philologists training by means of creative translation and professional communicative strategies formation were designed and experimentally checked. It's described by the complex of the creative tasks on the foreign language materials, eclectic and heuristic manuals (words composition, dictionary formation, key words, logical ties, rhymes creation, memory cards) to manage the process of creative translation, done by the students-philologists, and to develop their communicative skills.

The developed pedagogical system determines methods, ways and forms of teaching work that promote professional communicative competence formation, the educational increase at the universities on faculties of foreign languages. It is done in the help of disclosure and development of the professional and creative students' primary abilities, the activation of their creative potential that in general would help for students to adopt and act in their future professional work. Now the mentioned course is successfully used at the higher education establishments such as Kyiv National University of Culture and Arts and Vynnytsia Pedagogical University at the foreign languages department for future philologists. In the future we are planning to adopt this course of creative translation for students of philological specializations that allows, in our opinion, to improve the level of informational understanding in foreign languages and promote the understanding of cultural and mental features of the foreign representatives.

References

1. Carolyn P. Sobel (2001). The Cognitive Sciences: An Interdisciplinary Approach. Unoversity of California. SAGE publications.

2. Common European Framework of Reference for Languages: learning, teaching and assessment (2001).

3. Trim J. L.M. (Ed.). Cambridge University Press.

4. Cronin Michael (2003). Translation and Globalisation. London: Routledge.

5. Ganicheva T. V.(2008) Metodyka navchannia maibutnikh filolohiv usnoho anhlomovnoho dvostoronnoho perekladu u haluzi prav liudyny [Methodology of teaching of future philologists of bilateral English-language interptetion in the field of human rights] (PhD dissertation 13.00.02). Kharkov, Ukraine.

6. Healey S. P. (2010). The Rise of Creative Writing and the New Value of Creativity Dissertation Abstracts International, Section A.:The Humanities Social Science. University of Minnesota.

7. Krylova-Grek, Yu.M. (2007). Psykholinhvistychni osoblyvosti perekladu semantychnykh odynyts [The psycholinguistic peculiarityes of translation of semantic units] (PhD dissertation 13.00.01). G.S. Kostyuk Institute of Psychology of the National Academy of Pedagogical Sciences (NAPS) of Ukraine, Kyiv.

8. Marc Orlando (2016). Training 21st century translators and interpreters: At the crossroads of practice, research and pedagogy. Frank & Timme GmbH.

9. Matias Nelke (2009) Техники креативности [Tehniki kreativnosti]. Moscow, Russia: Omega-L.

10. Mayers Tim (2005). (Re) Writing Craft: Composition, Creative Writing, and the Future of English Studies. Pittsburgh. University of Pittsburgh Press.

11. Micaela Muñoz-Calvo, Carmen Buesa-Gómez (2010). Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-Cultural Communication. Cambridge Scholars Publishing; New edition edition.

12. Nikolaieva S.Yu.(1996). Praktykum z metodyky testuvannia inshomovnoi leksychnoi kompetentsii (na materiali anhliiskoi movy) [Practice on the methodology of testing foreign language lexical competence (on the material of the English language)]. Kyiv, Ukraine: IZMN.

13. Perminova A.V. (2003). Vidtvorennia anhliiskoi sensornoi leksyky v ukrainskykh virshovykh perekladakh (PhD dissertation10.02.16) [Reproduction of English sensory vocabulary in Ukrainian poetry translations]. Chernivtsi, Ukraine.

14. Rybinska Y. A. (2015). Teoretychni i metodychni osnovy profesiynoyi komunikatyvnoyi pidhotovky maybutnikh filolohiv zasobamy kreatyvnoho perekladu [Theoretical and Methodological Foundations of the Professional Communicative Preparation of future Philologists by means of creative translation] (PhD dissertation 13.00.04). Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk, ministry of Education and Science of Ukraine.

15. Savytskyi K.H. (2004). Linhvostylistychni aspekty prozaizatsii anhlomovnykh pisennykh tekstiv druhoi polovyny dvadtsiatoho stolittia [Linguostalistic aspects of prosing English-language lyrics of the second half of the twentieth century] (PhD dissertation10.02.04). Kyiv, Ukraine.

16. Kitaygorodskaya G.A. (2008). Metod aktivizatsii: aktualnyye problemy razvitiya. Sbornik statey [Activation method: topical development problems. Collection of articles]. Moscow, Russia: REC "School of Kitaygorodskaya".

17. Kovalska I. V.(2001). Kolorystyka yak perekladoznavcha problema (na materiali ukrainskykh i anhlomovnykh khudozhnikh tekstiv) [Coloring as a translation problem (on the material of Ukrainian and English language texts)] (PhD dissertation 3.00.05). Kyiv, Ukraine.

18. Megalova I. A. (2000). Noveyshie informatsionnye i kommunikatsionnye tekhnologii formirovaniya inoyazychnoy kompetentsii v rossiyskikh i zarubezhnykh vuzakh (sravnitelnyy analiz) [The newest information and communication technologies for the formation of foreign language competence in Russian and foreign universities (comparative analysis)] (PhD dissertation 13.00.01). Saratov, Russia: SGU.

19. Basov V.V. (2004). Metodychni vkazivky z navchannia anhliiskii movi na materiali pisen ta virshiv [Methodical instructions on teaching English to the material of songs and poems]. Kharkiv, Ukraine: NTU «KhPU». 20. Moliako V.A. (2012). Ulychnoe vospryiatye realyi povsednevnosty v narodnoi poэzyy XX veka [The street perception of the realities of everyday life in the folk poetry of the twentieth century]. Science and Education, pp. 144-153.

М У З И К О З Н А В С Т В О

УДК 782.1 (470):78.071.2 (477)

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

«СОРОЧИНСЬКИЙ ЯРМАРОК» М.МУСОРГСЬКОГО У СЦЕНІЧНОМУ ВТІЛЕННІ Д.М.ГНАТЮКА

Мета роботи – проаналізувати методи режисерського рішення Д.М.Гнатюка у роботі над постановкою опери М.Мусоргського «Сорочинський ярмарок» 1992 року. **Методологія** дослідження передбачає застосування історичного, біографічного та культурологічного методів з метою раціонального і послідовного висвітлення біографічних етапів Д.Гнатюка та формування його виконавського професіоналізму в координатах мистецьких реаліях 90-х років ХХ століття. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень щодо становлення оперного жанру в координатах вітчизняного культурного простору та закріплення його статусу в площині міжнаціональної мистецької комунікації ХХ століття. До огляду пропонуються нові сторінки творчої біографії Д.М.Гнатюка, які в проекції на тему дослідження, стимулюють до перманентного переосмислення структури розвитку оперного жанру в контексті творчих реалій часу. **Висновок.** Апелюючи до проблеми постановки опери «Сорочинський ярмарок» М.Мусоргського у режисерській інтерпретації Д.Гнатюка, ми формуємо модель українського простору в контексті жанрових координат оперного мистецтва ХХ століття. Крізь призму особистісного сприйняття зовнішніх соціокультурних факторів кристалізується чітка модель майстра, обумовлена зіткненням як культурних так і соціо-політичних контекстів.

Ключові слова: митець, режисерська інтерпретація, сценографічне рішення.

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

«Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского в сценическом воплощении Д.М.Гнатюка

Цель работы. Анализ методов режисерских решений Д.М.Гнатюка во время работы над постановкой оперы М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка» 1992 года. **Методология исследования** предполагает применение исторического, биографического и культурологического методов с целью рационального и последовательного освещения биографических этапов Д.Гнатюка и формирования его исполнительного профессионализма в координатах художественных реалиях 90-х годов ХХ века. **Научная новизна работы** заключается в расширении представлений о становлении оперного жанра в координатах отечественного культурного пространства и закрепление его статуса в плоскости межнациональной художественной коммуникации ХХ века. К осмотру предлагаются новые страницы творческой биографии Д.М.Гнатюка, которые в проекции на тему исследования, стимулируют к перманентному переосмысления структуры развития оперного жанра в контексте творческих реалий времени. **Вывод.** Апеллируя к проблеме постановки оперы «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского в режиссерской интерпретации Д. Гнатюка, мы формируем модель украинского пространства в контексте жанровых координат оперного искусства ХХ века. Сквозь личностное восприятия внешних социокультурных факторов кристаллизуется четкая модель мастера, обусловлена столкновением как культурных так и социополитических контекстов.

Ключевые слова: художник, режиссерская интерпретация, сценографическое решение.

Bondarchuk Viktor*, Associate professor, Candidate of Arts, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Sorochinsky Fair "by M.Musorgsky in the stage design by Dmitry M. Gnatyuk

The purpose of the article. The research determines the analysis of the creative way of D.M. Gnatyuk, which is related to his directorial practice at the National Opera of Ukraine named after T. Shevchenko. The attention of the research is concentrated on the mechanisms of director's interpretation of the artist while working on the production of the opera by M. Mussorgsky "Sorochinsky fair" in 1992. **The methodology** of the research involves the application of historical, biographical and cultural methods for the purpose of rational and consistent coverage of the biographical stages of D. Gnatyuk and the formation of his performing professionalism in the coordinates of artistic realities of the 90s of the twentieth century. **The scientific** novelty of the work is to broaden ideas about the formation of the operatic

©Бондарчук В.О., 2018

genre in the coordinates of the national cultural space and to consolidate its status in the plane of international artistic communication of the twentieth century. The review offers new pages of D. M. Gnatyuk's creative biography, which in the projection on the topic of research, stimulate a permanent rethinking of the structure of the development of the operatic genre in the context of creative realities of time. **Conclusion.** Appealing to the problem of the production of the opera "Sorochinsky fair" by M.Musorgsky in the director's interpretation of D.Gnatyuk, we are forming a model of the Ukrainian space in the context of genre coordinates of the opera art of the twentieth century. Through the prism of personal perception of external socio-cultural factors, a clear model of the masters crystallizes due to the collision of both cultural and socio-political contexts.

Key words: artist, director's interpretation, scenographic decision.

Актуальність теми дослідження. Сучасна гуманітаристика фокусує увагу наукового простору на дослідженні творчої особистості, яка в контексті потужного міждисциплінарного аналізу стимулює до перманентного переосмислення сталого інструментарію та методів її дослідження. Закріплюючи проблему в координати культурологічного та мистецтвознавчого дискурсу, ми маємо можливість всебічно охопити проблему творчої біографії, уникаючи редукціонізму та нівеляції значних її контекстуальних елементів.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження творчої біографії Д.М.Гнатюка, зокрема його життєвої сторінки, пов'язаної з режисерською практикою, стає можливим за умови аналізу значної джерельної бази. Аналізуючи діяльність Національної опери України, Б.Гнидь опосередковано висвітлює творчі здобутки Д.Гнатюка; вкрай важливими стають рецензії Р.Кисельової, А. Осокиної, С.Цикори у періодичних видання, які формують картину об'єктивного і незаангажованого часовими реаліями розуміння соціокультурного простору України в яких відбувалася сутнісна ідентифікація Майстра; незамінною складовою вивчення творчості Д.Гнатюка є матеріали засідань художньої ради театру та його документація, що зберігається в архівах установи [1; 2; 4; 10; 3; 5].

Мета дослідження – аналіз творчого шляху Д.М.Гнатюка, який пов'язаний з його режисерською практикою у Національній опері України імені Т.Шевченка. Увагу дослідження сконцентровано на механізмах режисерської інтерпретації митця під час роботи над постановкою М.Мусоргського «Сорочинський ярмарок» 1992 року.

Виклад основного матеріалу. Дмитро Михайлович – творча особистість, мистецькі координати якого охоплюють багато жанрових горизонтів: хорове виконавство, вокальний спів, драматичне мистецтво та оперну режисуру. Концепція кожного з зазначених напрямів направлена на продукування високих ідей мистецького простору, в якому поняття творчого анастазису з культивуванням потужних засад культурно-мистецьких традицій залишалася преферентною і сталою протягом всього творчого життя митця.

Дмитро Гнатюк – творча особистість, в діяльності якого важливе місце займала позиція відродження та втримання в площині суспільного попиту мистецького доробку національної координації. Культурно-мистецька модель театрального простору повинна відображати українське мистецтво, популяризувати вітчизняні традиції та відстоювати у вирі численних культурних трансформацій національні тенденції та преференції – постійно зазначав режисер. «Ми в своїй роботі завжди з нетерпінням чекаємо появи нових оперних творів, які могли б не просто конкурувати з безліччю форм сучасного масового мистецтва, але і завоювали б слухача. Повести за собою сучасну людину нова опера зможе, якщо в ній продовжені кращі традиції класики, якщо вона відповідає високій інтелектуальній і філософській сфері сучасного мистецтва, якщо вона співзвучна зі смисловою і інтонаційною мовою нашої дійсності», – зазначив у розмові з С.Цикорою Дмитро Михайлович [10].

Питання про постановку прем'єри у Національній опері підіймалося ще за довго до її реального втілення. У протоколі засідання художньої ради театру від 23.10.1987 року активно культивується ідея розширення репертуарної палітри установи, про поновлення творів, їх реанімації та підготовку нових, прем'єрних проектів. З-поміж багатьох пропозицій, що звучали під час засідання ради, окремим пунктиром піднімалося питання «Сорочинського ярмарку».

Одним із активних ініціаторів постановки був І.Д.Гамкало, який висловив свою позицію словами: «Як би не склалися обставини, але «Сорочинський ярмарок» має бути у нашому репертуарі» – стимулюючи цим самим не тільки питання щодо підготовки прем'єри, а й питання комплексного підходу до системи підготовки майстрів сцени, провідних акторів української опери [5].

Дмитро Михайлович акцентує увагу саме естетичній ідентифікації творів, що готуються до поновлення чи прем'єри. Режисер зазначає, що в останні роки активно трансформується система підготовки виконавців з тенденцією до нівелювання режисерських традицій, закладених в царині театрального мистецтва видатними постатями такими як К.Станіславський та В.Немирович-Данченко. Д.Гнатюк зазначає, що на оперній сцені активно продукується мистецтво вокального співу, тоді як

питання освоєння драматичної сутності твору залишається завуальованим і знеціненим. «Втрачається найцінніше в спектаклі – єдність компонентів спектаклю. Ми повертаємося до старого театру, театру дореволюційного, коли виблискували тільки голосом. Зараз треба серйозно поставитися до роботи із співаками» – зазначає під час виступу Д.Гнатюк [5]. Л.Венедиктов наполягає на відновленні традиції підготовки вокалістів до введення у виставу, коли проводилися відкриті уроки з концертмейстером. Така тенденція нівелювалася і змога перейняти досвід молодими артистами сценічної майстерності у маститих виконавців втрачена, що доповнює концептуальні погляди Д.Гнатюка щодо порушення системи естетичної ідентифікації виконавцями своїх ролей [5].

З цього часу пройшло довгих п'ять років, коли вдалося розгерметизувати питання щодо постановки «Сорочинського ярмарку» на сцені Національної опери України, скеровуючи цим самим творчі пошуки видатних діячів вітчизняного театрального простору у єдине, стратегічно вивірене і мотиваційно-об'єднане русло. На засіданні художньої ради театру 30 квітня 1991 року вкотре піднялося питання підготовки твору до постановки. Відправною точкою підготовки опери до показу, став наказ № 128 від 12.11.1991 року про введення до постановчого плану театру опери М.Мусоргського «Сорочинський ярмарок»[1] [3].

У процесі підготовки опери до прем'єри, виникла низка технічних питань, які перешкоджали повноцінній роботі, а відтак і провокували відтермінування запланованої дату показу твору. З протоколу засідання художньої ради театру від 17 березня 1992 року ми дізнаємося про систему підготовки твору до показу. Звітуючи перед членами ради, диригент-постановник Р.Дорожівський зазначив, що оркестровий матеріал твору знаходиться у задовільному стані – проведено шість повноцінних оркестрових коректур, що дало можливість істинного і глибокого ознайомлення з музичним матеріалом: наведено координати технічних аспектів твору, проаналізовано систему його драматургічного розвитку, визначено етапи роботи артистів оркестру над матеріалом. Диригент зазначив, що оркестровий колектив знаходиться на стадії попередньої готовності, і проблем у даному напрямку не буде [7]. На відміну від оркестру, виникли питання до роботи хорового колективу. Р.Дорожівський зазначає про відсутність злагодженого і раціонально-виваженого підходу хормейстера до роботи над виставою. Крім того, у хоровому колективі значна його частина – особи пенсійного віку а, відтак, враховуючи їх фізіологічні можливості колектив не має можливості повноцінно працювати з повним навантаженням [7].

Окрім проблеми з хоровим колективом, гострої критики і зауважень отримала струпа солістів-вокалістів, призначених на участь у виставі. Р.Дорожівський акцентує увагу членів художньої ради на сумному і вкрай важливому моментів у роботі театру. Диригент зазначає, що значна частина солістів поступово, але перманентно втрачає рівень виконавського професіоналізму, не займаючись самопідготовкою і самовдосконаленням. За результатами проведених занять з виконавцями, за словами диригента-постановника, спостерігаються тенденції активної деформації вокальної техніки артистів, прослуховуються детонаційні елементи у їх звучанні, звук стає нерівним з порушенням координат артикуляції та дикції. Така реальність технічної відповідності виконавців є вагомим гальмуючим чинником у процесі загальної роботи постановчої групи над твором. Серед солістів, які знаходяться у стадії вивчення музичного матеріалу, Р.Дорожівський зазначає про М.Шопшу, В.Пивоварова, І.Черенея та О.Загребельного, що вказує на те, що працювати над формуванням ролі головного героя опери – Черевика – неможливо, а відтак – не є можливим розпочати роботу режисера над втілення драматургії твору, оскільки за відсутності одного елемента вистави (Черевика) руйнуються вся вертикаль оперної партитури (вивчення географії масових сцен твору, розучування ансамблевих сцен і т.д.) [7].

Д.М.Гнатюк з позиції режисера-постановника вказав на досить складну ситуацію зі співаками. Розпочавши роботу над твором, режисер з'ясував, що значна частина визначеного складу знаходиться у від'їзді, відтак працювати змушений зі складом молодих, недосвідчених виконавців, що вимагає консолідованого, виваженого і чітко контрольованого підходу до справи. Д.Гнатюк вказав, що з метою планового випуску вистави, він готовий відмовитися від проведення мізансценічних репетицій і введення нового складу виконавців у оперу Дж.Россіні «Сивільський цирульник» [7].

Окрім питань творчого характеру, багато зауважень поставлено і сценічного оформлення вистави. Відтак, В.М.Ткачов зазначив, що станом на 17 березня 1992 року відсутня значна частина ескізів декорацій та елементів оформлення сцени. Завідувач по виготовленню костюмів з акцентував увагу членів ради на тому, що в його розпорядження не надходив жоден ескіз костюмів сцени «На лисій горі». Враховуючи той факт, що кількісний показник костюмів перевищує 100 одиниць, питання вчасної підготовки випуску вистави стає сумнівним, якщо не критичним [7]. Із виступу В.М.Ткачова стає зрозумілим, що декорації для забезпечення вистави виготовлені на 40 відсотків.

Перешкодою цехів з повноцінної роботи по забезпеченню прем'єри всіма елементами сценічного оформлення стає багато факторів, більшою мірою фінансової недостатності, які активно гальмують динаміку загальної підготовки твору [7]**.** Обговорюючи декорації, які вже представлені у сформованому вигляді, І.Молостова вказала на порушення всіх концептуальних засад, щодо стильової відповідності з драматургією твору. Представлені до огляду елементи сценічного оформлення, за її словами, не відповідають смисловим засадам опери, її сценічним завданням та театральним традиціям. «Ми повинні дбати про смак і традиції. Я побачила два ескізи до «Сорочинського ярмарку» і вважаю, що вони не мають ніякого відношення до цього твору» - зазначила на виступі режисер І.Молостова [7]. Тому, підхід до прем'єри повинен бути радикально проаналізованим і переглянутим, оскільки статус театру не дозволяє таких відхилень від методів театральної роботи, механізмів сценічного втілення оперного матеріалу та традиції жанрової комунікації.

Аналізуючи протоколи чергових засідань художньої ради театру з'ясовано, що заплановано введення до репертуару театру 1992 року і балет Є.Станковича «Різдвяна ніч», що вимагає паралельної роботи над декількома творами. Виступаючи на засіданні ради 4 лютого 1992 року, А.Литвинов зазначив, що театр має можливість одночасно працювати і над «Різдвяною ніччю» і над «Сорочинським ярмарком», але з умовою відтермінувати прем'єру на певний час, використовуючи, при цьому, для репетицій балетної трупи аудіо-носії [8]. Позицію А.Литвинова підтримали Є.Станкович та В.Кожухар, акцентуючи увагу членів ради на тому, що поєднувати одночасно дві постановки не раціонально, оскільки часові координати не дозволяють цього і масштаби поставлених завдань до постановчої групи занадто великі. Крім того, Д.Гнатюк акцентує увагу ради на тому, у «Сорочинському ярмарку» зайняті 40 артистів балету. Звідси виникає питання, яким чином формувати систему виходів працівників на роботу, і як це вплине на кінцевий результат. Оскільки зробити чіткий розподіл артистів балету на групи і регулювати їх праце зайнятість не є можливим, тому готувати одночасно дві прем'єри – не логічно, і не припустимо [8]**.**

Складність, яка розгорталася навколо підготовки вистави до прем'єри консолідувалася численними спробами перенесення дати показу. Така ситуація лише акумулювала негативні тенденції, що формувалися не тільки серед членів постановчої групи, а й всіх її учасників. Д.Гнатюк, розуміючи ситуацію, що склалася, і ті наслідки, які можуть бути, детерміновані такими концептуальними рішеннями, категорично заперечував перенесення дати показу твору, приймаючи при цьому радикальні рішення. Режисер акцентує увагу на тому факті, що чітко проглядаються тенденції нівелювання інтересу членів ради до цього питання. Режисер, маючи практику попередніх сценічних прем'єр, зосереджується на тому, що повинна бути абсолютна концентрація адміністрації театру на питаннях прем'єри, в іншому разі, відтермінування опери до показу автоматично розбалансовує роботу всього театру, а особливо прикро – його виконавський склад. Дмитро Михайлович окреслює, що результат роботи завжди залежить від інтересу до неї: «Можна й рік тягти постановчі процеси. Можна півмісяця працювати над виставою, як це було з «Мазепою», а можна й до безкраю. Причини завжди знайдуться», – зазначає Д.Гнатюк на засіданні художньої ради театру [8]**.** Режисер стимулює раду до того, щоб терміни постановки твору залишилися без змін, інакше прем'єра взагалі буде зірвана.

До обговорення питання постановки «Сорочинського ярмарку» долучається І.Молостова, яка пропонує переглянути графік роботи працівників, які задіяні у постановці твору і виділити додаткові дні і репетиції для роботи над виставою Д.Гнатюку. У зв'язку з виробничою необхідністю, адміністрація театру погоджується на додаткові виклики трупи солістів у вихідний день (понеділок) з метою повного контролю над підготовкою вистави до прем'єри.

Виходячи з пропозицій та зауважень, А.Мокренко виносить на обговорення художньої ради пропозицію – призначити прем'єру балету Є.Станковича «Ніч перед Різдвом» на 30 травня 1992 року, а оперу М.Мусоргського «Сорочинський ярмарок» на 15 травня 1992 року. Рішення підтримали всі члени ради і одноголосно закріпили за постановчими групами часові координати підготовки прем'єр [8]**.** Врахувавши усі побажання та створені дирекцією умови, розпочався новий етап роботи над твором. Через три місяці повноцінної роботи, на черговому засіданні художньої ради театру 29 квітня 1992 року було представлено до огляду результати підготовки вистави. Відтак, режисер Д.Гнатюк зазначив, що проведення індивідуальної роботи з акторами та комплексу мізансценічних репетицій проходить на відповідному професійно-виконавському рівні і у належному темпі. Починаючи з 30 квітня 1992 року, згідно графіку випуску вистави, розпочинаються роботи над II актом опери. Режисер зауважив, що за графіком режисерських репетицій, 4 травня буде проведено репетицію сцени «Лисої гори», відповідає за яку А.Шекеро. Режисер акцентує особливу увагу постановчої групи на підготовці хореографічних елементів опери, оскільки вони є значною частиною драматургічного наповнення і розвитку вистави. Дмитро Михайлович зазначає, що станом на 29 квітня є невелика за-

тримка у підготовці козачка, його сценічної реалізації та формування навколо єдиної системи смислового навантаження сюжету. Рішенням ради театру, постановнику танців О.Сегалю призначено здачу хореографічних номерів до 8 травня, з метою повноцінних оркестрових та генеральних репетицій твору [9].

Під час засідання, до членів ради звернувся диригент-постановник Р.Дорожівський з обговоренням проведених репетицій оркестрового колективу. Відтак, диригент зауважив, що всі репетиції, практично, були віддані під сценічну роботу режисеру з метою консолідації мізансценічного матеріалу. Така позиція є відрадною, оскільки артисти практично готові до проведення оркестрових та зведених репетицій. Диригент звертає увагу художньої ради на тому, що режисерському управлінню театру слід акумулювати проведення зведених оркестрових репетицій та співанок для того, щоб виконавці сформували потужну систему стійких ознак злагодженої колективної роботи, відчуття ансамблю, партнера по співу, вибудувати чітку систему комунікації всіх складових складної синтетичної моделі, сутність якої побудована на жанрових координатах даного твору.

На запитання членів художньої ради театру, щодо підготовки елементів сценічного оформлення сцени, костюмів та декорацій В.М.Ткачов доповів, що справи на комбінаті, який займається виготовлення всіх цих складових, дещо проблемні. У зв'язку з тим, що ескізи костюмів були виготовлені не вчасно, пошиття костюмів затрималося, і у повному обсязі будуть готові лише після 10 травня 1992 року. Щодо декорацій, то, у зв'язку з несвоєчасним постачанням фанери дог цехів, деякі елементи сценічного оформлення знаходяться у стадії підготовки та виготовлення [9].

Хореографічна компонента опери, за результатами звіту хореографа-постановника А.Шекери, знаходиться на стадії завершення і для проведення зведених репетицій з балетною трупою та складом солістів-вокалістів потрібна ще одна репетиція [9].

Кінцевим результатом тривалої і кропіткої роботи над постановкою опери стала її прем'єра, яка відбулася, як і було заплановано 15 травня 1992 року. Опера була визнаною як важливий елемент діючого репертуару Національного театру опери і балету України імені Тараса Шевченка і стала важливою подією 124 театрального сезону.

Р.Кисельова, даючи оцінку прем'єри, вказує на помітний рівень консолідації українського тематизму в просторі діючого репертуару театру, що є, не тільки приємним моментом для прихильників вітчизняного мистецтва, а й важливим для відновлення і культивування національних традицій у призмі театральних традицій як України, Європи, так і всього світового товариства [2]. Зроблений акцент постановчою групою на трупі солістів-вокалістів, до складу якої увійшли, більшою мірою початківці та стажери, твір був представлений до огляду у яскравому, незаангажованому театральними традиціями вигляді, що стимулювало до формування нових концептуальних механізмів сценічної проекції режисерських практично-обумовлених концепцій. «Тепер ми єдиний театр, який має всі три опери Мусоргського. Вибираючи до постановки «Сорочинський ярмарок», ми прагнули поповнити репертуар національною тематикою. Сподіваємося, що вона буде довго жити в репертуарі театру» - зазначає у інтерв'ю А.Осокіній Д.Гнатюк [4].

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень щодо становлення оперного жанру в координатах національного культурного простору та закріплення його статусу в площині міжнаціональної мистецької комунікації XX століття. До огляду запропоновані нові, маловідомі сторінки творчої біографії Д.М.Гнатюка, які в проекції на тему дослідження, стимулюють до перманентного переосмислення структури розвитку оперного жанру в контексті творчих реалій часу.

Висновок. Тема, обрана для дослідження, проектує мистецькі апробації Дмитра Михайловича Гнатюка в контексті театрально-режисерських тенденцій українського оперного виконавства початку 90-х років. На прикладі постановки опери М.Мусоргського «Сорочинський ярмарок», відслідковуються потужні трансформації в практиці вітчизняного оперного мистецтва, що вказує на динаміку творчого анастазису українського мистецького середовища, його визнання як у європейському так і світовому просторі. Увагу дослідження сконцентровано на важливих етапах анастазису української оперної традиції в епіцентрі яких стоїть непорушна і самобутня постать митця XX століття - Д.М.Гнатюка.

Примітки

[1] Наказом призначено постановчу групу у складі: диригент-постановник Р.Дорожівський, режисер-постановник – Д.Гнатюк, художники-постановники – А.Холопцев та Н.Скоріна, художник по костюмах – А.Кириченко, хормейстер – В.Згуровський, балетмейстер – А.Шекера, асистент диригента – О.Барвінський, концертмейстери: О.Нечипоренко, С.Орлюк, К.Фесенко, П.Ключко, М.Шляпочник, ведучі режисери: Н.Паторжинська та І.Ярова [3]. Другим пунктом наказу було призначення виконавців на партії та призначення

кількості уроків для їх підготовки з концертмейстером: Черевик – О.Загребельний, М.Шопша, І.Черней, Б.Тарас – на підготовку партії виділено по 25 уроків кожному солісту; Хівря – Г.Туфтіна, Л.Юрченко, В.Кочур, В.Река – на підготовку партії виділено по 20 уроків кожному солісту; Парася – Л.Забіляста, І.Даць, І.Семененко (стажер) – на підготовку партії виділено по 20 уроків кожному солісту; Кум – А.Мокренко, Р.Майборода, І.Пономаренко, В.Лупалов, С.Скубак, А.Євтушенко – на підготовку партії виділено по 25 уроків кожному солісту; Грицько – С.Фіцич, В.Федотов, О.Дяченко, Б.Кузьменко, В.Гришко– на підготовку партії виділено по 20 уроків кожному солісту; Опанас Іванович Попович – Г.Васько, М.Хоружий, О.Гурець – на підготовку партії виділено по 20 уроків кожному солісту; Циган – М.Коваль, В.Базир (стажер) – на підготовку партії виділено по 15 уроків кожному солісту; Чорнобог – С.Матвєєв, А.Безчастний, Б.Гнидь – на підготовку партії виділено по 15 уроків кожному солісту [3].

Література

1. Гнидь Б. До історії національної опери України. – НМАУ. – Київ. – 2003. – 199 с.
2. Кисельова Р. Невмируща стихія «Сорочинського ярмарку» // Урядовий кур'єр. 1992. 23 травня.
3. Наказ № 128 від 12.11.1991 року про введення до постановчого плану театру опери М.Мусоргського «Сорочинський ярмарок» - Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т.Г.Шевченка.
4. Осокина А. Киев: впервые «Сорочинская ярмарка» // Рабочая газета. Киев, 1992. 16 июня.
5. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т.Г.Шевченка від 23.10.1987 року. - Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т.Г.Шевченка.
6. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т.Г.Шевченка від 30.04.1991 року. - Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т.Г.Шевченка.
7. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т.Г.Шевченка від 17.03.1992 року. - Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т.Г.Шевченка.
8. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т.Г.Шевченка від 4.02.1992 року. - Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т.Г.Шевченка.
9. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т.Г.Шевченка від 29.04.1992 року. - Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т.Г.Шевченка.
10. Цикора С. Возрождение классики // Известия советов народных депутатов. 1978. 21 ноября.

References

1. Gnid B. (2003). To the history of the national opera of Ukraine. [Ukraine].
2. Kiseleva R. (1992). The immortal element of the Sorochinsky Fair. [Ukraine].
3. Order No. 128 (12.11.1991). On the introduction of the "Sorochintsy Fair" by the M. M. Mussorgsky Opera Theater. [Ukraine].
4. Osokina A. (1992). Kiev: For the first time "Sorochinskaya Fair". [Ukraine].
5. Minutes of the meeting of the Presidium of the Artistic Council of the ATOB of the UkrSSR T. Shevchenko (23.10.1987). [Ukraine]
6. Minutes of the meeting of the Presidium of the Artistic Council of the ATOB of the Ukrainian SSR. T. Shevchenko (30.04.1991). [Ukraine].
7. Minutes of the meeting of the Presidium of the Artistic Council of the ATOB of the Ukrainian SSR T. Shevchenko (1992). [Ukraine].
8. Minutes of the meeting of the Presidium of the Art Council of the ATOB of the Ukrainian T. Shevchenko (1992). [Ukraine].
9. Minutes of the meeting of the Presidium of the Artistic Council of the ATOB of the Ukrainian T. Shevchenko (1992). [Ukraine].
10. Tsikora S.(1978). Revival of the classics. [Ukraine].

УДК 78.071.1 (477)

Гусарчук Тетяна Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор Національної музичної академії
України імені П. І. Чайковського
tvhusarchuk@gmail.com

ДЕЯКІ ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ДУХОВНИХ КОНЦЕРТІВ АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ У СВІТЛІ ФІДЕЇСТИЧНОГО ДІАЛОГУ

Мета роботи. У дослідженні висвітлено роль різних аспектів фідеїстичного діалогу в індивідуальних драматургічних концепціях ряду духовних концертів Артемія Веделя, написаних на тексти псалмів. **Основу методології дослідження,** поряд із емпіричним методом як надзвичайно важливим у галузі музикознавства, складають загальнонаукові логічні методи аналізу та синтезу, пояснення, узагальнення. Спроба розкрити концепційні аспекти духовних концертів визначило необхідність застосування герменевтичного підходу. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше в українській науці духовні концерти Артемія Веделя розглянуто в аспекті впливу особливостей фідеїстичного діалогу на формування драматургії творів. **Висновки.** Для творчості Артемія Веделя характерним є переважання вербальних текстів молитовного змісту (друга група ситуативних модусів фідеїстичного діалогу), однак при цьому в окремих циклах використано тексти, звернені виключно до людей (третя група), а в цілому ряді концертів відбувається зміна адресата фідеїстичного діалогу. Спрямованість останнього є базовим змістовним чинником, а її зміна упродовж твору суттєво впливає на драматургію, відкриваючи перед композитором ширші творчі можливості, збагачуючи концепцію циклу та надаючи йому більшої контрастності.

Ключові слова: фідеїстичний діалог, духовний концерт, псалом, творча спадщина Артемія Веделя, українське хорове мистецтво, взаємодія слова і музики, драматургія твору.

Гусарчук Татьяна Владимировна, *кандидат искусствоведения, доцент, профессор Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

Некоторые драматургические особенности духовных концертов Артемия Веделя в свете фидеистического диалога

Цель работы. В исследовании освещена роль разных аспектов фидеистического диалога в индивидуальных драматургических концепциях ряда духовных концертов Артемия Веделя, написанных на тексты псалмов. **Основой методологии исследования,** наряду с эмпирическим методом как чрезвычайно важным в области музыкознания, являются общенаучные логические методы анализа и синтеза, объяснения, обобщения. Попытка раскрыть концепционные аспекты духовных концертов определила необходимость применения элементов герменевтического подхода. Научная **новизна работы** заключается в том, что впервые в украинской науке рассмотрены духовные концерты Артемия Веделя в аспекте влияния особенностей фидеистического диалога на формирование драматургии произведения. **Выводы.** Для творчества Артемия Веделя характерно преобладание вербальних текстов молитвенного содержания (вторая група ситуативних модусов фидеистического диалога), но при этом в отдельных циклах использованы тексты, обращенные исключительно к людям (третья группа), а в целом ряде концертов происходит смена адресата фидеистического диалога. Направленность последнего является базовым содержательным фактором, а ее изменение на протяжении произведения существенно влияет на драматургию, расширяя творческие возможности композитора, обогащая концепцию цикла и усиливая его контрастность.

Ключевые слова: фидеистический диалог, духовный концерт, псалом, творческое наследие Артемия Веделя, украинское хоровое искусство, взаимодействие слова и музыки, драматургия произведения.

Husarchuk Tetjana, *PhD in Arts, Associate professor, Professor, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Some dramaturgic features of Artemiy Vedel's spiritual concertos in the light of fidetic dialogue

The purpose of the article. The research highlights the role of the various aspects of fidetic dialogue in the individual dramaturgic concepts of Artemiy Vedel's spiritual concerts series, written in the texts of the psalms. Methodology. **The basis of the research methodology**, along with the empirical method as an extremely important one in the field of musicology, comprise the general scientific logical methods of analysis and also synthesis, explanation, generalization. An attempt to reveal the conceptual aspects of the spiritual concerts determined the need for a hermeneutic approach. **The scientific novelty** of the work is that for the first time in Ukrainian science the spiritual concerts of Artemiy Vedel have been considered in the aspect of the fidetic dialogue features influence on the formation of the works dramaturgy. **Conclusions.** The predominance of the verbal texts of a prayer content (the second group of the situational

©Гусарчук Т.В., 2018

mods of fidetic dialogue) is a characteristic feature of the Artemiy Vedel's work, however in some separate cycles the texts addressed exclusively to people (third group) are used at the same time, and in a whole number of concerts the change of an addressee of the fidetic dialogue takes place. The direction of the latter is the basic content factor, and its change throughout the work substantially influences on dramaturgy, opening to the composer the wider creative possibilities, enriching the concept of the cycle and giving a bigger contrast to it.

Key words: fidetic dialogue, spiritual concerto, psalm, Artemiy Vedel's creative heritage, Ukrainian choral art, interaction of a word and music, dramaturgy of the work.

Актуальність теми дослідження. Інтердисциплінарне поле сучасної гуманітарної науки постійно розширюється, і музикознавство, безумовно, не стоїть осторонь цих процесів. Загальновідомою, зокрема, є плідність застосування в аналізі різноманітних явищ музичного мистецтва теорії діалогу Михайла Бахтіна. Видатний вчений підкреслював, зокрема, що жанри складного культурного спілкування здебільшого розраховані на «зворотне розуміння уповільненої дії <…> і той, хто говорить, налаштований саме на таке активне розуміння у відповідь: він чекає не пасивного розуміння, яке, так би мовити, дублює його думку в чужій голові, але відповіді, згоди, співчуття, заперечення, виконання тощо (різні мовленнєві жанри передбачають різні цільові установки, мовленнєві задуми тих, хто говорить або пише)» [1, 260]. «Твір, так само, як і репліка, діалог, налаштований на відповідь іншого (інших), на його активну увагу у відповідь, яка може набувати різної форми» [1, 268], тому «питання про концепцію адресата мовлення (як відчуває або уявляє його собі той, хто говорить або пише) має величезне значення в історії літератури» [1, 294]. Так само і в історії музики простежується дія цього принципу, тож ідеї М. Бахтіна, поза сумнівом, є актуальними для музикознавчих досліджень. Зокрема, коли йдеться про музику церковної традиції, не можна не враховувати її безпосереднє призначення, а отже – спрямованість авторського висловлювання. Використання згаданого підходу в аналізі духовних концертів видатного композитора XVIII ст. може поглибити наше розуміння авторського задуму, розкрити першопричини певних драматургічних рішень та відбору засобів музичної мови, розширити сприйняття мистецьких концепцій.

Аналіз досліджень та публікацій. Феномен діалогічності розглядається у багатьох сучасних дослідженнях, що є цілком природним, зважаючи на його універсальність. О. Овчарук, вказуючи, зокрема, на полілог як його розширену форму, пропонує діалогову парадигму в якості методологічної основи культурологічного осмислення людини [6]. У музикознавчих студіях широке розповсюдження отримала тема діалогу століть, який розглядається в аспектах жанрових, стильових, міжнаціональних, полікультурних взаємодій. Так, осмислюючи категорію стилю у світлі теорії діалогу М. Бахтіна, О. Самойленко підкреслює роль взаємозв'язку первинно-жанрових та вторинно-стильових знаків музики у розвитку професійної композиторської творчості [7, 5, 7, 11]. О. Клокун пропонує розглядати акт фідеїстичного спілкування у церковній музиці з позиції ситуативно-модальної логіки [5]. О. Зосім у дослідженнях східнослов'янської духовної пісні використовує поняття «релігійна комунікація» [3, 36].

Мета статті – висвітлити роль різних аспектів фідеїстичного діалогу в індивідуальних драматургічних концепціях ряду духовних концертів Артемія Веделя, написаних на тексти псалмів.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, фідеїзм (фр. *fideisme* от лат. *fides* – віра) – теологічна концепція, що стверджує абсолютний примат релігійної віри над розумом і, отже, неможливість за допомогою останнього довести релігійні істини. Оскільки у релігійних концепціях існують значні розходження щодо співвідношення віри та розуму, виникло й багато версій фідеїзму, а також критика його у зв'язку з недооцінкою ролі розуму в теології. У широкому ж сенсі фідеїзм притаманний будь-якому різновиду теїзму, що декларує пріоритет Одкровення над людським розумом. Слідом за іншими музикознавцями ми будемо використовувати це поняття для позначення змісту композиторських висловлювань у музиці релігійного спрямування.

На думку Ольги Клокун, акт фідеїстичного спілкування, як і будь-яка комунікативна дія, може бути інтерпретований з позицій ситуативно-модальної логіки, що у цьому випадку розуміється «як категорія мислення, що виражає відношення суб'єкта фідеїстичного спілкування до змісту висловлювання» [5, 66]. Закріплені на текстовому, жанровому, композиційному та стильовому рівнях богослужіння, ситуативні модуси проявляються «залежно від конфігурації учасників фідеїстичного комунікативного акту: Бог – людина, людина – Бог, людина – людина. До першої групи, – продовжує О. Клокун – зараховуємо модуси одкровення, заповідей Бога, Божої обітниці, пророцтва, чуда, до другої – модуси славлення (та величання як його різновиду), моління, подяки, віровизнання, сподівання, поклоніння, жертвування, покаяння, плачу; до третьої – модуси проповіді, свідчення та спонукання до дії» [5, 66].

Розглядаючи тексти творів Артемія Веделя, безперечно, можна простежити вияв фідеїстичного діалогу за участі різних адресатів висловлювання – як у духовних концертах, так і в богослужбо-

вих піснеспівах. Найчастіше – це ситуативні модуси другої групи, звернені безпосередньо до Всевишнього, а також – модуси третьої групи, звернені до людей.

Загальновідомою є надзвичайно глибока релігійність А. Веделя. Співана молитва, якою є більша частина його творів, утілює «надтонкий стан молитовного осяяння, властивий нашій церковно-музичній традиції» [9, 250]. До другої групи ситуативних модусів належать концерти «Спаси мя, Боже», «Доколі, Господи, забудеши мя», «Услиши, Господи, глас мой», «Господь пасет мя», «Боже, законопреступниці восташа на мя», «Приклони, Господи, ухо Твоє», «Заступник мой, почто мя забил єси», «Боже, приідоша язиці в достояніє Твоє». Усі ці концерти написані на тексти псалмів. Інші ж концерти із псалмовою основою не можна віднести загалом до певної групи ситуативних модусів. Так, яскраво проявляються обидві групи у концертах «Блажен разуміваяй на нища і убога», «Помилуй мя, Господи», «Ко Господу, внегда скорбіти мі, воззвах», «Слиши, дщи, і виждь» *мі-бемоль мажор / до мінор*, «На ріках Вавилонських» *ля мінор* і *до мінор*, «Скажи мі, Господи, кончину мою». До третьої групи можемо віднести такі концерти, як «В молитвах неусипающую Богородицю», написаний на текст кондака «Успінню Пресвятої Богородиці», «Днесь Владика тварі» на текст стихири Чесному Хресту. У пропонованій статті ми розглянемо чотири концерти А. Веделя, написані на тексти псалмів: «Скажи мі, Господи, кончину мою», «Слиши, дщи, і виждь», «Блажен разуміваяй на нища і убога» та «Помилуй мя, Господи». Вибір концертів саме з тієї групи творів, де відбувається зміна спрямованості фідеїстичного діалогу, надасть можливість простежити, чи впливає ця зміна на драматургію циклу і якщо впливає, то яким чином.

Розпочнемо з концерту *«Скажи мі, Господи, кончину мою»* (*до мінор*), написаного на текст псалма 38-го. Із чотирнадцяти віршів композитор обрав лише чотири (5–7 та 14), зробивши купюри у вірші шостому (пропущено 6 г) та сьомому (пропущено 7 а). Вірші 5 та 6 а, б – це звернення до Бога, отже їх можемо віднести до другої групи ситуативних модусів. Ці тексти покладено в основу першої частини концерту (*Adagio*). Другу частину (*Allegro*) написано на текст віршів 6 в та 7 б, в яких висловлюються міркування про суєтність усього мирського, зокрема, гонитви за багатствами: *«Обаче всяческая суєта, всує мятеться: сокровиществует, і не вість, кому соберет я».* Видатний грецький екзегет Євфимій Зігабен пояснює, що у цих словах йдеться про те, що «направду все видиме на світі – суєта… Отже, каже, людина марно турбується <…> домагається отримання багатства та <…> не знає, хто буде спадкоємцем майна його» [8, 246–247]. Як бачимо, тексти, покладені в основу другої частини циклу, звернені до людей і належать до третьої групи ситуативних модусів. Третя і четверта частини концерту (*Adagio* та *Allegro*) написані на один текст (вірш 14-й), що є рідкісним явищем у творчості композитора. Це знов моління: «Ослаби мі да почию, прежде даже не от'іду, і ктому не буду». Євфимій Зігабен, зокрема, наводить таке пояснення: «Послабленням тут називає прощення гріхів, з причини якого полегшення, раніше відходу звідси, є блаженством, оскільки після смерті вже не можна буде отримати полегшення через покаяння» [8, 249].

Аналіз вербальної основи концерту показав, що в композиції останнього тексти, які належать другій та третій групам ситуативних модусів, чітко розподіляються за частинами циклу. Стосовно музичної інтерпретації текстів звернемо увагу на, здавалось би, не зовсім доречну ліризацію висловлювання на початку другої частини, коли відбувається зміна адресату фідеїстичного діалогу (після молитви у першій частині – звернення до людей). Тут зі словами «Обаче всяческая суєта» вступає терцет альта, тенора і баса, а далі – дует дискантів *divisi.* Можливо, таке драматургічне рішення пов'язане з тим, що тут

проголошуються християнські постулати, надзвичайно близькі А. Веделю, який у своєму власному житті сповідував абсолютну зверхність духовного над матеріальним, тож таке висловлювання набуває суб'єктивного забарвлення і є, власне, особистою проповіддю композитора.

У тексті концерту *«Слиши, дщи, і виждь», мі-бемоль мажор / до мінор* також присутні другий та третій ситуативні модуси, і вони також чітко розподіляються між частинами циклу. В основу останнього покладено текст вибраних віршів псалма 44-го, якому передує напис «в кінець», тому що він «має в собі пророцтва, яким належало справдитися в кінці часів» [8, 279]. Текст першої та другої частин (вірші 11–й та 12–й) можна віднести до модусу проповіді (третя група): *«Слиши, дщи, і виждь, і приклони ухо твоє, і забуди люди твоя, і дом отця твоєго»* (вірш 11–й), а текст третьої та четвертої частин – до модусів поклоніння та славлення (друга група), адже в основі цих останніх частин циклу – заключний, 18–й вірш : «*Пом'яну Ім'я Твоє во всяком роді і роді. Сего ради людіє ісповідяться Тебі в вік і во вік віка*». Композитор тут скоротив останні слова («*і во вік віка*») і перед словом *«в вік»* додав слова «*і прославят Ім'я Твоє».* Внаслідок цього у фіналі концерту посилено модус славлення, що знаходить втілення в музиці. Так, третя – повільна частина концерту розпочинається піднесено-урочистим, світлим терцетом дисканта, альта і баса (тональність *мі-бемоль мажор*), де яскраво про-

являються риси галантного стилю, що знаходить відповідний відгомін і в наступному туттійному фрагменті. Фінал контрастує за темпом і ладом (після *до-мінорного* завершення попередньої частини розпочинається у паралельному мажорі), але відкривається терцетом того самого складу і в подібній стилістиці, що випливає з продовження думки, висловленої у 18-му вірші псалма – «*Сего ради людіє ісповідяться Тебі».* Далі ж, коли вводяться додані композитором слова «*і прославят Ім'я Твоє»*, музика набуває прославного характеру, зокрема одразу ж у *divisi* тенорів виникають юбіляційні розспіви, які переходять до верхніх голосів.

Концерт «Слиши, дщи, і виждь», *мі-бемоль мажор / до мінор* має дуже своєрідну ладотональну побудову, абсолютно нетипову для веделівських концертних циклів: усі чотири частини розпочинаються в одній тональності (*мі-бемоль мажор*), а завершуються в іншій (*до мінор*). Як можна припустити, це пов'язано зі специфікою тексту, обраного композитором, адже він має загалом єдиний характер. Наявність тут двох різних ситуативних модусів кардинально не вплинуло на драматургію концерту, можливо, через більш об'єктивізований зміст безпосереднього звернення до Всевишнього у вірші 18-му, адже, як пояснює Василій Великий, ці слова («Пом'яну ім'я Твоє») пророк Давид промовляє до Христа від імені Церкви [8, 291]. При цьому А. Ведель все ж таки відокремлює згаданий текст, розпочинаючи ним третю частину концерту, і до того ж інтерпретує його досить суб'єктивізовано, у світло-ліричному характері, доручаючи перший його виклад ансамблю солістів (терцет дисканта, альта і баса), а вже друге проведення – *tutti.*

Надзвичайно показовим з огляду впливу різних аспектів фідеїстичного діалогу на драматургію твору є концерт *«Блажен разуміваяй на нища і убога»,* який відрізняється від абсолютної більшості творів А. Веделя тим, що

має коду обсягом 26 тактів у розмірі 2/4, у якій після швидкого фіналу раптом у темпі *Andante* повертається тональність субдомінанти, а потім відбувається модуляція в основну тональність. Зазвичай А. Ведель, на відміну від Д. Бортнянського та С. Дегтярьова, не включає до своїх концертних циклів окремо виділених (виконуваних в іншому темпі) коротких фрагментів, які не можуть мати того самого статусу, що й основні частини. Раніше вже висловлювалося міркування про те, що специфіка згаданого твору полягає в його «переважній спрямованості саме на людську спільноту» [2, 215]. Спробуємо розкрити цю думку за допомогою ідеї Ольги Клокун.

Отже, концерт написано на вибрані вірші псалмів 40-го (2, 3), 111-го (5, 7–9) та 83-го (12, 13). Більшість віршів, покладених в основу концерту, належать до третьої групи ситуативних модусів, тобто звернені до людей. Як виявилося, це є не випадковістю, а результатом свідомого авторського вибору, адже нерідко в одному й тому самому псалмі наявні різні модуси. Саме таким є сороковий псалом, який складається з 14-ти віршів і є унікальним щодо змісту, адже містить пророцтво про зраду Іуди [8, 261], а також молитви, звернені від особи Ісуса Христа до Отця (так само, як і 44–й псалом, 40–й має напис «в кінець»). Цим псалмом завершується перша з п'яти книг псалмів, яка розпочиналася словами «Блажен муж іже не іде на совіт нечестивих», тож якщо у першому псалмі «ублажався той, хто відступає від зла», то у 40-му псалмі – «той, хто знає добро, яким є Єдинородний Син, зубожілий для нас, хоча він і багатий» [8, 262]. В останньому, 14-м вірші Давид возносить хвалу Богу. Отже, як бачимо, цей псалом є складним з погляду спрямованості фідеїстичного діалогу.

Композитор, відповідно до концепції свого твору, обрав лише два вірші з 40-го псалма. Перший з них належить до третьої групи ситуативних модусів, адже в ньому стверджується: *«Блажен разуміваяй на нища і убога, в день лют ізбавит єго Господь»*. Наступний вірш уже належить до другої групи ситуативних модусів: *«Господь да сохранит єго, і живит єго, і да ублажит єго на землі, і да не предаст єго в руки врагов єго».* А. Ведель відповідно виділяє це молитовне звернення композиційно (початок нового розділу, терцет альта, тенора і баса після туттійного завершення попереднього розділу).

Із десяти віршів псалма 111-го «Блажен муж бояйся Господа» композитор обрав чотири. Загалом цей псалом є однотипним щодо спрямування: за висловом Феодорита, він «подає тим, хто бажає, напучування у благочесті» [8, 716]. Із 83-го псалма «Коль возлюбленна селенія Твоя, Господи сил», який складається з тринадцяти віршів переважно третьої, а також другої групи ситуативних модусів, композитор використав два останні. Зі слів 12-го вірша розпочинається фінал концерту: *«Яко милость і істину любит Господь Бог, благодать і славу даст. Господь не лишит благих, ходящих незлобієм»*. Якщо цей вірш належить до третьої групи ситуативних модусів, то останній – 13-й – є зверненням до Всевишнього: *«Господи, Боже сил, блажен человік уповаяй на Тя».* Симптоматично, що саме у цей момент, коли відбувається зміна адресата фідеїстичного діалогу, і розпочинається додатковий – кодовий фрагмент концерту, тож причиною його відокремлення, на нашу думку, як раз і є зміна спрямованості висловлювання у тексті псалма і, відповідно, у його музичному втіленні.

Різна спрямованість фідеїстичного діалогу дуже яскраво проявляється у концерті *«Помилуй мя, Господи»* (вірші 3–11 псалма 6-го). Використані композитором вірші 3–8 та 11-й містять молитовні звернення до Бога (друга група ситуативних модусів). Повільні перша і третя частини циклу втілюють дуже глибокі молитовні почуття в їх природній процесуальності, що є надзвичайно характерним для творчості А. Веделя. Перша частина написана на текст віршів з третього по п'ятий: *«Помилуй мя, Господи, яко немощен єсм: ісціли мя, Господи, яко смятошася кості моя, І душа моя смятеся зіло: і Ти, Господи, доколі? Обратися, Господи, ізбави душу мою: спаси мя ради милості Твоєя»*. Другу, швидку, суворо-динамічну частину циклу написано на текст вірша шостого: *«Яко ність в смерті поминаяй Тебе, во аді же кто ісповість*ся *Тебі?»*. Вона вносить перший контраст у драматургію циклу – темповий, фактурний (суцільне *tutti* порівняно з переважно ансамблевим викладом першої частини, фугато з поступальним висхідним вступом голосів), метричний (з'являється тридольність), тематичний (вкрай лапідарна мелодика порівняно з надзвичайно розвиненим мелодизмом тенорових партій першої частини). Завдяки таким змінам досягається умиротворений психологічний стан наприкінці частини, яка завершується у паралельному мажорі (*ре мінор – фа мажор*).

Наступним етапом драматургічного розвитку є надзвичайно печальна третя частина, виконувана терцетом двох тенорів і баса (вірш 7–й *«Утрудихся воздиханії моїми, ізмию на всяку нощ ложе моє, слезами моїми постелю мою омочу»)*. Четверту частину на текст *«Смятеся от ярості око моє, обетшах во всіх вразіх моїх»* побудовано за аналогією з другою частиною: швидкий темп, фугато на початку, суцільне *tutti*. Вона також модулююча, але напрямок психологічного розвитку тут зворотний: від мажору (імперативне звучання *фа-мажорного* фугато *«Смятеся от ярости око моє»*) до паралельного мінору (багатократна «констатація» змісту (*«обетшах во всіх вразіх моїх»)* за допомогою секвенційного руху в акордовій фактурі.

Смисловим центром концерту є п'ята частина (*ре мінор*), у якій якраз і відбувається зміна спрямування фідеїстичного діалогу: *«Отступіте от мене, всі ділающії беззаконіє»* – гнівно звертається пророк до своїх ворогів (вірш дев'ятий, який можна кваліфікувати як модус спонукання до дії). Композитор віднайшов надзвичайно виразові мелодичні та фактурні, зокрема поліфонічні, засоби для втілення згаданого тексту, в якому диференціюються і окремо підкреслюються слова «*Отступіте от мене», «отступіте»* та особливо *«беззаконіє».*

До третьої групи ситуативних модусів треба зарахувати і наступний – 10-й вірш, бо він є логічним продовженням попередньої думки: пророк, а слідом за ним композитор, так впевнено закликають ворогів відступити саме тому, що знають, що отримують допомогу від Господа, який прийняв молитву: *«Яко услиша глас моленія моєго. Господь молитву мою прият»*. Водночас характер музичного втілення цих слів (частина шоста, *Adagio*) різко контрастує попередньому викладу: в експозиційному періоді (*фа мажор)* виражено тиху радість від того, що Господь почув глас моління, у подальшому ж розгортанні *(ре мінор – ля мінор*) композитор ніби ретроспективно передає почуття своєї молитви, зверненої до Бога, яку Він прийняв. Тому, як видається, ця частина концерту навряд чи звернена до ворогів, а скоріше, до самого себе, як внутрішній монолог, як рефлексія. Можливо, у таких молитовно-рефлексивних висловлюваннях А. Веделя вже проявлялося передчуття нової епохи – епохи Романтизму, коли особливий емоційний тон, ліричність, задушевність стають ознаками духовної православної музики, а на межі XIX–XX століть «рефлексія та молитовні бдіння сприймаються як споріднені психічні стани митця-романтика <…> сутнісно близькі, хоча й не тотожні» [10, 63]. Саме таке спрямування має і концерт «Пою Богу моєму» (№ 4 з автографічної партитури композитора).

Завершується цикл дуже динамічним фіналом, написаним на текст «Да постидяться і смятуться всі вразі мої, да возвратяться і устидяться зіло вскорі» (вірш 11-й), в якому висловлено упевненість у справедливе вирішення конфлікту за допомогою Всевишнього, який почує палкі молитви, звернені до Нього.

Висновки. 1. Спрямованість фідеїстичного діалогу в духовному концерті є базовим змістовним чинником. Для творчості Артемія Веделя**,** як відомо, надзвичайно характерним є органічне втілення молитовних настроїв у їхньому природному розвитку. Тому зрозуміло, що у його творах переважають вербальні тексти, які належать до другої групи ситуативних модусів. При цьому аналіз текстів духовних концертів показав, що серед них є окремі цикли, в яких використано тексти, що належать виключно до третьої групи, тобто звернені до людей. З'ясувалося також, що у цілій групі концертів відбувається зміна адресата фідеїстичного діалогу, що суттєво впливає на драматургію, відкриваючи перед композитором ширші творчі можливості, збагачуючи концепцію циклу та надаючи йому більшої контрастності. Використання композитором текстів проповідницького змісту має міцні традиції у національному хоровому мистецтві. Так, із проповіддю проводить паралелі

Є. Ігнатенко, аналізуючи літературні тексти партесних концертів, які були створені шляхом об'єднання вибраних рядків із різних псалмів [4, 134]. Крім того, для А. Веделя як людини глибоко релігійної, життя якої було підтвердженням тих ідей, які знаходили втілення у творчості, тексти проповідницького спрямування мали велику вагу і отримували відповідну, суб'єктивно позначену музичну інтерпретацію.

2. Аналіз розподілу вербального тексту у чотирьох розглянутих концертах Артемія Веделя показав, що зміні адресата фідеїстичного діалогу в музиці завжди відповідає початок нової композиційної одиниці. У більшості випадків ідеться про початок нової частини (концерти «Скажи мі, Господи, кончину мою», «Слиши, дщи, і виждь» та «Помилуй мя, Господи»). При цьому, відповідно, змінюється характер музики завдяки зміні темпу, ладо-тональності, метру та фактури. У концертах «Скажи мі, Господи, кончину мою» та «Слиши, дщи, і виждь» відбувається кардинальна зміна фактури на рівні складу: *tutti – soli*, у концерті «Помилуй мя, Господи» на межі відповідних частин зміна складу не відбувається (*tutti – tutti*), але акордова фактура змінюється на поліфонічну.

3. Зміною спрямування фідеїстичного діалогу можна пояснити специфіку композиційної побудови концерту «Блажен разуміваяй на нища і убога», для закінчення якого композитор обрав текст, який відрізняється від попереднього тексту фіналу, що належить до третьої групи ситуативних модусів (звернення до людей із проповіддю). Поява наприкінці концерту тексту молитовного змісту (друга група) спричинила утворення відокремленого фрагменту, який не є самостійною, повноцінною частиною циклу, а виконує функцію коди. На грані фіналу та коди змінюються темп, тональність та фактура (замість туттійного викладу – переклички дуету і *tutti*); незмінним залишається лише метр. Утворення такої композиційної одиниці є рідкісним випадком у концертній творчості А. Веделя і має розглядатися як індивідуальне драматургічне рішення.

Література

1. Бахтин М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. Москва : Искусство, 1986. С. 250–296.
2. Гусарчук Т. В. Псалми як основа драматургії духовних концертів Артемія Веделя // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 119 : Наукові діалоги з Н. О. Герасимовою-Персидською. Київ, 2017. С. 200–220.
3. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 328 с.
4. Игнатенко Е. «Литературный» стиль Дмитрия Бортнянского в контексте художественной культуры XVIII века. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Київ, 2004. С. 133-143.
5. Клокун О. До проблеми стилю церковної музики // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство : зб. ст. Київ, 2004. С. 59–67.
6. Овчарук О. В. Діалогова парадигма як методологічна основа культурологічного осмислення людини // Україна – Греція: духовна спільність, наукові контакти, культурні зв'язки: зб.наук. праць / упоряд. : В. А. Личковах, Л. В. Терещенко-Кайдан, З. О. Босик. Київ : НАКККіМ, 2014. С. 88–92.
7. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство : зб. ст. / упоряд. В. Г. Москаленко. Київ, 2004. С. 3–13.
8. Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена. Духовно-просветительское издание. М., 2013. 944 с.
9. Трохановський О. Що таке церковна музика? (музично-історичний, богословський та творчий аспекти) // ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ / KALOPHONIA. Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії. № 2. Львів Вид-во ЛБА, 2004. С. 243–250.
10. Хватова С. И. Канон и эвристика в богослужебной музыке // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2011. № 19. С. 60–64.

References

1. Bakhtin, M.M. (1986). The problem of the speech genres. The Aesthetics of the Verbal Creativity, 2nd ed. Moscow : Iskusstvo, 250–296 [in Russian].
2. Husarchuk, T.V. (2017). Psalms as a basis of the dramaturgy by Artemiy Vedel's spiritual concerts. Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 119 : Naukovi dialohy z N. O. Herasymovoyu-Persydskoyu. Kyiv, 200–220 [in Ukrainian].
3. Zosym O. L. East Slavonic spiritual song: sacred dimension: monograph. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Yhnatenko, E. (2004). "Literature" style of Dmitriy Bortniansky in the context of culture & art of 18-th century. Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 37 : Styl muzychnoyi tvorchosti: estetyka, teoriya, vykonavstvo : zb. st., Kyiv. 133-143 [in Ukrainian].

5. Klokun, O. (2004). To the problem of the style of church music. Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 37 : Styl muzychnoyi tvorchosti: estetyka, teoriya, vykonavstvo : zb. st., 59–67. Kyiv [in Ukrainian].

6. Ovcharuk, O.V. (2014). The dialogue paradigm as a methodological basis of a culturological comprehension of a person. Ukrayina – Hretsiya: dukhovna spilnist, naukovi kontakty, kulturni zvyazky: zb. nauk. prats: V. A. Lychkovakh (comp.), L. V. Tereshchenko-Kaydan (comp.), Z. O. Bosyk (comp.). Kyiv: NAKKKiM, 88–92 [in Ukrainian].

7. Samoilenko, A. (2004). The style as a musical and culturological category in the light of Bakhtin's theory of dialogue. Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovskoho, 37: Styl muzychnoyi tvorchosti: estetyka, teoriya, vykonavstvo : zb. st., 3–13. V.H. Moskalenko (comp.). Kyiv [in Ukrainian].

8. Tolkovaia Psaltyr Evfymyia Zyhabena [Explanatory Psalter by Eouphimiy Zigaben]: Spiritual and educational issue. (2013). Moscow : Sintagma, 944 p. [in Russian].

9. Trokhanovsky, O. (2004). What is a church music? (musical-historical, theological and creative aspects). ΚΑΛΟΦΩΝΙΑ / KALOPHONIA. Naukovyy zbirnyk statey i materialiv z istoriyi tserkovnoyi monodiyi ta hymnohrafiyi, 2, 243–250. Lviv : Vyd–vo LBA [in Ukrainian].

10. Khvatova, S.I. (2011). Canon and heuristics in liturgical music, 19, 60–64. Viesci Bielaruskaj dziaržaŭnaj akademii muzyki. Minsk [in Belarussian].

УДК: 7.071.2:784.6(477)

Каблова Тетяна Борисівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка;
Лєвіт Дмитро Анатолійович,
кандидат філософських наук, доцент
кафедри академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка

ЕСТРАДНИЙ ВОКАЛЬНИЙ НОМЕР: СПЕЦИФІКА РЕЖИСУРИ

Мета роботи. Дослідження присвячено аналізу роботи режисера в процесі постановки естрадного вокального номера як окремого, так й поєднання в єдине ціле різноманітних номерів в концерті. В статті розглядається специфіка режисерської діяльності в галузі концертної постановки естрадного вокального номеру. Акцентується увага на різноманітності естрадних номерів, як вирішальної умови для формування цілого концерту. **Методологія роботи** полягає у використанні компаративного та логічного методів, гіпотетико-дедуктивного методу, що дозволяє припустити розгляд специфіки роботи режисера в галузі естрадного вокального концертного дійства.Зазначений методологічний підхід сприяє аналізу та визначенню основних рис режисерської роботи при постановці естрадного вокального номера. **Наукова новизна** полягає в висвітленні специфіки режисерської роботи в естрадному вокальному номері. Акцентовано, що особливість роботи полягає в поєднанні всіх видів мистецтв: вокал, пластику, хореографію, що в свою чергу базується на єдиній драматургії та отримує сценічне оздоблення світлом, декораціями і технічними ефектами. Окремо наголошено на первісному значенні саме музичного тексту в формуванні драматургії номеру, а не словесному тексті, який частіше є домінантним для режисера. Це обґрунтовано необхідністю акцентування на постаті виконавця, його вокальних здібностях та творчій харизмі. Визначено основу для створення драматургії у режисерській концепції. **Висновки.** Специфіка роботи режисера розглянута з позицій формування композиції естрадного номеру на основі музичного матеріалу та концентрації уваги на особистості виконавця. Вокальний номер розглядається як багатошарова структура, де музично-вербальний матеріал надає можливості виходити на рівень вокально-драматургічної концепції.

Ключові слова: музично-вербальний матеріал, вокально-композиційна драматургія, режисерська концепція, естрадний вокальний номер.

©Каблова Т.Б., 2018
©Лєвіт Д.А., 2018

Каблова Татьяна Борисовна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического и эстрадного вокала Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченка;* ***Левит Дмитрий Анатольевич,*** *кандидат философских наук, доцент кафедры академического и эстрадного вокала Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченка*

Эстрадный вокальный номер: специфика режиссуры

Цель работы. Исследование посвящено анализу работы режиссера в процессе постановки эстрадного вокального номера как отдельного, так и в сочетании в целое различных номеров в концерте. В статье рассматривается специфика режиссерской деятельности в области концертной постановки эстрадного вокального номера. Акцентируется внимание на разнообразии эстрадных номеров, как решающего условия для формирования целого концерта. **Методология работы** заключается в использовании сравнительного и логического методов, гипотетико-дедуктивного метода, что позволяет предположить рассмотрение специфики работы режиссера в области эстрадного вокального концертного действия.Этот методологический подход способствует анализа и определению основных черт режиссерской работы при постановке эстрадного вокального номера. **Научная новизна** заключается в освещении специфики режиссерской работы в эстрадном вокальном номере. Акцентировано, что особенность работы заключается в сочетании всех видов искусств: вокал, пластику, хореографию, что в свою очередь базируется на единой драматургии и получает сценическое оформление светом, декорациями и техническими эффектами. Отдельно идет речь о первоначальном значении именно музыкального текста в формировании драматургии номера, а не словесном тексте, который чаще является доминирующим для режиссера. Это обусловлено необходимостью акцентирования на исполнители, его вокальных способностях и творческой харизме. Определены основы для создания драматургии режиссерской концепции. **Выводы.** Специфика работы режиссера рассмотрена с позиций формирования композиции эстрадного номера на основе музыкального материала и концентрации внимания на личности исполнителя. Вокальный номер рассматривается как многослойная структура, где музыкально-вербальный материал предоставляет возможности выходить на уровень вокально-драматургической концепции.

Ключевые слова: музыкально-вербальный материал, драматургія вокальной формы, концепция режиссера, эстрадный вокал.

Kablova Tetiana, *PhD in Arts, Associate professor of the Academic and Variety Singing, Institute of Arts named after Borys Grinchenko Kyiv University;* ***Lievit Dmitriy,*** *PhD, Associate professor of the Academic and Variety Singing, Institute of Arts named after Borys Grinchenko Kyiv University.*

Pop-vocal number: the specificity of directing

Purpose of the article. The research is devoted to the analysis of the director's work in the process of staging a variety vocal number as a separate, and a combination into a single whole variety of rooms in the concert. The article deals with the specifics of directorial activity in the field of the concert performance of the variety vocal number. The emphasis is on the diversity of variety numbers as a decisive condition for the formation of a concert. **The methodology** of work is to use comparative and logical methods, a hypothetical and deductive method, which allows assuming the consideration of the specifics of the director's work in the field of variety vocal concert performances. This methodological approach contributes to the analysis and definition of the main features of directorial work when staging a variety vocal numb**er. The scientific novelty** is to highlight the specifics of the directing work in the pop vocal number. It is emphasized that the peculiarity of the work consists in combining all kinds of arts: vocal, plastic, choreography, which in turn is based on a single drama and gets stage decorations with light, decorations and technical effects. Particular emphasis is placed on the original meaning of the musical text in the formation of the drama of the number, and not on verbal text, which is more often the dominant for the director. This is justified by the need to emphasize the performance of the artist, his vocal abilities, and creative charisma. The basis for creating drama in the director's conception is determined. **Conclusions.** The specificity of the director's work is considered from the standpoint of the composition of the pop music number based on the musical material and the concentration of attention on the personality of the artist. The vocal number is manifested as a multilayered structure, where musical and verbal material provides opportunities to reach the level of vocal and dramatic concepts.

Key words: musical and verbal material, vocal composition drama, director's concept, pop vocal number.

Серед сучасного розмаїття сценічних та видовищних мистецтв, естрадний вокальний концерт залишає за собою право назватися провідним жанром. Це пов’язане перш за все з тим, що саме естрадна пісня найбільш яскраво втылює сучасні тенденції соціуму, гостро реагує на існуючи соціально-історичні події, естетичні проблеми, при цьому рефлексуючи відповідно на вікові, духовні та національні вимоги людства. Саме естрадна музика покликана зображати нагальні потреби людства, виводити їх назовні та демонструвати різні аспекти існування та задоволення цих потреб. Тобто, естрадна музика є найбільш конкретним втіленням сьогоденних реалій людського буття відповідно до епохи їх існування та життєдіяльності.

У сучасному просторі культури людина існує у вирії інформаційного потоку. Створення та доступність для сприйняття нових жанрів, нових форм подання естрадного номеру пропагує збільшення кількості ексцентричних, новаторських за поданням об’єктів та суб’єктів естрадного музичного простору. Разом з тим втрачається якість постановки, конфлікт музично-словесного тексту з ре-

жисерським баченням. Але якщо в окремих номерах режисерська робота відповідає задуму автора пісні та особистості виконавця, то в концертах з різноманітними учасниками – взаємодія режисера виконавця та музики суттєво втрачається. Специфіки естрадного вокального номера в контексті режисерського бачення концерту в таких умовах переважно виглядає уособлено й не збирає цілісного цікавого видовищного дійства. Потреба вивчення даного питання є актуальним в сьогоденних реаліях естрадно-концертної діяльності. Опанування особливості роботи режисера в процесі поєднання різноманітних естрадних номерів становить мету статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Слід зазначити, що окремі аспекти режисерської діяльності висвітлювалися в науковій літературі. Режисерській роботі в галузі видовищних мистецтв присвячені роботи Я. Варшавського, Ж. Смелянської, В. Сухаревич. Важливе місце серед таких робіт посідають наукові праці І. Богданова, саме його дослідження є найбільш ґрунтовними у галузі режисерської роботи. Серед українських дослідників найбільш цікавим є труд В. Зайцева «Режисура естради та масових видовищ», де розглядається особливості підготовки режисерів у вищих навчальних закладах, а також певною мірою систематизується український режисерський досвід у галузі естради та масових видовищ. Стратегії творчості в режисерській діяльності розглядаються в чисельних працях О. Хлистун. Особливості вокального виконавства та концепції вокального номера зустрічаються в трудах, присвячених безпосередньо мистецтву співу – Д. Бабич, В. Антонюк, М. Ржевська та інші. Але безпосередньо проблема поєднання в естрадному вокальному номері різноманітних видів мистецтв, як така, що формує особливість концепції в діяльності режисера та безпосередньо виокремлення специфіки режисерської роботи в даній галузі не знайшли висвітлення в науковій літературі.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні, в часи відсутності суворих вимог до рівня виконання, проводиться чисельна кількість концертів різного плану та значення. Культурно-мистецькі проекти проводяться на площадках різного рівня, починаючи від бібліотек та квартир-музеїв закінчуючи великими орендованими залами. Концерти постають в такому просторі як певні творчі лабораторії, де повинно проходити виховання культурного духу нації. Пісня на естраді перетворюється на потужний засіб спілкування і стає широко доступна, що обумовлено її здатністю передавати внутрішні почуття, викликані явищами звичайного життя. Це обумовлює її значення в житті молоді, де на перший план виходить емоційне спілкування: «Адже найкраща пісня – це та, слухаючи яку забуваєш і про музичні тонкощах і про віршування, а думаєш про своє життя» [3, 204]. Але як вже було вказано вище, сьогоденні реалії буття не можуть вкладитися в уяві людства, а тим більше молоді в тільки виконавську практику. Людина XXI століття звикла до видовищності, вона живе в умовах безкінечних шоу-програм, перформенсів тощо. «Суспільство спектаклю» (за Г. Дебором), все більше підходить до того, що мистецтво стає не стільки другою природою, а й другим життям, де центральним в житті людини стає форма, що не потребує додаткових життєво-психологічних ресурсів. Встановлення комунікаційного зв'язку з оточенням йде засобами максимально відкритими та ясними. Тобто, все більше концертні програми існують на межі відвертого кітча, що не несе ніякого внутрішнього змісту. Естрадний номер потребує долучення усього спектру доступних засобів видовищного дійства, що проявляється в тяжінні до театралізації дійства. Синтетична природа естрадного номера поєднує вокал, пластику, хореографію, що в свою чергу базується на єдиній драматургії та отримує сценічне оздоблення світлом, декораціями і технічними ефектами.

Слід зазначити, що сьогодні говорити про синтез в естрадному вокальному номері є недостатньо коректним, бо зараз відбувається інтеграція мистецтв, яка приводить до дійсного злиття та взаємодії таких мистецьких компонентів, як акторська гра, музика, слово, спів, танець та сценографія. Але кожен естрадний номер таким чином постає як мікрокосм подій, а режисер творцем повноцінного номера, майже повноцінного акторсько-музичного етюду. Головною умовою в такому контексті постає теза визначена І. Богдановим, а саме: «Автор сценарію естрадного номера (дуже часто це сам режисер) повинен враховувати таку обставину: драматургія естрадного номера другорядна, вона покликана «обслуговувати» жанр, вона в першу чергу допомагає розкрити майстерність, індивідуальність естрадного артиста, які знаходять вираз у специфічних виразних засобах жанру»[1, 90]. Йдеться про те, що звукова і сценічна естетика популярної естрадної музики заснована на прагненні вивести людину на рівень полегшеного музичного сприйняття. Інакше кажучи, зосередити реципієнта не на слуховому чи аудіоконтакті, а скоріше акцентувати вербальний та зоровий.

Таким чином, нівелюється значення музики, а на перший план виходить сюжет, зафіксований у вербальному тексті. Це пропагує створення не вокального номера, а театрально-музичного номера, що не зовсім відповідає специфіці естрадного вокального концерту. Звісно, що сюжетно-драматичне підсилювання пісні, висвітлення існуючого конфлікту, сприяє її більш яскравому сприйняттю, але може привести до відсутності уваги безпосередньо до музичної складової, яка за своєю сутністю є

первісною для формування образу виконавця. Як вказує Г. Нейгауз «музика не дає зорових образів, не говорить словами чи поняттями» тобто він наголошує саме на звуковій основі, та вказує далі, що «Її структура так само закономірна, як структура художньої словесної мови, як композиція картини, архітектурного побудови» [7, 71]. Тобто якщо словесний текст та музика існують у вокальному творі як нерухомий конгломерат, то режисерська робота повинна базуватися саме на таких позиціях. Не від окремого тексту, що є більш простим для сприйняття, а й від музичного тощо. Бо саме музика є основою для часової структури номеру. Перед режисером стоїть завдання опанувати не стільки музичні знання скільки розвинути власну музичність, музичні здібності тощо.

Як відомо, всі драматургічні складові номера, а саме подія, конфлікт, пропоновані обставини, повинні існувати у просторі музичного твору, а також в контексті вокальних здібностей виконавця, безпосередньо в його виконавській манері та інтерпретації. Зрозуміло, що наявність в естрадному номері драматургії робить його більш виразним і цікавим для публіки інтригою і яскраво вираженим конфліктом, але режисерові не варто забувати про таку найважливішою складовою естради, як демонстрація виконавцем свого рівня унікальної майстерності. Ідея і тема номера повинні завжди розкриватися режисером через прояв вокальної майстерності виконавця.

Йдеться про те, що наявність в естрадному номері драматургії робить його більш виразним і цікавим для публіки, закладена вербальна інформація розкривається завдяки висунутій на перший план інтриги, чітко та яскраво вираженим конфліктом. При цьому, акцент повинен бути зробленим саме на унікальності виконавця, на його вокальних можливостях та нівелюванні недоліків. Як відомо, в театральній постановці висновок формує всі дії персонажів, то в естрадній музиці висновок скоріше впливає на психоемоційне наповнення пісні, тобто на її виконання та звукове наповнення. Безпосередньо фактична дія на сцені не є вирішальною. Більше за те, надмірна активність виконавця, або навіть балету – танцювальної групи може відсунути увагу реципієнта від безпосередньо музики та особистості виконавця. Вирішальним для формування та створення естрадного номера індивідуальність та особистість виконавця. Саме в цьому полягає найвищий прояв його таланту та майстерності. А також саме індивідуальність виконавця відіграє важливу роль у створенні драматургії і стає першим кроком до постановки номера. Е результаті такого підходу до постановки, номер і його виконавець виявляються злиті воєдино, і повторити цей номер в іншому виконанні ніколи не вдається. На цю специфічну рису — номер «під» та «для» виконавця – вказує й І. Богданов: «Естрадний номер завжди створюється не просто для конкретного виконавця (виконавців): індивідуальність артиста служить відправною точкою у виникненні естрадного номера» [1, 52].

Окрім налагодження контакту між режисерським баченням та безпосередньо особистістю виконавця, важливим постає факт побудови взаємовідносин з реципієнтом-глядачем. Тут виходять на перший план загальні знання специфічних архетипів людського сприйняття дійсності. Йдеться про речі, які завжди в історії людства асоціювалися з певними почуттями чи подіями: серце-любов, хрест-віра, ваги-справедливість тощо. Це допоможе зробити повноцінний чуттєвий діалог між виконавцем та глядачем, звернутися до спільної емоційної пам'яті людства. Продемонструвати єдність людей, як емоційної спільноти в своїх почуттях та переживаннях. При цьому слід наголосити, що кожна епоха, наповнена подіями, що відображають її сутність, саме пропагує за собою появу пісень, що володіють певними інтонаціями і відповідають духу часу, настроям і прагненням людини, але при цьому існують в позачасовій реальності. Бо, окрім соціально-історичних подій, режисер повинен продмонструвати закладений в пісні позачасовий потенціал. Головним завданням в такому контексті стає робота режисера з музикою та словом. Бо знайти та підсилити драматургічними засобами реальний сенс пісні відповідно до сьогоденних реалій буття, а не зробити модне кліше за принципом кількості, а не якості, є головним завданням режисера. Саме це є підґрунтям для виникнення композиційної форма втілення конкретної вокальної композиції конкретного виконавця. Цілком логічно, що саме форма є кінцевим продуктом роботи режисера, бо фактично, Людина розрізняє предмети за формою [4, 74]. Це обумовлює, що безпосередньо робота режисера це складання мозаїчної структури де кожна деталь номера існує в залежності від іншої, але центральною фігурою залишається особистість співака. В момент кристалізації форми режисер поєднує в цілісність такі складові як музичність, ритмічність, пластичність, відчуття простору та часту, координацію і все це обумовлено музично-драматургічною дією вокального твору та особистістю виконавця.

На зазначеному етапі дуже важливо саме пластично розкласти всі дії виконавця згідно з часовим простором. Вокальний твір, пісня, частіше бувають достатньо стислими у порівнянні до можливостей театральної мізансцени. Будь-який виступ це максимально чітко зібраний пластичний матеріал, рухи (танцювальні, сценічні), максимально виразні та такі, що враховує необхідність співу водночас. У такому контексті важливості набуває не тільки насиченість танцювальних рухів, скільки

їх пластична виразність та застосування поз, відповідно до образу. Саме поза пропагує певний оціночний момент в пісні, допомагає правильно закцентувати увагу реципієнта-слухача. Цієї ж мети слугує й жест, який певною мірою полегшує сприйняття музичного матеріалу, формує контакт з публікою [6]. Звісно, що найбільш активними для дій є моменти де у вокальному матеріалі існує пауза й виконавець продовжує творити образ за допомогою пластики. Але режисер повинен розуміти, що занадто активна дія вокаліста приведе скоріше до його втоми ніж до якісного виконавства. Отже, естрадний вокальний номер постає складною багатошаровою структурою, де на основі музично-вербального матеріалу формується вокально-драматургічна композиція. Така композиція, як відомо, постає як чітко організована, ієрархічно побудована система [4, 88]. «Адже цінність і успіх творів малих форм ґрунтується на їх завершеності. Номер — це річ у собі…» [5, 175].

Висновок. Таким чином, можна підсумувати, що номер розглядається з позицій мікро- та макрокосму, де режисер повинен враховувати безліч деталей і саме створення повноцінної, закінченої формоструктури є головним завданням режисера. У такому контексті режисер повинен поставити такий сценічний варіант пісні, що буде поєднувати складні, а іноді й протилежні ідеї, та все це повинно спиратися на логічно побудовану виконавську інтерпретацію співака, маючи музично-вербальнимй матеріа як підґрунтя для створення єдиного образу різними засобами мистецтв. Серед основних складових в режисерській роботі над естрадним номером слід зазначити такі: музичність, яка йде як взаємодія між виконавцем та режисером через вокальний твір; просторово-часове існування твору та сценічної дії виконавця, що полягає в вимушеної лаконічності номеру, який не може існувати довше ніж триває вокальний твір; особливість пластичної форми, яка ґрунтується на основі певних поз та рухів відповідно до сценічної площадки, до акцентування образу. Окремо слід наголосити на тому, що все, в тому числі й вокальний твір покликане зосередити увагу на виконавці, його здібностях, стилі, унікальності як продукту творчої діяльності. Отже, дуже важливим є індивідуальне режисерське бачення подієвого ряду, через незвичайне, цікаве, яскраве рішення кожної події, через надання одним подіям більш важливого значення, а іншим – другорядного і проявляється режисерський задум в основі якого лежить музично-словесний твір та особистість виконавця.

Література

1. Богданов І.А. Постановка естрадного номеру / І.А. Богданов. – Санкт-Петербург : Изд. СПбГАТИ, 2004. – 319 с.
2. Зайцев В. П. Режисура естради та масових видовищ / В. П. Зайцев – Київ : Дакор, 2003. – 303 с
3. Зільбербрандт М. Песня на эстраде // М. Зільбербрандт. – М., 1976. – 350 с. С.204.
4. Каблова Т. Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі: монографія / Т.Каблова. – К. :НАКККіМ, 2015. – 161 с.
5. Клитин С. Эстрадные заведения // С. Клитин. — М. : ГИТИС, 2002. — 352 с
6. Козлов М. Про пластичну культуру естрадного виконавця [Електронний ресурс] / М. Козлов. – Режим доступу: https: cyberleninka.ru/article/n/o-plasticheskoy-kulture-estradnogo-vokalista
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры // Г.Г. Нейгауз. – М.: Москва, Музыка,1967. – 312 с.
8. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради / Поплавський М. М. – Київ : Преса України, 2004. – 416 с.

References

1. Bogdanov I. (2004). Statement of variety performance. Saint-Petersburg [in Russia].
2. Zaytsev V. (2003). Direction of stage and mass performances. Kiev: Dakar [in Ukrainian].
3. Zilberbrandt M. (1976). Song on the stage. Moscow [in Russia].
4. Kablova T. (2015). Golden section as a composite principle of transmissibility in musical culture. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
5. Klitin S.(2002). Variety Institutions. Moscow: GITIS [in Russia].
6. Kozlov M. (2007). The plastic culture of pop performer. Retrieved from https: cyberleninka.ru/article/n/o-plasticheskoy-kulture-estradnogo-vokalista
7. Neiguez G. (1967). About the Art of the Piano. Moscow: Music [in Russia].
8. Poplavsky M. (2004). Anthology of the modern Ukrainian variety. Kyiv: Press of Ukraine [in Ukrainian].

УДК 78.071.1(092)Куш:784.4(=161.2)

Каплієнко-Ілюк Юлія Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант
Одеської національної
музичної академії ім. А.В. Нежданової
yuliyakaplienko@gmail.com

ПРИНЦИПИ ОБРОБОК УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ПРО КОХАННЯ У ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ КУШНІРЕНКА

Мета статті – виявлення принципів обробки українських народних пісень у творчості А. Кушніренка на прикладі його композиторських інтерпретацій пісень про кохання. **Методологія.** Застосовано методи історичного, теоретичного та жанрово-стильового аналізу, що дозволило визначити особливості обробок народних українських пісень про кохання А. Кушніренка. **Наукова новизна** полягає у висвітленні принципів обробок народних пісень про кохання, аналізі творів Андрія Кушніренка – буковинського композитора, творчий стиль якого малодосліджений у сучасному музикознавстві. **Висновки.** Обробки українських народних, зокрема буковинських, пісень – одна з найбільш яскравих сторінок творчості Андрія Кушніренка. Пісні про кохання в його хорових та вокальних інтерпретаціях – зразки професійної майстерності та винахідливості композитора, де засобами академічного композиторського мислення розкрито красу та надзвичайну мелодійність українського фольклору.

Ключові слова: обробки народних пісень, пісні про кохання, буковинський фольклор, композитори Буковини, Андрій Кушніренко.

***Каплиенко-Илюк Юлия Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой*

Принципы обработок украинских народных песен о любви в творчестве Андрея Кушниренко

Цель статьи – выявление принципов обработки украинских народных песен в творчестве А. Кушниренко на примере его композиторских интерпретаций песен о любви. **Методология.** Применены методы историко-культурологического, теоретического и жанрово-стилевого анализа, что позволило определить особенности обработок народных украинских песен о любви А. Кушниренко. **Научная новизна** заключается в освещении принципов обработок народных песен о любви, анализе произведений Андрея Кушниренко – буковинского композитора, творческий стиль которого малоисследован в современном музыковедении. **Выводы.** Обработки украинских народных, в частности буковинских, песен – одна из самых ярких страниц творчества Андрея Кушниренко. Песни о любви в его хоровых и вокальных интерпретациях – образцы профессионального мастерства и изобретательности композитора, где средствами академического композиторского мышления раскрыто красоту и удивительную мелодичность украинского фольклора.

Ключевые слова: обработки народных песен, песни о любви, буковинский фольклор, композиторы Буковины, Андрей Кушниренко.

***Kapliyenko-Iliuk Yuliya,** PhD in Arts, Associate professor, Doctoral student, A. V. Nezhdanova Odessa State Musical Academy*

Principles of arrangement of ukrainian folk songs about love in the creative works of Andriy Kushnirenko

The purpose of the article is to reveal the principles of arranging Ukrainian folk songs in the creative works of A. Kushnirenko on the example of his composer interpretations of songs about love. **Methodology.** There were applied the methods of historical, theoretical and genre-style analysis, which allowed to determine the peculiarities of A. Kushnirenko arrangement of Ukrainian folk songs about love. **The scientific novelty** consists in elucidating the principles of arranging folk songs about love, analyzing the works of Andriy Kushnirenko, a Bukovynian composer whose style has been poorly studied in contemporary musicology. **Conclusions.** The arrangement of Ukrainian folk songs, in particular, Bukovynian songs, is one of the most striking pages of Andriy Kushnirenko works. Songs about love in his choir and vocal interpretations are examples of professional mastery and ingenuity of the composer, where the means of academic composer thinking reveal the beauty and extraordinary melodiousness of Ukrainian folklore.

Key words: arrangement of folk songs, songs about love, Bukovynian folklore, composers of Bukovyna, Andriy Kushnirenko.

Актуальність теми дослідження. У творчості буковинського композитора сучасності Андрія Кушніренка (1933–2013 рр.) особливою майстерністю та професіоналізмом відзначаються обробки народних українських пісень. Кушніренко збирав фольклорний матеріал по різних регіонах України, зокрема на Буковині. Найкращі зразки народного мелосу були покладені в основу хорових та вокаль-

©Каплієнко-Ілюк Ю.В., 2018

них інтерпретацій композитора. Отже, дослідження творчості А. Кушніренка, зокрема його обробок пісень про кохання, – актуальна тема сучасного музикознавства, орієнтованого на відродження та розповсюдження українського народного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Діяльність композиторів Буковини недостатньо досліджена у сучасному музикознавчому просторі. Джерелом про історію музичної культури й освіти Буковини стала колективна праця науковців кафедри музики Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича [4]. Життя та творчість А. Кушніренка – об'єкт дослідження монографії І. Ярошенко "Мистецтвом встелені шляхи" [6]. Про його виконавську та громадську діяльність є досить багато публікацій у періодичній пресі та довідкових виданнях, в окремих розділах посібників, зокрема в навчальних виданнях "Буковинські композитори" [1], "Хорові диригенти Буковинського краю" [5]. Однак, у цих дослідженнях стиль композиторів Буковини не вивчається, а творчість А. Кушніренка не достатньо охарактеризована.

Мета дослідження – виявлення принципів обробки українських народних пісень у творчості А. Кушніренка на прикладі його композиторських інтерпретацій пісень про кохання.

Виклад основного матеріалу. Андрій Кушніренко обробляв багато пісень у різних тематичних та жанрових категоріях, але в його творчості чимало зразків, присвячених тематиці кохання, стосунків. "В кінці греблі шумлять верби" – пісня про нещасливе кохання молодої дівчини до козака. Зміст розкривається у чотирьох куплетах (строфах), де остання строфа виконує функцію репризи. У цілому форма відповідає ознакам простої репризної тричастинної форми зі вступом та кодою. Перша частина утворюється на основі першої строфи тексту, середній розділ об'єднує другу та третю строфи, реприза побудована на матеріалі першої частини. Форма насичена наскрізним розвитком, що проявляється у поступовому накопиченні видозмін у фактурному викладі й тонально-гармонічному плані. Розвиток матеріалу гнучко підкоряється тексту пісні, музичними засобами розкриває його зміст, підкреслює найважливіші емоційні моменти.

Починається твір зі вступу, який виконується чоловічою групою хору, утворюючи стійке акордове триголосся. Ця побудова демонструє фактуру майбутнього акомпанементу, що супроводжує мелодію першого та третього, репризного розділу форми та стає провідною, характерною особливістю твору. Рівний рух восьмими, ковзання чоловічих голосів паралелізмами тризвуків з підкресленою хвилеподібністю загального руху створює враження похитування та шуму верб. Звукозображальні прийоми застосовували, зокрема, й М. Леонтович ("Пряля" – шум прядки, "Дударик" – звучання кобзи, "За городом качки пливуть" – звучання контрабаса) та К. Стеценко ("Чуєш, брате мій" – курликання журавлів). Вигаданий Кушніренком звукозображальний прийом у цій обробці був відзначений та високо оцінений С. Людкевичем. Цей твір, як і ця знахідка, можливо, стали вирішальним аспектом у творчому благословенні великого майстра. Завдячуючи своїй позитивній оцінці, Людкевич дав поштовх для творчого розвитку Кушніренка, як автора обробок українських народних пісень.

Вступ виконується *mp* на *mormorando*, створюючи ефект загадковості, таємності, дещо інтимного колориту; у той же час, цей уривок сповнений переживань та стриманого хвилювання, що підкреслено теситурою хорових партій (мала та перша октава). Монотонність звучання та паралелізм акордів з участю побічних тризвуків (II та III) тональності мі мінор надають вступу архаїчності, а використання неповних септакордів (домінантсептакорд з пропущеною терцією) створює враження типового народного багатоголосся з його ладо-функційними особливостями. Перший розділ – однотональний період, який складається з 12 тактів, що поділяються на три речення, де останнє – варійоване повторення другого. Мелодію пісні розпочинають альти, та вже у третьому такті до них приєднуються сопрано, утворюючи переважно терцієву втору з елементами підголосковості в завершенні речення. Тема розвивається на тлі *mormorando*'вого звучання чоловічих партій, що продовжують розпочатий у вступі розвиток. Це зосереджує увагу на красі наспіву та підкреслює його сумовитий настрій. Такого роду колористичні спроби відрізняють й обробки М. Леонтовича, наприклад у його "Сивому голубочку". Проте, даним типом фактури А. Кушніренко демонструє типову манеру обробок пісень західного регіону, в яких переважає гомофонно-гармонічний склад з елементами імітаційної поліфонії. Початок третього речення – новий етап розвитку пронизливого та сумовитого "мотиву верб". Цей прийом переходить до альтової партії, чим більше підкреслює динамізацію форми.

Імітаційні прийоми поліфонії лягають в основу розвитку середнього розділу тричастинної форми, де розкривається схвильований та неспокійний душевний стан героїні, її розпач. Для досягнення напруженої атмосфери в розвитку сюжету автор використовує різноманітні прийоми тональної нестійкості. Незважаючи на використання тональностей першого ступеня спорідненості (сі мінор, соль мажор, до мажор), одна з каденцій перед завершенням другої частини форми ніби обривається

на акорді подвійної домінанти. Незважаючи на загальну тональну нестійкість розділу, його останні такти повертають в основну тональність, поновлюючи початковий стан смутку.

Реприза, порівняно з першою частиною, – динамізована. Перше речення повторюється без змін, у друге, що є скороченим, проникають елементи імітаційної поліфонії з середнього розділу форми. Чотиритактова кода логічно завершує твір, адже повертає початковий характер твору, його звукозображальну фактуру. Створена композитором тематична арка сприяє цілісності та завершеності форми, підкреслює смуток і безвихідь ситуації. Отже, у даній обробці А. Кушніренко прагнув відтворити справжню життєву історію, надаючи їй певного драматизму, що майстерно втілено засобами наскрізного розвитку з насиченням твору драматизмом, розробковими елементами, різноманітними поліфонічними прийомами, які допомагають розкрити глибинний зміст народної пісні.

Наслідуванням кращих традицій і принципів обробок українських народних пісень відрізняється ще один зразок цього жанру – галицька пісня про кохання – "Чия то долина". Зміст пісні розкрито у 5 розділах форми, у послідовності яких А. Кушніренко дотримується куплетно-варіаційної форми з її наскрізним розвитком, що зумовлюється, за визначенням автора обробки "засобами модифікації основної теми та послідовної зміни гармонічної фактури" [3, 13]. В обробці цієї пісні знаходимо прагнення якнайповніше розкрити зміст сюжету, в основі якого – нещаслива доля дівчини, покинутої хлопцем-зрадником. Глибоко співчуваючи героїні, композитор намагається музичними засобами, цікавими прийомами максимально підкреслити конфліктність ситуації. Тому, як зазначає І. Ярошенко "виявляється тенденція до створення самостійної мініатюри, причому оригінал не змінюється, а пронизується єдиною лінією розвитку" [6, 156]. У цій обробці А. Кушніренко використовує варіаційні, ладо-гармонічні та поліфонічні засоби розвитку. Протягом розгортання музичного матеріалу композитор користується переважно прийомами підголоскової та імітаційної поліфонії, а кульмінаційні моменти викладає в акордово-гармонічній фактурі, підкреслюючи важливі моменти в розвитку сюжету. Отже, автор намагається усіма можливими засобами слідувати тексту, тому й принципи музичного розвитку тісно пов’язані з ним. Не важко помітити, що Кушніренко навіть розташовує кульмінацію не за принципом її загальноприйнятого місцеположення в формі, а в залежності від смислових кульмінаційних моментів. Тому таких частин у формі декілька: динамічна кульмінація з підкресленням силабічного викладу акордовим складом у другому куплеті, тиха кульмінація в кінці третього розділу та загальна кульмінаційна зона у четвертому куплеті.

Розпочинається обробка з однотактового вступу, заснованого на вигуках басової та тенорової партій, які будуються на квінтових інтонаціях зі словами "Гей! Гей!". Такий початок сприймається як заклик, що зосереджує слухача на розвиток подій та сприйняття характеру пісні, підготовлює до розкриття сюжету. З іншого боку, цей звукозображальний елемент та смислова ритмоінтонація, зокрема тонічна бурдонна квінта, передає звучання музичного інструменту дуди (волинки), надаючи обробці, вже на початковому етапі, народного колориту. Задумливо-ліричний характер першого куплету пісні, що складається з 6 тактів, розкривається в початковому унісонному викладі теми жіночими голосами на фоні витриманої тонічної квінти соль мажору у басів та вигуків тенорів, які переходять зі вступу та засновуються на принципах ладової перемінності, де варіантність шостого низького та високого ступенів надає ознак мажоро-мінору. Такий прийом використано автором не випадково, адже, це своєрідний натяк на драматичну розв’язку сюжету. Цікаво розвивається сама мелодія теми, яка викладена у помірному, довільному темпі, що підкреслено перемінним розміром (4/4 та 5/4) та зупинкою з ферматою на останніх долях такту. Характерні повтори мелодичного рисунку, при яких тема дублюється в терцію, а починаючи з п’ятого такту гомофонна фактура викладу замінюється імітаційною. Завершення кожного куплету характеризується типовим народним кадансуванням із зупинкою на V ступені ладу. Загальний динамічний план першого куплету демонструє спокій та рівновагу, проте з наступного розділу починається поступове нарощування динаміки. Тема набуває розвитку, досягає кульмінації: соль мажор у перших тактах засобами мелодико-гармонічної модуляції стрімко переходить в тональність субдомінанти, а у місцевій кульмінації, де використано акордовий склад, підкреслено болісно звучить мінорна домінанта (ре мінор). А. Кушніренко використав й свій улюблений прийом у розвитку: повторення строф у середині куплетів він піддає варіантним видозмінам.

Наступний, третій розділ форми демонструє новий варіант поліфонічної обробки народнопісенного матеріалу. Автор викладає тему в тональності ля мінор, яка знаходиться в паралельному співвідношенні з завершальною тональністю попереднього куплету. Як вже зазначалося, ця частина виконує функцію тихої, смислової кульмінації, де увесь розвиток відбувається в динамічних межах *pp – mp*. Тут дещо розширено потактову схему – 8 замість 6, що пов’язано зі зміною розміру у деяких тактах (3/4 + 2/4 замість 5/4). Перші чотири такти цього куплету викладено без участі басової партії,

що надає образу інтимності, таємності та сором'язливості. Тема стримано звучить у сопрано на фоні гармонічного супроводу альтів та тенорів, які створюють паралелізми тризвуків та секстакордів. У другому такті, композитор використовує прийом імітації в оберненні, та вже до кінця цього розділу переважає поліфонічний розвиток.

Четвертий куплет – кульмінація всього твору, яка написана в тональності до мажор. Тема тепер викладена чоловічою партією у повільному темпі на *forte* у високому регістрі, що надає драматизму в розвиток дії. Це підкреслено партією сопрано, мелодія якого розпочинається з вершини-джерела з дублюванням альтовою партією спочатку в октаву, а потім у сексту. Початковий підголосковий розвиток у третьому такті цього куплету швидко змінюється хоровим *tutti*, що продовжується до останнього куплету. Динамічна палітра даного розділу форми широка: від початкового *forte*, крізь *mp* до *pp*.

Останній, п'ятий куплет обробки виконує, з одного боку, роль скороченої та варійованої репризи, з іншого – коди. Адже повертається основна, соль-мажорна тональність, початковий виклад зі вступом та гомофонним складом. Проте, автор насичує цю частину форми імітаційними перегукуваннями усіх хорових партій, чим створює ефект здивування. Останній акорд – тоніка з секундою – вносить дисонанс та залишає враження нагадування про нещасливу розв'язку сюжету.

Отже, А. Кушніренко, поряд з такими композиторами, як В. Барвінський, М. Колесса, М. Скорик, відкрив "нові шляхи синтезу народнопісенних засад із сучасною системою музично-виразових засобів" [2, 285]. Композитор чутливо реагує на різні відтінки поетичного тексту, показуючи гаму почуттів та переживань героїні, тому нерідко тяжіє до подолання простої куплетної форми, створює наскрізну куплетно-варіаційну форму. Так утворюються в обробках Кушніренка варіації у варіаціях: кожний куплет обробки пісні "Чия то долина" змінює кількість тактів, адже в розвитку пісні важливу роль відіграє варіювання, тому й кількість тактів варіюється. Драматургійно точно виставлені динамічні відтінки, елементи агогіки, які чітко відображають емоційний розвиток сюжету та надають смислового забарвлення. Отже, композитор цікавими та новими методами розкриває зміст народної пісні, демонструючи власний професійний композиторський стиль.

Андрій Кушніренко збирав пісні в різних регіонах України, але чимало народнопісенних зразків було записано у буковинських селах. Як відзначав композитор, "пісенний фольклор Буковини, як і інших західних регіонів України, в силу історичних обставин зазнавав різних впливів і з бігом часу трансформувався, загубивши подекуди свою автентичність" [3, 8]. Тому, як фольклорист, збирач народних пісень, Кушніренко керувався принципом, про який неодноразово йому нагадував С. П. Людкевич, що "не всі пісні, які побутують у народі, мають однакову художню цінність, а тому до відбору народних пісень для обробки треба підходити критично й записувати їх бажано від музично обдарованих людей старшої генерації, які більшою мірою зберігають автентичність" [3, 7]. Такими талановитими буковинцями для А. Кушніренка стали: народна поетеса Параска Амбросій з Садгори, Рахілія Руснак з Ошихлібів, Фрозина Гулей з Чорногузів, Параска Білак з Путили, Піонія Мунтян з Шипинців, Євдокія Гарас з Вашківців, Микола Євстаф'євич і Михайло Гуля з Нижніх Станівців, Григорій Дем'ян з Веренчанки та інші. Завдяки цим людям, народні буковинські пісні почали звучати зі сцени, у новому професійному "вбранні" та приносити людям радість й естетичне задоволення.

Однією з таких пісень стала буковинська народна пісня "Ой з-за гори, з-за крутої", обробка якої створена для мішаного хору *a cappella*, з текстом у літературній обробці М. Бакая. Для втілення своїх задумів, в основі яких завжди було ґрунтовне, яскраве й точне тлумачення народнопісенного поетичного тексту та відтворення музичними засобами справжнього і достовірного художнього образу, А. Кушніренко, знову ж таки, обирає куплетно-варіаційну форму з наскрізним розвитком. Зміст пісні розкрито у п'яти куплетах, де від строфи до строфи проглядається поступове та невпинне збагачення хорової фактури. Підголосково-поліфонічний склад автор тлумачить в традиціях гуртового співу, де спостерігаємо гнучке дво- або триголосся з монодійними епізодами та ущільненим чотириголосним викладом у кульмінаціях.

У даній обробці А. Кушніренко використав прийом мелодичної індивідуалізації кожного голосу, яким нерідко користувались М. Леонтович ("Ой з-за гори кам'яної"), Б. Лятошинський ("Ой у полі три доріжки різно"). Так, образ дівчини відтворюється жіночою групою хору, образ хлопця, козака – чоловічою. Перший куплет починається з одноголосного викладу – унісону жіночих партій у тональності фа мінор, у помірному темпі. Мелодія сповнена ніжності та легкого смутку й туги та, за своїм характером, відповідає протяжному пісенному типу тематизму. Восьмитактова побудова, що вкладається у форму періоду, містить активну варіаційність, що пронизує усі рівні музичної організації: мелодику, фактуру, гармонію, хоровий виклад, нестабільність багатоголосся тощо. Активно проявляються ознаки паралельно-змінного ладу (фа мінор – ля-бемоль мажор), перемінний розмір

нагадує про традиції автентичного виконання. Два речення цього періоду – повторної будови, проте повтореність більше стосується мелодичного рисунку, оскільки у другому реченні з'являється виразний теноровий підголосок, який відіграє важливу сюжетну роль, де зображується наближення хлопця, про якого розповідатиметься пізніше.

Наступний куплет демонструє продовження розвитку попереднього матеріалу, де спостерігаємо незначні зміни в характері виконання, типах дублювання основної тематичної ланки (замість паралелізму терцій – паралелізм секст), ущільнення фактури (замість двоголосся – триголосний виклад). Звертає увагу індивідуалізованість тенорової партії, яка в другому реченні імітаційно повторює початкові інтонації теми. Третя побудова – нова варіація на тему народної пісні, де мелодія доручається басовому голосу, який згодом ущільнюється теноровою партією, досягаючи у певні моменти навіть чотириголосся; жіночі голоси, навпаки, поступаються позицією першості та виконують функцію підголоску.

Особливо цікава з точки зору хорової фактури та тонально-гармонічного розвитку четверта частина куплетно-варіаційної форми, де унісонний та октавний виклад початкового тематичного ядра чергується з щільним акордовим викладом хорового *tutti*, а друге речення періоду тонально зрушується в субдомінантову сферу (сі-бемоль мінор, ре-бемоль мажор). Кульмінаційності побудові надає, окрім гучного октавного викладу, високий регістр, яскрава динаміка *forte*. Заключний п'ятий куплет виконує функцію репризи усієї форми, що характерно для обробок А. Кушніренка. Повертається початкова тональність (фа мінор), тонально-гармонічний план першої частини. Однак період набуває розширення, що проявляється в наявності однотактової зв'язки між реченнями. Поступово розширюється й площина хорової фактури, з'являється октавний унісон у заключній каденції, та, незважаючи на згасання динаміки до *ppp*, це значно динамізує музичний виклад.

Звичайно, більшість обробок українських народних пісень А. Кушніренка "акапельного" складу, що виходить з природи народної пісні. Однак, композитор звертається й до іншого типу обробки – пісні з інструментальним супроводом. Традиції такого використання народнопісенного матеріалу знаходимо у творчості багатьох українських композиторів, які займалися обробками. Такі зразки знаходимо у М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, К. Стеценка, Я. Степового, Д. Січинського, В. Матюка, Є. Турули та інших. Особливо близьким для А. Кушніренка виявився приклад М. Колесси, який "звертається до традиційного жанру обробки народних (лемківських) пісень, проте додає і вишукані інструментальні "програші" струнного квартету, імітуючи звучання сільських музик, і вибудовує ці пісні разом з інструментальними інтермедіями у своєрідне цілісне дійство" [2, 287]. Яскравою часткою доробку А. Кушніренка стала обробка буковинської народної пісні "На камені стою", про історію створення якої цікаво розповідав сам автор: цю пісню "мені в селі Шипинці Кіцманського району наспівувала Рахілія Грекул в дуже повільному темпі, поза всяким метроритмом, з надмірною мелізматикою та з сумовито-мінорним відтінком справляла враження якогось плачу, що суперечило її настрою, оскільки ця пісня в своїй природі мала лірико-жартівливий характер, про що свідчив її текст: "кругом мене чари сиплять, а я си не бою"". Кушніренко пояснює: "Необхідно було упорядкувати її музичну тканину у відповідності до слів, надати їй пружності, жвавого темпу та подекуди мажорного відтінку таким чином, щоб вона не втратила своєї самобутності. Після такої реставрації пісня збагатилася новими, свіжими барвами, під грайливі звуки скрипок та цимбал вона зазвучала зі сцени у виконанні солістки Марини Мельничук та хору Буковинського ансамблю і стала популярною. Таким чином, мною мети було досягнуто, бо взяв я від народу пісню і віддав йому у всій її красі" [3, 8-9]. Отже, Кушніренко створив власну, дещо вільну обробку, змінивши образно-емоційний зміст народного варіанту пісні, а наспів поєднав з інструментальним супроводом, який у збірнику обробок українських народних пісень для хору "Співаночки мої любі" викладено у партії фортепіано, фактура якого яскраво передає оркестровий характер звучання [3, 115-118].

Починається пісня з невеликого, чотиритактового інструментального вступу, який створює відповідний характер майбутньої пісні. Основна тональність соль мінор, де яскраво проявляються ознаки паралельно-змінного ладу: починаючись у сі-бемоль мажорі розвиток переходить у соль мінор, в якому й починається перший куплет пісні. Наявні й ознаки перемінного розміру (2/4, 3/4, 4/4), що передають особливість народного стилю виконання. Партія оркестру (фортепіано) відтворює танцювальний характер пісні з його безперервним швидким і стрімким рухом, пружною, чіткою ритмікою та завзятим, запальним настроєм. Обробка вміщується в куплетно-варіаційну форму, де куплети видозмінюються завдяки варіюванню у складі виконавців, їх перестановці, завдяки незначним змінам в акомпанементі та мелодичному й фактурному варіюванні. Перші два куплети за музичними ознаками повністю повторної будови (14 тактів (6т. + 8т.)), де початок періоду викладено жіночим *solo* з характерними мелодико-ритмічними повторами й виразними синкопованими закін-

ченнями, які яскраво передають національний буковинський колорит. Повторення другої строфи тексту у першому куплеті доручається мішаному хору, який грайливо доповнює солістку. Так розвиваються перші два куплети пісні, які виконуються лише з різним народнопоетичним текстом, та у цілому можуть утворювати перший розділ обробки. Наступні, третій та четвертий, куплети теж повністю повторної будови, однак відрізняються від попередніх варіаційністю в мелодії та виконавському складі, темповим відхиленням із затримкою з ферматою на мелодичній вершині. Тут тема пісні розпочинається альтовою партією, при повторі цієї мелодичної ланки до неї додаються сопрано з терцієвим народним дублюванням. При черговому повторенні другої строфи тексту в хоровий виклад залучаються елементи гармонічного варіювання. Наступний розділ форми повністю повторює музичний матеріал першого куплету, але з новим текстово-змістовим навантаженням. Шостий куплет пісні демонструє новий етап у розвитку композиції, де застосовано нові контрасти, та незначні видозміни у фактурі акомпанементу. Тут знову заспівує солістка, але при вже традиційному повторі другої строфи використано тільки жіночий склад хору, який повільно та протяжно виконує сумний наспів. У даному уривку композитор демонструє трансформацію образного змісту пісні, який напевно лише у цьому моменті найтісніше пов'язаний з першоджерелом. Сьомий куплет – найбільш контрастний та динамічний, адже тут і початковий сольний виклад, посилений унісоном жіночих хорових партій, і подальший розвиток відзначається зміною фактури, де спостерігаємо чергування імітаційної поліфонічної фактури з акордовим викладом. Друга строфа останнього куплету заснована на чергуванні сольного виконання й хорового кульмінаційного *tutti*. Заключні речитативні слова солістки ще раз підкреслюють жартівливий настрій пісні та додають грайливості образу. Отже, даною обробкою А. Кушніренко втілив картину народних веселощів з танцями, дотепними жартами, а головне – засобами фольклору та професійного мистецтва продемонстрував справжню красу народного, зокрема буковинського, мелосу.

Висновки. Протягом усього свого творчого життя Андрій Кушніренко займався збиранням музичних фольклорних зразків, більшість з яких належить буковинському регіону. Найкращі народні пісні стали основою обробок композитора для хору та солістів з інструментальним супроводом. Пісні про кохання в інтерпретації Кушніренка набули особливої популярності, адже відзначаються професіоналізмом, заснованим на кращих традиціях української композиторської школи, та оригінальністю авторського тлумачення фольклорних джерел.

Література

1. Буковинські композитори: навч. посібник / уклад. А. В. Плішка. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. 143 с.
2. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX–XX ст.: навчальний посібник. Чернівці: Книги–XXI, 2007. 424 с.
3. Кушніренко А. М. Співаночки мої любі: авт. збірник вокально-хорових творів / заг. ред. та муз. упорядкування А. М. Кушніренка. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. 180 с.
4. Кушніренко А. М., Залуцький О. В., Вишпінська Я. М. Історія музичної культури й освіти Буковини: навч. посібник. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. 376 с.
5. Хорові диригенти Буковинського краю: довідник-посібник / уклад. А. В. Плішка. Чернівці: Рута, 2008. 81 с.
6. Ярошенко І. В. Мистецтвом встелені шляхи. Андрій Кушніренко – диригент, композитор, педагог. Чернівці: Прут, 2004. 220 с.

References

1. Plishka A. V. (2011). Bukovinian composers. Chernivtsi: Chernivetskiy nats. un-t [in Ukrainian].
2. Kiyanovska L. O. (2007). Galician music culture of the 19th and 20th centuries. Chernivtsi: Knigi–XXI [in Ukrainian].
3. Kushnirenko A. M. (2011). Spivanochky my dear. Chernivtsi: Chernivetskiy nats. un-t [in Ukrainian].
4. Kushnirenko A.M., Zalutskiy O.V., Vishpinska Ya.M. (2011). History of musical culture and education of Bukovina. Chernivtsi: Chernivetskiy nats. un-t [in Ukrainian].
5. Plishka A. V. (2008). Choir conductors of Bukovina region. Chernivtsi: Ruta [in Ukrainian].
6. Yaroshenko I. V. (2004). The art is covered with paths. Andriy Kushnirenko – conductor, composer, and teacher. Chernivtsi: Prut [in Ukrainian].

УДК 78.071(477)"19/20"

Кравченко Анастасія Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства,
докторант кафедри культурології
та інформаційних комунікацій
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID: 0000-0001-6706-7937
anastasiia.art@gmail.com

ПОЛІХУДОЖНІ ПРОЕКТИ У ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ АНСАМБЛІСТІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Метою статті є дослідження виконавських поліхудожніх проектів у семіологічному контексті формування нової системи художньо-мистецької комунікації в камерно-інструментальній ансамблевій творчості України кінця ХХ – початку ХХІ століть. **Методологія.** Застосовано теоретико-музикознавчий, семіотичний, кінесичний, герменевтичний методи аналізу. **Наукова новизна.** Дослідження поліхудожніх виконавських проектів вказує, що у співпричетності до проблем культур-герменевтичного характеру, семіотичний аспект організації сучасних камерно-інструментальних композицій та моделювання концертно-виконавських програм впливає на формування нової системи художньо-мистецької комунікації. Відбувається трансформація принципів внутрішньо- та зовнішньо-ансамблевої взаємодії в контексті руху до міжмистецького універсалізму виконавсько-інтерпретаторської майстерності та посилення режисерсько-генеруючих інтенцій ансамблевої творчості українських камерно-інструментальних колективів. **Висновки.** Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть українські ансамблісти займають дедалі активнішу позицію щодо ініціації створення власного творчо-концептуального середовища шляхом розробки естетико-семіотичних платформ музично-виконавських проектів. Аналіз результатів режисерських інтенцій учасників ансамблевих колективів виявляє застосування специфічних поліхудожніх засобів організації простору мистецької комунікації та когнітивних механізмів надання йому культурного смислу і функцій, що веде до появи мистецьких проектів з універсальною семіотикою. Їхнє практичне втілення стимулює еволюцію принципів внутрішньо- та зовнішньо-ансамблевої взаємодії та призводить до виникнення типу універсального інтерпретатора, який володіє високим рівнем комунікативно-рольової мобільності та артистичної пластичності у міжстильовій та міжмистецькій площині опанування різновидових засобів виконавської техніки та вибудовування інтертекстуально-асоціативних зв'язків між культурно-художніми феноменами і творчими персоналіями різних історико-стильових епох і мистецьких шкіл. Вихід за межі суто музично-виконавських можливостей у поліхудожні виміри авторських концептуальних проектів є свідченням пасіонарності українських ансамблістів як творчих особистостей, що «тут і зараз» закладають семіологічне підґрунтя формування нової системи художньо-мистецької комунікації у контексти загальної естетико-герменевтичної концепції камерно-інструментального виконавства сучасної доби.

Ключові слова: камерно-інструментальне виконавство, камерно-інструментальний ансамбль, виконавська інтерпретація, режисерська інтерпретація, інтерпретаторський універсалізм, артистична техніка, комунікативний код, синестезія мистецтв, поліхудожній проект.

Кравченко Анастасия Игоревна, *кандидат искусствоведения, докторант кафедры культурологии и информационных коммуникаций Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Полихудожественные проекты в исполнительском творчестве украинских ансамблистов конца XX – начала XXI веков

Целью статьи является исследование исполнительских полихудожественных проектов в семиологическом контексте формирования новой системы художественной коммуникации в камерно-инструментальном ансамблевом творчестве Украины конца XX – начала XXI веков. **Методология.** Применены теоретико-музыковедческий, семиотический, кинесический, герменевтический методы анализа. **Научная новизна.** Исследование полихудожественных исполнительских проектов указывает, что в сопричастности к проблемам культур-герменевтического характера семиотический аспект организации современных камерно-инструментальных композиций и моделирования концертно-исполнительских программ влияет на формирование новой системы художественной коммуникации. Происходит трансформация принципов внутри- и внешне-ансамблевого взаимодействия в контексте движения к полиартистическому универсализму исполнительско-интерпретаторского мастерства и усиления режиссерско-генерирующих интенций ансамблевого творчества украинских камерно-инструментальных коллективов. **Выводы.** На стыке XX–XXI веков украинские ансамблисты занимают все более активную позицию в инициации создания собственной творческо-концептуальной среды путем разработки эстетико-семиотических платформ музыкально-исполнительских проектов. Анализ результатов режиссерских интенций участников ансамблевых коллективов обнаруживает применение специфических полихудожествен-

©Кравченко А.І., 2018

ных средств организации пространства художественной коммуникации и когнитивных механизмов определения его культурного смысла и функций, что ведет к появлению художественных проектов с универсальной семиотикой. Их практическое воплощение стимулирует эволюцию принципов внутри- и внешне-ансамблевого взаимодействия и приводит к возникновению типа универсального интерпретатора, обладающего высоким уровнем коммуникативно-ролевой мобильности и артистической пластичности в межстилевой и полихудожественной плоскости освоения разновидовых средств исполнительской техники и выстраивания интертекстуально-ассоциативных связей между культурно-художественными феноменами и творческими персоналиями различных историко-стилевых эпох и художественных школ. Выход за рамки музыкально-исполнительских возможностей в полихудожественные измерения авторских концептуальных проектов свидетельствует о пассионарности украинских ансамблистов как творческих личностей, которые «здесь и сейчас» закладывают семиологические основы формирования новой системы художественно-творческой коммуникации в контексты общей эстетико-герменевтической концепции камерно-инструментального исполнительства современности.

Ключевые слова: камерно-инструментальное исполнительство, камерно-инструментальный ансамбль, исполнительская интерпретация, режиссерская интерпретация, интерпретаторский универсализм, артистическая техника, коммуникативный код, синестезия искусств, полихудожественный проект.

Kravchenko Anastasia, *Ph. D in Arts, Postdoctoral Researcher of the Department of cultural studies and information communications of the National Academy of managerial staff of culture and arts*

Poly-artistic projects in the performing art of Ukrainian ensemble musicians of the late XX and early XXI centuries

The aim. The purpose of this article is to study poly-artistic performing projects in the semiological context of the formation of a new system of artistic communication in the chamber ensemble creativity of Ukraine at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries. **Methodology.** Theoretical-musicological, semiotic, kinesics, hermeneutic methods of analysis have been applied. **Scientific novelty.** The study of poly-artistic performing projects indicates that in the involvement of cultural-hermeneutical problems, the semiotic aspect of organizing modern chamber compositions and modeling of concert-performing programs influences the formation of a new system of artistic communication. There is a transformation of the principles of intra- and externally-ensemble interaction in the context of the movement towards the inter-art universalism of the performing and interpreting skills and the strengthening of the director's generating intentions of the ensemble creativity of Ukrainian chamber collectives. **Conclusions.** At the turn of the 20th and 21st centuries, Ukrainian ensembles take an increasingly active position in initiating the creation of their own conceptual environment through the development of aesthetic-semiotic platforms of musical performance projects. The analysis of the results of the director's intentions of the participants of ensemble collectives reveals the use of specific polyartistic techniques of organizing the space of artistic communication and cognitive mechanisms for determining its cultural meaning and functions, which leads to the appearance of art projects with universal semiotics. Their practical embodiment stimulates the evolution of the principles of intra- and externally-ensemble interaction and leads to the emergence of a type of universal interpreter with a high level of communicative-role mobility and artistic plasticity in the inter-style and inter-art plane of mastering various kinds of performing techniques and building intertextual and associative links between cultural, artistic phenomena and creative personalities of different historical and style epochs and art's schools. Going beyond the scope of musical performance in polychological measurements of author's conceptual projects demonstrates the passionarity of Ukrainian ensemble musitians as creative personalities who «here and now» lay the semiological foundations for the formation of a new system of artistic communication in the context of the general aesthetic-hermeneutic concept of chamber performance of the present.

Keywords: chamber performance, chamber ensemble, performing interpretation, director's interpretation, interpreter's universalism, artistic technique, communicative code, synesthesia of arts, poly-artistic project.

Актуальність теми дослідження. В умовах постмодерністського творення зі змінами засадничих принципів взаємодії композиторської та виконавської лексики естетика камерно-інструментального виконавства зазнає відчутних трансформацій. Дедалі частіше українські ансамблісти відіграють не тільки суто виконавсько-інтерпретаторську роль, але й займають активну режисерсько-генеруючу позицію, створюючи концептуальні проекти з універсальною семіотикою. Існування розгалуженої мережі семіотичних, семантичних, синестезійних зв'язків, що виникають у ході щільної взаємодії видів і мов мистецтв, висуває специфічні, розширені вимоги до музично-артистичного мовлення виконавця-ансамбліста. Відтак, дослідження поліхудожніх виконавських проектів та пов'язаного із цим міжмистецького резонансу в суміщенні музичних та екстрамузичних засобів виконавсько-музичної комунікації являє собою актуальне завдання сучасного музикознавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У ситуації загострення текстологічних та герменевтичних проблем осягнення поліхудожніх музичних композицій у їхній онтологічній та феноменологічній цілісності українська камерно-інструментальна музика, поряд з іншими жанровими сферами, стає предметом мистецтвознавчого та культурологічного аналізу. У дослідженнях вітчизняних музикологів останніх років підіймаються питання інформаційно-когнітивної специфіки музичної мови, а

також інтелектуальних процедур концептуалізації та способів оформлення смислу у конкретній мовно-знаковій матриці між синтаксисом і семантикою її структур.

Серед них, приміром, згадаємо праці К. Станіславської (мистецько-видовищні форми постмодернізму), Т. Бондарчук (дослідження системних стилістичних та образно-змістових взаємозв'язків різних видів мистецтв сучасної доби), А. Чібалашвілі (функціонування синтезу мистецтв у національній художній культурі), М. Максименко («мультиграфічність» мистецтва перформансу в культурно-інформаційному континуумі сьогодення), О. Гуркової (дослідження музики І. Карабиця, зокрема, явища інструментального театру в контексті жанрово-стильових та соціокультурних тенденцій), М. Перепелиці (значення феномену театральності у творчості К. Цепколенко) та ін.

В узагальненому вигляді цей доволі значний перелік питань (що розглядаються у т.ч. і на емпіричному матеріалі з української ансамблевої творчості межі XX–XXI століть) є складовою загальної проблематики дослідження семіотичного впливу полілогу та синестезії мистецтв на процеси жанротворення і знаково-технологічної універсалізації композиторської мови, а також на формування відповідних герменевтичних стратегій опанування новітніх полісеміотичних творів. Водночас, дослідження «інтерпретуючої свідомості» (А. Амрахова) музикантів-ансамблістів здійснюється з точки зору висвітлення багатоступеневих механізмів декодування і трансляції смислу музичних композицій вкупі з неодмінною оцінкою відповідності інтерпретаційних версій оригінальному авторському задуму. Однак, на відміну від детального осмислення окремих камерно-інструментальних зразків композиторської творчості, спостерігаємо цілковиту відсутність аналізу тих мистецьких акцій і проектів, що були створені за ініціативи самих виконавців ансамблевої музики, а відтак, відображають їхній унікальний, креативний погляд на характер художньо-мистецької комунікації з сучасною слухацькою аудиторією.

Тож, метою статті є дослідження виконавських поліхудожніх проектів у семіологічному контексті формування нової системи художньо-мистецької комунікації в камерно-інструментальній ансамблевій творчості України кінця XX – початку XXI століть.

Виклад основного матеріалу. На межі XX–XXI століть поява складних за естетико-семіотичною структурою музичних текстів, де перетинаються принципи конструктивного і сенсотворчого моделювання різних видів мистецтв, а також створення інноваційних перформативних проектів, поліхудожніх макропросторових акцій/вистав/фестивалів нового типу сприяє розширенню багатоманіття культурно-мистецького середовища.

Сьогодні композитори прагнуть якомога більше залучити виконавців та слухачів до «ігрового» простору постмодерної творчості, де «синестетична асоціативність (просторова, візуальна, гравітаційна, тактильна, кінестетична, енергійна)» [4, 101], комплексно екстрапольована на художні процеси творення, інтерпретації, трансляції та сприйняття композицій, виводить музичне мистецтво в інтерсеміотичну, «трансмедійну» (О. Колесник) площину естетосфери культури. «Ми зараз знаходимося на такому етапі розвитку інтелектуальної публіки, – зазначає композитор Володимир Рунчак в інтерв'ю, – з якою можемо говорити не тільки мовою звуків, а мовою знаків, мовою натяків, коли задіяно не тільки вуха, а й інтелект, і зір…» [1]. Тому, як ніколи раніше, все більшої ваги набувають позамузичні творчі імпульси у контексті синестетичної, інтермедіальної поетики творчої свідомості, що актуалізуються не тільки на передтекстовому рівні «виношування» творчих ідей, але й знаходять конкретне семіотичне втілення у текстовому просторі музичних композицій і впливають на характер художньо-мистецької комунікації.

Зазначене трансформує весь комплекс виражальних способів артистичного мовлення, що піддається надзвичайному розширенню завдяки застосуванню екстрамузичних виконавських прийомів, починаючи від вербально-вокальних та паралінгвістичних (вигуки, дихання, зітхання, шипіння) комунікативних кодів, закінчуючи «синтаксисом» розмаїтих тілесних (жестових, мімічних, пантомімічних) проявів артистично-акторської, хореографічно-пластичної техніки, включно з використанням театрального реквізиту, розмаїтих аксесуарів тощо. На думку Кармелли Цепколенко, «за такого способу написання (і виконання – А. К.) музики істотно зростає роль живого безпосереднього переживання, композиторське "Я" виходить за власну оболонку, з'єднуючись з "Я" інших творчих людей» [5]. Відтак, камерно-інструментальне виконавство як «специфічна система, що поєднує особистісні художньо-виконавські наміри кожного з інструменталістів у цілісну спільну інтерпретацію з узгодженням всіх складових ансамблевого комплексу, який передбачає як безпосередньо психологічно-комунікативну взаємодію учасників-виконавців, так і тембральних, акустичних, динамічних властивостей всіх інструментів, залучених до ансамблевого складу» [6, 141], переживає нову стадію своєї еволюції. Спостерігаємо появу виконавського типу універсального інтерпретатора, що окрім міжстильової та міжжанрової пластичності (тобто, досконалого відчуття історичних стилів та вільного опе-

рування відповідними музичними техніками) володіє високим рівнем художньо-артистичної пластичності у міжмистецькій площині синергії музичних та позамузичних виконавських якостей.

Загалом введення поліхудожніх ефектів може носити як запланований композитором, так і довільно-імпровізаційний характер із всіляким заохоченням ініціативи виконавців-ансамблістів до співтворчості у доповненні первинного авторського задуму тими чи іншими світло-, аудіовізуальними, хореографічними, вербально-шумовими артистичними компонентами.

Так, приміром, звернемося до творчості учасників Ансамблю нової музики «Рикошет», а саме Дмитра Медолиза, Олексія Бойка, Михайла Білича, Владислава Примакова та Вікторії Рацюк, які у 2014 році здійснили всеукраїнську прем'єру твору К. Цепколенко «Після нічиєї» («Nach Unentschieden», in memoriam of Oleksandr Charchian, 2005 р.) на сцені XXV Міжнародного фестивалю «Kyiv Music Fest». Цей твір являє собою перформанс, докладний сценарій якого зрежисований композитором і міститься як у словесній преамбулі – невеликому авторському есе, що розкриває фабулу композиції, так і у партитурі. Вивчаючи оформлення тексту помічаємо наскільки важливо для композитора «вести» виконавців і слухачів у руслі заданої ідейно-подієвої концепції, що зафіксована у найменших деталях. У партитурі надані необхідні розшифровки авторської нотації та позначень, у т.ч. характеру позамузичних дій ансамблістів («slap», «to beat on the Decke», «whistle» та ін.). З особливою потактовою точністю «задокументовані» моменти появи та покидання сцени диригентом, що виконує роль рефері зі свистком, описана динаміка просторових переміщень флейтиста, кларнетиста, скрипаля і віолончеліста у змагальному «пенальті-діалозі» як гравців двох умовних футбольних команд та їхні емоційні стани.

З одного боку, такі композиторські ремарки-«інструкції» значно полегшують сприйняття семіотики сучасної нотної графіки, що індивідуально твориться композиторами «тут і зараз» у довільних схемах, а з іншого – метод «сценарної розробки» музичного матеріалу [див. : 5] покроково скеровує музикантів-ансамблістів до неухильного дотримання найдрібніших текстових вказівок, що веде до практично цілковитої синхронізації виконавських дій з композиторським баченням артистично-інтерпретаційного рішення твору. Паралельно в сучасній музично-виконавській творчості спостерігаємо тенденцію утворення доволі значної кількості сталих композиторсько-виконавських тандемів, співтворча злагодженість яких в ініціації та оперативному введенні нових композицій у концертно-фестивальну практику складає додатковий позитивний імпульс розвитку камерно-інструментального мистецтва України кінця XX – початку XXI століть.

Найчастіше композитори провадять консультації з виконавцями щодо пошуку ексклюзивних прийомів звуковидобування, здатних забезпечити бажаний сонористичний ефект, здійснюють спільне опрацювання драматичного, мізансценічного «плану» композицій та ін. За цих умов, коли на етапі творення відбувається попереднє обговорення майбутньої концепції п'єси та взаємоузгодження сценічно-інтерпретаційних намірів і технічних умов виконання, саме музиканти-ансамблісти нерідко стимулюють творчу фантазію композитора, підказують, «наштовхують» на ті чи інші художньо-мистецькі рішення, а відтак, їхній співавторський внесок може бути вельми суттєвим.

Серед таких творчих тандемів відзначимо непоодинокі випадки співпраці композиторки Людмили Самодаєвої з подружжям Олени та Івана Єргієвих – учасниками дуету «Каданс», що стали натхненниками появи творів для скрипки і баяну в українській музиці – нетрадиційного, акласичного складу камерно-інструментального ансамблю, який музиканти активно пропагують своєю виконавською творчістю. До прикладу, ансамблісти взяли безпосередню участь у відборі музичного матеріалу (первинно написаного для супроводу театральних номерів спектаклю «По щучьему велению»), що пізніше увійшов до 5 п'єс «Сюїти» або за іншою назвою «Дитячої сюїти», а саме: «Дитинство», «Мати і тато», «Чаклунство», «Балаган», «Циганський танок» (1994 р.). У щільному тандемі з композиторкою, що передувало здійсненню світової прем'єри твору на сцені Великої зали ОНМА ім. А. В. Нежданової (25 лютого 1994 р.), артисти дуету «Каданс» працювали над розробкою комунікативно-рольової тактики як внутрішньо-ансамблевої, так і зовнішньої взаємодії зі слухацькою аудиторією, що включала численні акторсько-театральні «родзинки»: різні прийоми скульптурування тіла під час гри на музичних інструментах, сценічний рух з елементами хореографії, використання допоміжного реквізиту, у т.ч. костюмування відповідно до втілюваних образів тощо. Висока оцінка, першочергово, музичної сторони інтерпретації «Дитячої сюїти» згодом посприяла отриманню пропозиції від Державного радіо України про здійснення фондового запису цього твору, що було реалізовано у 1996 році.

Зазначимо, що з подібних ініціативних проявів виконавської мобільності випливає проблематика герменевтичної рухливості смислових значень при сталій семіотиці текстової інформації. Адже у виконавських видах мистецтва ця альтернативність значною мірою обумовлена наявністю посеред-

ницької фігури інтерпретатора як транслятора, провідника змісту і сенсу музичного висловлювання від одного суб'єкта до іншого. Нерідко, якщо структурно-смислова організація виконуваного музичного матеріалу надає таку можливість, музиканти на власний розсуд доповнюють концертні програми поліхудожніми компонентами (найчастіше, елементами відео-арту, театралізації). Згадаємо, приміром, інтерпретацію ансамблістами Квінтету «Престиж» (м. Дніпро) композиції Геннадія Ляшенка «Technema» № 1 для флейти, гобоя, кларнета, фагота та валторни (1998 р.), виконавська презентація якої була «позапланово» доповнена прийомами інструментального театру. Здебільшого, композитори не заперечують проти таких експериментів, за умови втілення їх на належному естетичному рівні художньо-артистичної майстерності, адже введення позамузичних видовищних ефектів складає додатковий інтерес до музичного явища, що досить вдало резонує з «візіоцентричним» смаком сучасної публіки.

Як бачимо, все частіше українські музиканти «незважаючи на традиційні "обов'язки"-рамки виконавця академічного спрямування перед нотним текстом і автором, знаходять можливості творчих проявів виконавця-репрезентанта» [2, 314], спрямовуючи креативну свідомість до обріїв не стільки виконавської, скільки виконавсько-режисерської інтерпретації. Найяскравіше режисерські інтенції ансамблевих колективів знаходять своє виявлення в процесах концептуально-естетичного моделювання концертних програм, що можна розглядати як акти творчого пошуку, самовираження, самоусвідомлення, формування власної мистецької реальності.

Виконавські проекти створюються як із просвітницькою, так і розважальною метою, тож, відповідно, несуть різне семіотичне і смислове навантаження – музично-культурологічне, музично-поетичне, мистецько-медійне, перформативне тощо. Відтак, демонструють індивідуальний погляд музикантів на способи художньої комунікації, освоєння і «окультурення» простору. Згідно з цим, у ході складання проектів музиканти «випробовують» різні режисерсько-композиційні стратегії компонування художнього цілого, де нерідко «синестезійне сенсовідчуття» (К. Лозенко), взаємодія музичного та екстрамузичного артистичного мовлення і залучення аудиторії до сценічної дії відіграють важливе формотворче значення. Такі програми, що можуть містити еклектичну «суміш» з оригінальних композицій та їх транскрипцій, вигадливі попурі-, ремікс-комбінації творів різних мистецьких стилів і течій, імпровізаційні епізоди з «чистої», «необробленої» музики, вкупі з елементами позамузичної виконавсько-артистичної техніки, фоновими демонстраціями різних арт-об'єктів (живопису, скульптури тощо), зазвичай підкорені певній художній логіці, об'єднуючій макро-ідеї, яка транслюється виконавцями і завуальовано чи відкрито несе їхнє мистецьке послання.

Серед подібних виконавсько-режисерських проектів згадаємо Саунд-віжн-перформанс у трьох проекціях «Я подарю тебе Луну: 118 островов Венеции» ансамблю «Duo Violoncellissimo» (Ольга Веселіна та Вадим Ларчіков), що протягом 2014–2016 років був презентований на різних сценічних майданчиках окремих міст України та закордоном – від центрів сучасних мистецтв, музичних коледжів до арт-кафе. Якнайповніше ідейну підоснову створення цього концерту-перформансу розкриває його художній керівник В. Ларчіков у авторському есе: «…Венеція – місто 118 островів, 150 каналів, гондол із закоханими і 400 мостів, включаючи Міст Зітхань – о ні, не зітхань закоханих, а сумних зітхань засуджених, які, проходячи ним під вартою з Палацу дожів в будівлю в'язниці, востаннє кидали погляд на Венецію. Місто "авангардистів бароко" триста років тому і оазис майже вічного (який все ж таки повільно, але невблаганно руйнується) бароко сьогодення. Проте не прямолінійні "контрасти" є предметом нашого арт-дайвінгу в презентованому перформансі. Набагато цікавішим нам, разом зі співавторами – композиторами і відео-художниками, здається занурення в проекції внутрішнього "аналізу європейського часу", в припливи–відливи людської свідомості та підсвідомості від самого раннього дитинства (у "Проекції 3" використані абстрактно-графічні полотна, намальовані дитиною молодше двох років) і до межі переходу в інший світ. Від Місяця до самих околиць. Вічний дуалізм абстрактного і реального, любові (= Буття) і небуття, "болісного нетерпіння" віолончельного тембру й аристократичної пряності тембру унікальної барокової віоли да ґамба. Проекції на нескінченну Множинність» [3].

Ця ідейна концепція, що в передмові доповнена ще й фрагментами з літературного доробку Осипа Мандельштама та Сергія Жадана, невипадково нами наведена практично у повному обсязі, адже вона відображає міжмистецькі аспекти логіки і семіології творчого процесу в сучасному виконавському камерно-інструментальному мистецтві. За задумом дуету «Violoncellissimo» три частини-«проекції» перформансу («Венеция», «Подари мне Луну», «Множество I») об'єднують докупи віддалені у хронопросторі композиції. При цьому бароковий осередок Проекції #2 з творів Джона Хінґстона, Антоніо Вівальді, Йогана С. Баха та Йозефа Гайдна аркоподібним чином оточується авангардними п'єсами «шістдесятих» Романа Хаубеншток-Раматі та композиціями початку XXI сто-

ліття Зіґмунда Краузе й Алли Загайкевич. Виконання творів згаданих авторів у визначені моменти сценарію супроводжується декламацією фрагментів з казкової історії-притчі «Подари мне Луну» Роксани Марі Гальє про кохання віолончеліста Марчелло та юної Коломбіни, що «підтримується» відео-рядом та урізноманітнюється демонстрацією малюнків венеційських масок (прикріплених на звороті пюпітрів), а також грою на кастаньєтах, костюмованим перевтіленням у образи венеційського карнавалу, відповідною жестово-соматичною експресією.

Зазначена насиченість різними пластами видів мистецької творчості є наочним свідченням ретельного осмислення й опрацювання музикантами власних творчих проектів, що знаходить своє відбиття не тільки на програмно-естетичному, але й семіотичному рівнях організації їхньої поліхудожньої цілісності, а відтак впливає на формування тих нових і перспективних інтерсеміотичних, діалогічно-комунікативних структур, що вимагають міжмистецького універсалізму виконавських якостей їх втілення-переосмислення у камерно-інструментальній практиці.

Наукова новизна. Тож, дослідження поліхудожніх виконавських проектів вказує, що у співпричетності до проблем культур-герменевтичного характеру, семіотичний аспект організації сучасних камерно-інструментальних композицій та моделювання концертно-виконавських програм впливає на формування нової системи художньо-мистецької комунікації, де відбувається трансформація принципів внутрішньо- та зовнішньо-ансамблевої взаємодії у контексті руху до міжмистецького універсалізму виконавсько-інтерпретаторської майстерності та посилення режисерсько-генеруючих інтенцій ансамблевої творчості українських камерно-інструментальних колективів.

Висновки. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть українські ансамблісти займають дедалі активнішу позицію щодо ініціації створення власного творчо-концептуального середовища шляхом розробки естетико-семіотичних платформ музично-виконавських проектів. Аналіз результатів режисерських інтенцій учасників ансамблевих колективів виявляє застосування специфічних поліхудожніх засобів організації простору мистецької комунікації та когнітивних механізмів надання йому культурного смислу і функцій, що веде до появи мистецьких проектів з універсальною семіотикою. Їхнє практичне втілення стимулює еволюцію принципів внутрішньо- та зовнішньо-ансамблевої взаємодії та призводить до виникнення типу універсального інтерпретатора, який володіє високим рівнем комунікативно-рольової мобільності та артистичної пластичності у міжстильовій та міжмистецькій площині опанування різновидових засобів виконавської техніки та вибудовування інтертекстуально-асоціативних зв’язків між культурно-художніми феноменами і творчими персоналіями різних історико-стильових епох і мистецьких шкіл.

Вихід за межі суто музично-виконавських можливостей у поліхудожні виміри авторських концептуальних проектів є свідченням пасіонарності українських ансамблістів як творчих особистостей, що «тут і зараз» закладають семіологічне підґрунтя формування нової системи художньо-мистецької комунікації у контексти загальної естетико-герменевтичної концепції камерно-інструментального виконавства сучасної доби.

Література

1. Ворон В. «Такти і факти», інтерв'ю з Володимиром Рунчаком. – Нова Волинь (Луцьк ВТРК), від 15.05.2016. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=04fFhyqhmoo

2. Ергиев И. Д. Современное исполнительское творчество как явление постнеоклассицизма (или «конец музыки композиторов») / И. Ергиев // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – Вип. 12. – С. 310–318.

3. Ларчіков В. Анотація до проекту «Я подарю тебе Луну: 118 островов Венеции», Центр мистецтв «Арт-Простір», м. Запоріжжя, 11. 04. 2015 р. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://art-prostor.zp.ua/?p=1432

4. Лозенко Е. А. Синестезия как способ постижения смысла музыкального произведения: теория и практика ХХ – начала ХХІ веков : дисс. … канд. искусствовед. : 17.00.03 / Екатерина Александровна Лозенко. – Х., 2016. – 264 с.

5. Цепколенко К. Сценарная разработка музыкального материала / К. Цепколенко // Періодичний інтернет-журнал «Musica Ukrainica» – Розд. «Майстерні», 2001. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkolenko-ped01.html

6. Povzun L. The phenomenon of chamber ensemble performance: to the issues of professional terminology / L. Povzun // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2017. – №1. – С. 137–142.

References

1. Voron V. (15.05.2016.). «Tacts and Facts», an interview with Volodimir Runchak, Nova Volyn, (Lutsk VTRK). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=04fFhyqhmoo
2. Yergiev I. (2010). Contemporary performing creativity as a phenomenon of post-neoclassicism (or «The end of music of composers»). Musical art and culture. Scientific bulletin of the Odessa State Music Academy named after A.V. Nezhdanova, 12, 310–318. [in Russian].
3. Larchikov V. (11.04.2015). Annotation to the project «I will give you the Moon: 118 islands of Venice», The Art Center «Art-Prostir», Zaporizhzhia city. Retrieved from http://art-prostor.zp.ua/?p=1432
4. Lozenko E. A. (2016). Synesthesia as a way of comprehending the meaning of a musical work: theory and practice of the XX – beginning of the XXI centuries. Candidate's thesis. Kharkov: KhNUA [in Russian].
5. Tsepkolenko K. (2001).Scenario development of musical material. Periodical online magazine «Musica Ukrainica». Retrieved from http://musica-ukrainica.odessa.ua/_a-tsepkolenko-ped01.html
6. Povzun L. (2017). The phenomenon of chamber ensemble performance: to the issues of professional terminology. Herald of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, 1, 137–142 [in English].

УДК 78.03

Кузьмінський Іван Юрійович,
кандидат мистецтвознавства,
докторант Національної музичної
академії України ім. П. І. Чайковського,
kuzminskyi.ivan@gmail.com

ІСТОРІЯ КИЇВСЬКОГО МУЗИЧНОГО БРАТСТВА ТА МУЗИЧНОЇ КАПЕЛИ КИЇВСЬКОГО МАГІСТРАТУ (XVII–XVIII СТОЛІТТЯ)

Мета роботи: систематизувати та узагальнити документи та свідчення про київське музичне братство та музичну капелу київського магістрату у XVII–XVIII століттях. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні описового, компаративного та історико-логічного методів. **Наукова новизна.** Окрім того, що до українського музикологічного дискурсу вводяться нові історичні документи, вперше зроблено кілька важливих висновків та уточнень, зафіксовано нові спостереження. Наприклад, визначено причини появи музичної капели київського магістрату, ідентифіковано одного з музикантів музичного братства, який, серед іншого, створював партесні твори, зазначено приклади співпраці музичного братства та київського магістрату. **Висновки.** Музична культура Києва у XVII–XVIII століттях не обмежувалася релігійним середовищем. Для потреб міського населення у XVII столітті було утворено музичне братство, яке повністю задовольняло всі його потреби, від гри на хрестинах, весіллях, уродинах, на свята та у шинках, до гри на вежі ратуші та під час прийому високоповажних гостей міста. Очевидно, їх праця була затребувана, адже у XVIII столітті за владу над музичним братством розгорілася боротьба між магістратом та київським полковником. Зрештою перемогла козацька влада, що спонукало магістрат облаштувати власну музичну капелу.

Ключові слова: музичне братство, статут, музиканти, магістрат, музична капела.

Кузьминский Иван Юрьевич, *кандидат искусствоведения, докторант Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

История киевского музыкального братства и музыкальной капеллы киевского магистрата (XVII-XVIII века)

Цель работы: систематизировать и обобщить документы и свидетельства о киевском музыкальном братстве и музыкальной капелле киевского магистрата в XVII–XVIII веках. **Методология** исследования заключается в применении описательного, сравнительного и историко-логического методов. **Научная новизна.** Кроме того, что в украинский музыковедческий дискурс вводятся новые исторические документы, впервые сделано несколько важных выводов и уточнений, зафиксированы новые наблюдения. Например, определены причины появления музыкальной капеллы киевского магистрата, идентифицирован один из музыкантов музыкального братства, который, среди прочего, создавал партесные произведения, указаны примеры сотрудничества музыкального братства и киевского магистрата. **Выводы.** Музыкальная культура Киева в XVII–XVIII веках не ограничивалась религиозной средой. Для нужд городского населения в XVII веке было создано музыкальное братство, которое полностью удовлетворяло все его потребности, от игры на крестинах, свадьбах, днях рождениях, на праздниках и в кабаках, до игры на башне ратуши и во время приема высокопоставленных гостей города.

©Кузьмінський І.Ю., 2018

Очевидно, их труд был востребован, ведь в XVIII веке за власть над музыкальным братством разгорелась борьба между магистратом и киевским полковником. В конце концов победила казацкая власть, что побудило магистрат устроить собственную музыкальную капеллу.

Ключевые слова: музыкальное братство, устав, музыканты, магистрат, музыкальная капелла.

Kuzminsky Ivan, *Candidate of Art Studies doctoral student of the National Musical Academy of Ukraine named after. P. I. Tchaikovsky*

Musical culture in the life of Kyiv voivodes and governors (15th-18th centuries)

Purpose of the article: To collect, research and rethink the documents and testimonies of the Kyiv musical brotherhood and the musical chapel of the Kyiv magistrate in the 17–18 centuries. **The methodology** of the research is to apply descriptive, comparative and historical-logical methods. **Scientific novelty:** In addition to introducing new historical documents into Ukrainian musicological discourse, several important conclusions and clarifications were made for the first time, new observations were recorded. For example, the reasons for the appearance of the musical chapel of the Kyiv magistrate were identified, one of the musicians of the music brotherhood was identified, which, among other things, created partes music compositions, examples of cooperation of musical brotherhood and the Kyiv magistrate. **Conclusions:** Musical culture of Kyiv in the 17–18 centuries was not limited to the religious environment. For the needs of the urban population in the 17th century, a musical brotherhood was formed that fully met all its needs, from playing at christenings, weddings, birthdays, holidays and in pubs, to playing on the tower of the city magistrate and during the reception of the most respected guests of the city. Obviously, their work was in demand, because in the 18th century the struggle between the magistrate and the Kyiv colonel broke out for power over the musical brotherhood. In the end, the Cossack authorities prevailed, which prompted the magistrate to arrange its own musical chapel.

Key words: musical brotherhood, articles of association, musicians, magistrate, musical chapel.

Актуальність теми дослідження. Важливою сторінкою в історії української музики є музична культура Києва Ранньомоденої доби. Співставлення значного обсягу документів та опрацьованого матеріалу дає змогу поглянути на цей історичний період по-новому.

Мета дослідження: систематизувати та узагальнити документи та свідчення про київське музичне братство та музичну капелу київського магістрату у XVII–XVIII століттях, а також представити розвиток музики у місті в новому контексті.

Аналіз досліджень і публікацій. Історія київського музичного братства кілька разів ставала предметом для досліджень, проте лише у двох працях увага дослідників була зосереджена на XVII–XVIII століттях [16; 2], інші ж публікації обмежуються першою чвертю XIX століття [9; 10; 11; 12; 13]. Матеріали для цієї статті переважно були почерпнуті у працях істориків XIX – першої чверті XX століть [1; 3; 4; 5; 8; 14; 15] та в Центральному державному історичному архіві України у місті Києві [17; 18; 19; 20; 21; 22].

Виклад основного матеріалу. *1. Братський статут.* Перша згадка про музичне братство, професійне об'єднання міських музикантів, у Києві датується 20 березня 1677 роком. Ця дата випливає зі складеного у 1728 році документу у формі *«виписки з міських книг київської ратуші»* [16, 42–44]. Ці «виписки» з'явилися для того, аби додати до братського статуту нові положення. Документ з «випискаами» було завірено київською ратушею (магістратом). Немає сумніву, що дата офіційного утворення музичного братства є достовірною, адже того ж дня 1677 року було вперше утворено і інше братство – бондарське. *Ухвалу* про заснування музичного та бондарського братств затвердила міська ратуша за згодою чотирьох перших братств – кравецького, кушнірського, шевського та ковальського. Примітно, що у документах XVIII століття музичне братство називається цехом.

Статут київського музичного братства мав наступні положення: 1) музиканти вільні були обирати з-поміж себе кого завгодно старшим братчиком; 2) вони повинні були брати за свою працю помірну платню, не занадто високу; 3) приїжджі та мандрівні музиканти, як і кияни, які не входили до складу братства, не повинні були грати ані на весіллях, ані у міщанських дворах, ані у шинках; 4) якщо хто-небудь з братчиків десь домовиться грати на весіллі, а інший учинить перешкоду і домовиться грати там-же, але за меншу суму, то останній повинен буде відіграти весілля за дарма, а гроші поступлять до скриньки музичного братства; 5) якщо хто-небудь забажає вступити до музичного братства, то має заплатити внесок у розмірі не більше одного таляра; 6) всі музиканти-братчики повинні збиратися на зібрання за першим наказом старшого братчика; 7) кожної п'ятниці усі братчики повинні вносити до братської скриньки по вісім грошей, аби з цієї суми у соборній церкві Успіня пресвятої Богородиці[1] на хвалу Божу горіла свічка.

У 1728 році були додані ще два пункти: 8) за зразком інших цехів, цехмістер музичного цеху звільнений від цехових внесків; 9) хто з музикантів не захоче бути молодшим, той має заплатити до братської скриньки, а також в усьому підкорятися цехмістру.

2. Співпраця музичного братства та магістрату. Єдине свідчення діяльності музичного братства у XVII столітті задокументоване німецьким пастором Йоганном Гербінієм (1627–1679) у його літературному творі ***Religiosae Kijovienses cryptae, sive Kijovia subterranea.*** У цій книзі описано спогади мандрівника про перебування у Києві у 1674 році. В одному з фрагментів книги йдеться про те, що коли Йоганн Гербіній вийшов з церкви Успіня Богородиці Пирогощої, то почув музику, яка лунала, як з ратушної вежі, так і з приміщення магістрату: *«Не чітка суголосна гармонія тривалістю чверть години чулася по всьому місту, було не зрозуміло звідки вона лунала, десь на ратуші, окремо у магістраті, ще десь музика співалася хором»* [23, 53–54]. Найпевніше, цей фрагмент описує гру музикантів міського братства, адже цілий ряд документів XVIII століття підтверджує факт обслуговування музикантами братства потреб київського магістрату, з приміщення якого і чув музичну гру німецький мандрівник.

Проте, у взаєминах київського магістрату та музичного братства періодично виникали труднощі, пов'язані із тим, що київські козацькі полковники та сотники намагалися підпорядкувати міських музикантів своїй владі і, відповідно, отримати з цього власну вигоду. Вперше цей факт засвідчено 20 жовтня 1704 року у документі *Універсал для музикантів*, підписаний у Батурині гетьманом Іваном Мазепою (1639–1709). Гетьман забороняв київському полковнику та старшині втручатись у справи міського музичного цеху і повертав його у відання магістрату [7, 74]. Також в *Універсалі для музикантів* йдеться про встановлення стійкого тарифу за гру на весіллях та хрестинах [21, арк. 1–1 зв.]. Проте, незабаром після смерті Івана Мазепи, київський полковник Григорій Коровченко оперативно підпорядкував київський музичний цех собі. Про це свідчить грамота, підписана московським царем Петром I (1672–1725), яка датована 3 березням 1710 року [18, арк. 1]. Проте, за кілька років київський магістрат знову повернув собі владу над міськими музикантами. Це зафіксовано у документі, який датується 26 вересня 1729 року – *Універсал гетьмана Данила Апостола* [2, 55, 202; 17, арк. 1]. В середині XVIII століття київський козацький сотник остаточно вирішив питання підпорядкування музичного братства. У лютому 1751 року у Глухові було укладено *Універсал* за підписом гетьмана Кирила Розумовського (1728–1803): *«про віддачу музикантів та кушнірів у нижньому Києві від магістрату під правління Київського сотника, як було раніше»*. 20 лютого цього року було укладено донесення київського сотника Павла Гудими до гетьмана про виконання наказу [22, арк. 2–2 зв.].

3. Музиканти музичного братства. Про загальну кількість учасників музичного братства можна дізнатися з документів 40-х, 60-х та 90-х років XVIII століття. У 1742 році у київському музичному цеху налічувалося 35 музикантів [16, 45]. У 1762 року у *«музичному та бондарському цехах»* разом налічувалося 243 особи, з яких переважну більшість слід зарахувати до бондарів [16, 39]. У 1790 році – 27 цехових музикантів [5, 253].

У жодному з документів не зафіксовано фаху музикантів, проте у деяких з них зазначені імена. Ключником музичного цеху у 1728 році був Петро Якимов, а цехмістром – Іван Давидович, який також згадується у 1742 році. У реєстрі 1742 року, ім'я останнього записано другим, тобто знову серед керівників цеху. Також прізвище Давидовича зустрічається у одному з партесних творів початку XVIII століття: *«Служба Божа на 8 голосів»* [6]. Збереглися всі 8 партій (книжок) цього твору. У реєстрі композиція Івана Давидовича має 28 порядковий номер. Ця нотна пам'ятка походить із зібрання Софійського собору. Це вказує на те, що, найімовірніше, твір створювався для митрополичої київської співочої капели. Згідно з відомими нам датами музичної діяльності Івана Давидовича можна припустити, що ієрархами, які могли замовити написання цього твору могли бути, або Київський архієпископ Варлаам Ванатович (бл. 1680–1752), який правив у 1722–1730 роках, або Київський митрополит у 1731–1747 роках – Рафаїл Заборовський (1676–1747). Загалом, факт створення світським музикантом-інструменталістом церковного партесного твору є дуже важливим та красномовним. Виявляється міські музиканти не лише грали на різних музичних інструментах під час весіль, хрестин, свят у міщанських дворах та у шинках, а ще й створювали церковну музику для митрополичого хору.

Згідно реєстру 1742 року, членами київського музичного цеху були наступні музиканти: *«Яким Іванов, Іван Давидов, Петро Іванов, Мойсей Олексіїв, Дмитро Васильєв, Олексій Ільїн, Федір Боровик, Філон Григорьєв, Яким Михайлів, Яків Сидоров, Авдій Данилов, Іван Барановський, Лаврентій Афанасьєв, Осип Яковлєв, Ігнат Данилов, Іван Павлов, Омелян Іванов, Іван Шуризин, Петро Сидорів, Федір Петров, Андрій Петров, Данило Мойсеєв, Яків Стефанов, Яків Гуз, Семен Афанасьєв, Яків Миколаїв, Каленик Федоров, Іван Якимов, Григорій Савельєв, Григорій Федоров, Федір Мартинов, Григорій Никифоров, Григорій Соболєв, Андрій Яковлєв, Андрій Антонов»* [16, 45].

Про одного з музикантів музичного цеху, який згадувався у попередньому реєстрі, дізнаємося з документу 1747 року. В ньому йдеться про побиття та пограбування запорізькими козаками музиканта Івана Барана (Барановського) та його матері Тетяни [19, арк. 1–10].

У 1766 році музичний цех продовжував функціонувати, про що свідчить підпис музичного цехмістра Кузьми Печерського у документі щодо виборів останнього київського війта Григорія Пивоварова [15, 36]. Того ж року підпис цього ж цехмістра з'явився і у документі щодо справ попереднього київського війта Івана Сичевського [1, 404]. Наступного, 1767 року у документах знову згадано цех музикантів [5, 253].

Міський музичний цех продовжував існувати і в кінці XVIII століття. У 1790 році до озброєного міщанського корпусу, поряд із представниками інших цехів, були зараховані і цехові музиканти [5, 253].

4. Музична капела магістрату. Очевидно, перемога київської козацької старшини у питанні підпорядкування міського музичного цеху спонукала магістрат створити власний оркестр. Оформили його у 1768 році, як частину озброєного міщанського корпусу [8, 188]. Цей оркестр повинен був брати участь під час зустрічі «високих осіб». Особливою була також потреба у трубачах та литавристах: *«для щоденної гри ранкової та вечірньої зорі, а також полудня о 12-й годині»* [8, 188]. До формування цього оркестру, магістрату доводилося винаймати трубачів та литавристів з різних військових полків та інших гуртів. Іноді знайти музикантів не вдавалося. Отже, магістрат склав постанову про утворення власних музикантів у кількості 16 осіб, а також капельмейстера та музичної школи для підготовки музикантів. Капелістам призначили постійну платню, пошили повсякденні та церемоніальні мундири, закупили нові музичні інструменти. Все це коштувало міському бюджету 300 рублів щорічно.

І справді, все заплановане на папері було втілене у життя. У 1786 році у музичній школі магістрату навчалося шестеро хлопців сиріт [14, 56–57]. На їхнє утримання цього року виділили дуже незначну суму – 4 рублі 40 копійок. На цю суму учні навряд чи могли прогодуватися. До прикладу, капельмейстер Яків Станкевич отримував 45 рублів, а всі інші музиканти, разом із міськими сторожами, утримували лише 380 рублів на рік. З документу 1776 року також відомо про одного з музикантів капели – Дмитра Тимофіїва, який мешкав на Подолі [20, арк. 3, 4 зв., 10, 11, 14, 21]. У 1786 році серед музичних інструментів, які належали оркестру, згадуються труби, валторни, гобої, кларнети, литаври та якийсь бас. Через те, що у Києві не було майстрів для ремонту цих інструментів, то місцевим купцям доручили купити нові інструменти десь на польських теренах. Найпевніше, це було пов'язано із запланованим наступного року приїздом у Київ російської імператриці Катерини II (1729–1796).

Про можливу участь музичної капели магістрату, міського музичного братства, а також військових музикантів під час зустрічі «високих осіб» у Києві свідчить документ 1781 року. Цього року у Київ прибули майбутній російський імператор Павло I (1754–1801) та його дружина Марія Федорівна (1759–1828). Під час зустрічі монархів неодноразово звучала музика: *«коли проїхали міст, звеліли зупинити карету перед воротами, а на цих воротах грала музика»; «коли їх високості виїхали на гору до інших тріумфальних воріт… на цих воротах згори грала музика… Від тріумфальних воріт до фортеці були поставлені у дві шеренги зі зброєю та знаменами 12 цехів, де налічувалося до тисячі осіб»* [4, 97].

У січні 1787 року у Київ прибула імператриця Катерини II, яка перебувала тут приблизно три місяці. Музика постійно звучала з різних нагод, адже у місті зібралося надзвичайно багато шляхетних іноземців, як з польських теренів, так і з інших країн. У місті не було вільних квартир для проживання гостей, а ціни миттєво зросли. Відомо, що окрім міських музикантів та оркестру магістрату гостей розважав «великий оркестр» генерал-губернатора Київського намісництва, графа Петра Олександровича Румянцева-Задунайського (1725–1796), придворні півчі та деякі музиканти, які додатково прибули з Санкт-Петербургу. 31 січня у Маріїнському палаці було дано бал на честь приїзду російської імператриці Катерини II (1729–1796). Спочатку оркестр грав *«польський танець, потім три менуети, контрданси та, нарешті, козачок»* [3, 110]. 11 квітня імператрицю приймали у Київському магістраті, а на честь цієї події було організовано публічний бал: *«всім гарно одягненим жінкам та чоловікам дозволялося брати участь на балу у магістраті, де духова музика виконувала різні танці до десятої години вечора»* [4, 109]. З нагоди дня народження Катерини II, 21 квітня для киян було влаштовано свято: *«для простих людей… у багатьох місцях були гойдалки та гриміла музика. Цього ж дня у магістраті був бал з наїдками, після якого танцювали під духову музику князя графа Румянцева»* [4, 109]. Нарешті, наступного дня для імператриці грав сонати оркестр магістрату: *«Государиня спочатку переїхала на галеру, де було влаштовано обід. У цей час магістратські музиканти мали*

честь поблизу неї грати сонати» [4, 110]. Капела київського магістрату продовжувала існувати і у XIX столітті, щонайменше до 1850-х років. Про її діяльність збереглися докладні відомості, як то про нотну бібліотеку, музичні інструменти, прізвища та походження музикантів і так далі [9; 10; 11; 12; 13].

Висновки. Музична культура Києва у XVI–XVII століттях не обмежувалася релігійним середовищем. Для потреб міського населення у XVII столітті було утворено музичне братство, яке повністю задовольняло всі його потреби, від гри на хрестинах, весіллях, уродинах, на свята та у шинках, до гри на вежі ратуші та під час прийому високоповажних гостей міста. Очевидно, їх праця була затребувана, адже у XVIII столітті за владу над музичним братством розгорілася боротьба між магістратом та київським полковником. Зрештою перемогла козацька влада, що спонукало магістрат влаштувати власну музичну капелу.

Примітки

Храм, про який йдеться, – церква Успіння Богородиці Пирогощої, побудована у XII столітті, яка розташовувалася у підніжжя Замкової гори, перед будинком Київською ратушею (магістратом). Сучасне розташування церкви – Контрактова площа.

Література

1. Андриевский Алексей. Войтовство Ивана Сычевского в Киеве // Киевская старина. 1891. № 6. С. 384–409.
2. Баранівська Лариса. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII-XVIII ст. : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2001. 247+320 (додатки) с.
3. Есипов Григорий. Путешествіе импер. Екатерины II въ южную Россію въ 1787 году // Киевская старина. 1891. № 1. С. 98–118.
4. Закревский Николай. Описаніе Кіева. Томъ 1. Москва, 1861. 455 с.
5. Иконниковъ Владимир. Киевъ въ 1654-1855 гг. // Киевская старина. 1904. № 9 . С. 213–274.
6. Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, 121/118.
7. Каталог колекції документів Київської археографічної комісії 1369–1899. Київ : Наукова думка, 1971. 183 с.
8. Кіевское представительство прежняго времени // Киевская старина. 1882. № 5 . С. 177–192.
9. Клименко Пилип. Київська міська капела в першій чверті XIX століття // Музика. 1925. Ч. 2. С. 73–80.
10. Клименко Пилип. Київська міська капела в першій чверті XIX століття. (Продовження) // Музика. 1925. Ч. 3. С. 127–134.
11. Клименко Пилип. Київська міська капела в першій чверті XIX століття. (Продовження) // Музика. 1925. Ч. 4. С. 173–181.
12. Клименко Пилип. Київська міська капела в першій чверті XIX століття. (Продовження) // Музика. 1925. Ч. 5–6. С. 220–225.
13. Клименко Пилип. Київська міська капела в першій чверті XIX століття // Музика. 1925. Ч. 7–8. С. 269–273.
14. Молчановскій Никандр. Кіевское городское управленіе въ 1786 г. (по протоколамъ засѣданій городской думы). Окончаніе // Киевская старина. 1889. № 7 . С. 47–63.
15. Н. М. Выборы въ кіевскіе войты Григорія Пивоварова. Жалованье кіевскихъ войтовъ // Киевская старина. 1897. № 2. С. 35–38.
16. Назаревский Александр. Къ исторіи Кіевскаго Музыкантскаго цеха // Чтенія въ историческомъ обществѣ Нестора Лѣтописца. Кіевъ, 1913. Книга 23, выпуск II. С. 33–45.
17. Центральний державний історичний архів України, м. Київ, ф. 51, оп. 3, спр. 3287.
18. Центральний державний історичний архів України, м. Київ, ф. 59, оп. I, спр. 5.
19. Центральний державний історичний архів України, м. Київ, ф. 59, оп. I, спр. 1493.
20. Центральний державний історичний архів України, м. Київ, ф. 59, оп. I, спр. 8094.
21. Центральний державний історичний архів України, м. Київ, ф. 220, оп. I, спр. 237.
22. Центральний державний історичний архів України, м. Київ, ф. 269, оп. I, спр. 404.
23. Herbinius Ioannes. Religiosae Kijovienses cryptae, sive Kijovia subterranea… Ienae, 1675. 178 s.

References

1. Andrievskiy, Al. (1891). Burgomaster Ivan Sychevsky in Kiev. Kiev's antiquity. Vol. 6, 384–409 [in Russian].
2. Baranivs'ka, L. (2001). Hetman-Officer Staff environment and cultural and musical life in Ukraine in the second half of the 17th-18th centuries: dissertation for obtaining the scientific degree of the candidate of art studies. Kyiv [in Ukrainian].

3. Yesipov, Gr. (1891). The journey of Empress Catherine II to southern Russia in 1787. Kiev's antiquity. Vol. 1, 98–118 [in Russian].
4. Zakrevskiy, N. (1861). Description of Kiev. Volume 1. Moscow, [in Russian].
5. Ikonnikov, Vl. (1904). Kiev in the years 1654–1855. Kiev's antiquity. Vol. 9, 213–274 [in Russian].
6. Institute of Manuscripts of Vernadsky National Library of Ukraine, 121/118.
7. Catalog of the collection of documents of the Kyiv archeographical commission from 1369–1899. (1971). Kyiv: Scientific Thought [in Ukrainian].
8. Kiev representation of the former time. (1882). Kiev's antiquity. Vol. 5, 177–192 [in Russian].
9. Klymenko, P. (1925). Kyiv city chapel in the first quarter of the 19th century. Music. Part. 2, 73–80 [in Ukrainian].
10. Klymenko, P. (1925). Kyiv city chapel in the first quarter of the 19th century (continuation). Music. Part. 3, 127–134 [in Ukrainian].
11. Klymenko, P. (1925). Kyiv city chapel in the first quarter of the 19th century (continuation). Music. Part. 4, 173–181 [in Ukrainian].
12. Klymenko, P. (1925). Kyiv city chapel in the first quarter of the 19th century (continuation). Music. Part. 5–6, 220–225 [in Ukrainian].
13. Klymenko, P. (1925). Kyiv city chapel in the first quarter of the 19th century (continuation). Music. Part. 7–8, 269–273 [in Ukrainian].
14. Molchanovskiy N. (1889). Kiev city administration in 1786 (according to the protocols of meetings of the city parliament). Ending. Kiev's antiquity. Vol. 7, 47–63 [in Russian].
15. N. M. (1897). Elections to the Kiev burgomaster Grigory Pivovarov. The salary of Kiev burgomaster. Kiev's antiquity. Vol. 2, 35–38 [in Russian].
16. Nazarevskiy, Al. (1913). To the history of the Kiev Musician Guild. Readings in the historical society of Nestor the chronicler. Book 23. Part. II, 33–45 [in Ukrainian].
17. Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv, f. 51, op. 3, spr. 3287 [in Ruthenian].
18. Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv, f. 59, op. I, spr. 5 [in Ruthenian].
19. Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv, f. 59, op. I, spr. 1493 [in Ruthenian].
20. Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv, f. 59, op. I, spr. 8094 [in Ruthenian].
21. Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv, f. 220, op. I, spr. 237 [in Ruthenian].
22. Central State Historical Archive of Ukraine in Kyiv, f. 269, op. I, spr. 404 [in Ruthenian].
23. Herbinius, I. (1675). Religiosae Kijovienses cryptae, sive Kijovia subterranea… Ienae [in Latin].

УДК 7.072.2+7.071.1

Макаренко Лідія Петрівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Київського університету імені Бориса Грінченка
lidijapm@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ОРКЕСТРОВІЙ ТВОРЧОСТІ Л.КОЛОДУБА НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ СИМФОНІЇ № 3 «В СТИЛІ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО»

Мета роботи – здійснити дослідження особливостей фольклорної трансформації в оркестрової творчості Л.Колодуба на основі музикознавчого аналізу Симфонії № 3 «В стилі українського бароко». **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного та теоретичного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє здійснити аналіз симфонії через призму індивідуальної манери творчого мислення Л.Колодуба та стильових особливостей українського фольклорного мелосу. **Наукова новизна** проявляється у виявленні характерних стильових ознак та авторських методів переосмислення фольклору в оркестровій музиці композитора на основі музикознавчого аналізу Симфонії № 3 «В стилі українського бароко». **Висновки.** Специфічні риси засвоєння композитором фольклору в Симфонії №3 «В стилі українського бароко» відображається, у тому, що автор не звертається до архаїчних пластів музичного фольклору, а творчо переосмислює здобутки зарубіжної та української музики епохи бароко. За допомогою сучасних засобів оркестрового письма (сонористика, алеаторика, атональність, та ін.) відтворює епоху в її історичному контексті. Симфонії притаманна яскрава картинна зображальність, що підпорядковується програмному змісту композиції. У

©Макаренко Л.П., 2018

результаті поєднання барокових і сучасних форм художнього мислення у творі виникає нова інтегративна єдність, яку важко укласти у звичну класифікаційну рубрику стилю.

Ключові слова: Лев Колодуб, фольклор, стиль, симфонія, трансформація, бароко, українська музика, оркестр, Симфонія № 3, «В стилі українського бароко».

***Макаренко Лидия Петровна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического и эстрадного вокала Киевского университета имени Бориса Гринченко*

Особенности фольклорной трансформации в оркестровом творчестве Л.Колодуба на основе анализа Симфонии № 3 «В стиле украинского барокко»

Цель работы – провести исследование особенностей фольклорной трансформации в оркестровой творчестве Л.Колодуба на основе музыковедческого анализа Симфонии № 3 «В стиле украинского барокко». **Методология исследования** заключается в применении сравнительного, историко-логического и теоретического методов. Указанный методологический подход позволяет провести анализ симфонии через призму индивидуальной манеры творческого мышления Л.Колодуба и стилевых особенностей украинского фольклорного мелоса. **Научная новизна** проявляется в выявлении характерных стилевых признаков и авторских методов переосмысления фольклора в оркестровой музыке композитора на основе музыковедческого анализа Симфонии № 3 «В стиле украинского барокко». **Выводы.** Специфические черты усвоения композитором фольклора в Симфонии №3 «В стиле украинского барокко» отражается в том, что автор не обращается к архаическим пластам музыкального фольклора, а творчески переосмысливает достижения зарубежной и украинской музыки эпохи барокко. С помощью современных средств оркестрового письма (сонористика, алеаторика, атональность и др.) воспроизводит эпоху в ее историческом контексте. Симфонии присуща яркая картинная изобразительность, что подчиняется программному содержанию композиции. В результате сочетания барочных и современных форм художественного мышления в произведении возникает новое интегративное единство, которое трудно уложить в привычную классификационную рубрику стиля.

Ключевые слова: Лев Колодуб, фольклор, стиль, симфония, трансформация, барокко, украинская музыка, оркестр, Симфония № 3, «В стиле украинского барокко».

***Makarenko Lidiia**, PhD Art History, Associate Professor, Department of Academic and Variety Vocalism of Borys Grinchenko Kyiv University*

Features of folklore transformation in the orchestral oeuvre of L. Kolodub based on the analysis of Symphony No. 3 "In the style of the Ukrainian Baroque"

Purpose of the article is studying the peculiarities of folklore transformation in the orchestral oeuvre of L. Kolodub by the musicological analysis of Symphony No. 3 "In the style of the Ukrainian Baroque." **The methodology** of the study involves applying comparative, historical-logical and theoretical methods. This methodological approach allows analyzing the symphony through the prism of the individual manner of L. Kolodub creative thinking and the style features of Ukrainian folk melodies. **Scientific novelty** is manifested in the identification of characteristic stylistic features and author's methods of rethinking folklore in the composer's orchestral music by the musicological analysis of Symphony No. 3 "In the style of the Ukrainian Baroque." **Conclusions.** Specific features of the composer's mastery of folklore in Symphony No. 3 "In the style of the Ukrainian Baroque" are reflected in the fact that the author does not address the archaic layers of musical folklore, but creatively reinterprets the achievements of the foreign and Ukrainian music of the Baroque period. With the help of modern means of orchestral writing (sonorism, aleatory, atonality, etc.) he reproduces the era in its historical context. The symphony is characterized by vivid pictorial representativeness, which obeys the program content of the composition. As a result of combining baroque and modern forms of artistic thinking, a new integrative unity appears in work, that can hardly be compartmentalized under the general style classification.

Key words: Lev Kolodub, folklore, style, symphony, transformation, baroque, Ukrainian music, orchestra, Symphony No. 3, "In the style of the Ukrainian Baroque."

Актуальність теми дослідження зумовлено потребою комплексного дослідження проблем взаємовідношення композитор і фольклор, виявлення взаємодії традицій і новаторства, необхідності визначення індивідуальних засад перевтілення фольклору в українській професійній академічній музиці, що здійснено на основі аналізу Симфонії № 3 Л.Колодуба. Сучасний ритм життя формує нове ставлення до народної творчості, починаючи від збереження її, як пам'ятника культури, до творчого переосмислення та використання у композиторській творчості, що надає їй нового життя та зберігає для майбутніх поколінь. Саме метод творчого опрацювання та трансформації фольклорного першоджерела через прочитання різних музичних стилів та жанрів становить характерну рису творчості видатного українського композитора, педагога та громадського діяча Лева Миколайовича Колодуба.[1]

Мета роботи – здійснити дослідження особливостей фольклорної трансформації в оркестрової творчості Л.Колодуба на основі музикознавчого аналізу Симфонії № 3 «В стилі українського бароко». Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичною основою дослідження стали наукові праці українських музикознавців щодо творчості Л.Колодуба та сучасного музичного мистецтва таких до-

слідників, як Ю. Грибиненко [1], О. Зинкевич [2], Г. Конькова [3], Л. Макаренко [4], [5], Л. Мельник [6]. Багатогранна творчість Лева Колодуба становить важливий етап історії розвитку української та світової музичної культури та потребує комплексного вивчення. «Л. Колодуб — композитор-симфоніст, якому притаманне вишукане відчуття оркестрових тембрів, сміливо та майстерно застосовує різноманітні виразові можливості інструментів, використовує колористичні прийоми оркестрування, що тісно пов'язані як із народним музикуванням, так і з сучасними засобами оркестрового письма» [4, 231].

Життєвий і творчий шлях митця можна умовно розділити на чотири періоди.

Дитячі та юнацькі роки (1930–1958 рр.). У цей період Л. Колодуб формується як особистість, закінчує Харківську консерваторію (клас М. Тіца та Д. Клебанова), пише свої перші твори, серед яких і симфонічні, зокрема «Пісня» і «Танець» для кларнета в супроводі симфонічного оркестру. Представлена Л. Колодубом як дипломна робота вокально-симфонічна поема «Переяславська Рада», ознаменувала успішне завершення ним консерваторського курсу навчання і початок самостійного творчого шляху.

У період творчого становлення (1957–1986 рр.) відбувається значний творчий та професійний «злет». Лев Миколайович переїжджає до Києва де з 1957 року викладає в Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського, а у 1959–1960-ті роки — у Київському інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. У цей період було створено музику до більш як десяти студентських вистав. В 1958 році Лев Колодуб завершив «Українську карпатську рапсодію», що принесла йому визнання. В наступне десятиліття було створено низку оркестрових творів: Симфонія № 2 «Шевченківські образи», № 3 «В стилі українського бароко», «Гуцульські картинки», ряд інструментальних концертів з оркестром, опери «Дума про Турбаї», «Дніпровські пороги», «Незраджена любов» та інші твори. Своєю плідною працею на музичній ниві Л. М. Колодуб здобуває повагу і визнання в музичних колах та стає одним із провідних українських композиторів.

Зрілий період творчості композитора (1986–2003 рр.) характеризується філософським переосмисленням трагічних сторінок свого народу та пошук нових виразових можливостей музичного вислову. Автором були створені: «Симфонія-86» (Чорнобильська), Симфонія № 5 «Pro memoria» (Пам'яті жертв страшних лихоліть в Україні), Симфонія № 6 «C-dur та А. Шенберг», № 7 «Метаморфози тем О. Беннінгсхофа» та інші оркестрові твори. У 1988 році Л. Колодуб розпочинає роботу над оперою «Поет» про життя та творчість Т. Шевченка.

У пізньому періоді творчості (з 2003 р.) композитор повертається до широкого засвоєння фольклорної тематики (зокрема, у цитованому вигляді). У 2003 р. була написана Симфонія № 8 «Прилуцька», у якій автор цитує народні пісні прилуцького краю, у 2008 п'єса для труби та духового оркестру «Тернопільські награвання» та низка інших творів [5, 10].

Яскравим зразком фольклорної трансформації в оркестровій творчості в оркестровій творчості Л. Колодуба може служити Симфонія № 3 «В стилі українського бароко».[2] Твір став переломним у творчості Л. Колодуба, адже композитор під час створення симфонії відштовхувався не від архаїчного фольклору, а звертається до більш пізніх пластів музичної культури – міського фольклору, традиції європейської барокової музики, також переосмислив здобутки професійної української музики, що сформувалась у другій половині XVII – XVIII ст. Окрім програмності, прослідковується використання автором нових у його творчості композиційних прийомів. Стильові асоціації симфонії автор розкриває за допомогою нових засобів композиційної техніки – сонористики, алеаторики, серійності та органічно поєднує їх з традиційними засобами оркестрового письма.

Чільне місце у творі посідає полістилістичний метод, що, на думку Ю. Грибиненко, у сучасному мистецтві «дозволив розгорнути панораму музичної культури неосяжної широти і у ній зробити різні протиставлення асоціативним шляхом – шляхом стильових алюзій і цитат» [1].

Нове мислення і підхід до створення музичного образу пов'язане, у першу чергу, з переосмисленням стилю бароко. Композитор відтворює епоху в її історичному контексті – симфонія сприймається як екскурс у ті далекі часи. Автор музичними асоціаціями та звуковими образами вдало змальовує всі спектри життя тогочасної людини. О. Зінькевич вбачає негласну програму симфонії у п'єсі І. Кочерги «Пісня в бокалі», на думку музикознавця, композитора привабили у п'єсі фабульні моменти бурхливого життя середньовічного міста та психологія його мешканців» [2, 169].

Лев Колодуб відображає у творі розквіт вітчизняної культури, адже «українське бароко» – це період стрімкого культурного злету в історії Української держави, що охоплює другу половину XVII – XVIII ст. Порівняно із Західною Європою, цей стиль в Україні поширився із значним запізненням та характеризується певними особливостями, які полягають, насамперед, у «відсутності яскравих

протиставлень (їй) елементів середньовічного, ренесансного та класицистського стилів, оскільки більшість цих ознак органічно вливаються в загальне поняття «українське бароко» [6, 8–9].

Інтонаційний матеріал симфонії, як зазначає Г. Конькова, ґрунтується, насамперед, на особливостях національного типу мислення, який сформувався в різних жанрах і видах професійної культури епохи бароко, від вокально-хорової (кант, сольна міська пісня) до інструментальної (сольне та ансамблеве народне музикування), одночасно, композитор звертається і до типових для класицизму принципів формотворення, оркестровки, поліфонізації і т. д [3].

У сучасній українські музиці «необароковий» стиль можна простежити у творах М. Скорика («Панахида» для солістів і мішаного хору), Є. Станковича («Якось в гостях у великого Вівальді»), В. Зубицького («Partita concertante in modo jazz improvisatione»), В. Камінського («Літургія Іоанна Златоуста» для солістів і мішаного хору, «Концерт для двох скрипок, двох флейт, орґану, клавесина та камерного оркестру»), І. Карабиця (Концерт для хору, солістів і камерного оркестру на сл. Г. Сковороди «Сад Божественних пісень»), В. Бібіка («34 прелюдії і фуги»), Л. Дичко (кантата «Червона калина»), О. Козаренка (камерна опера «Час покаяння», кантата «Богородичні Пісні», «Страсті Господа Нашого Ісуса Христа»), В. Губаренка (опера-балет «Вій») та ін.

Симфонія № 3 Л. Колодуба складається із трьох контрастних частин. Темброву основу твору складає струнна та збільшена група ударних інструментів (дзвони, литаври, дзвіночки, челеста).

Перша частина (*Allegro*) написана у формі сонатного алегро. Пасажі арфи і тембр дзвону розкривають перед слухачем завісу майбутнього дійства. Головна партія – фуґато (інструменти струнної групи) розпочинається помірним маршовим рухом четвертних у тридольному розмірі. «Прозорі» терцеві інтервали поступово згущуються та змінюють своє забарвлення. Темі притаманна деяка комічність, у якій неважко розрізнити відлуння європейського барокового стилю, зокрема, скрипкові концерти А. Вівальді та Й. С. Баха та ін.

Наспівна тема мелодії побічної партії (ц. 18) інтонаційно наближена до українських кантів, які найчастіше виконувались у три голоси: верхні два – паралельними терцевими вторами, а третій – формує гармонічну основу. Використовуючи поліфонічний прийом канону, композитор створює ефект масового хорового співу. Політональне співвідношення тем поступово переростає у хорал паралельними тризвуками (ц. 22) та звучить як відлуння.

У розробці (ц.30), яка починається із головної партії, композитор протиставляє тематичний матеріал головної і побічної теми. Швидкоплинне зіставлення регістрів, фактури та тембрів відбувається у лаконічній формі. Кінематографічна зміна образів та використання яскравих сонористичних ефектів створює образ тогочасного Києва. Тембр дзвону, що лунає на протязі всього звучання твору, додає струнксті форми та тримає у напрузі слухача.

Друга частина Симфонії відображає образ жителів столиці. Композитор узагальнює тут характерні особливості міського фольклору – романсу і пісні та оркестровими засобами відтворює різноголосий гомін великого торгового міста. Використовуючи варіаційний виклад та просторові зіставлення, що лежать в основі оркестрової музики бароко, Л. Колодуб створює образ видовища та масового свята. Частина майже цілком будується на алеаторно-сонорних принципах музичного висловлу, що гармонійно поєднуються з програмним задумом симфонії. Розвиток частини можна умовно поділити на чотири варіації. Перша – складається із двох елементів, які, контрастуючи між собою, створюють відчуття змагання та поступового завойовування регістру струнними інструментами. Друга варіація репрезентується специфічним тембром чембало – традиційним інструментом епохи бароко та могутнім звучанням литавр. Третя варіація – ніжне віртуозне соло скрипки, що побудовано на інтонаціях основної теми.

Варіаційно-наскрізна структура приводить до кульмінації (ц. 70), в основу якої покладено мелодико-гармонічний комплекс із першої частини твору. Могутнє звучання туті завершує частину (реприза, або четверта варіація).

Третя частина розпочинається стрімким фуґато, що сприймається як бадьора жиґа з характерним ритмічним малюнком та тридольним розміром. Стрімкі мелодичні пасажі (ц. 74) з хроматичними відхиленнями призводять до динамічного сплеску хоралу із першої частини. Поступово «загасаючу» хоральну фактуру змінює дрібний мелодичний риф у контрабаса із поліфонічним протиставленням у других скрипок (ц. 79). Третя частина найемоційніша: мелодичний розвиток відбувається стрімко, повільні ліричні вставки, що темброво імітують звучання орґану (ц. 104), перебивають рух та додають ще більшої напруги. Урочистий звук дзвону, сплески ударних, вихори струнних та синкопований хорал зав'язуються у безперервну круговерть, змінюючи один одного з калейдоскопічною швидкістю. Дійшовши до свого апогею, затихають та розчиняються у таємничому звучанні челести (ц. 122), що, наче марево із тих далеких часів, поступово розсіюється і зникає.

Отже, специфічні риси засвоєння композитором фольклору в Симфонії №3 «В стилі українського бароко» відображається, насамперед, у тому, що автор не звертається до архаїчних пластів музичного фольклору, що було характерно для попередніх творів композитора, а творчо переосмислює здобутки зарубіжної та української музики епохи бароко. За допомогою сучасних засобів оркестрового письма (сонористика, алеаторика, атональність, та ін.) відтворює епоху в її історичному контексті.

Симфонії притаманна яскрава картинна зображальність, що підпорядковується програмному змісту композиції. Л. Колодуб використовує музичні жанри, що є характерними для бароко – кант, партесний концерт, скрипковий концерт та ін. Також композитор майстерно трактує музичні форми даної епохи – сюїтну, рондальну, варіаційну та органічно поєднує їх у рамках одного твору.

Лев Колодуб застосовує фактурні прийоми, що широко використовувались у музичній практиці того часу. Зокрема, поліфонічні прийоми (камбіати, затримання, стрети та ін.). Симфонії притаманна метроритмічна свобода, наскрізність та комплементарність музичного вислову. Мелодичні, ритмічні й гармонічні фігурації, що у часи бароко часто виконували функції теми, композитор застосовує у дещо переломленому вигляді, ніби ненавмисно появляються «фальшиві» звуки, що додають твору деякої комічності.

Темброво-оркестрова новація виявляється у камерності і нестабільності виконавських інструментальних складів, що є характерною ознакою барокової доби. Оркестровими засобами композитор імітує звучання орґану (ц. 104), темброво відтворює український інструмент доби бароко – бандуру (кобзу). Автор використовує й інструменти цієї епохи – чембало (клавесин) і арфу. Тембр челести, імітуючи тут звучання дрібних дзвіночків, мальовничо відтворює «звуковий фон», який супроводжував побут тогочасних міських жителів. У Симфонії повністю відсутні дерев'яні та мідні духові, вони повністю замінюються поліфункціональністю звучання струнної групи інструментів, також у творі значно розширена група ударних.

Важливим формоутворюючим фактором у Симфонії № 3 є тембр дзвонів, які, безперечно, створюють образ Києва. У творі вони присутні безпосередньо (дзвони, дзвіночки), так і відтворюються іншими інструментами (акорди фортепіано, фігурації скрипок). Звук дзвону виступає тут коментатором дії і з'являється у різних іпостасях (церковні дзвони, куранти), кожного разу змінюючи свою «звукову функцію», він то звучить урочисто, то б'є на сполох, грізно попереджаючи про нещастя.

У результаті поєднання барокових і сучасних форм художнього мислення у творі виникає нова інтегративна єдність, яку важко укласти у звичну класифікаційну рубрику. Симфонія № 3 «В стилі українського бароко» виступає не лише як принципово новий тип творчого мислення композитора, а стає новим художньо-естетичним етапом в українському музичному мистецтві.

Примітки

[1] Лев Миколайович Колодуб народився у 1930 році у Києві. У 1954 р. закінчив Харківську державну консерваторію (клас М. Тіца та Д. Клебанова). Український композитор, педагог, професор, дійсний член (академік) Академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, народний артист України (1993), кавалер ордена «За заслуги» ІІІ ст. Лауреат Національної премії ім. Т. Шевченківської (2010), професор кафедри композиції Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

[2] Симфонія написана у 1980 р., вперше виконувалась Київським камерним оркестром у 1980 році.

Література

1. Грибиненко Ю. Понятие полистилистики в современном музыкознании. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Збірник наукових праць. Вип. 10. – 2009. [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/Gribinenko.htm

2. Зинкевич Є. О Симфонии № 3 («В стиле украинского барокко») Л.Колодуба / Є.О. Зинкевич // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: [зб. наук. праць, упор. О. І. Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 169–174.

3. Конькова Г. «Симфония в стиле украинского барокко» Л. Колодуба. На пути к подлинным откритиям / Конькова Г. // Советская музыка. – 1986. – № 3.

4. Макаренко Л. П. Особливості музикознавчого аналізу фольклорних засад авторського стилю у вітчизняній оркестровій музиці (на прикладі творчості Л. Колодуба) / Л. П. Макаренко // Культура України. – 2014. – Вип. 47. – С. 230–237.

5. Макаренко Лідія. Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба : навчальний посібник / Лідія Макаренко. – Вінниця : Нова Книга, 2015. – 220 с.

6. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиціXX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л. О. Мельник. – Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2004. – 19 с.

References

1. Hrybynenko, Yu. (2009). The concept of polystylistics in contemporary musicology. Music art and culture. Scientific bulletin of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Collection of scientific works,10. Retrieved from http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mmik/2009_10/teksti/Gribinenko.htm [in Ukrainian].

2. Zinkevych, E. (2006). About Symphony No. 3 ("In the style of the Ukrainian Baroque") of L. Kolodub. Bulletin of Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 50, 169–174 [in Ukrainian].

3. Konkova G. (1986). "Symphony in the style of the Ukrainian Baroque" of L. Kolodub. On the way to genuine accomplishments, Soviet music, 3 [in Ukrainian].

4. Makarenko, L. (2014). Features of musicological analysis of folk basics of author's style in domestic orchestral music (on the example of L. Kolodub's oeuvre), Culture of Ukraine, 47, 230–237 [in Ukrainian].

5. Makarenko, L. (2011). Folk basics of Lev Kolodub's orchestral oeuvre: textbook.Vinnytsia: Nova Knyha [in Ukrainian].

6. Melnyk L. O. (2004). Neo-Baroque tendencies in the music of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv, Petro Tchaikovsky National Music Academy [in Ukrainian].

УДК 78.071.1:784.3]:82-14(44)"18/19"

Михайлова Ольга Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
загального та спеціалізованого фортепіано
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
olamykhailova@gmail.com

ПРИНЦИПИ ЦИКЛІЗАЦІЇ *MÉLODIE* Ф. ПУЛЕНКА НА ВІРШІ Г. АПОЛЛІНЕРА

Мета статті. Складність втілення віршів Г. Аполлінера у вокальній лірици і організації її окремих зразків в циклічну композицію визначає цільові завдання дослідження, пов'язані з розкриттям логіки формоутворення в циклах Ф. Пуленка з урахуванням образного змісту поетичного тексту. **Методологія дослідження.** Усвідомлення винахідливості композитора і великої міри його прагнення до деталізації специфічних властивостей поетичного висловлювання викликали необхідність застосування структурно-теоретичного та порівняльного методів дослідження. Пошук принципів циклізації вимагав залучення історико-еволюційного підходу щодо виявлення взаємодії традиції і новаторства у формотворчих процесах. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про організацію Ф. Пуленком вокально-поетичної циклічної композиції. У цьому контексті розглядаються характерні для композитора способи формоутворення, виявляються прикмети жанровості та сюїтності, обумовлені зіставленням контрастних поетичних картин і образів, характеризується комплекс засобів музичної виразності, що обирається композитором для затвердження жанрових витоків. **Висновки**. Підхід, обраний Ф. Пуленком до циклізації вокальних мініатюр, дозволив йому створити новий жанровий підвид – цикл-сюїту. У той же час він виявляє зв'язок як з французькою національною традицією в цілому, для якої характерна яскравість, театральність, панорамність висловлювання, так і з творчістю композиторів-попередників – Г. Форе і К. Дебюссі, в творах яких намічаються близькі Ф. Пуленку новаторські тенденції в побудові цілого – від об'єднання номерів сюжетною канвою до контрастного порівняння полярних характерів, картин-станів. У свою чергу, Ф. Пуленк, звернувшись до віршів Г. Аполлінера – реформатора французької поезії, зіткнувся з проблемою пошуку як індивідуальних засобів вираження, так і нових прийомів організації цілого.

Ключові слова: поезія Г. Аполлінера, вокальна мініатюра Ф. Пуленка, жанровість, циклізація, сюїтність.

Михайлова Ольга Валерьевна, *кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского*

Принципы циклизации *mélodie* Ф. Пуленка на стихи Г. Аполлинера

Цель статьи. Сложность воплощения стихов Г. Аполлинера в вокальной лирике и организации ее отдельных образцов в циклическую композицию определяет целевые задачи исследования, связанные с раскры-

©Михайлова О.В., 2018

тием логики формообразования в циклах Ф. Пуленка с учетом образного содержания поэтического текста. **Методология исследования.** Осознание изобретательности композитора и огромной степени его устремления к детализации специфических свойств поэтического высказывания вызвали необходимость применения структурно-теоретического и сравнительного методов исследования. Поиск принципов циклизации потребовал привлечения историко-эволюционного подхода для выявления взаимодействия традиции и новаторства в формообразующих процессах. **Научная новизна** заключается в расширении представлений об организации Ф. Пуленком вокально-поэтической циклической композиции. В этом контексте рассматриваются характерные для композитора способы формообразования, выявляются приметы жанровости и сюитности, обусловленные сопоставлением контрастных поэтических картин и образов, характеризуется комплекс средств музыкальной выразительности, избираемый композитором для утверждения жанровых посылов. **Выводы.** Подход, избранный Ф. Пуленком к циклизации вокальных миниатюр, позволил ему создать новый жанровый подвид – цикл-сюиту. В то же время он обнаруживает связь как с французской национальной традицией в целом, для которой характерна яркость, театральность, панорамность высказывания, так и с творчеством композиторов-предшественников – Г. Форе и К. Дебюсси, в сочинениях которых намечаются близкие Ф. Пуленку новаторские тенденции в построении целого – от объединения номеров сюжетной канвой до контрастного сопоставления полярных характеров, картин-состояний. В свою очередь, Ф. Пуленк, обратившись к стихам Г. Аполлинера – реформатора французской поэзии, столкнулся с проблемой поиска как индивидуальных средств выражения, так и новых приемов организации целого.

Ключевые слова: поэзия Г. Аполлинера, вокальная миниатюра Ф. Пуленка, жанровость, циклизация, сюитность.

Mykhailova Olga, *PhD in Art History, Senior lecturer, General and Special Piano Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts*

Principles of the cyclization of *mélodie* by F. Poulenc on poems by G. Apollinaire

Purpose of the article. The complexity of the embodiment of G. Apollinaire's poetry in vocal lyric and the organization of its separate units in a cyclic composition determine the research objectives, namely the disclosure of the logic of creating musical forms in F. Poulenc's cycles, taking into account the figurative content of the poetic text. **Methodology**. Understanding the composer's ingenuity and the tremendous power of his aspirations to detail the specific properties of the poetic expression led to the need for applying structural-theoretical and comparative research methods. Search for the principles of cyclization required the involvement of a historical-evolutionary approach to identify the interaction of tradition and innovation in the processes of creating forms in music. **The scientific novelty** lies in the expansion of ideas about F. Poulenc's organization of the vocal-poetic cyclic composition. In this context, the article investigates the methods of creating musical forms characteristic to the composer; identifies the genre signs, caused by the juxtaposition of contrasting poetic pictures and images; characterizes the complex means of musical expressiveness, chosen by the composer to approve genre messages, the interaction of which generates a close connection with suite. **Conclusion.** The approach chosen by F. Poulenc to the cyclization of vocal miniatures allowed him to create a new genre subsection – cycle-suite. At the same time, he found a connection both with the French national tradition in general, which is characterized by brightness, theatricality, the panoramic expression, and the work of the composers-predecessors Gabriel Fauré and Claude Debussy in the works of which there are noticeable innovative tendencies in the construction of the whole peculiar to F. Poulenc – from unification of the plot to contrasting polar characters, pictures that convey a mood. In its turn, F. Poulenc, having referred to the poems of G. Apollinaire – the reformer of French poetry – faced the problem of finding both individual means of expression and new methods of organizing the whole.

Key words: G. Apollinaire's poetry, vocal miniature by F. Poulenc, genre signs, cyclization, cycle-suite.

Актуальність теми дослідження. Поезія Г. Аполлінера вкрай рідко обирається композиторами основою камерно-вокальних творів. Пояснюється це специфічністю його поетичного стилю, обумовленого поетикою верлібру. Але у творчості Ф. Пуленка вірші Г. Аполлінера займають особливу нішу – в різні роки з-під його пера виходять п’ять циклів на тексти поета. У даній статті розглядаються *Чотири пісні на вірші Гійома Аполлінера* (1931), *Три пісні на вірші Луїзи Лаланн*[1] (1931) і *«Банальності»* (1940), тексти яких взяті із збірок різного часу, що стимулює пошук логіки для об’єднання серії мініатюр в циклічну композицію. Крім традиційного контрасту Ф. Пуленк залучає жанровість, яка виявляється в комплексі виразних засобів окремих номерів, а їхня взаємодія породжує тісний зв’язок з сюїтою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вокальна лірика Ф. Пуленка знайшла своє відображення в книзі його друга, співака-виконавця, творчого партнера П. Бернака, де автор зупиняється на кожній мініатюрі і детально описує відповідні композиторському задуму прийоми їх виконання [7]. На противагу цьому, в монографії І. Медведєвої вони згадуються в загальному хронологічному огляді творчості Ф. Пуленка [3]. Серед зарубіжної літератури останніх десятиріч назвемо працю А. Лякомба (*H. Lacombe*), яка присвячена творчості композитора і, зокрема, його вокальним опусам [9]; монографії Б. Іврі (*B. Ivry*) і В. Меллерса (*W. Mellers*), в яких спостереження стосовно вокальної лірики Ф. Пуленка вписані в загальну хронологічну канву викладення [8; 10]. Поряд з фундаментальними

роботами зарубіжних дослідників інтерес до камерно-вокального жанру проявили і вітчизняні музикознавці. Так, К. Краснощок, враховуючи взаємодію поезії, музики і живопису в *«Бестіарії»,* зараховує його до особливої модерністської течії – орфізму [1]; статті О. Непомнящої про *«Банальності»* [4] і О. Тарасової про цикл *«Прохолода та вогонь»* [6] об'єднує зацікавленість проблемами вокального інтонування та фонетичної специфіки французьких текстів. На жаль, питання співвідношення музики і слова, впливу поетичного індивідуального стилю на музичне його втілення висвітлюються побічно або залишаються поза цільових завдань авторів. У цьому дослідницькому контексті інтерес до вокальних творів композитора на тексти Г. Аполлінера є не тільки актуальним, але і здатним заповнити прогалини у вивченні техніки втілення сюрреалістичної поезії в жанрі *mélodie*, принципів формоутворення і циклізації мініатюр.

Мета статті полягає в осмисленні логіки формоутворення в циклах Ф. Пуленка на вірші Г. Аполлінера з урахуванням образного змісту поетичного тексту.

Виклад основного матеріалу**.** Насичена яскравими образами, часто гранично реалістична поезія Г. Аполлінера вимагала таких музичних засобів, які б дозволили композиторові не завуалювати, а зберегти і продемонструвати її неповторність. Внаслідок цього Ф. Пуленк відмовляється від повного збігу музичного і поетичного ритмів. Відштовхуючись від несподіваного, парадоксального, повного різких контрастів і перепадів образного мислення поета, Ф. Пуленк компонує окремо взяті вірші в цикл. З цієї точки зору виникає нелегке завдання подолання фрагментарності, яка викликана зіставленням в рамках одного опусу контрастних картин і образів, не пов'язаних між собою ні сюжетно-тематичною єдністю, ні спільністю відображених характерів і настроїв. Прагнучи цілісності, Ф. Пуленк нерідко наділяє окремі вокальні п'єси своїх композицій яскраво вираженими жанровими прикметами, що забезпечує сполучення номерів за принципом сюїти.

У циклі *Чотири пісні на вірші Гійома Аполлінера* (1931), де вальсова легкість і жартівлива невагомість початкової мініатюри *«Вугор»* протиставлена статиці і заціпенінню *«Поштової листівки».* Назва номера несе на собі відбиток певного малюнка, що викликає до життя відповідний комплекс музичних засобів: стриманий темп, остинатна одноманітність басової лінії, авторська ремарка *«сухо, без відтінків і строго в одному темпі»*. Дані риси акцентують контраст з наступною жвавою токатною мініатюрою *«До сеансу в кіно»*, де засобами жанру передається деяка надуманість, епізодичність міркувань. Фінальний номер, не зазначений жодними жанровими ознаками, все ж, нагадує невигадливу трактирну пісеньку: розповідь про веселі пригоди з використанням фривольних мовних зворотів ведеться від першої особи, фортепіанний акомпанемент – спрощений, вокальна мелодія насичена різноспрямованими стрибками і гострими акцентами в моменти особливих емоційних сплесків.

У циклі *Три пісні на вірші Луїзи Лаланн* (1931) перед слухачем постає низка не менш контрастних музичних замальовок, зазначених різними ступенями присутності жанрових витоків. Так, стрімкі, гранично швидкі фортепіанні фігурації *«Дара»* (№ 1) народжують подвійні асоціації – тут впізнається «вплив унісонного письма фіналу Сонати Шопена» [5, 123] та відчутна віртуозна етюдна техніка. У другій мініатюрі циклу наявні риси мюзик-хольної *chanson* (куплетна форма з фортепіанною інтерлюдією і схожими зачинами куплетів, зміст тексту, де перерахування страв переривається хвацькими вигуками *«Тра-ля-ля!»*, визначення жанру, винесене автором у назву – *«Chanson»*, № 2). Тиха умиротворена мініатюра *«Вчора»* (№ 3) спирається на м'яку ноктюрнову пульсацію восьмих тривалостей, приглушену динаміку, густу педалізацію в акомпанементі, на плавну, позбавлену метричної «квадратності» течію гнучкої, пластичної мелодичної лінії.

Риси сюїтності найбільше відчутні в циклі *«Банальності»*, датованому 1940 роком, – часом найвищих досягнень композитора в царині вокальної лірики. Твір складається з п'яти мініатюр – *«Пісня про Оркеніз»* (№ 1), *«Готель»* (№ 2), *«Болота Валлонії»* (№ 3), *«Подороож до Парижу»* (№ 4) і *«Ридання»* (№ 5), кожна з яких демонструє повне занурення композитора в сферу поетичних образів. За свідченням П. Бернака, задовго до появи ідеї створити цикл композитор знайшов *«Ридання»* і *«Болота Валлонії»*; потім випадково натрапив на *«Готель»* і *«Подороож до Парижу»*, які вирішив об'єднати з попередніми двома під загальною назвою *«Банальності»*. І лише тоді почав пошук віршів для ритмічно активної пісні, що відкривала б твір. В результаті Ф. Пуленк згадав «*Пісню про Оркеніз»*, яка йому давно полюбилася, оскільки за задумом завершувати композицію повинні були «серйозні» *«Ридання»* [7, 70]. Слідуючи за поетичним зіставленням несумісного, трансплантуючи різнорідні картини, полярні образні світи аполлінеровских текстів, парадоксально об'єднані в одному вокальному циклі, Ф. Пуленк реалізує виникаючі жанрові асоціації завдяки зверненню до різних пластів культури. Віддаючи данину національній традиції, композитор створює мініатюру в стилі французької народної пісні; відгукуючись на тенденції свого часу, складає *mélodie* в модному в ті роки блюзовому стилі; спираючись на оперні закономірності, пише масштабний аріозний номер; наре-

шті, вплітає в цей строкатий букет легкий надхмарний вальс. Незважаючи на те, що не всі номери наділені якимись жанровими прикметами, центральний номер – *«Болота Валлонії»*, вривається схвильованим вихором за умиротвореним *«Готелем»* (№ 2), стверджуючи обраний композитором контрастний принцип зчленування мініатюр.

Зупинимося на тих *mélodie*, які дозволяють говорити про твір як про сюїтну композицію. Найбільш показовою в цьому плані є початкова мініатюра – *«Пісня про Оркеніз»*. Тут проявляється опора на народно-пісенну традицію (авторська ремарка – *«в стилі народної пісні»*). Думка про створення пісні виникла у композитора випадково, коли він – рядовий-піхотинець – під час чергового походу почав наспівувати мелодію на текст Г. Аполлінера [5, 139]. Вона носила легкий, невимушений характер і, втіливши пізніше в музичному творі, набула простого, нехитрого вигляду. П'ятистрофний вірш Г. Аполлінера Ф. Пуленк за допомогою фортепіанної інтерлюдії ділить в пісні на два розділи (3 + 2), наближаючи твір до куплетної форми народної пісні. Однак після програшу, який є вододілом між куплетами, незмінними залишаються лише ритмічний остов і характер вокальної мелодії, тоді як фортепіанна фактура, зберігаючи акордове викладення, одягається в нові, все більш вигадливі гармонічні фарби. Мотив ритурнелю служить своєрідним налаштуванням на загальний легкий і невимушений лад пісні, викликаний нехитрим «напівжартівливим» змістом поетичного тексту. Схожу функцію виконує ритмічне зерно вокальної мелодії з його опорою на танцювальність. Однак основне смислове навантаження несе на собі текст віршу, який зумовив все гармонічне і динамічне нюансування пісні. Так, репліки варти супроводжуються активним акордовим рухом і яскравою звучністю, тоді як з відповідями подорожніх поєднується більш розріджена, не багата дисонансами фортепіанна фактура і більш м'який, приглушений звук.

Різким контрастом вражає перехід до зовсім іншого способу організації музичної тканини в мініатюрі *«Готель»*. На противагу метроритму поетичного матеріалу *«Пісні про Оркеніз»* з його стійким складовим складом рядків (8 – 7 – 8 – 7 тощо), текст *«Готелю»* відрізняється відсутністю більшменш стійких ритмічних конструкцій, вільним розміром рядків: 10 – 18 – 7 – 10 – 11, що призводить до структурної і ритмічної розкутості музичного матеріалу. Кожен новий музичний сегмент демонструє відмінну від попереднього форму ритмічної реалізації поетичного тексту: першу фразу композитор починає з затакту, забезпечуючи збіг ударного складу з сильною долею, і, не розчленовуючи, доводить до завершення єдиною мелодичною дугою; друга фраза, навпаки, не зважаючи на відсутність наголосу в тексті, починається з сильного часу і на цей раз, в зв'язку з надмірною довжиною віршового рядка, ділиться на більш дрібні, оригінально ритмізовані структури. Інакше кажучи, Ф. Пуленк не прагне підшукати якісь узагальнюючі формули для організації вільного ритму аполлінерівського «слова», а підкреслює його нестійкість, досягаючи відчуття спонтанності і імпровізаційності музики. Даному враженню сприяє вигадливість мелодичної лінії, що буяє несподіваними, непередбачуваними оборотами через часті зміни напряму і розміру «кроку», наростаннями і раптовими спадами звучності. Томний, напівсонний стан героя, який перебуває на межі виходу з реальності та бажає тільки мріяти і курити, тонко передано композитором в фортепіанному акомпанементі, побудованому на мірному русі багатозвучних, примарних, акордових вертикалей. Велика кількість «м'яких», «джазових» дисонансів супроводу, поєднуючись з імпровізаційною вокальною мелодією, викликає асоціації з пісенними блюзовими композиціями, які інтенсивно проникають з американської музичної культури в європейську і, зокрема, у французьку в першій половині XX століття. Таким чином, *«Готель»* постає ефемерною замальовкою в «блюзових тонах», що робить мініатюру яскравим номером в межах строкатої композиції сюїтного плану.

Милування Парижем, розпочате в другій мініатюрі, де, за словами автора, описана кімната в готелі на Монпарнасі [5, 139], продовжилося в третьому номері циклу – *«Подороож до Парижу»*. Піднесений, натхнений тон рядків віршу – *«Ах! Яке щастя / Поїхати з цього похмурого місця / До Парижу / Прекрасний Париж!»* – Ф. Пуленк перевів на музичну мову звуками легкого, запаморочливого вальсу. Проста за фактурою, нехитра з точки зору ритмічної організації мініатюра не позбавлена пуленківської індивідуальності, незважаючи на те, що тричі повторені наведені рядки так чи інакше обмежували композиторську ініціативу. Однак Ф. Пуленк, одягає одні і ті ж слова в нове «вбрання» звукових комбінацій, гармонічних фарб, динамічних і темброві нюансів. Перше проведення поетичного «лейтмотиву» дано у вигляді невигадливої, ступінево пливучої мелодії в середньому регістрі, теситурно обмеженої квартою, підтриманої тонально стійким акомпанементом в *Es-dur*, динамікою *mf*. Озвучуючи другу поетичну строфу, Ф. Пуленк урізноманітнив музичний матеріал декількома фазами тональних відхилень, розширивши при цьому теситурні горизонти мелодичної лінії. Крім того, змінилися вимоги до тембру і сили звуку: на зміну *mf* раптово приходить інтимна звучність з коментарем *«чаруючим тембром»*. Фінальне проведення строфи віршу пов'язане з ще більшою тональною

нестійкістю; в мелодії ж, крім чергового збільшення теситурних меж, використовується ефектний перехід на широкому, майже октавному стрибку з повного звучання на фальцет, що знаходиться в гармонії з позначками *«невимушено», «мило, приємно»*. Таким чином, привабливий, але при цьому дещо спрощений текст, який підкупив Ф. Пуленка своєю чарівністю, не позбавив композитора можливості продемонструвати барвистість і креативність мислення, дозволивши блиснути даній мініатюрі в сузір'ї *«Банальностей»*.

Характер музично-поетичних взаємин, комплекс виразних засобів, масштабність роблять фінальну мініатюру *«Ридання»* кульмінаційною ланкою в ланцюзі різножанрових номерів циклу. Одним з найбільш яскравих і дієвих засобів стає малюнок тональних перетворень. Першопричиною інтенсивного гармонічного руху служить відсутність сюжетного зчеплення поетичних строф. Замість цього текст вірша постає низкою філософськи забарвлених роздумів на тему цінності швидкоплинного життя, пам'яті про минуле, почуття болю від втрати, тлінність буття тощо. Подібна тематика визначила переважання мінорних фарб, в ряду яких поява *Ges-d*ur, створюючи дисонанс з настроєм тексту, – *«І ось кінець бажанням / Кінець всьому / Любов і мука заснуть / Мовчання приховає сум»*, посилює кульмінацію. На «стиках» великих фрагментів віршу Ф. Пуленк часто не тільки проводить тональну і фактурну реорганізацію звукового матеріалу, але і надає нову енергетику руху (ремарки – *«потроху надихаючись», «більш рухливо», «в колишньому темпі»* або *«строго в ритмі»* – після уповільнення в кінці попередньої фрази). Подібна динаміка розвитку музичного матеріалу в поєднанні з масштабністю форми викликає асоціації з аріозними висловлюваннями в таких пуленківських операх, як *«Діалоги Кармеліток»* і *«Голос людський»*. На справедливість виявлених паралелей вказує також наявність в мініатюрі декламаційних епізодів, що нагнітають напругу перед генеральною кульмінацією. Таким чином, заключна мініатюра не тільки ставить крапку в калейдоскопі різнобарвних номерів *«Банальностей»*, а й вибудовує арку до початкового номеру, демонструючи результат еволюції національної пісенної культури від старовинної оповідальної *chanson* до сучасної драматургічно насиченої пісні-арії.

Висновки. Підхід Ф. Пуленка до циклізації вокальних мініатюр дозволив створити новий жанровий підвид – цикл-сюїту. Спираючись на французьку національну традицію, композитор водночас кореспондує з досвідом композиторів-попередників – Г. Форе і К. Дебюссі. В їх творах намічаються близькі Ф. Пуленку новаторські тенденції в побудові цілого – від об'єднання номерів сюжетною канвою до висвітлення полярних характерів, картин-станів, «нанизування контрастних сценічних ситуацій» [2, 198]. Відходу від розміреної ліричної розповідності в бік яскравих зіставлень і несподіваних, жанрових рішень вимагала й сама поезія того часу, якій властиві зміна ракурсів, кутів зору, раптові емоційні перемикання. Якщо композитори на межі XIX-XX століть в більшості циклів дотримуються наскрізної образно-емоційної драматургії, використовують арочні зв'язки, проводять лірико-філософські паралелі між номерами, то Ф. Пуленк, звернувшись до віршів Г. Аполлінера – провокатора і реформатора французької поезії, був змушений вирватися з пут розміреної передбачуваності і знайти нові шляхи організації композиції.

Примітки

[1] Цикл написаний на вірші Г. Аполлінера, який, ховаючись під творчим псевдонімом, виявив свою схильність до містифікацій.

Література

1. Краснощек Е. Ю. Орфический «свет» Гийома Аполлинера в композитор ской интерпретации камерно-вокального цикла «Бестиарий, или кортеж Орфея» Ф. Пуленка / Е. Ю. Краснощек // Наука. Искусство. Культура. – 2016. – №4 (12). Режим доступу: https://elibrary.ru/item.asp?id=27508892.

2. Луковская С. Принципы соотношения поэзии и музыки в ранних вокальных миниатюрах Клода Дебюсси / Светлана Луковская // Київське музикознавство / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2011. – Вип. 38. – С. 191–206.

3. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М. : Советский композитор, 1969. – 254 с.

4. Непомнящая О. Вокальное интонирование французской речи: фонетико-смысловое единство и его воплощение (на примере вокального цикла Ф. Пуленка «Банальности» / О. Непомнящая // Когнітивне музикознавство: Матеріали магістерських читань 3–7 травня 2013 року // Харк. нац. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. кол.: Вєркіна Т. Б. та ін.] – Харків, 2013. – Вип. 9. – С. 286 – 295.

5. Пуленк Ф. Я и мои друзья / вступ. ст., прим., общ. ред. Г. Филенко. Ленинград : Музыка. Ленингр. отдние, 1977. 160 с

6. Тарасова О. Фонетична специфіка французької мови в музично-поетичній структурі вокального циклу Ф. Пуленка «La francheur et le feu» / О. О. Тарасова // Культура України : зб. наук. праць / за заг. ред. В. М. Шейка; ХДАК. – Харків, 2011. – Вип. 33. – С. 254 – 260.

7. Bernac P. Francis Poulenc. The Man and his Songs. London: Kahn&Averill, 2005. 233 p.

8. Ivry B. Francis Poulenc. London : Phaidon, 1996. 240 p.
9. Lacombe H. Francis Poulenc. Paris : Fayard, 2013. 1104 p.
10. Mellers W. Francis Poulenc. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2003. 200 p.

References

1. Krasnoshchek, Ye. Yu. (2016). Orphic «light» of Guillaume Apollinaire in the composer interpretation of the chamber-vocal cycle «Le Bestiare Au Cortège D'Orphée» by F. Poulenc. Nauka. Iskusstvo. Kultura, №4 (12). Retrieved from https://elibrary.ru/item.asp?id=27508892 [in Russian].
2. Lukovskaya, S. (2011). Principles of the correlation of poetry and music in the early vocal miniatures of Claude Debussy. Kyjivsjke muzykoznavstvo, 38, 197–206 [in Russian].
3. Medvedeva, I. (1969). Francis Poulenc. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
4. Nepomnyashchaya, O. (2013). Vocal intonation of French speech: phonetic-semantic unity and its embodiment (on the base of the vocal cycle by F. Poulenc «Banalités»). Koghnityvne muzykoznavstvo: Materialy maghistersjkykh chytanj 3–7 travnja 2013 roku, 9, 286–295 [in Russian].
5. Pulenk, F. (1977). I and my friends. G. Filenko (Ed.). Leningrad: Muzyka [in Russian].
6. Tarasova, O. (2011). Phonetic specificity of the French language in the musical and poetic structure of the vocal cycle F. Poulenc «La francheur et le feu». Kuljtura Ukrajiny, 33, 254–260 [in Ukrainian].
7. Bernac P. (2005).Francis Poulenc. The Man and his Songs. London: Kahn&Averill. 233 p.
8. Ivry B. (1996). Francis Poulenc. London : Phaidon. 240 p.
9. Lacombe H. (2013). Francis Poulenc. Paris : Fayard. 1104 p.
10. Mellers W. (2003). Francis Poulenc. Oxford ; New York : Oxford University Press. 200 p.

УДК 785.7:788.1/.4

Палійчук Ірина Степанівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»
paliichuk@i.ua

ЖАНР МІНІАТЮРИ ДЛЯ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 80–90-Х РОКІВ ХХ СТ.

Мета пропонованої статті полягає у визначенні жанрово-стильових особливостей мініатюри для мідних духових інструментів українських композиторів 80-90-х років ХХ століття. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні еволюційного та історичного методів – у розкритті процесів формування й подальшої еволюції досліджуваного жанру; стильового та інтонаційного аналізу – у вивченні мініатюри за участю духових окресленого відтинку часу; аналітичного – в опрацюванні різножанрової літератури, стосовної обраної проблеми. **Наукова новизна** роботи полягає у введенні у науковий обіг певного нотографічного матеріалу, проаналізованого вперше та узагальненні провідних жанрово-стильових тенденцій розвитку названого жанру кінця ХХ ст. **Висновки.** Мініатюра для мідних духових фокусує у собі особливості жанрово-стильових процесів сучасної української творчості, як-от співіснування множинності стилів, неостилів, композиторських технік, спрямованих на максимальне розкриття звукових можливостей цих інструментів, впровадження нових прийомів гри.

Ключові слова: жанр, мініатюра, мідні духові інструменти, українська музика, виконавство на мідних духових інструментах.

***Палийчук Ирина Степановна**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкальной украинистики и народно-инструментального искусства ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»*

Жанр миниатюры для медных духовых инструментов в творчестве украинских композиторов 80–90-х годов XX в.

©Палійчук І.С., 2018

Цель предлагаемой статьи заключается в определении жанрово-стилевых особенностей миниатюры для медных духовых инструментов украинских композиторов 80–90-х годов XX века. **Методология** исследования основана на применении эволюционного и исторического методов – в раскрытии процессов формирования и дальнейшей эволюции исследуемого жанра, стилевого и интонационного анализа – в изучении миниатюры с участием духовых очерченного отрезка времени; аналитического – в разработке разножанровой литературы, относящейся выбранной проблемы. **Научная новизна** работы заключается во введении в научный оборот определенного нотографичного материала, проанализированного впервые и обобщении ведущих жанрово-стилевых тенденций развития названного жанра конца XX в. **Выводы.** Миниатюра для медных духовых фокусирует в себе особенности жанрово-стилевых процессов современной украинской творчества, например сосуществования множественности стилей, неостилей, композиторских техник, направленных на максимальное раскрытие звуковых возможностей этих инструментов, разработку новых приемов игры.

Ключевые слова: жанр, миниатюра, медные духовые инструменты, украинская музыка, исполнительство на духовых инструментах.

***Paliichuk Iryna**, Ph.D. of Art, Undergraduate, Ukrainian Music and Folk Instrumental Art, V. Stefanyk Precarpathian National University*

Genre miniatures for brass instruments in the works of composers Ukrainian 80–90-ies of XX century

The purpose of the article is to determine genre-style features of miniatures for brass wind instruments of Ukrainian composers 80–90s of the twentieth century. **The methodology** of the research is based on the application of evolutionary and historical methods – in revealing the processes of formation and further evolution of the investigated genre; stylistic and intonation analysis – in the study of miniatures with the participation of the brass in a timely manner; analytical – in the development of multilingual literature in relation to the chosen problem. **The scientific novelt**y of the work is the introduction into the scientific circulation of a specific nootographic material, analyzed for the first time and generalization of the leading genre-style trends of the genre of the late twentieth century. **Conclusion**s. The thumbnail for brasswinds focuses on the features of genre-stylistic processes of contemporary Ukrainian creativity, such as the coexistence of the plurality of styles, nephews, composer techniques, aimed at maximizing the sound capabilities of these instruments, an introduction of new play techniques.

Key words: genre, miniature, brass wind instruments, Ukrainian music, performances on brass wind instruments.

Актуальність теми дослідження. Один із пріоритетних напрямів сучасного українського музикознавства утворюється різнобічним вивченням жанрово-стильових особливостей сольного репертуару для мідних духових інструментів, поміж якого значне місце посідає мініатюра. Упродовж XX століття цей жанр пройшов значний еволюційний шлях, в якому виокремлюються етапи формування, кристалізації й подальшого його розвитку: 1930–50-і рр., 1960–70-і рр., 1980–90-і рр. Укінці XX ст. для духового композиторського й виконавського мистецтва наступила певна зріла стадія цього процесу, ознаменована утвердженням названих інструментів на концертній естраді, відображенням у ньому провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури. Поміж професійних українських композиторів, які збагатили репертуар для названих інструментів, Ю. Гомельська, В. Гончаренко, С. Зажитько, О. Козаренко, В. Рунчак, Є. Станкович, В. Степурко, К. Цепколенко, І. Щербаков, Ю. Щетинський, Л. Юріна та багато інших.

Аналіз досліджень і публікацій. Необхідний для осмислення обраної проблеми фактологічний матеріал розосереджений у низці різнорідних наукових робіт П. Вакалюка [1], В. Посвалюка [8], присвячених питанням виконавства та творчості для труби. Базовими для пропонованої статті стали ґрунтовні дисертаційні дослідження Лі Сябіня [5], Я. Садівського [10], в яких авторами зосереджено увагу на трубному та тромбоновому репертуарі. Важливим інформаційним та концептуальним підґрунтям усвідомлення еволюції провідних, зокрема інструментальних жанрів українського музичного мистецтва, слугували розділи «Камерно-інструментальні ансамблі» [2] та «Музика для камерно-інструментального ансамблю» А. Калениченка [3] багатотомної академічної «Історія української музики». Не зважаючи на наявність наукових розробок, стосовних творчості для духових інструментів, малодослідженою залишається мініатюра для мідних духових інструментів українських авторів 80–90-х років XX століття, на які припадає етап збагачення, модифікації названого жанру.

Мета статті – виявити характерні тенденції розвитку мініатюри для мідних духових інструментів в українській музиці окресленого відтинку часу.

Виклад основного матеріалу. 1980–90-і рр. ознаменовані значними суспільно-історичними й культурними змінами в житті України. На цьому етапі українська музика звільняється від заідеологізованих догм і політичних обмежень доби тоталітаризму. В умовах постіндустріального суспільства, панування високих технологій сучасне мистецтво формується та існує на основі іншого типу свідомості й світосприйняття; спираючись на плюралізм суспільного мислення і відкритість картин світу, воно апелює до мовно-стилістичного тлумачення оточуючої дійсності [11, 374]. Відтак, у

мініатюрі для мідних духових інструментів, як і в інших жанрах української музики загалом, вільно поєднуються ознаки різних стильових напрямів і течій – неоромантизму, небароко, неофольклоризму; значно розширюється їх образний спектр, пов'язаний, зокрема, із використанням зображальних, театрально-ігрових елементів. Суттєво збагачується та варіюється на цьому хронологічному етапі у витку еволюції названого жанру інструментальний склад творів, в яких фортепіано часто замінюється однорідними й неоднорідними духовими, струнно-щипковими, ударними інструментами тощо.

Характерною рисою постмодерністського дискурсу продовжує бути романтичне світовідчуття. Ліричне та романтичне, не лише в сенсі неоромантизму, – це органічна складова національної ментальності, способу етномислення, глибоко національна традиція, універсальна константа всієї української культури. Сфера ліричного проявляється в українському музичному мистецтві через пісенність, жанровість і корелюється з епічним, драматичним, медитативним, відтак, має широке багатовимірне трактування [11, 378]. У цьому ключі перебувають мініатюри за участю мідних духових В. Гончаренка, В. Кирейка, Л. Колодуба та інших авторів.

Основною ознакою композиторського стилю В. Кирейка є яскрава національна визначеність його музики. Поряд із високою інтелектуальністю, витонченістю, письму митця притаманна душевна щирість, чистота емоцій, досконале художнє відтворення душевного світу митця. У ліричній наповненості емоційного настрою відчувається поетика художнього вислову, помітним є психологічно вивірене ставлення до оспіваних у творах подій, відображення світосприйняття і світогляду українського народу. Композитор є носієм глибоких національних та класико-романтичних традицій української академічної музики. У його творчості органічно синтезуються національні та європейські здобутки. В. Кирейко належить до корифеїв української музики, які інтегрували у своїй творчості зв'язок із традиціями культури попереднього періоду – Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, С. Людкевича та їх послідовників – М. Колесси, А. Кос-Анатольського, Г. і П. Майбороди, Ю. Мейтуса, Г. Таранова, І. Шамо, А. Штогаренка та інших, що активно працювали із композиторами-новаторами, які шукали модерних мовно-стилістичних шляхів у мистецтві [12].

Вищезазначені стильові риси творчості В. Кирейка яскраво виявляються і в мініатюрах «Прелюд» та «Скерцо» для труби у супроводі фортепіано, які апелюють до засад естетики Романтизму. Це засвідчує, зокрема, вибір автором жанрових моделей малих форм для аналізованих композицій – прелюду та скерцо, найпоширеніших у творчості композиторів-романтиків.

У «Прелюді» (B-dur) труба виступає носієм ліричного, експресивного образу. Її мелодико-тематичній лінії притаманні плавний поступеневий рух, збагачений різноманітними ритмічними малюнками завдяки частій зміні метру (4/4, 3/4), широкі заокруглені фрази. Вона проводиться на тлі гомофонно-гармонічного супроводу партії фортепіано, насиченого хроматизмами та підголосками у середніх голосах, що ніби оповивають головну тему. Загалом, фактура вирізняється камерністю – фортепіано підкреслює головні смислові акценти у розгортанні музично-тематичного матеріалу партії труби.

Не зважаючи на те, що структуру «Прелюду» визначає проста двочастинна форма ($A+A_1$), композитору вдається досягти процесуальності розвитку у драматургії мініатюри завдяки використанню широкої палітри артикуляційних, агогічних та динамічних відтінків. Елемент імпровізаційності, типового для романтичних композицій, вносить невеликий сольний епізод партії труби, який виконується у вільному темпі (tempo rubato). Він викликає асоціації із ліричною сповіддю героя. У структурному аспекті він поєднує два розділи форми. В артикуляційному відношенні автор, в основному, розкриває кантиленні можливості труби.

«Прелюд» можна виконувати як самосійну п'єсу, а також у циклі зі «Скерцо», в якому він відіграватиме функцію вступу. «Скерцо» (Es-dur), структуру якого визначає складна тричастинна форма, ґрунтується на темі маршового характеру. Вона складає основу першого розділу форми (Allegro grazioso) ($A+A_1$) та репризи, що звучить у скороченому вигляді. Музично-тематичний матеріал партії труби характеризується чіткістю, насичений репетиційними репліками, гамоподібними пасажами. Поява геміольних ритмічних мотивів вносить у драматургію твору елемент несподіваного.

Tpio (Poco piu mosso, ma molto sostenuto e placido) (C-dur) своїм ліричним, просвітленим характером створює контраст із попереднім образом. Композитор майстерно розкриває кантиленні можливості труби, тема якої характеризується плавністю, наспівністю, ґрунтується на секвенційному розвиткові. У репризі її мелодико-тематична лінія збагачується зворотами кадансового характеру, іншим тональним «освітленням», автором акцентуються технічні можливості інструмента.

Поміж мініатюр за участю мідних духових інструментів виокремлюється Ave Maria (Reminiscence for flute, horn and harp) В. Гончаренка, яка апелює до естетики необароко. Композиція викликає стильові алюзії із Прелюдією C-dur із першого тому ДТК Й. – С. Баха. Як і прелюдія,

аналізована композиція звучить строго, стримано, піднесено. Імпровізаційні мотиви арфи, що, свого роду, імітують звучання клавесина, слугують тлом для проведення флейтою і валторною задушевної та ніжної мелодії. Відзначимо її строго діатонічний характер (C-dur) у крайніх розділах п'єси, написаної у простій тричастинній формі. Гармонічний фон, здебільшого, ґрунтується на плагальних та автентичних зворотах. Мелодико-тематична лінія духових інструментів вирізняється плавністю, кантабільністю. У середньому розділі (ц. 40) вона ускладнюється хроматизмами, надаючи звучанню схвильованості. Партії духових інструментів звучать у вищому регістрі, збагачуються ходами на широкі інтервали. У репризі повертається стриманий і піднесений образ. Завершення твору на pppp асоціюється із вищим світом та світлими почуттями, які несе молитва.

Ознаками неофольклоризму позначена вельми оригінальна композиція «Трембіта» для труби і фортепіано В. Подвали. Вона являє, за визначенням автора, закарпатський ескіз, побудований на характерному для цього регіону музично-тематичному матеріалі. У композиції автор елементами сонорики створює яскравий музичний звукопис, в якому розкривається багатий виразовий потенціал труби. Композитор майстерно вибудовує композицію твору, складеної зі шести епізодів, що контрастують між собою у темповому, тональному й тематичному аспектах, які є рисами контрастно-складеної форми (В. Протопопов). Власне, відмінність частин ще й в агогічному відношенні надає цій п'єсі ознак циклічності.

Перший розділ (Lento a piacere) (C-dur) своїм імпровізаційним характером нагадує манеру народного музикування на трембіті а також відіграє роль своєрідного повільного вступу до основного швидкого розділу композиції. Відтворенню закарпатського колориту у творі підпорядковані всі засоби виразності: ладові особливості – збагачення діатонічної мелодії та її гармонічного супроводу хроматизмами й різними мелізматичними фігурами (короткими, довгими форшлагами), задіяння композитором широкої палітри штрихів у розмаїтті їх комбінацій (legato, staccato, tenuto, marcato), примхливої ритміки (пунктирного малюнку, руху тріолями, секстолями, стрімкими пасажами, ломбардським ритмом) та можливості строго її не притримуватись (a piacere). Квінтові педалі партії фортепіано відігріють, окрім гармонічного тла, зображальну функцію – імітують гру народного інструментарію.

Цей емоційний настрій поширюється і на наступний розділ – Andante assai. Він ґрунтується на ніжній, ліричного характеру, мелодії партії труби. У процесі розвитку вона набуває танцювального характеру (Con moto) (D-dur) і в епізоді Allegro (g-moll) звучить енергійна коломийка з типовими для неї інтонаційними зворотами в гуцульському ладі та ритмічним оформленням.

У наступному розділі цей танець звучить ще у жвавішому темпі (Allegro vivace) і досягає кульмінації у своєму розвиткові в епізоді Vivo. Таким чином, автор майстерно розкриває технічні й виразові можливості труби, трактує її різних образних амплуа.

У контексті естетики постмодернізму особливого значення набуває театральність і, зокрема, головний механізм її прояву – гра. На ґрунті синтезування жанрових різновидів в українській музиці з'являються твори, для яких театральність стає вирішальним елементом драматургії [11, 379]. Поміж творів сучасного музичного авангарду викликає зацікавлення послідовно новаторська та пошукова творчість, зокрема, за участю духових інструментів, М. Денисенко, А. Загайкевич, В. Рунчака, К. Цепколенко, Л. Юріної. Такі композиції характеризуються яскравим театральним характером, використанням нових прийомів гри на інструментах, зверненням до специфічних звукозображальних ефектів та експериментуванням у галузі тембру, а також запереченням часто усталених класичних рис форм та жанрів.

На вістрі протесту, експерименту та епатажу працює оригінальний перформер, майстер хепенінгів С. Зажитько. Його творчість у середині 1990-х років сприймалася як вибух бомби, бо він не просто цікаво самовиражався в мистецтві, а провокував, епатував, розхитував свідомість меломанів своїми незвичними за жанрами, стилями, образністю й постановочними рішеннями пародійно-іронічними дійствами [6, 28].

Епатажні камерні опуси автора, які являють собою синтез літературних джерел, живопису, принципів драматичного театру й музичного мистецтва, апелюють до творчості Дж. Кейджа, М. Кагеля, К. Штокгаузена, Д. Ліґеті та інших композиторів-авангардистів другої половини XX ст. Ці риси яскраво виявляються у, так званій, «родині» музичних присвят-портретів С. Зажитька: «Лука Батюк», «Нестор Батюк», «Сара Батюк», «Збіґнев Батюк». Поява цілої галереї образів пов'язана, за словами С. Зажитька, з його циклічним мисленням. Відтак, виникли цикли «Ще!», «Пісні народів світу» для різних виконавських складів [6, 28].

«Нестор Батюк» являє собою монолог з пританцьовуванням для читця, бубна, скрипки, баяна, мандоліни, тромбона, епізодичного баритона та інших звуків. Літературним джерелом слугує поезія

С. Лермонтова «Біліє парус одинокий», а саме – його перший рядок. Він являє, собою, свого роду, тему-модус, яка у процесі декламування піддається різним метаморфозам: переставляються слова, промовляються у різному темпі на тлі різноманітних ритмічних малюнків. Театральні видовищні моменти, як-от вдаряння палицею, рукою та головою об бубен викликають алюзії з архаїчним фольклором різних народів і культур (ескімосів, монгольським, африканським), яким і захоплюється автор і його своєрідним творчим кредо: «Мистецтво повинно шокувати, вибивати землю з-під ніг, «бити по голові», – як у дзен-буддизмі, коли дозрілого учня вдаряють по голові палкою, після чого іноді настає просвітлення» [6, 28]. Кульмінацією цієї вистави слугує прискорення темпу, у процесі якого текст перетворюється у беззмістовну скоромовку. До інструментальної імпровізації на сцені приєднуються із різних кутків глядацького залу вокаліст і тромбоніст, ніби декларуючи відкритість та доступність музичного мистецтва публіці.

Творчий доробок А. Загайкевич містить як академічні жанри (симфонічні, камерні, електроакустичні опуси, камерну оперу), так і сучасне медіа-мистецтво (спектаклі, мультемедійні інсталяції, музику для фільмів і відеоарт). У 1990-х роках композиторка стала активно пропагувати академічні тенденції електроакустичної музики в Україні. Сьогодні вона є куратором таких фестивалів та проектів, як «Електронна музика і мультимедійна інсталяція», «Час – Простір – Музика», «Електроакустика»–2003, 2005, «EM-VISIA»–2005, 2007.

Активними учасниками багатьох електроакустичних композицій А. Загайкевич є духові інструменти. Так, у Léandre авторкою задіяні флейта, саксофон та тромбон. Вибір тембрової палітри зумовлений закладеною програмністю п'єси, в основі якої лежить давньогрецький міф про Леандра – юнака з Абідоса в Троаді. Він, закохавшись у Геро, жрицю Афродіти, кожну ніч долав важкий шлях – перепливав океан, щоб зустрітись із коханою. Відтак, інші параметри твору – фактурні, ритмічні особливості, вибір технології синтезу звуку сприяють втіленню образу однієї з головних стихії землі – води. Електронна партія твору, свого роду, розширює межі образної сфери композиції, асоціюючись із безмежністю океану. Її сольним епізодом і завершується композиція.

Структура цього твору ґрунтується на чергуванні, так званих, статичних епізодів та динамічних, кульмінаційних. Інтонаційний словник складають швидкі репетиційні мотиви однієї чи двох сусідніх нот, дисонантні репліки із малих секунд, які виконуються різними артикуляційними штрихами, як-от frullato, tremolo key «pizzicato». У кульмінаційних, алеаторичного характеру, зонах фактура ущільнюється кластерними утвореннями, що змінюються вільною імпровізацією у довільному темпі та часі різних ритмічних мотивів, із визначеною та невизначеною висотою, одночасним співом і грою на інструменті, застосуванні техніки «slap» у зручному чи незручному положенні виконавців, тембровими комбінаціями. Ці новітні композиторські технології та технічні засоби у своїй сукупності вдало відтворюють античний образ.

Тож, наукова новизна пропонованої роботи полягає в здійсненні аналітичної характеристики мініатюр за участю мідних духових інструментів В. Кирейка, В. Гончаренка, С. Зажитька, А. Загайкевич, на основі якої визначено характерні тенденції розвитку названого жанру в українській музиці окресленого відтинку часу.

Висновки. Отже, мініатюра для мідних духових інструментів є затребуваним жанром у творчості українських композиторів 1980–90-х років ХХ ст. Аналіз низки цих творів засвідчив плюралізм образно-стильової панорами, яка виявляється у зверненні авторів до неостилів – неоромантизму, необароко, неофольклоризму, проявах рис постмодернізму, іманентними ознаками якого є елементи театральності, синтез, часом протилежних за своїм художньо-естетичним змістом, стильових напрямів. Все це дає підстави вважати мініатюру за участю мідних духових затребуваним жанром у репертуарі для названих інструментів та, ширше – українській інструментальній традиції загалом.

Література

1. Вакалюк П. В. Шляхи розвитку музики українських композиторів другої половини ХХ століття для труби (жанрові магістралі) // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : зб. наук. праць / упор. С. Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2015. Вип. 7. С. 36–42.

2. Калениченко А. П. Камерно-інструментальні ансамблі // Історія української музики : в шести томах / гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 265–286.

3. Калениченко А. П. Музика для камерно-інструментального ансамблю // Історія української музики : в шести томах / гол. редкол. Г. Скрипник. К., 2004. Т. 5. С. 295–310.

4. Кравченко А. І. Семіотичне значення полілогу мистецтв у камерно-інструментальній творчості українських композиторів кінця XX– початку XX ст. // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. К. : Міленіум, 2017. № 2. С. 140–146.

5. Лі Сябінь Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. К., 2012. 21 с.

6. Луніна А. Сергій Зажитько: «Для мене сміх – річ досить серйозна» // Музика. 2014. № 4. С. 28.

7. Моцар О. В. Ідеї абсурду у процесах оновлення музичного театру останньої третини XX– початку XXI століття : дис. … канд. мистецтвознав. К., 2016. 207 с.

8. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні : монографія. К. : КНУКіМ, 2006. 400 с.

9. Ракунова И. Н. Новые композиторские технологии: творчество Аллы Загайкевич. К. : Феникс, 2010. 208 с.

10. Садівський Я. П. Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару: автореф. дис. … канд. мистецтвознав. К., 2014. 17 с.

11. Терещенко А., Шевчук О. Музичне мистецтво // Історія українській культури : у 5 т. / голов. ред. Патон Б. Є. К. : Наукова думка, 2011. Т. 5. Кн. 2. С. 325–380.

12. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Львів, 2009. 20 с.

References

1. Vakalyuk, P. V. (2015). Ways of music development of Ukrainian composers of the second half of the 20-th century for a tube (genre highway). S .D. Tsyulupa (Eds.), History of development and prospects for the development of brass music in the context of the national culture of Ukraine and abroad, issue 7, 36–42. Rivne : Volyn's amulets. [in Ukrainian].

2. Kalenichenko, A. P. (1992). Chamber-instrumental ensembles. G. Skrypnyk (Eds.), History of Ukrainian music : in six volumes. (Vols. 4), (265–286). Kyiv : Scientific Opinion [in Ukrainian].

3. Kalenichenko, A. P. (2004). Music for the chamber and instrumental ensemble. G. Skrypnyk (Eds.), History of Ukrainian music : in six volumes. (Vols. 5), (295–310). Kyiv [in Ukrainian].

4. Kravchenko, A. I. (2017). Semiotic significance of the polylogue of arts in the chamber and instrumental creation of Ukrainian composers at the end of the 20-th and early 20-th centuries. International Bulletin: Culturology, Philology, Musicology, 2, 140–146. Kyiv : Millennium [in Ukrainian].

5. Li, Siabin (2012). Tube in the musical art of Ukraine and China: a comparative aspect. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

6. Lunina, A. (2014). Sergey Zazhhitko: «For me it is a laugh – a thing is quite serious». Music, 4, 28. [in Ukrainian].

7. Mozar, O. V. (2016). Ideas of the absurd in the processes of updating the musical theater of the last third of the XX-th and beginning of the XXI-th century. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

8. Posvalyuk, V. T. (2006). The art of tube game in Ukraine. Kyiv : KNUCiM [in Ukrainian].

9. Rakunova, I. N.(2010). New composer technologies: Alla Zagaykevich's work. Kyiv : Phoenix [in Russian].

10. Sadovsky, Ya. P. (2014). Solo and chamber works in the context of the formation of the Ukrainian trombone repertoire. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

11. Tereschenko A. & Shevchuk O. (2011). Musical art. B. E. Paton (Head. Ed.), History of Ukrainian culture : 5 tbs. (Vols. 5. Kn. 2), (325–380). Kyiv : Scientific Opinion [in Ukrainian].

12. Shesterenko, I. V. (2009). Creativity Vitaliy Kireyka in the aspect of biographical research. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

УДК 786.2.087.4: 785.1

Ракочі Вадим Олександрович,
кандидат мистецтвознавства,
викладач відділу «Теорія музики»
Київського інституту музики імені Р. М. Глієра
vr99@ukr.net

ДРАМАТУРГІЧНІ Й ВИРАЖАЛЬНІ ФУНКЦІЇ ОРКЕСТРУ У ТРЕТЬОМУ ФОРТЕПІАННОМУ КОНЦЕРТІ СЕРГІЯ РАХМАНІНОВА

Метою статті є дослідження Третього фортепіанного концерта С. Рахманінова у контексті драматургічних й виражальних функцій оркестру, а також відносини між солістом й оркестром, зокрема в аспекті підпорядкованості. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні аналітичного методу, завдяки якому оркестрування концерта розглянуто комплексно, що дозволило визначити особливості оркестрового стилю С. Рахманінова та їх прояв у жанрі фортепіанного концерта. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що Третій фортепіанний концерт композитора практично вперше досліджено саме крізь призму оркестрування. Такий ракурс дозволив з'ясувати специфіку викладу оркестру в інструментальному концерті, зокрема проаналізувати використання підкреслено густої фактуру у поєднанні з активним солюючим фортепіано, вивчити багато темброві й багатошарові накладання у процесі експонування музичного матеріалу, пояснити тяжіння композитора до активного залучення окремих тембрів тощо. Нестандартними виглядають чимало рішень композитора в оркеструванні: адже саме трактування фортепіано як безумовного лідера спонукало появу дуже яскравого викладу в оркестрі. Або експонування тематичного матеріалу оркестром, розміщеного ніби «в тіні» солюючого фортепіано, якому доручено акомпануючу функцію. **Головним висновком** став факт, що саме нестандартні рішення для розв'язування поставлених творчих завдань в оркеструванні стали визначальною особливістю викладу у Третьому фортепіанному концерті. Завдяки проведеному аналізу можна рішуче поставити під сумнів вельми поширену думку про «неяскравість» оркестру у цьому творі та беззастережну підпорядкованість оркестрового пласта сольній лінії. Викладене безумовно свідчить про наявність яскравого вираженого авторського оркестрового стилю.

Ключові слова: фортепіанний концерт, С. Рахманінов, оркестрування, оркестровий стиль.

Ракочи Вадим Александрович, *кандидат искусствоведения, преподаватель отдела «Теория музыки Киевского института музыки имени Р. М. Глиэра*

Драматургические и выразительные функции оркестра в Третьем фортепианном концерте Сергея Рахманинова

Целью статьи является исследование Третьего фортепианного концерта С. Рахманинова в контексте драматургических и выразительных функций оркестра, а также отношений между солистом и оркестром, в частности в аспекте подчиненности. **Методология исследования** заключается в применении аналитического метода, благодаря которому оркестровку концерта рассмотрено комплексно, что позволило определить особенности оркестрового стиля С. Рахманинова и их проявление в жанре фортепианного концерта. **Научная новизна** статьи заключается в том, что Третий фортепианный концерт композитора практически впервые исследован именно сквозь призму оркестровки. Такой ракурс позволил выяснить специфику изложения оркестра в инструментальном концерте, в частности проанализировать использование подчеркнуто густой фактуру в сочетании с активным солирующим фортепиано, изучить много тембровые и многослойные наложения в процессе экспонирования музыкального материала, объяснить тяготение композитора к активному использованию отдельных тембров и тому подобное. Нестандартными выглядят немало решений композитора в оркестровке: ведь именно трактовка фортепиано как безусловного лидера побудило появление очень яркое изложение в оркестре. Или экспонирования тематического материала оркестром, расположенного как бы «в тени» солирующего фортепиано, которому поручено акомпанирующую функцию. **Главным выводом** стал факт, что именно нестандартные идеи для решения поставленных творческих задач в оркестровке стали определяющей особенностью изложения в Третьем фортепианном концерте. Благодаря проведенному анализу можно решительно поставить под сомнение весьма распространенное мнение о «неяркости» оркестра в этом произведении и безоговорочную подчиненность оркестрового пласта сольной линии. Изложенное безусловно свидетельствует о наличии ярко выраженного авторского оркестрового стиля.

Ключевые слова: фортепианный концерт, С. Рахманинов, оркестровка, оркестровый стиль.

Rakochi Vadim, *Candidate of Art Studies Teacher of the Department of Music Theory Kyiv Institute of Music named after R. Glier*

Dramaturgical and Expressive Functions of the Orchestra in Sergei Rachmaninoff's Third Piano Concerto

The purpose of the article is to research Rachmaninoff's Third Piano Concerto in the context of the dramaturgical and powerful functions of the orchestra, as well as the relationship between the soloist and the orchestra, in particular in the aspect of subordination. **The methodology** of the research consists in the application of the analytical

©Ракочі В.О., 2018

method. Thanks to this the orchestration of the concerto are considered comprehensively. It made possible to determine the peculiarities of Rachmaninoff's orchestral style and their manifestation in the piano concerto music genre. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that it is practically the first time when the Third Piano Concerto has been analyzed precisely through the prism of orchestration. Such a perspective made it possible to find out the characteristic features of the orchestra's presentation in an instrumental concerto, in particular to examine the use of conspicuously thick texture in conjunction with active solo piano, to study multi-timbre and multi-layered imposition in the process of musical material exhibiting, to explain the inclination of the composer for the productive use of particular instruments, etc. Many solutions of the composer in orchestration are non-standard: after all, the interpretation of the piano as an unconditional leader prompted the appearance of a very vivid presentation in the orchestra. Or the thematic material presented by the orchestra that lies like "in the shade" of the soloist which is assigned the accompaniment function. **Conclusions.** The main conclusion is the assertion that it was the non-standard, and often nonusual solutions addressing a key concern the problems of orchestration that became the distinctive feature of the Third Piano Concerto. Thanks to the analysis, one can strongly question the prevalent opinion about the "lack of brightness" of the orchestra in this opus and the absolute subordination of the orchestra layer to the solo line. All that has been mentioned above allows asserting that S. Rachmaninoff has an indisputable author's orchestral style.

Key words: the piano concerto, S. Rachmaninov, orchestration, orchestral style**.**

Актуальність дослідження. Творчість практично кожного уславленого композитора розглянуто музикознавцями у безлічі аспектів. Певним, зокрема гармонії, жанровим уподобанням митця, стильовим рисам його творчості приділено значну увагу. До інших питань, наприклад, рідкісних у творчості композитора жанрів чи характерних особливостей оркестрування, дослідники зверталися менш часто – ці теми знаходяться ніби поза магістральними дослідженнями. Практична доцільність їх розгляду полягає у формуванні максимально об'єктивного портрету композитора.

Постать Сергія Рахманінова та його уславлений *Третій фортепіанний концерт* – наочне підтвердження викладеного. Всесвітньо популярний твір дотепер було проаналізовано з акцентом на різних складових. Проте функції оркестру у ньому досліджено вкрай мало, попри драматургічні й виражальні функції останнього. Напрочуд мало приділено уваги спеціальним прийомам викладу, взаємодії оркестру й соліста, тембровому розвитку.

Аналіз досліджень й публікацій. Запропонований аспект вивчення *Третього концерта* С. Рахманінова бачиться особливо актуальним у контексті поширеної думки, що домінування соліста над оркестром у ньому проявилося особливо яскраво [3; 6]. Інші дослідники, наприклад, Гуй Вен відзначив рівноправність соліста й оркестру й трактував роль фортепіано як «першого серед рівних» [3, 2]. Навіть за такої ситуації оркестру, очевидно, мала б відводитися другорядна роль, тож чекати на цікаві рішення нібито не варто. Показово, що за детального аналізу гармонічної мови, структури циклів, тематизму, проблем символізму, особливостей викладу фортепіанної партії, аналізу образного строю питання оркестрування згадуються лише вкрай побіжно не тільки у монографіях [1; 6; 9], а й у статтях чи дисертаціях, присвячених саме концертам С. Рахманінова [2; 3; 10; 11].

Відомі дослідники оркестрових стилів детально характеризували оркестр П. Чайковського й М. Римського-Корсакова, часом коротко згадували О. Бородіна [12, 156-157], О. Глазунова [4, 282] та А. Лядова [5, 16] й відразу переходили до І. Стравінського й С. Прокоф'єва, оминувши постать С. Рахманінова. Можливо С. Рахманінов не мав власного стилю в оркестрі?

Мета дослідження. Відповідь на це питання має дати комплексний аналіз характерних рис оркестрування С. Рахманінова у *Третьому фортепіанному концерту* – головна мета статті. Для її досягнення потрібно розв'язати такі завдання: проаналізувати виклад оркестру та визначити його специфічні риси; з'ясувати функції оркестру в композиції; дослідити відносини між солістом та оркестром, зокрема в аспекті підпорядкованості.

Виклад основного матеріалу. Стосунки між солістом й оркестром, у якому лідируюча позиція першого не піддається сумніву, було встановлено композитором ще у *Другому концерті* (1901 рік). А оркестрування *Третього концерту* (1909 рік) очевидно мало стати неординарним завданням, можливо, навість викликом. Адже беззаперечне лідерство фортепіано, неймовірна за густиною фактура робила оркестр ніби приреченим на функцію статиста, якому не потрібні ані барви, ані другорядні лінії, ані емоційність й виразність. Проте отриманий результат цілком спростував такий примітивно-спрощений підхід: партія соліста лише спонукали композитора до несподіваних рішень.

Тему головної партії в експозиції першої частини експоновано солістом, але вельми густе звучання оркестру парадоксальним чином сприяло, а не заважало її виділенню. Задіяно майже повний склад інструментів: всі струнні інструменти, литаври, гобої, кларнети й фаготи, валторни. Короткі мелодії підголосків (тт. 5-7; потім у двох фаготів терціями; віолончелей; гобоя) безперервно розфарбовували акомпанемент, утворювали багатошаровість, акцентуючи увагу саме на глибині вертикалі.

Яскравий контраст оркестру й фортепіано утворено низкою чинників. По-перше, стриманим і підкреслено аскетичним звучанням соліста, який презентував мелодію у її максимально «чистому» виді з опорою виключно на горизонталь. По-друге, регістровим виділенням: мелодію розміщено у високому регістрі, над оркестром. Таким чином, у фортепіано не було конкурентів – композитор виключив флейти, а перші скрипки, крім п'ятьох нот, жодного разу не вийшли за межі першої октави.

А от друге проведення теми оркестровано зовсім по-іншому. Солісту доручено акомпанемент – низка пасажів й арпеджіо рівними шістнадцятками з використанням й низького, й високого регістрів. Тематичний матеріал – в оркестрі. Й черговий сюрприз: тему оркестровано таким чином, що вона прозвучала, як із сурдиною. Аби оркестр, попри мелодичну функцію, зайняв підлегле стосовно фортепіано місце, С. Рахманінов доручив її виклад альтам із точним унісонним дублюванням валторн. Обидва інструмента зайняли особливе місце у серці композитора ще починаючи від *Першого концерта*. Відтоді два тембрових уподобання композитора, фактично, не зазнали змін: поряд з постійною увагою до скрипок як основного мелодичного голосу оркестру, композитор виявив особливу схильність до альтового тембру, якому часто доручено експонування матеріалу. Перш за все йдеться про «грудний» регістрі малої-початку першої октав. Очевидно, тембр альта вбачався композитору ідеальним рішенням, коли потрібно було зберегти притаманну струнним інструментам м'якість звучання, проте уникнути звучання на першому плані. Адже сам характер альтів не містить ані променистості, притаманної скрипкам, ані густини, типової для віолончелей. Альт має трохи затемнене звучання, викликане протиріччям між реальним та ідеальним розмірами інструмента. Саме через це солюючі альти менше часто, порівняно зі скрипками й віолончелями, вживається для експонування тем. А коли альти залучаються, то зазвичай з унісонним чи октавним дублюванням інших струнних, що дозволяє зберегти відтінок особливого характеру звуку на альті й не втратити густину.

Другим улюбленцем стала валторна – також «грудний», велюровий, м'який тембр. Її трактовано як ліричний інструмент, тематичний матеріал якому неодноразово доручено самостійно чи в поєднанні з іншими дерев'яними духовими інструментами. Тембр валторн здатен утворити нерізкий акцент на протилінії в оркестрі, виділити її не так сильно, як було б у випадку виконання матеріалу на трубі – композитор приберігав унікальні виразні можливості труби для випадків, коли була потреба підкреслити трагічний обрив кульмінації, наприклад, у першій частині *Третього концерту*. Тембр валторни практично ідеально зливається практично з будь-яким інструментом всіх оркестрових груп й має загалом менше, ніж труба чи тромбона амбіцій соліста – виключення лише підтверджують правило.[1] Тож композитор обрав для акуратної другої презентації теми інструменти, для яких гра на першому плані загалом не надто характерна, які за своєю природою швидше акомпаніатори, ніж беззаперечні лідери. Тож саме оркестрування, попри мелодичну функцію оркестру, затемнило звучання останнього.

Досягненню цього ефекту сприяло й середньорегістрове розташування теми, яку оточує густий шар накладань як вище, так і нижче. У партії ж солюючого фортепіано, попри прозору фактуру, збережено рух по горизонталі, практично уникаються інтервальні та акордові поєднання, використано перманентно рівні тривалості, постійно здійснювалося переміщення по всьому діапазону. Слух відслідковував ці зсуви. Й процес настільки захоплює, що свідомість швидше констатує сам факт звучання теми в оркестрі, ніж сприймає й аналізує його. Виникає своєрідний «караоке-ефект», коли слухач про себе починає підспівувати.

Композитор перманентно уважний до тембрової палітри в оркестрі. У концерті чимало місць, коли незмінний за забарвленням (фортепіано) й за функцією (фон) матеріал експонувався тривалий час, а в оркестрі послідовно вступали внутрішні солісти. Парадоксально й незвично, що солювання відбувається в глибині безумовно фонового матеріалу. Акцент на духовних тембрах й підкреслення відмінності звучання кожного окремого інструменту спонукав слух безперервно відслідковувати ці зміни (ц. 19).

Звернімося до кульмінації побічної партії в експозиції першої частини (ц. 8). Солююче фортепіано почало хвилю без супроводу оркестру й на момент вступу останнього воно цілком захопило увагу слухача. Неоднакова динаміка у соліста й оркестру сприяла виділенню першого. Надгустій й багатошаровій фактурі соліста притаманне буквально фізичне відчуття неймовірної глибини. Це утворило значний контраст чітким горизонтальним лініям в оркестрі. Й всі струнні інструменти, баси яких посилені фаготами, а скрипки точним дублюванням валторни, а потім і кларнетів, не здатні заглушити фортепіано. Цілком очікуваний ефект, очевидно, був на меті композитора. Тож тим більш несподіваним стає перегукування між валторнами й кларнетами у такий ситуації! У кількаповерховій структурі кожен пласт тембрально відокремлено й урівноважено дублюваннями. Такі полімелодичні

структури справедливо визначити як характерні стилю оркестрування С. Рахманіновим, приклади яких можна почути також у *Другій* та *Третій* симфоніях.

Наступним прикладом поєднання дуже ретельного й темброво багатого оркестрування зі солістом, що заповнив весь простір довкола, стала зв'язуюча партія у коді першої частини. Тематичний матеріал доручено духовим інструментам: вони зіграли низхідний рух по гамі, як спомин інтонації головної партії. У мідних інструментів – елементи зв'язуючої партії. Солюючому фортепіано має фоновий матеріал. Та попри це саме він прозвучав найбільш яскраво й слух зреагував на нього у першу чергу – завдяки високому регістрі й підкресленій контрастності (у ритмічній, фактурній, тембровій) площинах. За чотири такти соліст також долучився до виконання теми. Перші скрипки утворили фоно-орнаментальне дублювання відносно фортепіано, альти разом з першим фаготом виконали зв'язуючу партію. Тим не менш, слух зафіксував фортепіано на першому плані й дещо розмите та ніби загально окреслений матеріал у оркестру. Це приклад творчого підходу майстра до оркестрування. У партитурі концерту дуже активно використано внутрішні оркестрові солісти.[2] Така регулярність мала кілька цілей. По-перше, вони привнесли до партитури додаткову прозорість, необхідну за умови майже перманентно густої фактури у соліста. Адже саме мелодичний й трохи меланхолічний тон духовних інструментів на тлі хроматичних гам у соліста у високому регістрі утворив бажану розряду після карколомних акордових комплексів каденції. По-друге, вони сприяли барвистості звучання, посиленню значення тембру як засобу музичної виразності. По-третє, поглибили діалогічність між солістом й оркестром, безпосередньо задіяли оркестр у процес експонування, розгортання й трансформування матеріалу. Щоправда, стосувалося це переважно ліричного за характером матеріалу. Наприклад, у побічній партії першої частини, підсвіченої послідовно першим фаготом, валторною, скрипками, унісоном гобоя й кларнету. Драматичні та енергійні за характером теми соліст розвивав майже одноосібно, а оркестр створював додатковий об'єму звучання (кульмінація першої частини, зв'язуюча партія у фіналі).

Яскраві перегукування в оркестрі використовувалися постійно й стали справжньою окрасою звучання: тривалі й короткі, в межах однієї чи різних оркестрових груп, за участю соліста чи без нього. Окрім указаних зіставлень у побічній партії та ц. 19 згадаймо посткульмінаційну зону першої частини. Висхідні поспівки на малу секунду доручено спочатку першим скрипки (ц. 15). У ц. 16 (тт. 1-5) їх втілив соліст, якому ледь чутно відповіла перша валторна. Далі знову скрипки, ускладнені діалогом з альтами – вони, як відлуння, звучали октавою нижче. У ц. 17 соліст знову вступив з уламками теми – малими секундами. Виклад в оркестрі змінився, порівняно з ц. 16: валторну посилено дублюванням в терцію кларнетом й розділеними альтами. Це дозволило ясніше прозвучати відповідям в оркестрі на схлипування фортепіано у структурному утворенні з кількох горизонтальних пластів. Тризвуки у соліста безпосередньо перед каденцією утворили відчуття стискання горизонтальних ліній у струнку вертикаль й стали не простим підсумком, а об'єднуючим чинником горизонталі й вертикалі. Такі структури, насичені перегукуваннями внутрішніх оркестрових солістів є характерною рисою оркестрового стилю композитора.

Цікавим у художньому сенсі стало перегукування на відстані (ц. 18) – тут проявилася формоутворююча роль цього прийому. Мала терція у двох флейт, потім кларнетів, потім, фаготів, а за кілька тактів трансформовані в акорди інтервали відтворено піаністом: весь епізод зцементовано в єдине ціле.

Лише з цього прикладу зрозуміло, наскільки точним й ретельно продуманим став кожен такт оркестрування. С. Рахманінов шукав, попри домінування фортепіано, найменшу шпаринку, аби оркестр прозвучав рельєфно, кожна барва була лише на своєму місці, а тембральний розвиток не переривався ані на мить. Усе це свідчить про справжню значущість й художню цінність оркестрування у концерті, де солююче фортепіано, здавалося б, заповнило весь простір довкола. Оркестру за умовчанням мала би бути відведена роль тіні, але практично кожен такт партитури спростував такий погляд на *Третій концерт* С. Рахманінова.

Наукова новизна статті полягає в тому, що *Третій фортепіанний концерт* С. Рахманінова вперше проаналізовано крізь призму оркестрування. Це дозволило по-новому висвітлити роль оркестру, дослідити стосунки в парі оркестр-соліст, передивитись нібито безумовну підпорядкованість першого другому. Детальний аналіз оркестрування дозволив спростувати думку про нібито «неяскравість» оркестрування С. Рахманінова в жанрі фортепіанного концерту й виявити низку несподіваних рішень композитора, які стали окрасою викладу в оркестрі й набули значення характерних рис.

Висновки. Із викладеного справедливо зробити наступні висновки:

- багатоелементне з кількома лініями, насичене перегукуваннями й забарвлене різними тембрами, виразне й вишукане оркестрування – одне з найбільш важливих засобів музичної виразності у цьому творі;
- трактування солюючого фортепіано як справжнього й беззаперечного лідера парадоксальним чином спонукало дуже тонкі художні рішення в оркеструванні;
- навіть в епізодах, коли соліст, здавалося би, цілком мав підкорювати свого багатотембрового візаві, С. Рахманінов ретельно оркестрував кожний такт, незалежно від чіткості його прослуховування.

Особливою рисою викладу в оркестрі стали багатошарові побудови, насичені перегукуваннями: солісти в оркестрі викладали мелодію чи її уривки з опорою на горизонталь, фортепіано заповнювало простір завдяки опорі на вертикаль та уникання яскравих тембрів в оркестрі. Очевидно, що на меті було було уникнення конкурентів для соліста: скрипок у верхньому регістрі, кількаоктавних дублювань струнних інструментів, «сильних» інструментів на кшталт труби й тромбонів та «харàктерних» – видових дерев'яних духових. Скрипки часто замінено глухішими альтами, яскраві мідні – м'якішою валторною. Тромбони залучено лише в туттійних місцях, труби переважно в на кульмінаціях або для створення акценту до викладу піаніста.

Ретельна продуманість оркестрування до найменших деталей, незмінність уваги композитора до кожної підлеглої чи основної лінії, чітке й точне усвідомлення отриманого ефекту спростовують думку щодо спрощеності й небарвистості рахманіновського оркестрування.

Мабуть, оркестрування концертів С. Рахманіновим некоректно загалом назвати блискучим, іскристим та безстрашним, порівняно, наприклад, із оркестровими композиціями М. Римського-Корсакова чи М. Равеля. Проте, саме вишуканість й бездоганна витонченість деталей, наявність значної кількості характерних рис викладу й тонкий художній смак митця свідчать про глибоко індивідуальний стиль оркестрування. Це дозволило втілити саме ті сторони музичних образів, які потребували підсвітлення. Водночас, інші образи розміщено у напівтіні. Тож слухач, об'єднавши всю картину, вибудувану пошарово завдяки політембровому звучанню, має нагоду фізично відчути нескінченність глибини оркестрового звучання.

Примітки

[1] Приклади на кшталт теми рога з «Зігфріда» Р. Вагнера чи друга частина «Іспанського капрічіо» М. Римського-Корсакова не спростовують викладене, а лише підтверджують багатогранність цього духового інструмента і дуже широкі сфери його використання.

[2] У розробленій автором Класифікації інструментального соло у музиці розрізняються два типи солістів стосовно оркестру: *внутрішній оркестровий* (солюючий інструмент входить до складу оркестру, його лідируюча роль є тимчасовою й зазвичай нетривалою) і *зовнішній оркестровий* (інструмент, що солює, не входить до складу оркестру, його солювання є перманентим й тривалим). Тож фортепіано у складі оркестру в жанрі симфонії є внутрішнім оркестровим солістом, а в жанрі концерту для фортепіано з оркестром – зовнішнім. Див.: Soli другої частини Скрипкового концерту Й. Брамса / Вадим Ракочі // Київське музикознавство: наук-метод. зб. – Вип. 49. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського; КІМ ім. Р. Глієра, 2014. С. 26.

Література

1. Брянцева В. Н. Рахманинов : монография. Москва : Музыка, 1976. 680 с.
2. Гун Вей. Фортепианные концерты С. Рахманинова: к проблеме эволюции стиля : автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2007. 23 с.
3. Каравацька Л. І. Третий фортепианный концерт Сергея Рахманонова и его «микрокосмос»: о художественно-исполнительском потенциале произведения. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чаковського. Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної.* Київ, 2013. Вип. 106. С. 312–334.
4. Карс А. История оркестровки : исследование. Перевод с англ. Е. Ленивцева, В. Фермана, Н. Корндорфа. Москва : Музыка, 1990. 304 с.
5. Крейн Ю. Г. Стиль и колорит в оркестре : исследование. Москва : Музыка, 1967. 108 с.
6. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. Москва : Музыка, 1973. 470 с.
7. Крутікова О. Третій концерт С. Рахманінова в річищі позицій музичної онтології. *Теоретичні та практичні питання культурології.* Melitopol, 2004. Вип. 15. С. 107-117.
8. А. Ляхович «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова как модель постисторического мироощущения : статья. URL: http://harmonia.tomsk.ru/pages/secret/?31 (дата звернення 24.05.2018).
9. А. Ляхович Символика в поздних произведениях Рахманинова : монография. Тамбов: изд-во Першина Р. В., 2013. 184 с.

10. Лу Юйцзюнь Тематическая цитатность как основа вариаций Сергея Рахманинова. *Таврійські студії. Сер. Мистецтвознавство.* Симферополь, 2013. Вип. 3. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_3_15 (дата звернення 24.05.2018).
11. Соловцов А. Фортепианные концерты Рахманинова. Москва : ГосМуз изд-во, 1961. 88 с.
12. Goubault C. Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration. Paris : Minerve, 2009. 474 p.
13. Girard A. L'Orchestration de Haydn a Stravinsky. Paris : Billaudot, 2009. 200 p.

References

1. Bryantseva, V. N. Rachmaninoff (1976). Monograph. Moscow: Muzyka. 1976. [In Russian]. 2. Gun Vey. (2007). Rachmaninoff's Piano Concertos: to the Problem of the Evolution of Style. p. 23.
3. Karavatska, L. I. (2013). Rachmaninoff's Third Concerto and Its "Microcosm": about Artistic and Performance Potential. *Scientific Bulletin of Tchaikovsky NMAU* : *Cultural aspects of modern artistic discourse. In Memory of Lyudmila Konstantinovna Kaverina*. Kyiv. 106. pp. 312–334.
4. Cars, A. (1990). History of Orchestration : Research. (E. Fermann, V. Leniftsev, N. Korndorf, Trans). Moscow : Muzyka. 1990 [in Russian].
5. Kreyn, Y. U. (1976). Style and Coloring in Orchestra : Research. Moscow: Muzyka. [in Russian].
6. Keldysh, Y. V. (1973). Rachmaninoff and His Time. Moscow: Muzyka. [in Russian]. 7. Krutikova, O. (2004). Rachmaninoff's Third Concerto in Line with Music Onthology. Theoretical and Practical Questions of Culturology. 15. pp. 107-117.[in Ukraine].
8. Lyakhovich, A. (2018). Rachmaninoff's Rhapsody on a Theme of Paganini as a Model of Post Historical Attitude : Article URL: http://harmonia.tomsk.ru/pages/secret/?31 [in Russian].
9. Lyakhovich, A. (2013). Symbolism in the Late Compositions of Rachmaninoff. Monograph. Tambov: Pershin publish house. [in Russian].
10. Lu Yuytszyun. (2013). Thematic Citation as the Basis of Rachmaninoff's Variations. *Tavriyski studii. Music Art.* Simferopol. 3. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_3_15 [in Russian].
11. Solovtsov, A. (1961). Rachmaninoff' Piano Concertos. Moscow: GosMuz [in Russian]. 12. Goubault, S. (2009). History of Instrumentation and Orchestration. Paris: Minerve [in French].
13. Girard, A. (2009). The Orchestration from Haydn to Stravinsky. Paris: Billaudot [in French].

УДК 78.03

Тормахова Вероніка Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри академічного хорового
та інструментального мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
nikusya2008@ukr.net;
Тормахова Анастасія Миколаївна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри етики, естетики та культурології
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка

ПОЛІСТИЛІСТИКА В МУЗИЦІ ДЖОНА ЗОРНА ЯК ПРОЯВ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Мета дослідження полягає у висвітленні специфіки проявів полістилістики, як однієї з провідних рис постмодерного мистецтва, у творчості видатного виконавця та композитора Джона Зорна. **Методологія дослідження** передбачає використання культурологічного та музикознавчого підходів задля виокремлення рис постмодернізму в сучасній музичній практиці, а саме полістилістики. **Новизна дослідження** полягає у тому, що здійснюється аналіз музичної спадщини Джона Зорна задля висвітлення специфіки практичного втілення принципу полістилістики, який дозволяє об'єднати в одному творі ознаки протилежних за своєю сутністю напрямків. **Висновки.** Джон Зорн є композитором, чия музика представляє собою своєрідний потік, що вільно вбирає в себе елементи музики «третього пласту», сучасні композиторські техніки та джазові принципи побудови імпровізації. Для його творчого методу притаманна відкритість до новацій, велика роль символізму та

©Тормахова В.М., 2018
©Тормахова А.М., 2018

постійний пошук нових горизонтів. Творчий підхід Джона Зорна реалізується за рахунок полістилістики, проте не обмежується простим зіткненням контрастних елементів, а призводить до їх синтезу.

Ключові слова: постмодернізм, полістилістика, джаз, рок, академічна музика, Джон Зорн.

***Тормахова Вероника Николаевна**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры академического хорового и инструментального искусства Киевского национального университета культуры и искусств; **Тормахова Анастасия Николаевна**,кандидат философских наук, доцент кафедры этики, эстетики и культурологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко*

Полистилистика в музыке Джона Зорна как проявление постмодернизма

Цель исследования заключается в освещении специфики проявлений полистилистики, как одной из главных черт постмодернистского искусства, в творчестве выдающегося исполнителя и композитора Джона Зорна. **Методология исследования** предполагает использование культурологического и музыковедческих подходов для выделения черт постмодернизма в современной музыкальной практике, а именно полистилистики. **Новизна исследования** заключается в том, что осуществляется анализ музыкального наследия Джона Зорна для освещения специфики практического воплощения принципа полистилистики, который позволяет объединить в одном произведении признаки противоположных по своей сути направлений. **Выводы.** Зорн является композитором, чья музыка представляет собой своеобразный поток, свободно впитывающий в себя элементы музыки «третьего пласта», современные композиторские техники и джазовые принципы построения импровизации. Его творческому методу присуща открытость новациям, большая роль символизма и постоянный поиск новых горизонтов. Творческий подход Зорна реализуется за счет полистилистики, однако не ограничивается простым столкновением контрастных элементов, а приводит к их синтезу.

Ключевые слова: постмодернизм, полистилистика, джаз, рок, академическая музыка, Джон Зорн.

***Tormakhova Veronica**, Ph.D, Associate professor, Assistant professor, Academic Choral and Instrumental Arts Department, Kyiv National University of Culture and Arts; **Tormakhova Anastasiya**, PhD, Assistant professor of Ethics, Aesthetics and Culture Department, Taras Shevchenko National University of Kiev*

Polistylistic in John Zorn's music as manifestations of postmodernism

Purpose of the article is to highlight the specifics of the manifestations of polystylistic, as one of the leading features of postmodern art, in the work of the prominent performer and composer John Zorn. **Methodology.** The research methodology involves the use of cultural and musicological approaches to distinguish the features of postmodernism in contemporary musical practice, namely, polystylistic. **The scientific novelty** of the study is an analysis of the musical heritage of John Zorn. In his work, he practically uses the principle of polystylistic, which allows combining in one work the signs of opposite directions. **Conclusions**. John Zorn is a composer whose music is a kind of stream that freely absorbs elements of "third layer" music, contemporary composing techniques and jazz principles for building improvisation. In his creative method, which is opened to innovation, plays the significant role in symbolism and the constant search for new horizons. John Zorn's polystylistic, which is his creative method, is not limited to a simple collision of contrasting elements but leads to their synthesis.

Key words: postmodernism, polystylistic, jazz, rock, academic music, John Zorn.

Актуальність дослідження. Одна з головних задач митця сьогодення – віднайти свій творчий шлях. Якщо спробувати окреслити ключові принципи мистецтва минулого, то їх можна було б визначити як слідування вказаним нормам та традиціям. Проте мистецька практика XX-XXI століття ставить зовсім інші цілі – пошук сфери прояву власного творчого методу, намагання відкрити нові горизонти та самореалізуватися. Але не завжди індивідуальний стиль композитора чи виконавця постає як тотальна інновація. Подібне прагнення скоріше за все може виявитися недосяжним та ілюзорним. Натомість можна казати про те, що основним правилом музики як мистецтва є балансування між новаторством та певними традиціями. Одним з достатньо яскравих прикладів подібної взаємодії виступає полістилістика. Причому, якщо раніше даний принцип побудови мистецьких творів стосувався, здебільшого, сфери академічної музики, відтепер подібний підхід до компонування можна віднайти і у естрадному напрямку. В творчості Джона Зорна – видатного музиканта сучасності – полістилістика виступає ключовим аспектом конструювання художнього цілого. Аналіз специфіки даного феномену вбачається доцільним та перспективним напрямком дослідження.

Висвітлення зазначеної проблематики передбачає звернення до праць, в яких обґрунтовуються принципи постмодернізму. Так в роботі провідного ідеолога постмодернізму І. Хассана виокремлюються основні принципи цієї парадигми. Сучасна авторка Л. Горбунова наголошує на тих впливах, який чинить постмодерн на розвиток культури XX століття. Основні сутнісні аспекти полістилістики наголошувались у теоретичних розробках відомого композитора А. Шнітке. Загальні риси музичної практики XX-XXI століття змальовані в праці О. Соколова. Питання втілення полі стилістики в практичному музичному вимірі передбачає аналіз творів Джона Зорна, ключем до розуміння світоглядних принципів якого виступають ряд інтерв'ю, проведених М. Голдбергом, Т. Гроссом, К.Мошковим.

Мета дослідження полягає у висвітленні специфіки проявів полістилістики, як однієї з провідних рис постмодерного мистецтва, у творчості видатного виконавця та композитора Джона Зорна.

Виклад основного матеріалу дослідження. Надзадачею кожного творця є пошук власного стилю. Саме з доби романтизму наріжним прагненням для кожного композитора постає намагання виразити власне світовідчуття у відповідній формі. Подібні намагання виражаються у грі з формою, оновленні різних елементів музичної мови, розкритті широкого спектру образів. Причому досить часто пошук призводить до того, що новацією стає адаптація чогось давно відомого до нових реалій. Сучасний автор О. Соколов влучно відмічає, що такі категорії, як «традиція» та «новація» нерозривно взаємопов'язані та мають відносний характер. «Зона перетину понять традиція і новаторство може бути в ряді випадків визначена як «новаторство в грі з традицією». Прикладів тому теж чимало. Залучення в новий контекст традиції як добре забутого старого або традиції інокультурної сприймається як яскраве новаторство» [4, 9]. Варто відмітити, що подібне твердження є абсолютно доречним, коли мова йде про творчість Джона Зорна. Цей музикант в сфері джазу відобразив найхарактерніші риси, притаманні академічному мистецтву XX-XXI століття.

Отже, яким чином можна виразити сутність мистецтва XX століття? Якщо звернутись до філософсько-естетичної літератури, яка робить спробу узагальнити ті процеси, що відбуваються в культурно-мистецькому просторі, то цей період визначається як доба постмодерну, а її ключовою парадигмою відповідно є постмодернізм. Постмодернізм автори визначають по-різному. Так один з теоретиків постмодернізму Іхаб Хасан визначаючи постмодернізм використовує неологізм індетерманентність, прагнучи поєднати принцип невизначеності та іманентності. «Однак настав час роз'яснити докладніше цей неологізм – «індетерманентність». Я використовував цей термін для позначення двох центральних, основоположних тенденцій в постмодернізмі: невизначеності (індетермінованості) і іманентності. Ці дві тенденції не знаходяться в діалектичній взаємодії, оскільки не є по відношенню одна до іншої точними антитезами і не ведуть до синтезу. Будь-яка з них обмежена своєю власною протилежністю, і при цьому посилається на елементи другої. Їх взаємодія передбачає акт «полілектики», що пронизує постмодернізм» [5]. На думку Хасана, термін «полілектика», як висхідний принцип постмодернізму необхідно розуміти як розмову між багатьма людьми, а не як діалог, який передбачає двох співрозмовників. Ця комунікативна природа проявляється у полістилістиці, тобто у багатостильовому поєднанні. Не варто розглядати полістилістику як певне негативно забарвлене явище. Її призначення постає у діалозі з усіма одночасно, як пошук шляху до комунікації з усім всесвітом. Л. Горбунова – сучасний культуролог відмічає, що для постмодернізму притаманна відкритість до спілкування. «Постмодернізм в культурі і релігії не означає ні антимодернізму і не ультрамодернізму. Це транскультурний і мультирелігійний феномен, що передбачає діалог на основі взаємної інформації, відкритість, орієнтацію на різноманіття духовного життя людства» [1, 267].

Отже, виникає питання стосовно того, як саме проявляється полістилістика в музиці. Навіть серед провідних діячів XX століття не було єдності у трактуванні полістилістики. Для Едісона Денісова полістилістика вважалась синонімом еклектики. Натомість Альфред Шнітке притримувався думки про те, полістилістика – це намагання повернути колись минувше. «Полістилістика кінця століття підхоплює естафету у еклектики початку століття аж ніяк не тільки зовні. За цим стоїть ні що інше, як повернення певних світоглядних ідей, що знову опанували людством» [4, 33]. Отже, можна зазначити, що полістилістика виступає у якості провідного принципу, який не варто розуміти як механістичне поєднання непоєднуваного. Скоріше це універсальний спосіб розкрити комунікативну природу буття в просторі століть. О. Соколов відмічає, що простота полістилістики не повинна абсолютизуватись. «Технікою технік називають іноді музичну полістилістику. Це одне з найбільш важливих художніх явищ, що відносяться до естетики «нової простоти», сама назва якої – очевидна провокація: простота тут удавана – знайомі елементи мови минулих епох вступають в принципово новий зв'язок, утворюючи те саме «подвійне дно», нову семантику тексту твору» [4, 89].

У творчості Джона Зорна – провідного музиканта XX-XXI століття, який працює у різних стильових напрямках, в повній мірі можна віднайти вищезазначені риси. Полістилістика для нього виступає в якості провідного принципу самовираження, причому вона має аж ніяк не формальний характер. Це спроба поєднати усі етнічні компоненти, що представляють для нього інтерес. Також це намагання розмовляти на «мові», доступній для багатьох, а не для когось одного. Провідний композитор XX століття А. Шнітке у статті «Третя частина симфонії Л. Берія. Стилістичний контрапункт. Тематична і формальна єдність в умовах полістилістики. Розширення поняття тематизму» зазначав, що досить недоречно розуміти полістилістику як механічне поєднання різних способів вираження чи творчих манер. «Часто в творчості композитора відбувається взаємодія якогось центрального, осно-

воположного, особистісно забарвленого стильового начала – і, так би мовити, периферійних стильових віянь, відблисків і відгомонів зовнішнього світу. Сплав одного з іншим, зовнішнього з внутрішнім (звичайно, чіткої розмежувальної лінії між ними провести не можна) і утворює ту складну субстанцію, яку дуже легко іноді називають полістилістикою» [6, 110].

Отже, Джон Зорн – це композитор та виконавець, який однаково добре розуміється на стильових особливостях джазу, рок-, поп- та сучасної академічної музики. Проте дуже рідко в його творах відбувається синтез усіх напрямків одночасно. Зазвичай, він обирає якийсь один музичний напрямок в якості базового (основного) в своїй п'єсі, а потім до нього додає фрагменти псевдо-фольклорного типу з використанням етнічних ладів, на яких базується імпровізація. Джон Зорн зазначав, що досить часто до своєї практичної реалізації написання твору проходить тривалий процес його формування у свідомості, причому тут діють як свідомі, так і позасвідомі чинники. «Це як самогіпноз, у певному сенсі. Коли я пишу, іноді я потрапляю в те місце, де я відчуваю, що частина мене пише матеріал сама, і інша частина намагається не вставати на її шляху. Я готуюсь написати твір зараз, і про це думаю вже шість місяців, змінюючи інструменти, змінюючи назву, додаючи більше тексту» [8].

Наприклад, у творі «Music for children» композиція починається з постійного ритму у перкусії та вібрафону, що нагадує техніку мінімалізму, яка поєднується з політональністю, коли раптово вступає чоловічий голос, співаючий в народній манері. Цей твір, що присвячений Едгару Варезу, багато в чому нагадує академічну музику, проте ритмічне остинато пов'язане з латиноамериканськими ритмами, які поширені у джазовому напрямку ф'южн. Ритмічний пласт музичної тканини, що виконується перкусією, челестою та музичною шкатулкою, здійснює плавний перехід із однієї тональності в іншу. А народний вокал являє собою скет- імпровізацію в народній манері. Якщо скет-манера імпровізування притаманна джазовим напрямам, таким як свінг, бібоп, боса нова, то в даному випадку поєднання з народною манерою співу створює алюзію з фольклорними витоками. Таким чином здійснюється звернення до тих компонентів, які були притаманні етапу зародження джазу як різновиду музичного мистецтва. Даний твір, що був першою частиною з Music Romance Series (серії музичних романсів) – Naked City, який він виконував з групою Prelapse для вітряних машин та систем керування зворотним зв'язком, з використанням скрипки, перкусії та фортепіано є досить неоднозначним та поєднує у собі досить нетипові елементи, які, зазвичай, не притаманні джазу чи академічній музиці. Серед тих компонентів музичного академічного авангарду можна відмітити залучення атональної музики, нетрадиційних прийомів гри на скрипці, фортепіано, застосування надвисоких флажолетів у скрипки та перкусійних ефектів, які важко піддаються ідентифікації.

У цій композиції, що написана в тричастинній формі, другий розділ є набагато більш тривалим і в ньому демонструється спочатку авангардна академічна музика у виконанні струнно-смичкових інструментів, її раптово перебиває фрагмент у напрямку хард-рок, де на фоні акомпанементу гітари з дісторшеном звучить вокал, що співає у манері скримінг. Причому, іноді цей матеріал на декілька секунд переривається контрастною ліричною музикою, проте потім знову повертається хард-рок. Таким чином, виникає враження перемикання різних каналів на радіо, що орієнтовані на різну за стилістикою музику. Потім наступає медитативна спокійна музика, яку виконує електрогітара, відтворюючи зовсім інший настрій, що нагадує напрямок інді-рок. Після нього завершується середина композиції і розпочинається розділ, який представляє шум, що видобувається за допомогою вітряних машин. Це звучання поступово стирає усе тембральне та стильове багатоманіття, яке було до цих пір. Цей розділ стає прообразом постапокаліптичного світу, в якому вже немає людської цивілізації і звичних звуків людської присутності. Превалює звук вітру, який змінює амплітуду гучності, інтенсивності та відносної висоти. Наприкінці композиції вітер раптово зникає і після паузи звучить самотня музична шкатулка, що відсилає до початку твору та створює образно-тематичну арку.

Реалізація принципу полістилістики знаходить своє відображення у подвійному альбомі «Bar Kokhba», який записаний у 1994-1996 роках та був заснований на музиці з проекту групи «Масада» (це було тріо, в яке входила скрипка, віолончель та бас). Альбом «Бах Кохба» об'єднав тріо «Масада» з ще одним тріо виконавців (перкусія, гітара, ударні), які створили секстет «Бар Кохба». І назва групи і альбому є надзвичайно символічними та важливими для Зорна. В багатьох своїх творах він звертається до іудейської культури загалом та клезмерської музики зокрема. Так Масада – це давня фортеця на майже прямовисній скелі Юдейської пустелі, яка розташована поблизу ізраїльського міста Арад, а Бар Кохба (Bar Kokhba) – це назва повстання іудеїв супротив римлян при імператорі Адріані, яке відбувалось в 132—136 роках нашої ери під керівництвом Шимона Бар-Кохби. Подібний приклад звернення до історичних подій як джерела натхнення є характерною ознакою творчості Зорна, адже для нього вони виступають уособленням чогось, що є значиме в контексті культури. «У мене є

історія, ця спадщина, що стоїть за мною, яку я можу роздивитися. Це те, у що я вірю. Якщо ви хочете називати це Богом чи духовністю, це все залежить від вас. У основному я вірю в те, що існує щось більше, ніж я, і це дає мені сенс для існування» [7]. Власне, перша композиція з альбому розпочинається зі вступу бонгів, які несуть у собі етнічне забарвлення та змальовують картину Сходу. А риф бас-гітари відносить нас до медитативного джазу, адже він побудований на повторенні однієї остинатної формули. Проте тема, що розпочинається у струнно-смичкових інструментів, нагадує традиційну клезмерську музику і саме на ній побудовано імпровізаційний розділ, в якому наявний такий лад, як двічі гармонічний мінор. Імпровізація проходить одночасно у всієї струнно-смичкової групи, причому кожний інструмент розвиває свою мелодичну лінію і створюється поліфонічна тканина. Внаслідок розгортання музичного матеріалу, поступово відбувається кульмінація, якою керує сам автор, що знаходиться на сцені в якості диригента. Варто звернути увагу на те, що він не використовує традиційну диригентську техніку, не користується паличкою та знаходиться серед виконавців. Це нагадує позицію бенд-лідера, проте в даному випадку Зорн не грає на музичних інструментах, а його жести є максимально простими та зрозумілими, які доповнюються мімікою. Після кульмінаційного розділу, який скоріше нагадував галасливу суперечку усіх інструментів, що більш притаманна академічній музиці, написаній у техніці алеаторики, починається період сольних імпровізацій кожного виконавця, який є типовим для джазу. Після завершення імпровізаційного розділу йде кода, в якій превалює звучання ударних, баса та флажолетів струнних інструментів. Поступове зменшення динаміки та виключення інструментів призводить до виходу на перший план високих флажолетів у скрипки, що символізують пташині голоси, які відлітають у височінь.

Зазначимо, що зазвичай рок та академічна музика сприймаються як дещо протилежне за своїм звучанням, принципами та сутнісними характеристиками. Провідний музикознавець ХХ століття В. Конен у своїй праці «Третій пласт. Нові масові жанри музики ХХ століття» вказувала на абсолютну несумісність цих музичних напрямків: «Однак по самій суті своїй рок чужий художній логіці так званої «академічної» музики. Він поза її системою. Подібно джазу, від якого рок відбрунькувався, він в принципі належить до того особливого пласту музичної культури, який протистоїть оперно-симфонічній творчості, явно кидає виклик його системі і традиціям» [2, 16]. Проте, якщо розглядати творчість Зорна, то виявляється, що він здатний поєднати ці напрямки та переосмисливши їх, створити абсолютно нове звукове ціле, яке буде мати яскраво виражений полістилістичний характер. У рамках одного концерту Джона Зорна, як-от того, що відбувся на Warsaw Summer Jazz Days 2013, група Джона Зорна поєднувала абсолютно різні стильові напрямки. Поспіль могли йти композиції у стилі хард-рок, латина, блюз-рок з яскраво вираженим етнічним забарвленням. Автором музики в них виступав Джон Зорн, а тексту – Майк Паттон. Їх творча співпраця була надзвичайно плідною, адже цей вокаліст та мультиінструменталіст, який був учасником декількох рок-гуртів, приймав активну участь у багатьох проектах Зорна, експериментуючи з прийомами звуковидобування та імпровізуванням. Джон Зорн у інтерв'ю зазначав, що звернення до авангардної академічної музики для нього є надзвичайно природнім. «…авангард, експериментальна музика – це не звучання, не якийсь певний стиль. Це спосіб дивитись на світ, це спосіб жити. І цей метод постійно змінюється. Для мене авангардна музика – це не те, що відбувалося багато років тому, це те, що відбувається зараз, піднімає питання зараз… Концепція сучасної експериментальної музики – відірватися від минулого і рухатися в майбутнє, пробувати робити ті речі, які ніхто ще не робив» [3].

Висновки. Джон Зорн – композитор, музику якого досить важко класифікувати. Адже вона виходить за межі виключно академічних або джазових категорій. Вона представляє собою своєрідний потік, що вільно вбирає в себе елементи музики «третього пласту», сучасні композиторські техніки та джазові принципи побудови імпровізації. Для його творчого методу притаманна відкритість до новацій, велика роль символізму та постійний пошук нових горизонтів. Досить часто поштовхом для написання твору може бути історична подія, певний мистецький твір чи навіть конкретний виконавець. Пошуки та експерименти, які призводять до появи полістилістичних колажів, сповнені джазовою імпровізаційністю, академічною композиторською технікою та рок-звучанням, виступаючи уособленням музичної картини ХХ-ХХІ століття. Творчий підхід Джона Зорна, спрямований на відкриття нових музичних горизонтів реалізується за рахунок полістилістики, проте не обмежується простим зіткненням контрастних елементів, а призводить до їх синтезу.

Література

1. Горбунова Л.И. Постмодерн как тенденция развития культуры XX века / Л.И. Горбунова // Вестник МГТУ, том 14, №2. – 2011. – С.265–271.
2. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / В.Конен. – М.: Музыка, 1994. – 160 с.
3. Мошков К. Джон Зорн и его Tzadik / Выпуск #18, 2006. – Електронный ресурс. – Режим доступа: http://www.jazz.ru/mag/350/interview.htm.
4. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений / А.С. Соколов. — М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. — 231 с.
5. Хассан И. К концепции постмодернизма / Ихаб Хассан // Постмодернистский поворот; перевод: К. Дегтярев, А. Карпов. - 1987 http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2765&Itemid=0.
6. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке. (текст сообщения, сделанного А. Шнитке на конгрессе ММС 8 октября 1971 г) / А.Шнитке // Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. — С.146-149.
7. Gross T. At 60, 'Challenges Are Opportunities' For John Zorn. Retrieved from. https://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=217195249.
8. John Zorn by Michael Goldberg. Retrieved from. http://bombmagazine.org/article/2501/john-zorn [in USA].

References

1. Gorbunova, L.I. (2001). Post-modernism as a development trend of the culture of the XX century, Bulletin of the Moscow State Technical University, (volume 14, №2), (pp.265-271) [in Russian].
2. Konen, V. (1994). The third layer. New mass genres in the music of the twentieth century. Moscow: Music [in Russian].
3. Moshkov, K. (2006). John Zorn and his Tzadik (Issue # 18). Retrieved from. http://www.jazz.ru/mag/350/interview.htm [in Russian].
4. Sokolov, A.S. (2004). Introduction to the musical composition of the XX century: Textbook. Moscow: The Humanities. ed. center of VLADOS [in Russian].
5. Hassan, I. (1987). Towards the concept of postmodernism. Retrieved from http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=2765&Itemid=0 [in Russian].
6. Schnittke, A. (2004). Polistilisticheskie tendencies in modern music. Moscow: The Humanities. ed. center of VLADOS, (pp.146-149) [in Russian].
7. Gross, T. At 60, 'Challenges Are Opportunities' For John Zorn. Retrieved from. https://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=217195249 [in English].
8. John Zorn by Michael Goldberg. Retrieved from. http://bombmagazine.org/article/2501/john-zorn [in English].

УДК 78.03

Шевченко Лілія Михайлівна,
кандидат педагогічних наук, доцент Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової

КУЛЬТУРНА ШТУЧНІСТЬ РОМАНТИЧНОЇ СТИЛІСТИКИ В УМОВАХ УКРАЇНСЬКОГО ЛІРИЗМУ І В ФОРМУВАННІ МИСТЕЦЬКИХ ЗАСАД ФОРТЕПІАННОЇ ГРИ ВІД XIX НА XX СТОЛІТТЯ

Мета дослідження – прослідковувати «розпорошеності» стильових прикмет українського романтизму в іншостильових утвореннях і в дотичності до феномену клавірізації фортепіано з кінця XIX на XX століття. **Методологічні засади** дослідження – інтердисциплінарний мислительно-стильовий компаратив і культурологічно-герменевтичний аналіз музично-мистецьких виявлень творчості у продовження позицій Т.Адорно, О.Лосєва, досліджень О.Сокола, О.Маркової, О.Муравської та ін. **Наукова новизна** роботи визначається теоретичною самостійністю історичного ракурсу розгляду мистецьких процесів у добу романтизму, вперше в музикознавстві виділена органіка «прориву Сходу» у фортепіанній творчості XX століття як тої, що визначена клавірізацією фортепіано у творчості О.Скрябіна, вплив якого на Південь України і Одесу мав вирішальний характер у зв'язку зі становленням позицій української фортепіанної школи в цілому. **Висновки.** Ліризм української мен-

©Шевченко Л.М., 2018

тальності в спеціальнім сенсі надіндивідуальної душевності вираження демонструє водночас і розкритість до національного-одухотворенного мистецтва романтизму, і уникнення романтичного ж егоцентризму мислення, що народжує особливого роду переплетіння у Т.Шевченка романтичних стильових ознак з торканнями бідермаєру і «передчуттям модерну». А це вже у своєму роді «програмує» стильову чутливість музичної України до символістського клавіризованого фортепіано. Останнє в творчості О.Скрябіна і Г.Гульда стверджується в XX ст. в надособистісному ліризмі виразу, що знаходить розуміння в українській фортепіанній аурі, яка зберігала салонні заповіти протосимволізму Ф.Шопена. Апеляції до понадіндивідуального ліризму Сходу у символізмі проклали шлях до світових піаністичних досягнень китайських майстрів, підготовка яких, силою історичних обставин, в значній мірі живилася їх навчанням в Україні і помежовних до неї державах європейського Сходу.

Ключові слова: стилістика і стиль романтизму, український ліризм, символізм, клавірність, фортепіанна гра.

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

Культурная искусственность романтической стилистики в условиях украинского лиризма и в формировании художественных оснований фортепианной игры от XIX на XX столетие

Цель исследования – проследить «распыленности» стилевых примет украинского романтизма в инностилевых образованиях и в касании феномена клавиризации фортепиано от конца XIX на XX столетие. **Методологические основания** исследования – интердисциплинарный мыслительно-стилевой компаратив и культурологически-герменевтический анализ музыкально-художественных проявлений творчества в продолжение позиций Т.Адорно, А.Лосева, исследований А.Сокола, Е.Марковой, О.Муравской и др. **Научная новизна** работы определяется теоретической самостоятельностью исторического ракурса рассмотрения художественных процессов в пору романтизма, впервые в музыковедении выделенная органика «прорыва Востока» в фортепианном творчестве XX столетия как того, что определил клавиризацию фортепиано в творчестве А.Скрябина, влияние которого на Юг Украины и Одессу имело решающий характер в связи со становлением позиций украинской фортепьянной школы в целом. **Выводы.** Лиризм украинской ментальности в специальном смысле надиндивидуальной душевности выражения демонстрирует одновременно и раскрытость к национальному-одухотворенному искусству романтизма, и избежание романтического эгоцентризма мышления, которое рождает особого рода переплетения у Т.Шевченко романтических стилевых признаков с касанием бидермайера и «предчувствие модерна». А это уже в своем роде «программирует» стилевую чувствительность музыкальной Украины к символистскому клавиризованному фортепиано. Последнее в творчестве А.Скрябина и Г.Гульда утверждается в XX ст. в надличностном лиризме выражения, которое находит понимание в украинской фортепьянной ауре, сохранявшей салонные заветы протосимволизма Ф.Шопена. Апелляции к надиндивидуальному лиризму Востока в символизме проложили путь к мировым пианистическим достижениям китайских мастеров, подготовка которых, силою исторических обстоятельств, в значительной мере питалась их обучением в Украине и пограничных к ней государствах европейского Востока.

Ключевые слова: стилистика и стиль романтизма, украинский лиризм, символизм, клавирность, фортепианная игра.

Shevchenko Lilia, *candidate of the pedagogical sciences, reader of Odessa National A.V.Nezhdanova Academy of Music*

Cultural affectation of traits in romantic style in condition of the ukrainian lyricism and in shaping artistic bases of piano plays from XIX on XX century

The Purpose of the study – a trailing of "woolgathering" in style will take the ukrainian romanticism in other style formations and in osculation of the phenomenon key type of piano sounding from the end XIX on XX century. **The methdological basis** of the study – interdisciplinary reflective-style comparatyve and culturology-hermeneutic analysis music-artistic manifestations of creative activity in continuation of positions of T.Adorno, A.Losev, studies of A.Sokol, E.Markova, O.Muravskaya and others. **Scientific novelty** of the work is defined by theoretical independance of the history forshortening of consideration of the artistic processes in time of the romanticism, for the first time in musicology chosen regular character of "breakout of the Orient" in piano creative activity XX centuries as that that has defined key type of piano sounding in creative activity A.Skrjabin, influence which on South of the Ukraine and Odessa had a decisive nature in relationship with formation position ukrainian piano school as a whole. **The findings**. The lyricism of ukrainian mental type, in special sense over-individual character of soul in expressions, demonstrates simultaneously and opening to national-animated art of the romanticism, and avoiding of romantic egocentrism in thinkings, which gives birth the person of the sort of the entanglement beside T.Shevchenko romantic style sign with osculation of biedermeier and "presentiment of the modernist style". But this already in its sort "programmes" style sensitivity of the music Ukraine to symbolism temper of key type of piano sounding. The last in creative activity A.Skrjabin and G.Gould becomes firmly established in XX ct. in self-individual lyricism of expressions, which finds understanding in ukrainian piano art, saved salon precepts in protosymbolism of F.Chopin. The appeals to self-individual lyricism of Orient in symbolism have paved the way to world piano achievements chinese master, preparation which, power history circumstance, their education ate in significant measure in Ukraine and border to her state of the european Orient.

Keywords: traits of style and style of the romanticism, ukrainian lyricism, symbolism, key type of piano sounding, piano play.

Актуальність дослідження очевидна, оскільки затребувані на сьогодні розробки національної творчої спадщини у ракурсі узагальнення недавнього минулого в проекціях на найближче майбуття заради органіки розбудови національного образу мислення України як нації і держави.

Мета дослідження – прослідкувати «розпорошеності» стильових прикмет українського романтизму в іншостильових утвореннях і в дотичності до феномену клавірізації фортепіано з кінця XIX на XX століття. Методологічні засади дослідження – інтердисциплінарний мислительно-стильовий компаратив і культурологічно-герменевтичний аналіз музично-мистецьких виявлень творчості у продовження позицій Т.Адорно, О.Лосєва, досліджень О.Сокола, О.Маркової, О.Муравської та ін.

Виклад основного матеріалу. З огляду на ознаки «українського ліризму» (див. [14]), оцінюємо своєрідність втиснення того роду ліричних національних музичних ознак мислення в методологію європейських романтиків, які відзначені особливою довірою до індивідуального початку, зокрема стимулюючи «національний індивідуалізм» творців. Ясно, що в ту романтичну пору народжена українська опера засвідчувала певну розбіжність із нормативами оперного західноєвропейського ліризму, маючи нахил до епічних та ліро-епічних тяжінь М.Глінки, російських «купкистів», Московської школи, особливо що стосується М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, П.Чайковського. Не випадковим є те, що українська тема щедро виявилася в композиціях Мусоргського та Чайковського, що у останнього могло стимулюватися його родинними українськими коренями [11, 625].

У цій апеляції до спільності російських та українських шляхів професійного мистецтва були єдині П. Сокальський та М. Лисенко, хоч відверте слов'янофільство першого та більш виражений німецько-західницький погляд другого вносили свої чіткі відмінності. Відмітимо, що в Західній Україні, в якій, з огляду об'єктивних історичних обставин, контакт з російською школою не склався, у XIX ст. національний оперний шлях не вибудувався (в XX ст. також).

Ліризм як музичне явище європейської художньо-самодостатньої музики складає дещо протилежне драматичному та епічному планам вираження, – див. звичні опозиції в сонатних Allegro класичного інструменталізму драматичної (рідше епічної) сфери головної партії і ліричної в побічній. Ліризм романтиків підкоряється політематичному наповненню *монологічності* (див. поемний монотематизм), яка є невідривною від вираження *натхненного співу, поемності* в етимологічному поданні. Надбуденний зміст останнього проявляється в об'ємності діапазону, що осягає напруженні регістри високого фальцетного й басового співу, які в інструментальному втіленні заохочує «багатооктавну пасажність» і Ф.Шопена, і, особливо, Ф.Ліста.

Притаманність же національній традиції, спорідненої з українською, яку ми усвідомлюємо у зв'язку із спадщиною П.Чайковського, демонструє нам гімнічні виходи, які походять від глибин храмового гімноспіву. І тут суттєвим постає зауваження дослідника В.Ліхачової: «Однак саме *гімнотворчість як у звуках-тонах втілення краси духовної усвідомлюється хратителєм Вищого, Краси в її одкровеннях небесного Дару»* [9, 135-136].

У зв'язку зі сказаним, доцільним є наведення музично-естетичного поняття *ліризму* як узагальнення О.Маркової як музикознавчого підходу в розширенні розуміння останнього до висот «спекулятивної теорії музики», як-то прийнято називати музичну естетику:

«*Ліризм як музично-естетична категорія* претендує на узагальнення відповідних якостей в інших видах мистецтва, в літературі-поезії в першу чергу: це *ідеальна ритмізованість-перетікаємість вираження* (будь-то поетичне слово, іконопис-живопис чи архітектурний конструктивізм), які концентруються в музичній мелодійності *гімнічного оспівуючого типу та протистоять гармонічній обумовленості музично-драматичного мистецтва опери та класичної симфонії»* [7, 53].

Мелодійна природа вираження в її релігійно-храмових засновках є невіддільною від гімноспівацького – ліричного початків. І це визначило печальну долю вчення про мелодію в класичну епоху Нового часу – адже до сьогоднішнього дня *не створена теорія мелодії* та органічно зв'язана з нею *теорія контрастної поліфонії.* Кантівська теза про методологічну «прірву», що існує між Знанням та Вірою, присудила тільки Гармонії як вченню про «поєднання різного» мати домінуюче положення в музикознавчій теорії в постренесансній Європі.

Все ж відродження релігійної філософії та ствердження естетичних позицій у вченні про Красу духовну (від Міхаіла Пселла до П. Флоренського [9, 135-136], про красу як ідеально-надбуттєве надбання (Н. Гартман [3]) – подарували музичній теорії та «спекулятивній теорії музики», тобто музичній естетиці, вихід в кінці XIX – на початку XX сторіччя на ідею *базисності мелодійного начала у музичному мисленні* (див. концепцію «лінеарності-енергійності» у Е. Курта [7, 65], «мелодійного першошару» музичного цілого у Х. Шенкера [20, 181], універсалізацію мелодійного принципу в «модальній» системі О.Мессіана, який інтегрував протилежності тональної та атональної-серійної систем на базисі контрастно-поліфонічного принципу мислення О. Скрябіна.

Саме музика О.Скрябіна, яка народила через І. Вишнєградського, М. Обухова та О. Мессіана європейський музичний авангард XX сторіччя, відкрила шлях Відродження Духовної краси в музиці, минаючи тілесність-душевність її виразності класичної Гармонії Нового часу. Містеріальний тонус мистецтва Скрябіна (який здійснив піднесення ісихастської категорії *екстазу* до рангу актуально-виразного зосередження музики взагалі) і Мессіана *повернули музичному змісту той проникливий монологізм, який синонімізувався з ліричною мелодійною музичною якістю, що протистоїть театральності, діалогічності драми та опери як «музичної драми» - на користь опери*-містерії (див. «Святий Франціск Ассизький» О.Мессіана – і як його секуляризована предтеча – «Повість про справжню людину» С. Прокоф'єва).

Шлях, який розробляв О.Скрябін, позбавляв музику тілесної «важкості» душевних виявлень, засереджував на екстатиці *гимнічного піднесення,* але категорично минав національні «заземлення» – можливо, Скрябін є єдиним у своєму роді творцем, у якого відсутні торкання національної жанровості. Цей «безповітряний простір» космічного ширяння заявив слов'янський максималізм художньої *дематеріалізації – і одночасно складає відмінне від українського ліризму,* в якому образ *жалів* склав у творчій виразності певне парадигматичне надбання. У праці О.Сокола [13] представлений аналіз семантики поетичних образів Шевченка, з яких кількісно і якісно виділяється значеннєвість плачу.

Правда, зазначені прикмети образу *жалів-плачів,* вказуючи на трагіко-драматичні складові буття, зовсім не подають *в думних* розкладах трагічного світоглядного охоплення – адже останній є позацерковним принципом, тоді як козацька поетика пройнята християнським страстотерпінням як ознакою *обранності* героя, а, значить, *оптимізмом моральної зверхності обранця.*

При всій напруженості драматизму-трагізму поетичної спадщини Т.Шевченка, при окремих виявленнях позицій, пограничних до атеїзму, – все ж не з проста поет України назвав видання своїх віршів «Кобзарем», тим самим, «розчиняючи» своє авторське єство в узагальненому суб'єктові народного співця-проповідника: молитовна інтонація пронизує навіть відчайдушно грізні і з кривавим відблиском рядки («…Поховайте та вставайте/Кайдани порвіте/І вражою злою вров'ю/Волю окропіте…»; «А щоб збудить/Хиренну волю, треба миром,/Громадою обух сталить;/Та добре вигострить сокиру –/Та й заходиться вже будить…» [15, 536-537]). Як справедливо узагальнює Л.Довгань на сторінках своєї книжки, присвяченої Т. Шевченку, в поезії великого Кобзаря має місце «метасмисл» – і він молитовного наповнення:

«На змістовно-картинному рівні у сьоми останніх рядках (поезії 'Я не нездужаю' – Л.Ш.) маємо щось на зразок видінь І. Босха чи М. Бекмана (до речі, образ "сну" як людей "сплячих-напівмертвих" займає суттєве місце в творчості другого із названих живописців). Персоніфікована "Спляча Воля", яку "колише" химерне "Панство", що славить "п'яного царя" і цінності культури Віри, сукупно презирливо названі "візантійством", – це все у зорових уявленнях виводить на проекспрсіоністські аналогії "марень-привидів" у дусі "карнавалу мерців" Дж. Енсора. Але той "відео-ряд" поетичного змісту виступає *складовою* художнього цілого, сполученою із *інтонаційно-"мусікійськи"* внесеним значенням "фразової ритмізації". А ця остання утворює *музикальність словесних утворень – як "ритм-зміст вищого порядку"»* (курсив останніх рядків – від Л.Ш.).

Інтонаційне не-виділення вказаних акцентуацій в поезії веде до розпаду поетичної системи поєднань смислів-ритмів... Шевченко, знавець народно-духовної спадщини, усвідомлював логіку *ліричного оспівування та лірики плачу,* коли ритмічно-різноманітні слова "стягуються" єдиним словом-значенням, акцентування якого вибудовується на початку фрази (що й маємо в приведеній поезії)» [5, 28-29].

Надалі вказана авторка доцільно підсумовує свої спостереження щодо шевченківської поетики: «Музичні закономірності мислення Шевченка проявляються в його "сонорній тактиці" розташування акцентованих в рядках слів за логікою "розгортання" відкритих голосних звуків у центрі композиції "а" – "о" ("приспав", "волю", "громадою", "добре"…) … Такий *гімнічний* інтонаційний склад вірша привносить одухотворенний зміст, який *зберігає у викривальних та страхітливих образах Освітленість, притаманність Вірі як ідеальному стану душі людини* (тут і далі курсив Л.Ш.), якщо вона і вимовляє атеістичні думки, але щиро Вірить в альтруізм Служіння понадпобутовим цінностям. А ці останні втілювалися для Шевченка в його "далекій-близькій Коханій Україні" з її славою й падінням, з жорстокостями побудових відносин відреченння батьків від дітей, братів від сестер своїх – й чистотою самовіданної Любові до Батьківщини. Так *інтонаційно-музикально Шевченко прославляє Буття, а викривальні-жорсткі випади виводяться на вторинне положення у змістовному наповненні твору*» [5, 29-30].

І все ж: первинна – *гимнічність* у Шевченка, але вторинним і суттєвим виявляється змістовний шар плачів-жалів. І розробки останніх десятиріч щодо поезії величного Співця України акценту-

ють *протосимволізм* [10, 26-28], але, як це відзначено вище, з явними «вкрапленнями» – протоекспресионізму (див. вищеприведену паралель з саркастичною «масковістю» Дж.Енсора).

У класика російського символізму О. Скрябіна, якого, за визнанням Г.Еймерта, слід вважати початком «світового авангарду» [4, 38], значить, поставати предтечею експресіонізму/неоекспресіонізму XX століття, знаходимо визнання про розгорнутість пошуків композитором музики, що засвідчує «нетрагізм буття» [16, 1915 р.№ 8-9, 3-5]. А такий поворот думок автора «Містерії» оголює *християнсько-православний, більше того, ісихастський ґрунт* переконань композитора-піаніста, що має певні паралелі до брахманістських-індуістських і буддистських уявлень про мінімалізацію фізичної присутності у енергійних виявленнях *Екстатики.* Тому закономірним є визнання *християнсько*-містеріальної основи скрябінівської містеріальності, як це приведено на сторінках «Южного музыкального вестника» за 1916 р. з викладенням полеміки з М. Івановим, який відстоював суто християнське джерело Містерії [16, 1916 р. № 1-2 янв., 3].

Так вимальовується московсько-ісихастська стимуляція творчих відкриттів Екстатики О.Скрябіна, показова для російської школи як абсолютизації абстрактно-духовного виявлення *безмежної Радості буття і подолання фізичної обваженості образу.* Стосовно саме піаністичної палітри названого композитора-піаніста Д.Андросова відмічає:

«В результаті – спогади М. Пресмана, який у цілому зневажливо висказувався про піанізм великого композитора-піаніста... Але ж була і інша позиція – М. Звєрєва, досвідченого педагога і прекрасного піаніста, який цінував піаністичний талант Скрябіна *вище за композиторський,* – хоч цей останній, як самоочевидний, не обговорювався... Відомим є величезний успіх Скрябіна в Парижі у 1905 р., де його піанізм оцінений як ‘блискучий’, а також наступні тріумфальні виступи як за кордоном, так і у найкрупніших містах Росії.

То був піанізм ‘польотний’, що використовував ‘другу клавіатуру’, тобто гру на піднятій кисті, що йде від староклавірної традиції мелізматичної гри. Але С. Михайлов справедливо вбачає в цих ознаках – національні традиції. А глибинний аспект цієї традиції – піднятий в працях Б. Яворського, великого ентузіаста національних російських коренів фортепіанної спадщини О. Скрябіна…» [1, 133].

Безпосередньо втілена у «польотному» піанізмі О.Скрябіна ідея «дематеріалізації буття» як переломлення «російського максималізму» трактування Віри (див. у авторитетному духовному виданні «История русской Святости»: «Ця жадоба космічного преображення – одна із найяскравіших рис російського релігійного духу» [6, 5]

Але такого роду творча позиція О.Скрябіна може розглядатися як піаністично-екстремальна – і тут напрошується посилання на сучасника, правда, того, що набагато пережив творця «Поеми екстазу», на С.Рахманінова, «дзвонність» якого для багатьох втілювала «російську міць». Але таке бачення явно спрощує феномен С.Рахманінова – адже він був «шопеніанцем» за витоками не менш, ніж О.Скрябін, навчався піаністичній майстерності у того ж М.Звєрєва, який виховав Скрябіна. Щодо шопеніанства Рахманінова яскраво пише автор монографії, присвяченій Рахманінову, В. Брянцева, вказуючи на певні показові співвідношення в репертуарі піаніста, зокрема у звертанні до композицій польського генія:

«Всього Рахманінов публічно зіграв більш ніж 400 фортепіанних творів п’ятдесяти з додатком композиторів…. В кількісному відношенні тут на першому місті стоять власні твори…. Майже стільки ж місця займає Шопен…» [2, 610].

Щодо сутності *ліричного* мислення С.Рахманінова в його композиторській і, особливо, виконавській іпостасях, слушно зауважено у книзі Д.Андросової:

«Об’єктивно лірика Рахманінова пронизувана тою славильністю, яка піднята над емоційно-бутійними проявленнями. Особливо це наочно виявилося в його виконавській манері, в якій «суховато»-стримано (салонний штрих!) подаються відповідні фрагменти його музики. Найбільш наочно ті риси *ліризму* (курсив Л.Ш.) Рахманінова виявляється в його Концертах, в їх виконанні автором. І вказанні штрихи засвідчують про “незмагальну» природу жанрової трактовки творів (йдеться про жанр концерту – Л.Ш.)» [1, 263] .

У книзі Д.Андросової приділена увага *ліричній обраності* антилістівського піанізму XX ст., уособлюваного в послідовному виявленні О.Скрябіним і Г.Гульдом, але який охоплює увесь обсяг тенденцій видатних митців від фортепіанної гри минулого століття, включаючи геній С.Рахманінова, С.Прокоф’єва, Б.Бартока, М.Аргеріх, М.Плетньова та ін. Щодо сутності цього *моторно-клавірно представленого ліризму* підкреслюємо його *аллілуйно-славильну* підоснову, *віртуозний* ґрунт в етимологічному значенні «доблесті», «героїки» вираження, яка надихала фігуративну вишуканість церковного гімноспіву і, відповідно, його інструментальних проекцій в духовній музиці і у позацерков-

них зібраннях типу салонних аристократичних спілкувань заради наслідування «доброго пастирства» першохристиянської общинності [1, 190-192]

Дж.Пейзан, автор монографії, присвяченої величному піаністові ХХ сторіччя, відзначав і аргументував у наступних термінах *ліризм* Г.Гульда:

«Його фортепіанний стиль – тонкий, вишуканий, ритмічно динамічний, структурно визначений, настирливо контрапунктичний – був скоріш модерністським, ніж романтичним, і все ж залишається більш за все *ліричним* (курсив Л.Ш.) і глибоко виразним. Як інтерпретатор, однак, він був останнім романтиком... Його широкий, при цьому вкрай різноманітний репертуар коливається від вірджіналістів до нині живучих канадців. Це було видиме, помітне висвітлення раннєромантичної музики…» (перекл. українською автора [18, 34]).

Як би не тлумачив Дж.Пейзан той ліризм Г.Гульда, протиставляючи романтизмові як епохальному явищу і стилю-напрямку музичного мислення ХІХ сторіччя чи зближуючи з методом-підходом Гульда як піаніста-інтерпретатора, але суттєвим виступає *розширене тлумачення ліризму як загально-художнього показника,* який тримається на лінеарно-моторному (контрапунктичному у Гульда!) фактурному виявленні. І, тим самим, *ліризм* постає у *понадіндивідуальному* показчику виразу, сягаючи *мелодійно-гетерофонного обсягу музики ХХ сторіччя у цілому* (за Е.Куртом [8]). А, як відомо, кожне епохальне виявлення концептується ідеями *епохального ж етнічного лідерства* за Х.Ріманом [19], що й надихнуло його учня, знаного Г.Адлера до узагальнення про *лідерство російської школи у модерні ХХ століття* [17, 901].

Але загальний підсумок мистецтва минулого століття вказує на впливовість *східноєвропейських* впливів на світовий музичний простір. Адже виняткова роль джазу й рок'у в маскультурних здобутках вказує на «ірландський ген» їх стильового стимулу, а, значить, на *візантійський* ґрунт їхньої національно-творчої позиції. І це безпосередньо викликає до життя у якості провідної позиції музики епохи постмодерну, тобто 1980-х – 1990-х років, *грецьку* школу, спадкоємицю Візантії, що представлена у другій половині ХХ століття геніями фахового мистецтва – М.Теодорокісом, Я. Ксенакісом, Є. Вангелісом.

А в популярному, мас-культурному середовищі виділяється грек Д.Руссос, що в сценічному образі і в манері вокалізації демонстрував візантійський початок свого співу. І в цьому ж роді виділилася також ірландська школа в танцювальній і співацькій сферах, нарешті, висвітився феномен Валі Балканської, зразок фольклорно-духовного вираження якої стало знаком високого популярного стилю планети у посланні до космічних братів за розумом американської експедиції 2002 року. Справедливо відмічає дослідниця болгарського внеску у мистецтво минулого століття дослідниця Л.Нейчева:

«Болгарська музика в її національній специфіці вагома в міжнародних масштабах своєю причетністю до традицій греко-ірландського лідерства в популярній сфері сьогодення, зокрема в області церковної музики. Адже актуальність співу за ісоном для сучасного Православ'я, що культивувався від початку Християнства в монастирях Афона і що існує в Україні та Росії і до нині в церковному мистецтві, – висвічує той фактор, що бурдоний-ісоний принцип фактури є *традиційним* для болгарського фольклору та церковності. Відповідно, конфесійна затребуваність по відношенню до бурдоно-ісонового звучання на сучасному етапі «входить в резонанс» з споконвічно-болгарськими співочими навиками, що просувають сукупно національне мистецтво цього народу до музично-лідируючих позицій в стилістичному положенні сьогодення» [12, 4].

І вказана авторка слушно уточнює візантійський стимул успіхів болгарської школи минулого століття:

«Болгарська музика історично найбільше наближена до візантійсько-грецьких витоків Християнського мистецтва, а через Кирило-Мефодієвську традицію – до устоїв Ірландсько-Галльського Православ'я, від чого вона стала досить помітною в «греко-кельтській хвилі», що висвітилась в художній сфері в кінці ХХ – початку ХХІ ст.. у зв'язку з висуненням А. Пьяццолли та Вангеліса на провідні позиції стилістики професійної музики світу. В цьому випадку звертаємо увагу не тільки на композиторський вихід болгарських авторів, але й на активність музикознавства Болгарії в загальноєвропейському положенні, що сукупно визначило вагомий вклад цієї «маленької країни» в світову культуру минулого століття» [12, 4].

Вказане просування на європейський Схід лідуючих шкіл європейського художньо-самодостатнього мистецтва з виявленням *клавірного ліризму фортепіанного виконавства* у ХХ сторіччі завершується «вибуховою кульмінацією» даного процесу: вихід на світову арену європейської композиторської творчості представників китайської культурної генерації – в особах корейця Юн Ісанга і Тань Дуня.

І подібне ж здійснюється в мас-культурній сфері: вражаючий успіх старовинної аристократичної китайської опери куньцюй у США та Західній Європі у 2000-і роки. Відмітимо, що цей «прорив Сходу», вперше за все існування європейського художньо-самодостатнього музичного мистецтва, у професійній композиторській сфері був підготовлений виключними успіхами китайських піаністів від 1950-х років, з блискучої перемоги Лю Шикуня на Першому Міжнародному конкурсі імені П.І.Чайковського у 1958 році аж до сьогоденних перемог Лан Лана, Лі Юнді, Юджи Вангі та багатьох інших. Показово, що вказані та інші китайські віртуози охоплюють можливості лістівської фортепіанної оркестральності, але «значеннєвим ядром» їхнього репертуару виступає моцартівська-шопенівська-скрябінівська лінія піанізму, дотична до а-/антиоркестральної позиції Г.Гульда.

Вказані просхідні апеляції музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть (але не в фольклористичних орієнталізмах торкань «східного колориту» романтичної доби) у фортепіанному вираженні чітко спрямовують до подолання індивідуалістично-драматичної концепції класичної європейської, німецької в першу чергу, музики. А результатом опиняється вихід на *ліричну монологічність* вираження, причому, у ракурсі *понадіндивідуально вирішуваного ліризму*. І в цьому плані значущою постає піаністика з культурою України, поєднаних С.Прокоф'єва (пам'ятаємо про «об'єктивну лірику» його композиторської палітри!), С.Ріхтера, Е.Гілельса, для яких показовим є тяжіння (різною мірою і в різних пропорціях з традиційною оркестральною грою виявлене) до *клавіризованого* фортепіано.

У цьому напрямі працювали учні В.Пухальського, вихованця С.Монюшкі, у Києві, спадкоємці К.Мікулі, навченого великим Ф.Шопеном, у Львові. Не забуваємо, що саме натхнений прийом публіки Одеси, як вже відзначалося вище, надихнув О.Скрябіна у 1898 році на турне у Франції, яке принесло йому світове визнання у ствердженні виразності *польотної клавірності фортепіанної гри.*

Наукова новизна роботи визначається теоретичною самостійністю історичного ракурсу розгляду мистецьких процесів у добу романтизму. Вперше в музикознавстві виділена органіка «прориву Сходу» у фортепіанній творчості ХХ століття як та, що визначена клавірізацією фортепіано у творчості О.Скрябіна, вплив якого на Південь України і Одесу мав вирішальний характер у зв'язку зі становленням позицій української фортепіанної школи у цілому.

Висновки**.** Таким чином, *ліризм* української ментальності, в тім спеціальнім сенсі *надіндивідуальної душевності вираження,* демонструє водночас і розкритість до національного-одухотвореного мистецтва романтизму, і уникнення романтичного ж егоцентризму мислення, що народжує особливого роду переплетіння у Т.Шевченка романтичних стильових ознак з торканнями бідермаєру і «передчуттям модерну», що у своєму роді «програмує» стильову чутливість до символістського *клавіризованого* фортепіано. Останнє в творчості О.Скрябіна і Г.Гульда стверджується в *надособистісному ліризмі виразу,* що знаходить розуміння в українській фортепіанній аурі, яка зберігала салонні заповіти *протосимволізму* Ф.Шопена. Апеляції до понадіндивідуального ліризму Сходу у символізмі проклали шлях до світового піанізму китайським майстрам, підготовка яких, силою історичних обставин, в значній мірі живилася їх навчанням в Україні і помежовних до неї держав європейського Сходу.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса, Астропринт, 2014. 400 с.

2. Брянцева В. С.В. Рахманинов. Москва: Совет.композитор, 1976. 645 с.

3. Гартман Н. Эстетика. Москва, Иностранная литература, 1958. 692 с.

4. Гойови Д. Е. Голышев и дада-сериализм. *Трансформація музичної освіти: культура та сучасність*. Одеса, 1998. С. 96-101.

5. Довгань Л. Шевченківська ліра у «постсміховому просторі» музики ХХІ століття. Київ, 2006. 136 с.

6. История русской Святости. По благословению Высокопреосвященнейшего Амвросия, архиепископа Ивановского и Кинешемского. Москва, Молодая гвардия/Синтагма, 2001. 544 с.

7. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса, Астропринт, 2015. 532 с.

8. Курт Э. Основы линеарного контрапункта. Мелодическая полифония И.С. Баха. Москва,Гос.муз.издат.,1931. 304 с.

9. Лихачева В. Искусство Византии IV-XV веков. Ленинград : Искусство, 1986. 310 с.

10. Маркова О., Смирнова Л., Овсяннікова О. Поезія Тараса Шевченка в органічному зв'язку з ідеями українського Просвіщення та лірикою канта. *Українська література і цензура*. Черкаси, 1996. С. 26-28.

11. Митці України: енцикл.довідник. Упоряд.: М. Лабінський, В. Мурза.За ред.А. Кудрицького. Київ: УЕ, 1992. 848 с.

12. Нейчева Л.В. Болгарское музыкальное искусство как национально-стилевая парадигма в культуре XX – начала XXI веков. Канд.дисс., специальность 17.00.03 – муз.искусство, ОНМА имени А.В.Неждановой. Одесса, 2016. 180 с.

13. Сокол А.В. Теория музыкальной артикуляции. Ред. Семенов Ю. Е. Одесса, ОКФА, 1996. 206 с.

14. Українська душа. Збірник статей. Вступ.сттаття та ред. В. Храмової. Київ: Фенікс, 1992. 127 с.

15. Шевченко Т.Г. Кобзар. Донецьк, ТОВ ВКФ «БАО», 2008. 480 с.

16. Южный музыкальный вестник, 1915, №№ 8-9. С.3-5. Южный музыкальный вестник, 1916, № 1-2 янв. С.3.

17. Adler G. Der Stil in der Musik. Lpz., Breitkopf und Härtel, 1911. 46 S.

18. Payzant G. Glenn Gould. Music and Mind. Toronto-N/York, London, 1978. P. 158.

19. Riemann H. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel, 1947. 480 S.

20. Schenker H. Neue musikalische Theorie und Fantasie. Der Freisatz. Wien: Universal Edition, 1956. 212 S.

References

1. Androsova, D. (2014). The symbolism and plural key type of piano sounding, in piano play XX ct. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].

2. Bryanceva, V. (1976). S.V.Rahmaninov. Moscow: Sovet. kompozitor [in Russian].

3. Gartman, N. (1958). Aesthetics. Moscow: Inostrannaya literatura [in Russian].

4. Goyowy, D. (1998). E. Golyshev and dada-serialism. *The transformation of musical educatoin: culture and contemporaneity.* Odessa, 38-40 [in Ukrainian].

5. Dovgan, L. (2006). The poetry of Shevchenko in "post-laughter space " of music XXI century. Kyiv [in Ukrainian].

6. The history to Russian Sanctity (2001). On blessing Eminence Amvrosiy, the archbishop of Ivanovsk and Kineshma. Moscow : Molodaya Gvardiya, Sintagma [in Russian].

7. Kaminskaya-Markova, E.N. (2015). The Methodology of musicogy and problems of music culturology. To 50 years of pedagogical activity. Odessa: Astroprint [in Russian].

8. Kurt, E. (1931). The bases of linear counterpoint. Melody polyphony of I.S. Bach. Moscow: Gos. muz. izdat [in Russian].

9. Lihacheva, V. (1986). Art of Bizanty in IV-XV ages. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].

10. Markova, O., Smirnova, L., Ovsyannikova, O. (1996). The poetry of Shevchenko in organic relationship with idea of the ukrainian Enlightenment and lyrics of the edging. *The Ukrainian literature and censorship.* Cherkassy, 26-28 [in Ukrainian].

11. The figures of art in Ukraine: encyclopedic reference book (1992). The Compilers: M. Labinskiy, V. Murza. Under editing A. Kudrickiy. Kyiv: UE [in Ukrainian].

12. Neicheva, L. (2016). The bulgarian music art as national-style paradigm in culture XX – begin XXI century. Diss. of Cand. Digree in art: 17.00.03 Musical art, A.V.Nezhdanova Odessa National musical academy. Odessa [in Ukrainian].

13. Sokol, A.V. (1996). The Theory to music articulation. Editor Semenov Yu. Odessa, OKFA [in Ukrainian].

14. The Ukrainian soul. The collection article (1992). The entrance article and editing V.Hramova. Kiyiv: Feniks [in Ukrainian].

15. Shevchenko, T.G. (2008). Itinerat player on a kind of lute. Donetsk, TOV VKF BAO [in Ukrainian].

16. South music herald (1915), 8-9, 3-5. South music heralds (1916), 1-2, 3 [in Ukrainian].

17. Adler, G. (1911). Der Stil in der Musik. Lpz., Breitkopf und Härtel [in Deutschland].

18. Payzant, G. (1978). Glenn Gould. Music and Mind. Toronto, N-York, London [in USA].

19. Riemann, H. (1947). Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel [in Deutschland].

20. Schenker, H. (1956). Neue musikalische Theorie und Fantasie. Der Freisatz. Wien: Universal Edition [in Österreich].

УДК 781.68

Юрченко Мстислав Сергійович,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри академічного хорового мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
mstyslavyu@i.ua

ВНУТРІШНІЙ МУЗИЧНИЙ РУХ У КОНЦЕРТНИХ ХОРОВИХ ТВОРАХ МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО. НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ «ТЕБЕ БОГА ХВАЛИМ» C-dur, № 1.

Мета дослідження – шляхом аналітичного дослідження показати як Максим Березовський досягає ефекту напруженого музичного руху у хорових концертних творах. **Методологія** дослідження полягає у використанні методів аналізу, синтезу, узагальнення, історичного, причинно-порівняльного. Це дозволило виявити особливості композиційного методу Максима Березовського, що наблизило до розуміння специфіки його індивідуального стилю. Аналітичний метод дозволив виявити характеристики, які дають можливість відслідкувати процес стилістичного переходу від барокової естетики до нової класицистичної у вітчизняному хоровому мистецтві XVIII ст. **Наукова новизна:** вперше аналізується нещодавно віднайдений хоровий концерт Максима Березовського «Тебе Бога хвалим». C-dur, № 1. з точки зору інтерпретаторських можливостей. З'ясовується яким чином композитор досягає відчуття сильного внутрішнього руху, який динамізує і драматизує фактуру, що, зрештою, впливає на форму твору. Базуючись на традиційних методиках та сучасних дослідженнях стосовно психо-неврологічних особливостей сприйняття музичного твору (у галузі хорового ансамблю та фактури), робиться спроба з'ясувати як видозмінюється твір у процесі мистецької інтерпретації та які засоби використовує композитор для посилення його виразності. **Висновки.** Дякуючи загостреному відчуттю руху Максимом Березовським, саме процесуальність внутрішнього музичного руху стає іманентною якістю, яка становить специфіку його індивідуального стилю, що відрізняє його творчість від творців попередніх та наступних епох.

Ключові слова: Максим Березовський, хоровий циклічний концерт, внутрішній рух, хорова фактура.

Юрченко Мстислав Сергеевич, *кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры академического хорового искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Внутреннее музыкальное движение в концертных хоровых произведениях Максима Березовского. На примере концерта «Тебе Бога хвалим» C-dur, № 1

Цель исследования – путем аналитического исследования показать как Максим Березовский достигает эффекта напряженного музыкального движения в хоровых концертных произведениях. **Методология** исследования заключается в использовании методов анализа, синтеза, обобщения, исторического, причинно-сравнительного. Это позволило выявить особенности композиционного метода Максима Березовского, что приблизило к пониманию специфики его индивидуального стиля. Аналитический метод позволил выявить характеристики, которые дают возможность проследить процесс стилистического перехода от барочной эстетики до новой классицистической в отечественном хоровом искусстве XVIII в. **Научная новизна:** впервые анализируется недавно найденный хоровой концерт Максима Березовского «Тебе Бога хвалим». C-dur, № 1. с точки зрения интерпретаторских возможностей. Выясняется каким образом композитор достигает ощущения сильного внутреннего движения, динамизирует и драматизирует фактуру, что, в конце концов, влияет на форму произведения. Основываясь на традиционных методиках и современных исследованиях в отношении психоневрологических особенностей восприятия музыкального произведения (в области хорового ансамбля и фактуры), делается попытка выяснить как видоизменяется произведение в процессе художественной интерпретации и какие средства использует композитор для усиления его выразительности. **Выводы**. Благодаря обостренному чувству музыкального движения Максимом Березовским, именно процессуальность внутреннего музыкального движения становится имманентным качеством, которое составляет специфику его индивидуального стиля, отличает его творчество от создателей предыдущих и последующих эпох.

Ключевые слова: Максим Березовский, хоровой циклический концерт, внутреннее движение, хоровая фактура.

Yurchenko Mstyslav, *Candidate of Art, Professor, Professor of the Department of Academic Choir Art of the Kyiv National University of Culture and Art*

Internal music movement in concert choral works of Maksym Berezovsky. On the example of the concert, "You praise God" C-dur, № 1

The purpose of the article is through an analytical study to show how Maksym Berezovsky achieves the effect of intense musical movement in choral concert works. **The methodology** of the study is to use methods of analysis, synthesis, generalization, historical, causal and comparative. The mentioned issue allowed revealing the peculiarities of the compositional method of Maksym Berezovsky, which approximated the understanding of the specifics of his style.

©Юрченко М.С., 2018

The analytical method allowed to reveal the characteristics that make it possible to follow the process of stylistic transition from baroque aesthetics to a new classical in the national choral art of the XVIII century. **Scientific novelty**: for the first time, the recently discovered chorus concert by Maksym Berezovsky "You praise God." C-dur, No. 1. Regarding interpretive capabilities. It turns out how the composer achieves a sense of strong internal movement, which dynamizes and dramatizes the texture. It ultimately affects the form of the work. Based on traditional techniques and contemporary research on psycho-neurological peculiarities of the perception of a musical composition (in the field of choral ensemble and texture). An attempt is made to find out how work is altered in the process of artistic interpretation and what tools the composer uses to enhance his expressiveness. **Conclusions.** Thanks to the heightened sense of musical motion of Maksym Berezovsky, it is the procedural nature of the internal musical movement becomes immanent quality, which is the specificity of its style, which distinguishes its work from the creators of the previous and subsequent eras.

Key words: Maxym Berezovsky, cyclic choral concert, internal movement, choral texture.

Актуальність теми дослідження. Творчість Максима Березовського становить одне з найцінніших надбань української музичної культури. Віднайдення загублених хорових творів митця доповнює репертуар для хорових колективів самої високої художньої якості та надає новий матеріал для наукового осмислення процесів, що проходили у вітчизняній музичній культурі XVIII ст. при переході від барокової до класицистської стилістики. Відомо, що Березовський запропонував нову форму хорового концерту, що відрізнявся від партесного і який пізніше названо циклічним хоровим концертом. Проте досі як виконавці, так і науковці були обмежені нечисленними збереженими творами у цьому жанрі, що в принципі унеможливлювало коректне опрацювання творчого наслідя композитора, а значить і робило дискусійним любі спроби відтворити композиторські й виконавські моделі процесу зміну жанрів того часу. Відтепер, за допомогою залучення до наукового опрацювання віднайдених творів композитора, стає можливим перевести процес наукового осмислення явища хорового циклічного концерту з проблематичної до аналітичної площини.

Аналіз досліджень та публікацій. Творчість Максима Березовського привертала увагу дослідників ще за життя композитора [11]. Проте, обставини життя і особливо смерті, призвели до забуття його творчого доробку і до втрати майже усіх творів. Хоча це і не завадило науковцям та музикантам розуміти видатну роль М. Березовського у розвитку переважно російської духовної музики. «Повернення» М. Березовського як реальної людини і як композитора, музиканта почалося у другій половині XX ст. у зв'язку зі знахідками циклів духовних хорових творів та вокально-інструментальних і камерно-інструментальних композицій, що дозволило розглядати його творчість у контексті розвитку як російської, так і української музики [2; 3; 4; 6; 10; 13]. На початку XXI ст. було віднайдено більшу частину хорової концертної спадщини композитора. Ці твори, що потребували суттєвої реставрації, зараз входять до музичного простору України і значною мірою коригують наші знання про ті процеси, які спричинили до стильового переходу від барокових хорових форм до великої класичної хорової композиції та формування нової класицистичної музичної мови, що сталося дякуючи діяльності Максима Березовського [12; 14].

Виклад основного матеріалу. Концертна хорова творчість Максима Березовського символізує початок нової музики для Східноєвропейського простору того часу. «Впродовж багатьох десятиліть XVIII століття музикантами-теоретиками і композиторами вирішувалася дуже серйозна задача: зробити музику самодостатньою не тільки за виразністю, а й за внутрішньою логікою, щоб до неї не було потрібно роз'яснювальне слово. Вона повинна була стати настільки ж виразною, членороздільною і внутрішньо структурованою, як словесна мова» [9, 24]. Подібне визначення є важливим для розуміння зробленого М. Березовським: йому вдалося не тільки надати музиці виразності в передачі людських емоцій але й сполучити її з семантикою людської мови, що в результаті привело до нової якості музики і до створення нової музичної мови.

Творчість Максима Березовського є еталонним зразком високохудожніх концертних хорових творів епохи та технічно досконалою музикою, в якій використано багатий спектр засобів виразності того часу. Ще з часів, коли була відома незначна частина доробку композитора, його твори вважалися найвищими художніми здобутками XVIII ст. Зараз, коли віднайдено більше десятка його хорових концертів, це твердження підтверджується і стає зрозумілішим як відбувався стильовий перехід від барокової партесної традиції до класицистської у великій хоровій формі.

Що ж так сильно привертає увагу до творів Березовського до його творів? Найяскравіше – це відчуття сильного, напруженого руху, який розкриває перед слухачем драматичну картину людського буття. Цей рух динамізує композицію, надає їй об'ємності й процесуальності, і вводить со-присутніх його музиці у вир подій, роблячи їх безпосередніми учасниками процесу. Дякуючи цьому, внутрішньому руху, слухач подорожує по твору, як по незнайомій місцевості, переживаючи разом з героєм емоційні потрясіння розгортання сюжету.

Музика Березовського у порівнянні з музикою партесної традиції, є музикою «осмисленою». З іншого боку, плинність і емоційна напруженість музичного потоку відрізняють її від творів двох найбільш яскравих і характерних його сучасників і наступників: від імпульсивності музики А. Веделя та статичності Д. Бортнянського.

У статті спробуємо з'ясувати, яким чином Березовський досягає ефекту сильного внутрішнього руху у концертних творах і для більшої наочності проаналізуємо один з його концертів – «Тебе Бога хвалим». C-dur, № 1».

Засоби виразності цього концерту, якими композитор досягає у ньому певних ефектів, не є такими очевидними, тому важливо показати їх універсальність. З іншого боку, цей твір належить до композицій, що написані на канонічний текст амвросіанської молитви – старовинний гімн Te Deum, відомий з IV ст. Використовуючи цей текст, Березовський був зв'язаний необхідністю відтворювати усі вірші гімну, як і у інших подібних творах, що мають службовий характер: піснеспіви Літургії, Причасних віршів, молебнів.[1]

Амвросіанська молитва Te Deum – у церковно-слов'янському перекладі «Тебе Бога хвалим», – через свою хвалебну спрямованість, була мабуть самим репрезентативним богослужбовим текстом, який найбільше підходив для оспівування урочистостей придворного життя. Він часто виконувався у випадках важливих політичних подій, таких як укладення миру, військові перемоги, коронації, зустрічі й вінчання коронованих осіб, тощо. Березовський, творче життя якого проходило при дворі, не міг оминути цей жанр. Як не міг його оминути Д. Бортнянський – одних тільки двохорних концертів на цей текст у якого налічують десять, і який був зовсім не характерний для А. Веделя.

Текст старовинного гімну Te Deum набув великої популярності у хоровій музиці. Це пояснюється глибокими архетипами, на які він спирається: псалми, молитви, теми вихваляння Бога, упования, звернення до Нього. В результаті: «Текст Te Deum відображає у найбільш безпосередній, концентрованій формі усе, про що в усі віки мислило і молилося людство» [8, 14].

У Березовського віднайдено три концерти з такою назвою: два чотириголосних C-dur і один двохорний G-dur. Це говорить про те, що композитор активно відповідав на запроси придворного середовища, створюючи хорові композиції великої форми та яскравого концертного характеру.

Усі три концерти «Тебе Бога хвалим» містяться у київській збірці.[2] Концерт, який зараз розглядається, стоїть раніше, тому ми його нумеруємо як «Тебе Бога хвалим». C-dur, № 1. Скоріше за все, саме цей концерт було написано у 60-ті роки XVIII ст., що про нього згадує Я. Штелін [11, 59], і який П. Воротніков відніс до першого періоду творчості композитора «коли він, цей юнак, був ще самоук, але самоук з природними здібностями» [1, 112].

Цей концерт повністю відповідає вимогам жанру парадного, урочистого Te Deum – це урочистий величальний хоровий твір, в якому переважає характер прославлення Бога. А за музикою – це повністю сформована велика хорова композиція контрастно-складової форми з визначеною функціональністю частин і розвинутою концертною хоровою мовою. Майстерне використання гармонічних та поліфонічних елементів може свідчити про зрілий стиль автора. Проте, відсутність кінцевої фуги, дещо недооблений, невідповідно короткий фінал, скорочений текст амвросіанського гімну свідчать про ранній період його написання, про що говорили й дослідники минулого.

Серед великої кількості виразових засобів, якими користується Березовський, хочеться зупинитися на одному, який робить його музику захоплюючe виразною. Це внутрішній ритм.

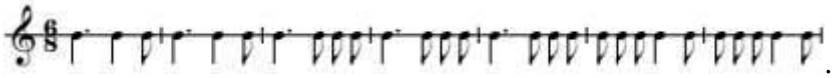
Один з важливих моментів, що пов'язує ритміку Березовського з іншими музичними якостями, є його зв'язок зі словом. Особливістю тексту цього концерту є те, що вони не підлягають корекції і повинні бути використані, бажано, у повному обсязі.[3] Тоді, вибудовуючи композицію великої хорової форми, композитор, задля збереження більшої цілісності форми та уникнення її музичного переобтяження, змушений ущільнювати певні текстові ланки. Його метод – прийом церковного «читка», за яким відбувається проспівування-проговорення іноді досить значної частини тексту. Тут Березовський не дотримується повністю схеми «читка», але використовує його найхарактерніший елемент – спрямування до устою, – що очевидно прослуховується у музиці.

Сучасна хорова наука розрізняє три основні типи хорової фактури, яка забезпечує викладення музичного матеріалу, в тому числі – створення відчуття внутрішнього руху: виклад *гармонічний (акордовий), поліфонічний та мішаний.* З першими двома типами усе зрозуміло – у партитурі Березовського досить ясно видно епізоди, що викладені акордово і поліфонічно. Стосовно останнього це не так. *Мішаний* тип фактури передбачає загальний рух переважно одним з визначених фактурних типів з елементами іншого. Але через величезну кількість різноманітних сполучень різних типів фактури з включенням позатипових елементів, маємо кілька його визначень. Більш загальне визначення – це тип *контрапунктичний*. В. Живов визначає його як функцію, «що пов'язана з доповненням,

розцвічуванням, розвитком однієї музичної думки з допомогою контрастних мелодій в інших голосах» [5, 89].

Більш конкретно, прив'язуючи фактурний тип до класицистичного стилю, визначає тип хорового письма Березовського М. Рицарева: «*концертна фактура*». Мається на увазі стильова форма фактурного руху і спосіб поєднання хорових голосів у багатоголоссі того типу хорового концерту, який з'явився у 60-х роках XVIII ст. після приїзду Бальтасаро Галуппі до Санкт-Петербургу. «Концерти Галуппі відрізняються від його мотетів не тільки більшою величиною і циклічністю форми, але і диференційованої фактурою, розвиваючої дві лінії, два принципи, закладені в мотеті: чисто імітаційний і акордово-поліфонічний, складається з імітаційно-підголоскового руху пар голосів (на відміну від чистої акордики, яка теж, звичайно, має місце)» [6, 102]. Саме такий тип мішаної фактури присутній у фактурі концертів Березовського, де переважає поліфонічний виклад.

Концерт п'ятичастинний з кодою. Зважаючи на великий текстовий масив молитви, велика частина віршів проспівується загальними музичними рухами – туттійне гармонічне проведення-проговорення тексту без повторів (початок I частини, закінчення II, початок і середина III, закінчення IV). Ці епізоди показові для стилю Березовського і присутні в усіх його концертних композиціях: неповторність тексту, дещо збіднені засоби виразності: маловиразна мелодія гармонічно-функціонального типу, одноманітна ритмічна пульсація з однаковим підкресленням сильної (часом і відносної) долі, однофактурність (Tutti), єдина динаміка. Але при цьому композитор досягає враження сильного внутрішнього руху, спрямованого до фразової кульмінації – як єдиний величезний затакт, що наче «встромлюється» у акцентоване слово – домінантне у фразі. Так, на початку I частини після ритмічно виділених «заставних» слів: «Тебе», «хвалим», весь інший текст спрямовується до кінцевого «величає̲т», підкреслюючи думку – возвеличення. Після цезури: «ангели», «небеса», «херувими і серафими», «взивают», в кінці: «Свят, Свят, Свят Бог Саваоф». Ці домінантні слова, підкреслені акцентами та гармонічними й тональними засобами, підсилюють семантику віршів гімну, в яких проглядається архетипове звертання до Небесних та земних сил, і до величальних частин меси: Sanctus і Gloria [5, 11-14]. В кінці II частини у туттійному гармонічному епізоді музична і словесна метрика повністю співпадають, так само підкреслюючи важливі слова: «Отця непостижимого величества, покланяємого Твоєго… Єдинородного Сина», а далі весь музичний потік спрямовано на заключне «Утішителя Духа», яке, повторене двічі, показує пріоритет цих слів для автора. У III частині так само акцентовані слова, в яких оспівується мотив Святої Трійці, а в кінці IV – мотив спокути, на якому побудовано усю частину.

Якість виділених слів сягає ораторської декламаційності. Вони не просто підкреслюються, а вибудовують акцентований ритм другого порядку, створюючи атмосферу феєричного блиску, музичного фейерверку з постійним дробним спалахуванням слів-петард. При цьому зберігається концентрація великої напруги, що робить внутрішній рух цілеспрямованим і невідворотним при збідненій системі музичних засобів. Яким чином? Передусім – ритмом: пружним ритмічним малюнком одноманітної до монотонності фігури:  . Сильні й відносно сильні долі підкреслюються щотактово а заповнення слабких долей подрібненими тривалостями – вісімками – підсилює ямбічність руху. Для підкреслення слова вкінці вірша: «Отця вся земля величает» у попередньому такті ритміка стає одноманітною – усі вісімки – та настирливо повторювана гармонічна фігура – |D-D-T--D-T-T|D-T. Усі неакцентовані слова («Отця вся земля») «проскакуються» у нестримному русі, що як гірський потік розбивається об перегороджуючу рух скелю: «величает». Ци це не форма церковного «читка»? Хоча тут Березовський постійно міняє акорди, перетворюючи прямолінійний рух «читка» на «зубчастий», що більш притаманне інструментальній фактурі періоду «бурі й натиску»: тремоло струнних в оркестрі «штюрмерців», де так само швидко міняються функції акорду щотактово або по половинах. Швидке виконання таких тремоло значною мірою збуджує музичну тканину і спрямовує рух до акценту. Роль тремолюючого звуку у Березовського виконує текст.

Уявний механічний процес скандування долається іншими засобами, що активно втручаються у ліплення форми: гармонія і тональний рух. Сильні долі підкреслені функціонально або відходом у інші тональності (впродовж 18 тактів тональності міняються тричі). Видно, що композитор мислить крупнішими структурами і, використовуючи подрібнену ритміку, одноманітну акцентику, тональні та функціональні зсуви, створює враження мінливого й стрімкого музичного потоку, що вдаряє з розбігу по важливих словах і, стрімко звертаючи в інший (тональний) бік, прямує до тихої гавані стійкого кадансу. Так, у першій фразі початку твору весь внутрішній рух спрямовано до слова «величает», і, відповідно, у другій фразі – до слова «взивають». У результаті весь перший епізод сприй-

мається як єдина побудова – класичний період з двох речень, що наповнена стрімким рухом і відтворена пружними динамічними хвилями. Виконавець, розшифровуючи намір композитора, спиратиметься у першу чергу на ритміку – мотор усієї частини і скелет форми, і намагатиметься «нести» урочистий, світлий, хвалебний образ до кінця епізоду.

Створюється враження, що Березовський навмисне відмовляється від залучення виграшних мелодичних ходів, барвистої гармонії, фактурних ефектів, тощо, зберігаючи лише самі необхідні засоби, якими і відтворюється рух, задля єдиної мети – зробити фактуру твору гранично ясною, зрозумілою. Що повністю вкладається у стилістику класицизму.

Поліфонічні епізоди використовуються Березовським у двох формах: внутрішні поліфонічні чи мішані, «концертні», з перевагою поліфонії, і визначені складні поліфонічні форми: фуги, фугато. У перших формах часто бачимо «концертну фактуру». Технічно ці епізоди є відтворенням партесної традиції, в яких переважають короткі мотивні теми без розвитку та структурна плинність. Інша справа – заключні фуги. Тут автор використовує справжній тематизм і демонструє досконалу поліфонічну техніку розвитку матеріалу. У фугатних формах текст практично не грає ролі – уся увага переключається на складне співнапруження контрапунктуючих голосів. Проте, текст тут також грає значну роль. Іноді навпаки, у складних, сюжетно виправданих перемішуваннях тематичних елементів у фузі відбувається драматична трансформація образу, який показується у заключенні у новій формі, іноді у новому одязі або зі зміненим обличчям. Великою мірою дякуючи тексту. Так Березовський драматизує фугу, роблячи її одним з основних змістових чинників твору. У цьому безумовне новаторство Березовського і його унікальність.

У цьому концерті немає заключної фуги[4] і весь поліфонічний матеріал виявляється в імітаційному чи «концертному» викладі, а роль фуги виконує поліфонічний епізод з закличними інтонаціями, дрібною ритмікою, короткими «тіратними» стрілоподібними рухами та різноманітною фактурою (не зважаючи на коректне використання засобів для збудження фактури, це сама невдала частина концерту: занадто коротка для досить складної багаточастинної композиції).

Цікавіші поліфонічні епізоди у внутрішніх частинах форми (сольні і загальнохорові епізоди). Вони, що за умови більше ніж гармонічні спрямовані на відтворення руху, у Березовського використовуються як імітаційні та контрастні. Рухливість посилюється ритмікою (синкопи, пунктир), фактурою (солісти – тутті, парні поліфонічні проведення).

У сольних епізодах, в яких змальовуються інші, навіть протилежні образи ніж у туттійних, Березовський використовує ті ж виразові прийоми: ямбічність, що виявляється дрібною репетицією повторів прими, і яка значно посилює спрямування до сильної долі; підкреслена акцентність на сильних долях, що співпадає з текстовими акцентами; зміна функціональності та тонального руху після тих же сильних долей, що посилює відчуття тональності або міняє ладове освітлення і тим самим зв'язує синтаксичні елементи форми. Усі ці засоби спрямовані на створення плинної музичної тканини, яка перебуває у невпинному, пульсуючому русі.

Яскравий приклад «концертної» фактури у концерті – паралельні проведення груп хорових голосів, що попарно імітують один одного – партесна техніка. Березовський, використовуючи вже знайому нам ямбічну ритмічну фігуру з затактними вісімками, що прямують до чверті з крапкою, досягає ефекту «подвійного наголосу», коли голоси попарно акцентують те ж саме слово, яке й отримує подвійне проголошення. Вже у цьому концерті цей прийом отримує пріоритет, тоді як у наступних концертах, а надто у «Не отвержи мене», стає лейтритмічною фігурою (Приклад № 1)

Також важливо підкреслити наявність органного пункту, який, за висловом В. Семенюк, «насичуючись силою та імпульсом вираження інших голосів, завжди служить ще й стримуючим началом» [7, 19]. Це може один з перших прикладів використання подібного прийому у вітчизняній літературі. Згодом Березовський широко використовуватиме органні пункти в кульмінаційних частинах фінальних фуг, що дістанеться у спадок його послідовникам, зокрема, Д. Бортнянському (Приклад № 2).

Повільні частини форми. Як правило, композитор виділяє лише одну частину для втілення спокійних емоцій. Це можуть бути образи страждань, молитовного звернення до Бога або образи, що акумулюють енергію перед заключним поліфонічним фіналом. В любому випадку, це є частини спокійного чи повільного темпу, з крупними тривалостями, поступеневою, часто пісенною мелодикою. Така ж і IV частина концерту «Тебе убо просим».

Це трьохчастинна побудова з обрамляючими туттійними гармонічними епізодами та серединним сольним (тріо). У цій короткій молитовній частині Березовський також обмежується музичними засобами, залишаючи лише необхідні, що надає фактурі прозорості, а змістовності – граничної зрозумілості. Слухач начебто сам занурється у молитву. Музичний рух розпочинається повільно, посту-

пово, наче вслуховуючись у кожне звучання та спираючись на кожну гармонічну вертикаль. При цьому уся тканина сильно збуджується, енергія стискається в акордах і в кульмінації виплескується грандіозним форте, що затоплює вселенський простір. Робиться це досить простими засобами: неквапна ритміка поважними кроками відтіняє зупинки на акцентованих словах, не втрачаючи при цьому мірність, поступовість. Мелодія дуже обережно, пощабливо підноситься вгору, з кожним кроком наближаючи кульмінацію. В кінці звичайного гармонічного звороту T-S-T – однойменний мажор: «Тебе убо просим», що освітлює прохання («просим») надією. Акорд, крещендуючи, переносить емоцію до наступної фрази «помози рабом Твоїм». Слово «помози» виділяється напруженою гармонією – малий зменшений терцквартакорд, – що повертає рух у тональність d-moll. Наступна фраза повторює матеріал попередньої але з ре-мінору. Ефект дуже сильного напруження посилюється використанням *«протилежного фактурного руху»*, коли крайні голоси розширюють звукову зону, що надає фактурі особливої об'ємності та створює враження просторової глибини [7, 36]. Кульмінаційна хвиля другої фрази звучить ще сильніше й яскравіше і приводить до більш схвильованого середнього епізоду: затактний рух дрібними репетиціями вісімок до устою «їх же честною кровію». Останнє слово «кровію» солісти відтіняють пекучим великим септакордом, після чого напруження сильною динамічною хвилею спадає: «іскупил єси». Заключний туттійний епізод знову відтворено методом неквапливого скандування. Але повільне розхитування тоніко-домінантового мотиву з кожним тактом наближає кульльмінацію усієї частини: «в вічній славі Твоєй» з потужним крещендо на останньому акорді, немов би слава Господня поширюється у Всесвіті. Після чого, як акт примирення, звучить заспокійлива кода: «царствовати».

Це сама сильна з точки зору виразності частина, лірико-драматична кульмінація твору. У ній нечисленними, навіть скупими засобами досягається враження колосального напруження, коли страждаюча людина віддає усю свою віру Богу, сподівається на Нього і славить його могутність. Такі маленькі шедеври присутні майже у кожному концерті Березовського, що робить його музику живою, правдивою, такою, яка говорить про важливі сторони людського буття.

Як видно, відчуття внутрішнього руху і у повільних частинах відбувається досить сильно, може й потужніше за рухливі частини. І головну роль у цьому грають: поважна ритміка, що акцентує важливі слова, терпка, складна гармонія, тональний рух (зокрема, міноро-мажор) і динаміка.

Поліфонічні епізоди у солістів переважно трьохголосні і стильово є породженням барокових кантів. Відповідно жанру, у Березовського нижній голос тріо досить самостійний, підкреслено функціональний, і часто на рівних бере участь у імітаціях. Цікаве використання кантового тріо в епізоді закінчення III частини: «сідиши во славі Отчей», де альт виконує роль басового голосу на органному пункті, такий собі «перевернутий бас». Основний рух – у чоловічих голосах, які сильним акцентом на устої начебто кілька разів підкидають слово «славі», у той час як альти стримують імпульсивність чоловіків, підреслюючи інше слово: «сідиши», себто, поважно, як належить скоріше басам (батьку), а у даному випадку – альтам (матері), що насторожує запустувавшихся хлопців. Пунктирний ритм альтів тут і є тим «стримуючим началом».

Як видно, і поліфонічні епізоди насичуються рухом так само, як і гармонічні, використовуючи такі ж засоби: переважно акцентована, ямбічна ритміка, підкреслена метрика, хвиляста широкоамплітудна динаміка.

Підсумовуючи, наголосимо на тих якостях, які використовуються Березовським у аналізованому концерті задля посилення відчуття руху. Це одноманітна ямбічна ритмічна фігура з підсиленою сильною (і відносною) долею та подрібненими слабкими, що рівномірною пульсацією підкреслює метричний і словесний акценти; часта зміна функції акордів по тактах і їх половинах, часті відхилення та модуляції, обов’язково з прив’язкою до пульсуючої ритміки; застосування складних, дисонуючих акордів на акцентах; пульсуюча динаміка з широкою амплітудою динамічних хвиль до фразового акценту з відходом.

Висновок. Зазначена характеристика прийомів, що посилюють внутрішній музичний рух, притаманна усім концертним творам Березовського. Дякуючи загостреному відчуттю руху, композитор перебував у постійних пошуках адекватних творчих рішень, що виявилося у посиленні драматизації концертів, появі сюжетності образного розвитку, процесуальності розгортання матеріалу. Глибина внутрішнього руху в його творах становить специфічну стильову особливість творчого почерку композитора, що відрізняє його як від попередників – композиторів барочного напрямку, так і наступників – композиторів, у яких більшою мірою виявляються риси сентименталізму та передромантичної стилістики.

Примітки

[1] Повна Літургія св. Іоана Золотоуста (9 співів), 10 Причасних, концерти: «Тебе Бога хвалим» (гімн Св. Амвросія Медіоланського і, водночас, частина Молебна подячного – 3 концерти), «Не імами іния помощи» (кондак 6 гласу ікони Пресвятої Богородиці „Всіх скорбящих радості"), «Слава во вишніх Богу» (євангельська стихира на утрені Різдва Христова).

[2] ЦДАМЛМУ (Київ). Ф. 441, № 907. Од. зб. 1-6.

[3] Тоді як у випадку звернення до текстів псалму, композитор може довільно обирати певні строфи псалмового тексту, нехтуючи іншим, а згодом, взагалі – змішувати довільні рядки псалмового тексту сусідніх псалмів.

[4] Її немає і в іншому однойменному «Тебе Бога хвалим». C-dur, № 2.

Література

1. Воротников П. Березовский и Галуппи / П. Воротников // Библиотека для чтения. – СПб. –1851. – Т. 105. – С. 110-122.
2. Березовський М. Соната для скрипки і чембало / Публ., розшифровка та ред. М. Степаненка. – К. : Музична Україна, – 1983.
3. Березовський М. Арії з опери "Демофонт" / Заг. ред. В. Бєлякова, М. Юрченка, вст. ст. М. Юрченка. К. : Муз. Україна, – 1988. – 87 с.
4. Березовский М. Хоровые произведения / Сост., ред. и вст. статья М. Юрченко. К. : Муз. Укр., – 1989. – 112 с.
5. Живов В.Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
6. Рыцарева М. Концертный стиль 1760-1770-х годов в творчестве М. Березовского и Б. Галуппи / М. Рыцарева: http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XVIII/?id=3607 [102].
7. Семенюк В. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства / В. Семенюк. – М. : Композитор, 2008. – 328 с.
8. Трубенок Е.А. Христианский гимн Te Deum: к вопросу о текстовых и мелодических архетипах / Е.А. Трубенок // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2014. – Вып. I (13). – С. 9-18.
9. Холопова В.Н. Феномен музыки / В.Н. Холопова. М. : DirectMEDIA, 2014. – 378 с.
10. Шреєр-Ткаченко О. Історія української музики. Ч. перша. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX ст. – К. : Муз. Україна, 1980. – 198 с.
11. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / Я. Штелин / Перевод и вступ. статья Б. Загурского; ред. и предисл. Б. Асафьева. – Ленинград, 1935. – 319 с.
12. Шуміліна О. Процеси стильової еволюції від бароко до класицизму в духовній творчості М. Березовського / Стильова динаміка української духовної музики XVII – XVIII ст. За матеріалами рукописних колекцій. – Донецьк, – 2012. – С. 136 – 241.
13. Юрченко М. Максим Березовський в Італії // Українська музична спадщина: Статті, матеріали, документи. В.1. К.: Муз Україна, 1989. – С. 67-79.
14. Юрченко М. Березовський Максим Созонтович. Історія української музики. В 6 томах. ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України. Т. І. Рук. Прийнято до друку.

References

1. Vorotnikov. P. (1851). Berezovsky i Galuppi. Biblioteka dlia chteniya– SPb., V. 105, 110-122 [in Russian].
2. Berezovskyy M. (1983). Sonata dlia skrypky i chembalo / Publication, decoding and editing by M. Stepanenko. Kyiv : Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
3. Berezovskyy M. (1988). Arii z opery "Demofont" / General edition by V. Bieliakov and M. Yurchenko, introductory article by M. Yurchenko. – Kyiv : Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
4. Berezovskyy M. Chorovyie proizvedeniia / Compilation, editorial and introductory article by M. Yurchenko. Kyiv : Muzychna Ukraina. [in Russian].
5. Zhyvov V.L. (2003). Choral Performance: Theory. Methodology. Practice: Textbook for students of higher educational institutions. – Moscow. : Humanitarian Publishing Center VLADOS [in Russian].
6. Rytsareva M. Concert style of 1760-1770-ies in the works of M. Berezovsky and B. Galuppi. Retrieved from: http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XVIII/?id=3607 [102] [in Russian].
7. Semeniuk V. (2008). Choral texture. Performance problems. Moscow : Kompozitor. [in Russian]
8. Trubenok E.A. (2014). Christian anthem Te Deum: to the question of textual and melodic archetypes. Vestnik PSTGU. Seriya V. Voprosy istorii i teorii khristianskigo iskusstva, I (13), 9-18 [in Russian].
9. Kholopova V.N. (2014). Phenomenon of music. Moscow. : DirectMEDIA [in Russian].

10. Shreier-Tkachenko O. (1980). Istoriia Ukrainskoi Musyky. Part 1. Rozvytok ukrainskoi muzychnoi kultury vid naidavnishykh chasiv do seredyny 19 stolittia. Kyiv : Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
11. Shterin Ya. (1935). Music and ballet in Russia in the 18th century (B. Zagursky, Trans., introductory article; editorial and preface by B. Asafiev. Leningrad [in Russian].
12. Shumilina O. (2012). Protsesy styliovoi evoliutsii vid baroko do klasytsyzmu v dukhovnii tvorchosti M. Berezovskoho / Styliova dynamika Ukrainskoi dukhovnoi muzyky 17 – 18 stolittia. Za materialamy rukopysnykh kolektsii. Donetsk. [in Ukrainian].
13. Yurchenko M. (1989). Maksym Berezovskyi v Italii // Ukrainska muzychna spadshchyna: Statti, materialy, dokumenty. V. 1. Kyiv : Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
14. Yurchenko M. Berezovskyy Maksym Sozontovych. Istoriia Ukrainskoi Muzyky. In 6 volumes. M. Rylsky' Institute of Musicology, Folklore and Ethnography of Ukrainian Academy of Sciences. V. 1. (Accepted for printing).

УДК 786.2.087.4

Аксьонов Олександр Борисович,
провідний концертмейстер
кафедри народної та класичної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтва
shousin@i.ua

ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XIX СТОЛІТТЯ ДЛЯ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи: навести та дослідити відомості про видатних українських композиторів XIX ст. Розглянути та проаналізувати окремі твори, що пов'язані з українським народнопісенним матеріалом і які посідають провідне місце у творчому доробку представників української національної композиторської школи. **Методологія** полягає у аналізу літературних джерел. Зазначений методологічний підхід дозволяє дослідити вивчення і використання набутого досвіду української діаспори, визначити глибоку співпрацю діячів української музичної культури діаспори та України, підтримку їх діяльності державними та громадськими організаціями. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про діяльність українських композиторів у XIX ст. та вплив їх творчості на розвиток музичної культури України вцілому. **Висновки.** У статті наведено та досліджено відомості про видатних українських композиторів XIX ст. Розглянуто та проаналізовано окремі твори, що пов'язані з українським народнопісенним матеріалом і які посідають провідне місце у творчому доробку представників української національної композиторської школи. Поетична й музична обдарованість українського народу забезпечувала високий рівень розвитку музично-пісенної творчості. Українська музика в цей період розвивалася в тісному зв'язку з життям народу, його боротьбою за соціальне й національне визволення. Своїм корінням вона сягала невичерпних джерел народної творчості.

Ключові слова: музика, композитор, музична культура, народні твори, творча діяльність.

Аксенов Александр Борисович, *ведущий концертмейстер кафедры народной и классической хореографи Киевского национального университета культуры и искусства*

Значение творчества украинских композиторов XIX века для развития национального музыкального искусства

Цель работы: привести и исследовать сведения о выдающихся украинских композиторов XIX в. Рассмотреть и проанализировать отдельные произведения, связанные с украинским народно-материалом и которые занимают ведущее место в творчестве представителей украинской национальной композиторской школы. **Методология** заключается в анализа литературных источников. Указанный методологический подход позволяет исследовать изучения и использования приобретенного опыта украинской диаспоры, определить глубокую сотрудничество деятелей украинской музыкальной культуры диаспоры и Украины, поддержку их деятельности государственными и общественными организациями. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о деятельности украинских композиторов в XIX в. и влияние их творчества на развитие музыкальной культуры Украины в целом. **Выводы.** В статье приведены и исследованы сведения о выдающихся украинских композиторов XIX в. Рассмотрены и проанализуваны отдельные произведения, связанные с украинским народно-песенным материалом и которые занимают ведущее место в творчестве представителей украинской национальной композиторской школы. Поэтическая и музыкальная одаренность украинского народа обеспечивала высокий уровень развития музыкально-песенного творчества. Украинская музыка в этот период

© Аксьонов О.Б., 2018

развивалась в тесной связи с жизнью народа, его борьбой за социальное и национальное освобождение. Своими корнями она достигала неисчерпаемых источников народного творчества.

Ключевые слова: музыка, композитор, музыкальная культура, народные произведения, творческая деятельность.

Aksenov Alexander, *Concertmaster Kiev National University of Culture and Arts*

The significance of the works of Ukrainian composers of the XIX century for the development of national musical art

Purpose of the article. To instruct and investigate information about the outstanding Ukrainian composers of the XIX century. Consider and analyze individual works related to the Ukrainian folk-discipleship material and occupy a leading place in the creative work of representatives of the Ukrainian national composer's school. **The methodology** consists in the analysis of literary sources. The above-mentioned methodological approach allows us to study the study and use of the acquired experience of the Ukrainian diaspora, to determine the deep cooperation of the figures of the Ukrainian musical culture of the diaspora and Ukraine, support of their activities by state and non-governmental organizations. **The scientific novelty** of the work is to expand the perceptions of Ukrainian composers at a separate historical stage of the state, and how it influenced the development of the musical culture of Ukraine in general. **Conclusions.** The article presents and investigates the information about the outstanding Ukrainian composers of the XIX century. Some works related to the Ukrainian folk-discipleship material are considered and analyzed, and they occupy a leading place in the creative work of representatives of the Ukrainian national composer's school. The poetic and musical talent of the Ukrainian people provided a high level of development of musical and song creativity. Ukrainian music in this period developed in close connection with the life of the people, his struggle for social and national liberation. Its roots, she reached inexhaustible sources of folk art.

Key words: music, composer, musical culture, folk works, creative activity.

Актуальність теми дослідження**.** Дуже важливо знати історію та музичку спадщину українського народу, бо ж Україна завжди славилася своїми піснями та попри що було в історії нашого краю, український народ завжди знаходив у своєму сердці музику та пісні і завжди народжувалися видатні композитори та музиканти, які славилися не тільки в Україні, але й далеко за її межами. Український народ має славу народу дуже музичного. Актуальним є повернення невідомих і забутих імен митців, які утверджували українську музичну культуру в іноетнічному середовищі. Серед них вагоме місце займають композитори – вихованці Київської, Харківської, Петербурзької, Празької, Віденської консерваторій, Вищого Музичного Інституту ім. М.Лисенка у Львові. Своєю багатогранною творчістю вони підтвердили, що контекст української музичної культури відкритий для найновіших, сучасних стилів і композиторської техніки. В українській культурі цього періоду яскраво виявилися найкращі риси – ідейність, народність, реалізм її провідниками були діячі українського театру М. Кропивницький, М. Заньковецька, П.Саксаганський, М. Садовський, композитори М. Лисенко, М.Леонтович, С. Людкевич, Я. Степовий та ін.

Мета дослідження: навести та дослідити відомості про видатних українських композиторів XIX ст. Розглянутита проаналізувати окремі твори, що пов’язані з українським народнопісенним матеріалом і які посідають провідне місце у творчому доробку представників української національної композиторської школи.

Виклад основного матеріалу. Музичну культуру України першої половини XIX ст. характеризує збирання творчих сил, перехід мистецтва на нові, демократичні засади. Остаточно цей перелом відбувся дещо пізніше. У другій половині XIX ст. українська музика досягла значних успіхів. Відбувається процес формування глибоко народного й реалістичного мистецтва. Великий інтерес у зв'язку з цим викликала народна пісня. Науковці починають записувати музичний фольклор, композитори активно використовують його у своїх творах.

Українська музична культура впродовж XIX століття творилася не лише на теренах рідної землі, але і далеко за її межами. Якщо складні соціально-політичні процеси в Україні не дозволяли пізнавати та науково вивчати культурницькі процеси української діаспори , то сучасний розвиток нашого суспільства сприяє цьому. Вражає полістилістика композиторської творчості закордонного українства: тут є представники неоромантизму, постромантизму, імпресіонізму, експресіонізму, неокласицизму, модернізму, серіальності, авангарду та інших стилів XIX ст. Однією з прикмет індивідуального композиторського стилю митців діаспори є багатоджерельність – співіснування різних жанрово-інтонаційних та історико-стильових шарів. Улюбленими жанрами українських композиторів зарубіжжя були пісенно-хоровий та інструментальний (твори для фортепіано, скрипки, бандури), що було зумовлено як умовами побутування, так і смаками публіки. Разом з тим композитори працювали і у масштабних формах (ораторії, опери, симфонії).

Шевнюк О. зазначив у своїй праці «На переломі XIX-XX століття на теренах Західної України народжується нова генерація українських композиторів, яка закладала основи професіоналізму» [4, 107]. Це Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Микола Колесса, Нестор Нижанківський, Зіновій Лисько, Антін Рудницький, Роман Придаткевич, наші земляки Василь Витвицький та Ярослав Барнич. Більшість із них у вихорі Другої світової війни емігрували на Захід і там продовжували плідно працювати. Західна діаспора зробила неоціненний внесок у збереження української духовної хорової музики. В той час як на батьківщині впродовж десятиліть вона була під забороною, за кордоном друкуються і виконуються Літургії та інші духовні твори Олександра Кошиця, Михайла Гайворонського, Андрія Гнатишина, Ігоря Соневицького, Мирона Федоріва та ін. Співаки-бандуристи Григорій Китастий, Василь Ємець, Зіновій Штокалко писали різножанрові твори для бандури та ансамблів бандуристів. У жанрі легкої музики працювали Ярослав Барнич та Богдан Веселовський. Підсумовуючи короткий огляд розвитку української музики західної діаспори XIX ст., можна зробити висновок, що саме вона була одним із важливих чинників збереження етнічної ідентичності українців, була і є невід'ємною складовою частиною української національної музичної культури, важливим фактором збереження і розвитку окремих її жанрів, заборонених на етнічних теренах в часи тоталітарного режиму.

Як писали автори Р. Вечірко, О. Семашко, В. Олефіренко, «Музичне мистецтво України XIX ст. характеризується розвитком оперного жанру. Цьому сприяло створення в 1867 р. у Києві оперного театру (тепер - Національна опера України ім. Т.Г.Шевченка)» [3, 214]. Автором першої за змістом української національної-опери «Запорожець за Дунаєм» став відомий оперний співак (баритон) і композитор Семен Гулак-Артемовський (1813-1873) – племінник письменника Петра Гулака-Артемовського, близький приятель Т.Шевченка. Композитор написав і музику, і слова (лібрето) опери. Вона принесла йому широку популярність, стала українською музичною класикою. Опера написана в 1862 р., а через рік, 14 квітня 1863 р., вперше була поставлена в Петербурзі в Марийському театрі. Роль головного героя – Івана Карася – в цьому спектаклі виконував сам автор. Першою виконавицею партії Оксани була видатна російська співачка Дар'я Леонова (20.03.1829-6.02.1896). В 1864-1865 рр. опера йшла у Великому театрі в Москві. В українському театрі її вперше спробував поставити М.Старицький в 1884 р. у Ростові. Довге сценічне життя цьому творові забезпечили демократичний характер сюжету, мелодійність музики, що увібрала барви українського пісенного мелосу, колоритність образів, соковитий народний гумор. Окреме місце у творчій спадщині С.Гулака-Артемовського посідають українські пісні, зокрема «Стоїть явір над водою» (присвячена Т.Шевченку, з яким автор дружив з 1838 р), «Спать мені не хочеться», яку автор присвятив Дар'ї Леоновій.

Одним з перших українських композиторів-професіоналів у Галичині був Михайло Вербицький (1815-1870). Він є автором музики (слова написав П.Чубинський) до пісні «Ще не вмерла Україна» (1863), яка стала гімном борців за національне визволення України. Цю музику Верховна Рада у 1992 р. затвердила як гімн України.

Поміж усіх видів і жанрів музичного мистецтва найнесприятливіші умови склалися для розвитку опери. Д. Антонович пояснював це тим, що для опери були затісні рамки українського музично-драматичного театру; фахової підготовки актори не мали, відсутньою була національна оперна традиція і, головне, не було державного опікування українською культурою.

Одним із відомих композиторів XIX ст. був С. Гулак-Артемовський — оперний співак, драматург, що навчався у Київській духовній семінарії. У 1839р. М. Глинка, О. Даргомижський та М. Волконський влаштували концерт і на зібрані кошти відправили талановитого юнака до Італії. Дебют С. Гулака-Артемовського відбувся на сцені Флорентійської опери.

Найважливіше досягнення С. Гулака-Артемовського — створення за власним лібрето першої національної опери "Запорожець за Дунаєм" (1862р.). Сюжет опери підказаний М. Костомаровим. Майже 20 років царська цензура забороняла постановку опери. На українській сцені її вперше поставив 1884р. М. Кропивницький.

Серед українських професійних композиторів вирізняється творчість П. Ніщинського і П. Сокальського. П. Ніщинський закінчив Афінський університет, де здобув ступінь магістра наук. В Одесі організував хори і керував ними. Вершиною його творчості вважається музична картина "Вечорниці", написана для п'єси Т.Шевченка "Назар Стодоля".

П. Сокальський заснував 1864 р. в Одесі Товариство любителів музики. Він створив близько 40 фортепіанних п'єс, 40 романсів, опери "Мазепа", "Майська ніч", "Облога Дубна".

Особливий внесок у розвиток національної музичної культури зробив М. Лисенко (1842—1912) — видатний композитор, піаніст, хоровий диригент, фольклорист, теоретик музики і педагог,

засновник професійної школи. Відомості про видатного композитора наведені автором Кордон М. «Навчався у Петербурзькій та Лейпцігській консерваторіях. Активно освоював у своїй музиці шевченкіану (понад 80 вокально-хорових творів різних жанрів). Композитор збагатив майже всі жанри української музики. Йому належать опери "Різдвяна ніч", "Утоплена", "Наталка Полтавка", "Енеїда" дитячі " Коза-дереза", "Пан Коцький", "Зима і Весна". М. Лисенко — основоположник інструментальних жанрів в українській музиці, створив численні фортепіанні твори. З іменем Лисенка пов'язаний розвиток національної музичної освіти. Він організовував хори, недільну школу для хлопців-селян, викладав у приватних музичних школах. Центральним твором М.Лисенка, названим композитором народною музичною драмою, стала героїко-епічна опера «Тарас Бульба» (1891). Вона - явище справді національне, в якому з великою реалістичною силою та романтичним пафосом відображено кращі риси характеру народу, що бореться за свою свободу. Героїко-патріотичні образи опери (Тарас, Остап, Кобзар, народ) виростають із шевченківських «Гайдамаків» та інших зразків волелюбної поезії Великого Кобзаря» [1, 167].

Розвитку професійної музичної освіти сприяло відкриття консерваторій у Києві, Одесі, Харкові. Почали діяти Одеський Український музично-драматичний театр, Харківський театр опери та балету. Значну роботу з розбудови музичної культури у Західній Україні провадили композитори І. Лаврівський, С. Воробкевич, В. Матюк, А. Вахнянин, О. Нижанківський, Д. Січинський, В. Барвінський, С. Людкевич.

Давні традиції має музично-театральна культура Львова. Тут у 1842 р. відкрився приватний міський театр С. Скарбека, один із найбільших у Європі (нині у цьому приміщенні — театр ім. М. Заньковецької). На його сцені дебютували вихованці Львівської консерваторії С. Крушельницька, М. Менцинський, О. Мишуга, О. Руснак, Ф. Лопатинська, О. Носалевич, виконавська майстерність яких набула світового визнання.

У період першої світової війни з'являються стрілецькі пісні. Вони відображають ідеї національно-визвольного руху на західноукраїнських землях. Для січових стрільців писали пісні І. Франко, О. Маковей, Д. Макогон, Б. Лепкий, Л. Лепкий, Р. Купчинський. Музику створювали композитори Ф. Колесса, В. Барвінський, М. Гайворонський, Л. Лепкий, Р. Купчинський, Л. Леонтович.

Композитором і піаністом двох народів – польського і українського – був Юліуш Заремберський (1854-1885), який народився і помер в Житомирі. Він мав дуже хорошу школу: закінчив Віденську і Петербурзьку консерваторії, удосконалював фортепіанну майстерність у знаменитого композитора Ференца Ліста. Ю.Заремберський працював професором Брюссельської консерваторії, гастролював у Києві, Одесі та Житомирі.

В історії української музики гідне місце займає Микола Миколайович Аркас. Це особистість ренесансного типу: видатний урядовець, громадський діяч, історик, композитор, фольклорист-етнограф. Як досліджувала Мєднікова Г. «Не маючи належної музичної освіти, ще навчаючись у Новоросійському університеті в Одесі, вивчав українські народні пісні, записував твори бандуристів, пробував писати сам» [2, 326].

Цьому значною мірою сприяло знайомство і тривале спілкування з Петром Ніщинським (1832-1896) – автором музики до п'єси Т.Шевченка «Назар Стодоля». Саме П.Ніщинський навчав молодого М.Аркаса основам теорії музики, гармонії, правилам композиції та виконавському мистецтву. Ці початкові музичні знання згодом М.Аркас з успіхом застосував на практиці. Він зібрав і обробив багато українських народних пісень.

Одним з перших його творів була опера, в основу якої покладений славнозвісний твір Т.Шевченка «Катерина» (1891). Композитор сам написав і музику, і лібрето. Опера відзначалася хвилюючим сюжетом, мелодійним багатством і співучістю. Вона була поставлена трупою М.Кропивницького в Москві 12 лютого 1899 р. і мала надзвичайний успіх. Протягом п'яти років її почули в Мінську, Вільно, Києві, Одесі, Катеринодарі, Маріуполі, Луцьку, Львові, Варшаві.

В Західній Україні плідно працювали композитори Денис Січинський (2.10.1865-26.05.1909) - автор опери «Роксолана», Анатоль (Наталь) Вахнянин (19.09.1841-11.02.1908), Філарет Колесса (17.07.1871-3.03.1947), Остап Нижанківський (24.01.1863-22.05.1919), його син Нестор (31.08.1893-12.04.1940), Василь Барвінський (20.02.1888-9.06.1963), Йосип Витвицький (1813-20.02.1866), Сидір Воробкевич (1836-1903).

Окреме місце у творчій спадщині Гулака-Артемовського посідають українські пісні, зокрема «Стоїть явір над водою» (присвячена Т. Шевченку, з яким автор дружив з 1838 р.), «Спать мені не хочеться» та ін. В Україні Гулак-Артемовський побував у 1843 р. з метою добору співаків та в 1850 р., коли гастролював з італійською оперною трупою. Професійні музиканти XIX століття почали звертатися до народної тематики, обробляти народні пісні, які виконувалися талановитими любите-

лями-дилетантами у супроводі народних інструментів - кобзи, бандури, цимбал, скрипки, ліри та ін. На початку XIX століття в українській музиці з'явилися перші симфонічні і камерно-інструментальні твори, серед авторів яких - І. М. Вітковський, А. І. Галенковскій, Ілля та Олександр Лизогуб. Галенковскій Андрей Йосипович.

Наукова новизна роботи полягає в розширення уявлень про українських композиторів в окремому історичнному етапі держави, та як це вплинуло на розвиток музичної культури України вцілому. Сьогодні поряд із посиленням глобалізаційних процесів відбувається активізація ренаціоналізації світу, тобто духовне і національне відродження народів і народностей, творення їхніх нових держав. Тому, вивчення і використання набутого досвіду української діаспори, глибока співпраця діячів української музичної культури діаспори та України, підтримка їх діяльності державними та громадськими організаціями, вироблення національної стратегії в цьому напрямку може стати одним із найважливіших факторів збереження і формування національного „я", здатного не лише вистояти у боротьбі нищення глобалізацією національних і традиційних пріоритетів, але активно вступити в діалог культур.

Висновки. У статті наведено та досліджено відомості про видатних українських композиторів XIX ст. Розглянуто та проаналізувано окремі твори, що пов’язані з українським народнопісенним матеріалом і які посідають провідне місце у творчому доробку представників української національної композиторської школи. Поетична й музична обдарованість українського народу забезпечувала високий рівень розвитку музично-пісенної творчості. Одним з видатних українських композиторів був Миколі Лисенко. Безпосередні учні й послідовники Лисенка не виходили за межі тих, зрештою, провінціальних кордонів вокальної музики, в яких мимоволі замкнув українську музику Лисенко. Але українські музики з цим обмеженням очевидно не могли миритися. Музика, співи міцно увійшли у повсякденне життя як міського, так і сільського населення. За жанрами пісні були найрізноманітнішими: ліричні, жартівливі, канти, романси, що виконувалися соло, дуетом або хором у супроводі бандури, скрипки, гітари, рідше фортепіано. Переважно — це авторські твори, що згодом поширювалися серед народу і ставали безіменними: «Там, де Ятрань круто в'ється», «Чи я в лузі не калина була», «Дівчино, рибчино, серденько моє» та ін. У панівному середовищі меломани поряд з українськими захоплювалися французькими, італійськими піснями і романсами. Протягом XIX століття в розвитку української музичної культури відбулися значні зрушення. Народна творчість збагачується нової тематикою. У бурлацьких, рекрутських і чумацьких піснях у зв'язку із зростанням селянського революційного руху поглиблюються антикріпосницькі настрої, посилюється тема соціального протесту. З'являються нові види міської пісенної лірики. В області професійної музики йде процес накопичення сил, який призводить до створення в другій половині століття національної композиторської музичної школи. Отже, українська музика в цей період розвивалася в тісному зв’язку з життям народу, його боротьбою за соціальне й національне визволення. Своїм корінням вона сягала невичерпних джерел народної творчості.

Література

1. Кордон М. Українська та зарубіжна культура: Навчальний посібник/ Микола Кордон,. - Київ: Центр навчальної літератури, 2005. - 579 с.

2. Мєднікова Г. Українська та зарубіжна культура XX століття: Навч. посіб./ Галина Мєднікова,. - Київ: Знання, 2002. - 214 с.

3. Роман Вечірко, Олександр Семашко, Володимир Олефіренко Українська та зарубіжна культура: Навчально-методичний посібник для самостійного вивчення дисципліни/ Мистецтво освіти і науки України, КНЕУ. - Київ, 2003. - 367 с.

4. Шевнюк О. Українська та зарубіжна культура: Навчальний посібник/ Олена Шевнюк,. - 2-ге вид., випр.. - Київ: Знання-Прес, 2003. - 277 с.

References

1. Kordon M. (2005). Ukrainian and Foreign Culture: Textbook. K.: Center for Educational Literature [in Ukrainian].

2. Mnednikova G. (2002). Ukrainian and foreign culture of the twentieth century: Educational manual. K.: Knowledge [in Ukrainian].

3. R.Vechirko, A. Semashko, V. Olefirenko (2003). Ukrainian and foreign culture Educational and methodical manual for independent study of discipline: Art of education and science of Ukraine [in Ukrainian].

4. O. Shevniuk (2003). Ukrainian and foreign culture: Textbook. K.: Knowledge-Press [in Ukrainian].

УДК 785.7

Білоусова Світлана Вікторівна,
доцент кафедри народних інструментів
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
kolesniksv@ukr.net

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТА ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ В. ІВКА

Мета роботи. Статтю присвячено Валерію Микитовичу Івку – видатному українському домристу, диригенту, педагогу, композитору. Акцент зроблено на методологічних засадах його педагогічної діяльності. На основі аналізу методичних робіт В. Івка, його учнів та використання досвіду роботи в його класі, здійснюється спроба окреслити коло основних елементів техніки домриста, виховання яких є необхідною умовою для формування виконавської майстерності. **Методологія** дослідження базується на історичному, феноменологічному та структурно-функціональному підходах, а також на положеннях галузей музикознавчої науки, пов'язаних з методикою навчання гри на народних інструментах. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше узагальнено та систематизовано методологічні принципи В. Івка з теорії виконавства на домрі, які склались упродовж його багаторічної викладацької діяльності на кафедрі струнно-щипкових інструментів Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва. **Висновки.** Найважливішими аспектами теорії виконавства на домрі В. Івко вважає: відчуття музичного часу, що спирається на чіткі уявлення про його структуру та хвильову природу; виховання інтонаційної культури (на базі основних засобів виразності – динаміки, агогіки, артикуляції) як інструмента побудування форми твору в часовому просторі; урахування трьох рівнів інтонаційного мислення, де пріоритетним є розвиток особливого, «поліфонічного», мислення; обумовлення усіх процесів слуховими уявленнями.

Ключові слова: теорія домрового виконавства, музичний час, рівні інтонаційного мислення музиканта-домриста, артикуляційна дисципліна.

***Белоусова Светлана Викторовна**, доцент кафедры народных инструментов Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

Методологические основы и педагогические принципы В. Ивко

Цель работы. Статья посвящена Валерию Никитовичу Ивко – выдающемуся украинскому домристу, дирижеру, педагогу, композитору. Акцент сделан на методологических принципах его педагогической деятельности. На основе анализа методических работ В. Ивко, его учеников и использования опыта работы в его классе, осуществляется попытка очертить круг основных элементов техники домриста, воспитание которых является необходимым условием для формирования исполнительского мастерства. **Методология исследования** базируется на историческом, феноменологическом и структурно-функциональном подходах, а также на положениях отраслей музыковедческих науки, связанных с методикой обучения игре на народных инструментах. **Научная новизна** статьи заключается в том, что впервые обобщены и систематизированы методологические принципы В. Ивко по теории исполнительства на домре, которые сложились на протяжении его многолетней преподавательской деятельности на кафедре струнно-щипковых инструментов Донецкой государственной музыкальной академии имени С. С. Прокофьева. **Выводы.** Важнейшими аспектами теории исполнительства на домре В. Ивко считает: ощущение музыкального времени, опирающееся на четкие представления о его структуре и волновой природе; воспитание интонационной культуры (на базе основных средств выразительности – динамики, агогики, артикуляции) как инструмента построения формы произведения во временном пространстве; учет трех уровней интонационного мышления, где приоритетным является развитие особого, «полифонического», мышления; обусловленность всех процессов слуховыми представлениями.

Ключевые слова: теория домрового исполнительства, музыкальное время, уровни интонационного мышления музыканта-домриста, артикуляционная дисциплина.

***Belousova Svetlana**, Lecturer, Department of Folk Instruments, National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine National Music Academy of Ukraine*

Methodological principles and pedagogical principles by V. Ivko

The purpose of the work. The article is devoted to Valeriy Nikitovich Ivko – the prominent Ukrainian domrist, conductor, teacher, composer. The emphasis is on the methodological principles of his teaching activities. On the basis of the analysis of the methodical work of V. Ivko, his students and the use of the experience of work in his class, an attempt is made to outline the main elements of the technique of the domrist, the education of which is a prerequisite for the formation of performing skills. **The research methodology** is based on historical, phenomenological and structural-functional approaches, as well as on the positions of branches of musicology science, related to the method of teaching games on folk instruments. **The scientific novelty** of the article is that for the first time the systematic methodological principles of V. Ivka on the theory of performance on the domra formed during his many years of teaching

©Білоусова С.В., 2018

activity at the chair of string-pinch instruments of the S. S. Prokofiev Donetsk State Music Academy. **Conclusions**. Among the main aspects of the theory of performing on the domra are the most important V. Ivko believes the sensation of musical time based on a clear idea of its structure and wave nature; education of intonational culture (on the basis of basic means of expressiveness – dynamics, agogics, articulation) as an instrument for constructing the form of a work in time-space; taking into account three levels of intonational thinking, where the priority is the development of a special, «polyphonic», thinking; obligatory condition of all processes by auditory representations.

Key words: the theory of home-made performance, musical time, level of intonational thinking of musician-domristor, articulation discipline.

Актуальність теми дослідження. Історія розвитку домрового мистецтва в Україні розпочинається ще в перші десятиліття XX сторіччя і включає ряд етапів – від появи розрізнених осередків аматорського музикування за участю домри до розквіту професійного домрового виконавства. Останнє сьогодні не поступається рівнем виконавству на інструментах академічної традиції, що мають значно тривалішу історію. Прорив у цій сфері був обумовлений будівництвом міцної вертикалі музичної освіти. Починаючи з 20-х років XX століття, поряд з відділами народних інструментів у музичних школах і училищах, почали з'являтися кафедри народних інструментів у вищих навчальних закладах Києва, Харкова, Одеси, Львова і, значно пізніше, Донецька. В різні роки на народних кафедрах відкривались класи домри, які з часом ставали осередками формування регіональних шкіл домрового виконавського мистецтва.

Поява домри та її розквіт в кожній з існуючих в Україні консерваторій завдячували музикантам-особистостям, які зробили величезний внесок у пропагування інструменту, а імена деяких з них, взагалі, уособлювали собою існування домри в тому чи іншому регіоні. Так, у Київській консерваторії таким музикантом був М. М. Геліс, пізніше М. Т. Білоконев[1]. У Львові довгі роки працював і вів клас домри В. Казаков – випускник Київської консерваторії. Харків асоціюється з постатями В. Комаренка, Ф. Коровая, М. Лисенка, Б. Міхеєва. В Одесі домру пропагували В. Касьянов, В. Гапон, Д. Орлова, останні роки – О. Олійник. У наймолодшій консерваторії країни – Донецькій – багато років клас домри вів заслужений артист України, професор Донецької державної музичної академії Валерій Микитович Івко – випускник Одеської консерваторії (клас В. Касьянова) та аспірантури Київської консерваторії (клас М. Геліса). Саме він створив в регіоні потужну школу виконавства на домрі, яка на рівних конкурувала з більш давніми осередками народно-інструментального виконавства в Україні.

Валерій Микитович Івко належить до того типу митців, котрих природа щедро обдарувала талантами і котрі з блиском проявляють себе у різних творчих іпостасях. Такі універсальні музиканти нерідко зустрічалися у добу Відродження та Бароко, однак сьогодні їх небагато. Блискучий виконавець, ім'я якого відоме далеко за межами нашої країни, педагог з п'ятдесятирічним досвідом роботи, що виховав понад сто лауреатів всеукраїнських і міжнародних конкурсів, композитор, чиї твори складають значну частину оригінального домрового репертуару, засновник, художній керівник та диригент унікального камерного оркестру домристів «Лик домер» – ось далеко не повний перелік проявів талановитої особистості, ім'я якої – Валерій Микитович Івко[2].

Аналіз досліджень і публікацій. Різнобічна діяльність В. М. Івка допоки не знайшла тотожного її художній та методичній вазі відображення у науковій літературі. У період активної концертної діяльності майстра у періодичних виданнях – як вітчизняних, так і зарубіжних – з'являлося чимало відгуків, які носили схвальний і, навіть, захоплений характер[3]. Варто згадати статтю польського видання (стаття В. Варнавської і Т. Філатової), де автор ділиться враженнями від гри В. Івка і наголошує, що публіка «втратила почуття реальності» [3, 10]. В рецензіях на концерти у Польщі, Німеччині, Голландії музиканта називають «артистом екстраординарних можливостей», «відкриттям для європейських музикантів», «Паганіні домри», «Великим артистом» [3, 10]. Оцінюючи масштаб виконавської діяльності В. Івка, О. Литвинова констатує: «Пригадалися сторінки з історії музичного мистецтва, імена геніїв-віртуозів з надлюдською виконавською майстерністю, що випереджає свій час і можливості інструментарію. Безперечно, заслужений артист України В. Івко належить до сузір'я таких музикантів»[7, 3].

Композиторський доробок В. Івка приваблює дослідників сучасної української музики багатоманітністю жанрів і стилів. Твори митця стають об'єктом вивчення у роботах А. Утіної, І. Максименко, В. Петрик, С. Петрик. Так, А. Утіна [12] розглядає «Basso ostinato» для домри та фортепіано В. Івка як зразок необарочної лінії в українській камерно-інструментальній музиці, І. Максименко [8] висвітлює особливості трактування жанру в його домровому концерті, С. Петрик аналізує методи опрацювання фольклорних елементів, що використовуються в домрових мініатюрах В. Івка [11], а В. Петрик вплив на його творчість сучасних тенденцій музичного мислення [10].

Найбільш різнобічно охарактеризовано постать Валерія Микитовича в статті В. Варнавської та Т. Філатової «Геній української домри: портрет в ескізах» [3]. В серії нарисів він постає перед читачем як виконавець, композитор, педагог, диригент, науковець. Ось що пишуть автори статті, зокрема, про досягнення В. Івка як диригента: «Академізація оркестрового стилю домрового виконавства – ця стратегічна ідея потребувала не лише руйнування репертуарних стереотипів, але й (у першу чергу!) "трансплантації" філігранності індивідуальної інтонаційної техніки в одночасовість оркестрової вертикалі; не монументалізації домрового звучання, а його якісного збагачення» [3, 17]. Особливе значення в контексті питань, що нас цікавлять, має окреслення В. Варнавською та Т. Філатовою проблематики науково-методичних робіт В. Івка, пов'язаних з розкриттям таємниці його педагогічної доктрини – принципу «інтонуємої віртуозності».

Слід зазначити, що серед методичних робіт В. Івка опубліковано на сьогоднішній день лише дві: «Час у аспекті концепції "музично-виконавське право"» [6] та «Техніка інструментального інтонування» [5]. Ще декілька робіт, зокрема, стаття «Про роль слухових настанов у формуванні інтонаційної культури виконавця на домрі» [4], існують у рукописному вигляді. В кваліфікаційній роботі А. Мірошніченко [9] представлено зроблене авторкою розшифрування аудіозаписів лекцій В. Івка з курсу «Методика викладання гри на народних інструментах». Тексту лекцій передує узагальнення в стислій формі основних положень, які, на думку майстра, є визначальними у формуванні виконавської майстерності музиканта-домриста і які складають цілісну теорію. Окремі положення цієї теорії отримали розвиток в роботах, написаних послідовниками та учнями В. Івка – С. Білоусовою, Т. Литвинець, І. Максименко, Т. Петровою[4]. І все ж, багато важливих аспектів авторської теорії і методики виконавства на домрі В. Івка у науковій літературі досі не висвітлено, а тим більш, не існує й її послідовного викладення.

Метою статті є систематизація поглядів В. Івка з теорії виконавства на домрі, які склались упродовж його 50-річної викладацької діяльності на кафедрі струнно-щипкових інструментів Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Виклад основного матеріалу. Теорія домрового виконавства В. Івка склалася в результаті узагальнення і трансформації загальновідомих музичних знань та залучення передових сучасних досліджень. Однак переосмислення усталених теоретичних положень на основі багаторічного практичного досвіду призвело до формування цілісної методики, застосування якої дає змогу формувати виконавську майстерність молодих музикантів і, одночасно, слугує фундаментом педагогічної техніки викладача.

Основою методики В. Івка можна вважати орієнтацію на виховання в учнів високорозвиненого музичного слуху, здатного чути інтонаційні сполучення у течії незалежного музичного часу[11]. Музичний слух, на думку автора методики, є основним контролером усіх процесів на будь-якому етапі навчання. В неопублікованій роботі «Про роль слухових настанов у процесі формування інтонаційної культури виконавця на домрі» [4] В. Івко наголошує на необхідності з перших кроків навчання розвивати в учня особливий інтонаційний слух, тобто, здатність відчувати змістовну енергію устремлінь від одного звуку до наступного, передавати постійну протидію «інтонаційних і часових тяжінь», в результаті чого виникає своєрідна енергія, яка матеріалізує невидимий простір між звуками.

Однією з причин, яка спонукала автора до занурення у проблеми інтонаційного виховання, стала хибна думка деяких музикантів про те, що під час гри на інструментах з темперованим строєм, до яких належить і домра, питання інтонування не потребують такої пильної уваги, як наприклад, у грі на скрипці. У цьому випадку мова, зазвичай, ведеться про вузьке розуміння інтонації як здатності чисто видобувати звуки, що суттєво відрізняється від процесу інтонування, зосередженого на оживленні простору між звуками. Фактично, впродовж своєї п'ятдесятирічної педагогічної діяльності В. Івко невпинно розвиває та впроваджує на практиці інтонаційну теорію Б. Асаф'єва про музику як мистецтво інтонованого змісту. Вслід за Б. Асаф'євим він розглядає процес інтонування як такий, що охоплює всі клітинки музичного організму – від мелодії до фактури і форми в цілому, а найважливішим чинником цього процесу вважає варіативність використання основних засобів художньої виразності – динаміки, артикуляції, агогіки – в їх тісній взаємодії та в залежності від часу, в якому вони знаходяться. Зокрема, в статті «Техніка інструментального інтонування» у доволі простій, але напрочуд дієвій формулі В. Івко на прикладі двох звуків розкриває механізм процесу інтонування. Він пише: «другий тон у співвідношенні з першим може бути виконаним:

- на тому ж динамічному рівні, голосніше або тихіше;
- зв'язно, роздільно або відокремлено;
- своєчасно, раніше або пізніше» [5, 45].

Фактично, мова йде про прослуховування та усвідомлення моменту закінчення попереднього і початку наступного звуку, тобто про душевне проживання шляху між звуками, яке повинно бути завжди – наскільки б швидким не було виконання. Вплив *динаміки* на характер інтонаційних побудов відбувається за рахунок володіння технікою різних атак звуку (акцентованої, твердої, м'якої), здатності чути закономірності його подовження і усвідомлювати момент закінчення. Врахування *агогічних* відхилень з темповими мікроколиваннями у фазі переходу від першого до другого звуку в інтонаційному сполученні і мінливість часу його закінчення надають безліч варіантів відтворення інтонації. І все ж, найбільш безпосередньо і у найбільшому ступені впливає на виразність інтонації і правдивість інтонування *артикуляція*. З огляду на це, виховання та дотримання артикуляційної дисципліни у класі В. Івка вважається першочерговим. Базовим принципом у застосуванні артикуляційних побудов має бути розкриття і вивчення законів їх функціонування у музиці та знання закономірностей їх втілення на домрі. Залишаючи поза увагою існуючі концепції музичної артикуляції, акцентуємо необхідність враховувати наступні моменти:

- факт відокремлення чи поєднання звуків, причому не у довільному, а у цілком підпорядкованому дії певних законів ракурсі, зокрема, легато повинно розумітись як один з засобів виразності, а не лише як спосіб поєднання звуків;
- ступень відокремленості звуків, що насамперед впливає на характер інтонування;
- і, найголовніше, залежність від часу, в якому знаходяться ті чи інші артикуляційні сполучення.

У зв'язку з останнім постулатом, слід більш докладно зупиниться на понятті музичного часу – найважливішій проблемі, якою опікується В. Івко і яка охоплює всі аспекти його теорії. З'ясувати сутність авторського розуміння цього поняття можна зі статті «Час у аспекті концепції "музично-виконавське право"» [6]. На перший погляд, у назві статті викликає подив використання словосполучення «музично-виконавське право» по відношенню до художнього процесу, яким є музичне мистецтво. Але таке трактування не данина красномовності, а стійке переконання, що всі процеси у музиці повинні відбуватись на основі розпізнання та виконання об'єктивних законів. Порушення їх призводить до викривленого відтворення, а подекуди, і повного руйнування істинної архітектури та сутності музичного твору. В. Івко говорить про «неможливість забезпечити наближення до ідеалу без єдиних об'єднуючих начал, які адекватно трактуються автором і виконавцем» [6, 12].

Музичний час, згідно теорії В. Івка, є матеріальним втіленням інтонування твору і умовою його існування. Так само, як і М. Аркадьєв, В. Івко розуміє час у художньому творі як живий творчий феномен, як синоним музичного становлення, використовуючи для його характеристики поняття «енергії», «гравітації». Він порівнює рух музичного часу з рухом небесного тіла по еліптичній орбіті, проводить аналогію між стисканням-розширенням часу у музичному творі та гравітаційними космічними явищами. Природність такого розуміння музичного часу обумовлює необхідність із самого початку розвивати у виконавця внутрішній слух, здатний відчувати плин часу, який не підлягає акустично-звуковому оформленню, однак утворює фундамент розгортання цілісного музичного процесу.

Поєднуючи питання артикуляції з проблемою часу, приходимо до висновку про існування двох типів артикуляційних сполучень – хореїчних та ямбічних, причому перший з них може бути представлений тільки у легатному вимовлянні, а другий – лише у нонлегатному.

Дотримуючись деяких правил вимовляння артикуляційних формул, наданих у роботі І. Браудо «Артикуляція», В. Івко формулює власні правила. Особливий наголос робиться на виконанні обернених артикуляційних сполучень. Правила В. Івка стосовно виконання оберненого хореюсинкопи певною мірою перетинаються з поглядами М. Аркадьєва на природу синкопи. Так, М. Аркадьев розуміє синкопу як «акцентно-гравитаційний конфлікт в хроноартикуляційній структурі новочасової музичної мови» [1, 64]. Погоджуючись в цілому з думкою М. Аркадьєва, В. Івко водночас наполягає щонайменше на трьох відмінностях у розумінні цього явища. По-перше, він підкреслює, що синкопа як форма часового затримання завжди спрямована до розв'язання і не може починатися з акцентованої атаки. В цих випадках варто говорити про застосування нюансу ***sf,*** який передбачає збільшення напруги впродовж усієї часової тривалості звуку. Акцент же, навіть у графічному зображенні, становить нюанс, який супроводжується димінуендо. По-друге, синкопі *завжди* повинна передувати цезура. Звук перед синкопою стакатується, тобто скорочується на певний – навіть ледве помітний – час, обумовлений почуттям міри виконавця. По-третє, у будь-яких випадках неприпустимою є ліга між першим коротким і, наступним, більш тривалим звуком.

Принципи вимовляння обернених ямбічних артикуляційних сполучень є менш дослідженими. Спроби їх сформулювати були здійснені в роботах послідовників В. Івка. Так, принципові настанови у виконанні обернених ямбічних утворень зводяться до наступного:

- «обов'язкове стакатування попереднього щодо сполучення звуку – для утворення активного імпульсу на першому звуці (наявність мікроцезури перед зворотом);

- гостра (акцентована, тверда) атака першого звуку;

- скорочення, затухання другого звуку, уникання його опорності задля подолання метричної інерції» [2, 69].

Проблеми артикуляції, в свою чергу, сформували принципово нову, незвичну для загалу позицію В. Івка щодо тремоло на домрі. Слід зазначити, що домристи мають змогу видобувати звуки як ударами, так і за допомогою тремоло. Причому в повсякденній практиці склалася традиційне переконання, що тремоло дає можливість виконувати легато великі послідовності. На думку В. Івка, таке прагнення є помилковим, насамперед виходячи з вокальної природи музики, основою якої є необхідність у певний момент брати дихання. Навпаки, необхідно навчити домриста використовувати тремоло як один із засобів художньої виразності, а не лише як основний спосіб подовження швидко згасаючих звуків. У цьому сенсі одними з найскладніших завдань буде навчити учня у короткий термін переривати тремолювання (що не обов'язково повинно сприйматись слухачем як цезура) та здійснювати перехід з тремоло на гру ударами. Вміння відокремлювати звуки у послідовності, що тремолюється, не перериваючи при цьому інтонаційного континууму, можливе тільки в разі наявності високорозвиненого слуху.

Новаторські ідеї В. Івка стосовно обернених артикуляційних сполучень знаходять своє втілення і на рівні музичної форми твору. Він заперечує доктрину Г. Римана, засновану на принципі ямбізму: в квадратних структурах парні такти важкі, непарні – легкі. В. Івко вважає, що саме непарні такти є більш важкими у порівнянні з парними. Аргументуючи свою позицію стосовно хореїчної підпорядкованості у над-тактах, він пише про «неминучість попередження звучної частини музики як живого організму, що зароджується у часі, певною часовою зоною, необхідною для взяття дихання, відчутною як вже музика та асоціативно уподібненою вдиху немовляти перед першим криком» [6, 13]. Таке розуміння метричної організації форми не тільки дозволяє долати дискретність структурних побудов, але й призводить до формування надскладного «поліфонічного» типу мислення музиканта-виконавця, з урахуванням «узгоджених інтонаційно-метричних конструкцій і конфліктності автономного їх існування» [6, 13]. Тож, проекція винайдених артикуляційних закономірностей, пов'язаних з агогічно мінливим музичним часом, на композиційний рівень розкриває безмежне поле можливостей для створення безперервного енергетичного потоку, закладеного між звуками.

Ще одним новаторським здобутком теорії В. Івка є сформульовані ним «рівні інтонаційного мислення» музиканта-виконавця. Їх обґрунтування можна вважати справжнім проривом у методичному оснащенні педагога, який дає підстави впроваджувати інтонаційну теорію від початкового етапу навчання гри на інструменті до виховання виконавця-професіонала найвищого рівня. В. Івко виділяє три рівня інтонаційного мислення, які він умовно називає «наївним», «метричним» та «поліфонічним».

Перший, «наївний», рівень інтонаційного мислення обумовлений потребою музиканта виділяти важливі інтонаційні звороти в мелодії (наприклад, більш тривалі або більш високі звуки), не зважаючи на їх положення стосовно метру. Через те, маючи виразне виконання, подекуди отримуємо дещо викривлене уявлення про побудову мелодії. Автор вважає, що таке інтонування, найчастіше досить емоційне та безпосереднє, пов'язане з «частими неусвідомленими переносами тактової риси відповідно до місцезнаходження опорних або кульмінаційних зон» [5, 46].

Другий, «метричний» рівень інтонаційного мислення має у основі жорстке підпорядкування метричній пульсації. В. Івко пише: «музикант підпорядковує структуру мелодичної лінії метричним тяжінням, нерідко враховуючи при цьому і дію метрів вищого порядку. Проте спроби штучними заходами подолати природу мотиву, надаючи на динамічному рівні при всіх обставинах перевагу метру, призводять до хибних наслідків» [5, 46].

І, наступний, «поліфонічний» рівень інтонаційного мислення характеризується врахуванням одночасно декількох пластів музичного матеріалу: «Музиканти-виконавці з розвиненим "поліфонічним" рівнем інтонування передбачають природний розвиток мелодії в усіх її різноманітних ритмоінтонаційних аспектах з одночасним відчуттям протидії важкого і легкого часу на рівні долей та метрів вищого порядку, сприймаючи протиріччя метру і мелодико-ритмічних тяжінь як потужну рушійну силу в побудові форми твору» [5, 46]. Таким чином, поліфонічне відтворення двох протидіючих сил, а саме – мелодичних тяжінь та метричної пульсації, є запорукою «об'ємного музичного мислення, здатного зацікавити будь-яку аудиторію» [5, 46].

Наукова новизна статті полягає у тому, що вперше узагальнено та систематизовано погляди В. Івка з теорії виконавства на домрі, які склались упродовж його багаторічної викладацької діяль-

ності на кафедрі струнно-щипкових інструментів Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва.

Висновки. Отже, підсумовуючи сказане, можна схематично окреслити теорію виконавства на домрі, розроблену В. Івком:

- обумовленість музичного процесу слуховими уявленням виконавця;
- інтонування як найважливіший засіб живого втілення музичного твору;
- підпорядкованість процесу інтонування всіх параметрів музики – мелодії, ритму, метру, форми в цілому;
- зв'язок техніки інтонування з дією трьох основних засобів художньої виразності – артикуляцією, динамікою, агогікою;
- музичний час як матеріальне втілення інтонування твору і умова його існування;
- урахування рівнів інтонаційного мислення у процесі становлення музиканта-домриста.

Теорію виконавства на домрі В. Івка не можна розглядати як усталену догму. Вона постійно оновлюється, доповнюється, вдосконалюється завдяки безустанній педагогічній та диригентській практиці музиканта і в цьому – причина її плідності та ефективності.

Примітки

[1] М. М. Геліс, хоча і був піаністом, поряд з іншими інструменталістами, виховав цілу плеяду відомих музикантів-домристів, в числі яких, зокрема, слід назвати М. Т. Білоконева, що продовжує традиції свого наставника в НМАУ імені П. І. Чайковського і дотепер.

[2] В. Н. Івко також обдарований як поет і художник, однак його вірші та малюнки відомі лише у вузькому колі родичів та друзів.

[3] Цей та багато інших фрагментів рецензій представлено в статті: Варнавська В., Філатова Т. Геній української домри: портрет в ескізах // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. Київ-Донецьк : Юго-Восток, 2001. С.4–29.

[4] Білоусова С. Особливості вимови обернених артикуляційних сполучень // Виконавське музикознавство академічного народно-інструментального мистецтва України : Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2015. С. 65-71; Литвинець Т. А. Сучасне домрове виконавство: аспекти вдосконалення професійної майстерності : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства / Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво; Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2013. 20 с.; Максименко І. Проблема музичного часу у виконавській діяльності домриста // Академічне народно-інструментальне мистецтво України XX-XXI століть : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2003. С. 87–88; Петрова Т. Моторика в техніці домриста (з досвіду роботи в класі професора В. Івка) // Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру : Матеріали конференції. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 35–37.

[5] Поняття «незалежного музичного часу» обґрунтовано в роботі М. Аркадьєва «Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования». За визначенням дослідника, незалежний музичний час (він же – «музичний час у спеціальному сенсі», він же – «час-енергія») – це «"незвучаща" експресивно-безперервна та пульсуюча енергійна основа музичної реальності» [1, 30].

Літертура

1. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования / Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Библос, 1993. 168 с.
2. Білоусова С. Особливості вимови обернених артикуляційних сполучень на домрі // Виконавське музикознавство академічного народно-інструментального мистецтва України : Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2015. С. 65–71.
3. Варнавська В. В., Філатова Т. В. Геній української домри: портрет в ескізах // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : Зб. ст. Київ – Донецьк : Юго-Восток, 2001. С.4–29.
4. Івко В. Про роль слухових настанов у процесі формування інтонаційної культури виконавця на домрі : Рукопис. Донецьк, 1977. 18 с. Архив В. М. Івка.
5. Івко В. Техніка інструментального інтонування // Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва . Матеріали другої Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ, 1998. С. 45–46.
6. Івко В. Час в аспекті концепції «музично-виконавське право» // Академічне народно-інструментальне мистецтво України XX-XXI століть : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2003. С. 12–14.
7. Литвинова О. Віртуоз домри. Українська музична газета. 1997. №4 (26). С. 3.

8. Максименко И. Н. Эволюция украинского домрового концерта в свете академизации четырехструнной домры // Музичне мистецтво : зб. наук. статей / [ред.-упоряд. Т. В. Тукова]. Донецьк : Юго-Восток, 2005. Вип. 5. С. 188–200.

9. Мірошніченко А. Конспект лекцій В. М. Івка з курсу методики навчання гри на струнно-щипкових інструментах та теорії виконавства : Кваліфікаційна робота. Донецьк : Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва, 2011. 67 с.

10. Петрик В. Сукупність палітри лютневих тембрів та ідіоматика сучасної мови у творчості В. Івка // Науковий вісник виконавського музикознавства. Випуск 21 / за редакцією М. А. Давидова. Ніжин : видавець ПП Лисенко М. М., 2016. С. 207–216.

11. Петрик С. Тенденції неофольклоризму в сучасній віртуозній домровій мініатюрі // Культура України. 2013. Вип. 41. С. 228–235.

12. Утина А. Н. Жанровая панорама камерно-инструментальной музыки донецьких композиторов // Київське музикознавство : зб. ст. – К. : НМАУ імені П. І. Чайковского, 2013. – Вип. 47. – С. 151–161.

References

1. Arkadev, M. A. (1993). Temporary structures of new European music. Experience of phenomenological research. Moskva: Biblos [in Russia].

2. Bilousova, S. (2015). Features of pronunciation of inverse articulation combinations on the domra. Vykonavske muzykoznavstvo akademichnoho narodno-instrumentalnoho mystetstva Ukrainy. Proceeding of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, 65–61. Nizhyn: Vydavets PP Lysenko M. M. [in Ukrainian].

3. Varnavska, V. V., & Filatova, T. V. (2001). The genius of the Ukrainian domra: a portrait in sketches. Muzychne mystetstvo Donbasu: vchora, sohodni, zavtra, 4–29. Kyiv – Donetsk: Yuho-Vostok [in Ukrainian].

4. Ivko, V. (1977). On the role of auditory guidance in the process of forming the intonational culture of the performer on the domra. Manuscript. Donetsk [Archive by V. M. Ivko].

5. Ivko, V. (1998). Technique of instrumental intonation. Aktualni napriamky rozvytku akademichnoho narodno-instrumentalnoho mystetstva. Proceeding of the 2-nd All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, 45–46. Kyiv [in Ukrainian].

6. Ivko, V. (2003). Time in the aspect of the concept of «musical-performing law». Akademichne narodno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy XX-XXI stolit. Proceeding of the International Scientific and Practical Conference, 12–14. Kyiv [in Ukrainian].

7. Lytvynova, O. (1997). Virtuoso of domra. Ukrainska muzychna hazeta, №4 (26), [in Ukrainian].

8. Maksymenko Y. N. (2005). Evolution of the Ukrainian house concert in the light of the academicization of the four-string domra. T. V. Tukova (Eds), Muzychne mystetstvo, 5, 188–200. Donetsk: Yuho-Vostok [in Ukrainian].

9. Miroshnichenko, A. (2011). Summary of lectures by V. M. Ikvo from the course of the method of studying the game on string-pluck instruments and the theory of performing. Donetsk: Donetska derzhavna muzychna akademiia imeni S. S. Prokofieva [in Ukrainian].

10. Petryk, V. (2016). Collection of palette of lute voices and idioma of modern language in the work by V. Ivko. M. A. Davydov (Eds), Naukovyi visnyk vykonavskoho muzykoznavstva, 21, 207–216. Nizhyn: vydavets PP Lysenko M. M. [in Ukrainian].

11. Petryk, S. (2013). Trends in neo-folklorism in the modern virtuoso domratic miniature. Kultura Ukrainy, 41, 228–235 [in Ukrainian].

12. Utina, A. N. (2013). Genre panorama of chamber-instrumental music of Donets composers. Kyïvske muzykoznavstvo, 47, 151–161. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaykovskogo [in Ukrainian].

УДК 784.4:792.028

Дріневська Ванда Сергіївна,
заслужена артистка України,
викладач кафедри народно-хорового
мистецтва та фольклору
Київського національного університету
культури і мистецтв

ОСЯГНЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ ЯК УМОВА РОЗВИТКУ АРТИСТИЗМУ ВИКОНАВЦЯ

Мета роботи — аналіз і осмислення зв'язку між осягненням драматургії народного вокально-сценічного мистецтва та розвитком артистизму виконавця. **Методологія** дослідження ґрунтується на принципі системності, на методі художньо-порівняльного аналізу для виявлення діалектичного зв'язку між взаємовпливами артистизму виконавця та драматургії української пісні. **Наукова новизна** полягає в розкритті того факту, що в ході осягнення драматургії пісні вокаліст вдосконалює адекватність сприйняття художньої інформації, прагнення творчого самовираження та свої музично-виконавські здібності, формує "компетентно-драматургічний компонент", який співвідноситься з вокально-виконавським артистизмом. **Висновки**. Працюючи над драматургією, вокаліст мобілізує та формує артистичний потенціал, виробляє власний підхід до сценічного втілення трагічних і героїчних характерів у ліро-епічній формі, що потребує, по-перше, методології сценічного сприйняття (художньо-сценічного мислення) та застосування прийомів впливу на голосовий апарат; по-друге, використання арттерапевтичних методик, які розширюють потенціал акторського апарату, знімають м'язову та психологічну напругу, підвищують рівень готовності до сценічної реалізації твору.

Ключові слова: українська народна пісня, драматургія, вокально-виконав-чий артистизм, ліро-епічна форма.

***Дриневская Ванда Сергеевна**, заслуженная артистка Украины, преподаватель кафедры народно-хорового искусства и фольклора Киевского национального университета культуры и искусств*

Постижение драматургии народной песни как условие развития артистизма исполнителя

Цель работы – анализ и осмысление связи между постижением драматургии народного вокально-сценического искусства и развитием артистизма исполнителя. **Методология** исследования основана на принципе системности, а также на методе художественно-сравнительного анализа для выявления диалектической связи между взаимным влиянием артистизма исполнителя и драматургии украинской песни. **Научная новизна** заключается в раскрытии того факта, что в ходе постижения драматургии песни, вокалист совершенствует адекватность восприятия художественной информации, стремление творческого самовыражения и свои музыкально-исполнительские способности, формирует "компетентно-драматургический компонент", который соотносится с вокально-исполнительским артистизмом. **Выводы**. Работая над драматургией, вокалист мобилизует и формирует артистический потенциал, вырабатывает свой подход к сценическому воплощению трагических и героических характеров в лирико-эпической форме, что требует, во-первых, методологии сценического восприятия (художественно-сценического мышления) и применения приемов воздействия на голосовой аппарат; во-вторых, использования арттерапевтичних методик, которые расширяют потенциал актерского аппарата, снимают мышечное и психологическое напряжение, повышают уровень готовности к сценической реализации произведения.

Ключевые слова: украинская народная песня, драматургия, вокально-исполнительский артистизм, лирико-эпическая форма.

***Drinevskaya Vanda**, Honored Artist of Ukraine, Lecturer, Folk, Choral Arts and Folklore Department, Kiev National University of Culture and Arts*

The comprehension of folk song dramaturgy as the condition of performer's artistry development

Purpose of the article is analysis and understanding the connection between the comprehension of folk vocally-stage dramaturgy and the development of performer's artistry. **The methodology** of the investigation is based on the principle of systematic and also on the method of art-comparative analysis for revealing a dialectical connection between the mutual influence of performer's artistry and Ukrainian song dramaturgy. **Scientific novelty** concludes in opening the fact that while understanding the song dramaturgy, a vocalist improves the adequacy of the perception of artistic information, aspiration of creative self-expression and his musical performance skills, forms a "competent-dramaturgical component" which correlates with vocally- performing artistry. **Conclusions.** It was established, while working under the dramaturgy, vocalist mobilizes and builds artistic potential, works out own approach to the scenic embodiment of tragic and heroic characters in lyrical-epic forms, which requires, firstly, a methodology of scenic per-

©Дріневська В.С., 2018

ception (art-scenic thinking) and applications some methods of affecting on a voice apparatus, and, secondly, applying art- therapeutic methods which expand the actor's apparatus potential, relieve muscle and psychological tension, increase the level of readiness for the stage realization of the work.

Key words: Ukrainian folk song, dramaturgy, vocally- performing artistry, lyrical-epic form.

Актуальність теми дослідження. Відродження з новою силою інтересу до народної традиційної культури та фольклору на початку XXI ст., пов'язано не лише національно-патріотичним підйомом, але з потребою українського суспільства у зверненні власної іден-тичності, у відновленні історичної пам'яті та формуванні відчуття укоріненості в своїй культурі. Це активізує інтенції, котрі напряму, проходячи крізь віки національно-культурних традицій, мають відношення до духовно-моральних ідеалів і цінностей, і втілюються в декоративно-прикладній і ремісничій сферах, в образотворчому, інструментальному, поетичному, хореографічному та інших видах мистецтва.

Мистецька галузь і пов'язана з нею освіта відіграють у цьому одну з клю-чових ролей, є тим важливим виміром, що допомагає людям, а якщо йдеться про освітній процес, то учням, зрозуміти рівень відповідальності суспільства по відношенню до здобутків попередніх поколінь. Іншими словами мистецтво має допомогти у формуванні соціокультурної свідомості. Як зауважує У. Елліот, воно є однією з тих засадничих тем, вивчення та осмислення котрих сприяє кращому зрозумінню культурних цінностей і джерел соціальної енергії (сили) [12, 260].

Мистецька освіта складається з об'єктів і взаємодій, які структуровані у такий спосіб, щоб задовольняти творчі інтенції людини, задовольняти естетичні потреби, розвивати чутливість стосовно реальності та формувати почуття вдяч-ності. Таким чином, окрім психомоторних і когнітивних сторін, мистецтво ще й покращує її афективну сторону людини, сприяючи гармонізації всіх цих склад-ових. Разом з тим, музичне виховання постає одним із важливих компонентів художньої освіти, що поділяється на три групи: пластичне, драматичне та фонетичне мистецтво. Навчання національній музиці та співу виявляється досить важливим сегментом у цьому ключі й доволі непростим заняттям, адже йдеться про багатовимірну естетичну структуру, що складається з багатьох життєво важливих елементів, таких як мова, історія, традиції тощо. Наявність саме національної ознаки у цій справі є необхідною умовою існування соціуму, його неперервності та вдосконалення, запорукою збереження культурної та ментальної автентичності.

Важлива роль в цих процесах відводиться народно-пісенній творчості як особливому музично-вербальному виду мистецтва, що передбачає наявність ці-лого комплексу, до складу якого входять не лише музично-поетичний контент тих творів усної традиції, що були створені в різні часи різними верствами населення, але й відповідна художня форма, ідейно-емоційний зміст і драматур-гічний елемент, що пов'язаний з трагічними та героїчними сторінками в історії народу. Саме тому українська народна пісня є одним із джерел національного характеру, котрий проявляється в культурно-мистецькій сфері, передати який виконавцеві вдається лише за рахунок відповідного рівня артистизму, що, у свою чергу, формується в процесі осягнення глибини мотивів народної пісні та її драматургії.

Ступінь наукової розробки теми. У мистецтвознавчій площині, саме у такому ключі, проблема артистизму на сьогоднішній день залишається малодослідженою. Коли ми говоримо про методологічну та джерельну базу осмислення феномену артистизму, звісно ж потрібно почати з театральної педагогіки, в межах якої вивченням даної проб-леми займалися Б. Брехт, К. Станіславський, В. Мейєрхольд, Е. Вахтангов та ін. Піднімалася ця проблема і в контексті вивчення розвитку акторських здібностей такими авторами, як Л. Вів'єн, Г. Товстоногов, М. Захаров, С. Гіппіус, І. Кох, М. Кнебель, М. Савіцкайте та ін. Стосовно естетично-мистецтвознавчої і музично-педагогічної площин, то тут артистизм досліджується здебільшого, або як невід'ємна складова майстерності та професіоналізму виконавця, компонент його педагогічної техніки та прояв творчої індивідуальності (Л. Арчажнікова, С. Казачков, Н. Кьон, Г. Падалка, О. Рудницька, О. Щолокова та ін.), або в якості засобу чи особливої здатності, завдяки якій досягається емоційно-виразне втілення художньо-образного змісту, а також усвідомлення цінності художньої форми окремого вокального твору (М. Бахтін, О. Кривцун, О. Семенов, А. Якимович та ін.). Опираючись на проблематизацію питання артистизму саме в вокально-педагогічній площині в роботі М. Кузнєцова [7] та теоретичний базис, що напрацьований сучасними авторами у цьому, а також мистецтвознавчому ключі (С. Адаменко [1], І. Сілантьєва [10], Ван Чень [11], В. Бурназова [3] та ін.), спробуємо поглибити дослідження даного феномену, пов'язавши його з драматургією української народної пісні.

Враховуючи вищезазначене, метою статті є аналіз і осмислення зв'язку між осягненням драматургії народного вокально-сценічного мистецтва та розвитком артистизму виконавця творів в

межах традиції останнього. Реалізується подібна мета в наступних завданнях: по-перше, розгляд артистизму як психологічного та естетично-мистецтвознавчого феномену, по-друге, аналіз особливостей драматургії у змісті української народної пісні, по-третє, характеристика впливу освоєння цієї драматургії на формування артистизму виконавця-вокаліста, що потрібен для відтворення художньої форми та глибини змісту зазначеного пісенного жанру.

Виклад основного матеріалу. Необхідно почати з тлумачення артистизму, під яким в даному випадку ми розумітимемо відповідний художній хист, що ґрунтується у психологічному від-ношенні на низці вмінь, які дозволять відповідати заданому образу, а також перевтілюватися на сцені з метою "захоплення" та утримання публіки завдяки своєму виконанню. Подібне розуміння даного феномену наштовхує на думку, що його сутність знаходиться на межі природного і штучного, тобто мова йде еклектику, коли не можна вважати артистизм на всі 100 % чимось даним від природи, чи виробленим в людині за допомогою певних методик. Це зустрічний рух, коли в співакові, музикантові чи акторові поєднуються генетичні та психологічні задатки до проникнення в суть твору, його "артистичний магнетизм" (що залежить від творчої волі) з відповідними засвоєними техніками, які лише підсилюють ефект "в захваті" від майстерного сценічного перевтілення і уміння відтворити тематичний образ.

У теорії це можна описати декількома реченнями, а ось втілити на сцені, на практиці в рази складніше. Розглядаючи це питання на прикладі народного співу, до якого ми маємо безпосереднє відношення за родом своєї діяльності, з власного досвіду хочеться підтвердити, що для досягнення необхідного рівня артистизму та похідного від нього емоційного ефекту на сцені, потрібно, по суті, синхронно та коеволюційно, контролювати й відправляти в собі мінімум два процеси. По-перше, мобілізувати необхідні психічні сфери, з-поміж яких волю, емоції, натхнення, сценічний темперамент і сценічну чарівність, котрі є важливими складовими симпатії зі сторони залу. По-друге, активізація наявних вокальних даних (вірне звукобудування, володіння технікою фразування, філіру-вання звуку та його динамічне варіювання, використання навичок активної співочої артикуляції тощо) і театрально-сценічних вмінь (аналітичні та експре-сивні), що пов'язані з розвитком художньо-сценічного мислення виконавця.

Зазначені мобілізаційні та активізаційні процеси задля досягнення потріб-ного артистичного ефекту, не повинні виключати художньо-естетичну складову. "З точки зору підвищення якості артистизму вокаліста, — зазначає В. Чень, — процес оволодіння актуальними для певного твору вокально-технічними прийомами має "одуховторятись" проміжною метою — втіленням художнього образу твору та "прикінцевою" метою виконання — створенням певного художньо-естетичного враження на слухачів. Тобто в процесі пошуку фонаційно-технічних прийомів, відпрацювання технологічних навичок... мають завжди пов'язуватися з уявленням про їхню естетичну цінність, змістово-художню виразність, проектуватися на завдання досягати яскравого образного враження" [11, 67-68].

Також не останню роль у цьому відіграє художньо-творча комунікація, що відбувається між вокалістом-народником і слухачами, а ще візуальний контакт з останніми. Ці компоненти синергійні між собою. Сценічно-драматичні прийоми та артистизм зовнішньо-театралізованого типу тільки підсилюються приємним оптичним ракурсом, що звісно ж покращує морально-психологічне самопочуття та піднімає впевненість в собі. А ще це активізує відповідні емпатійні процеси. За посередництва здатності до "відсторонення" від рутини повсякденності, спі-вак, який виконує пісню, "вживається" в її сюжетно-звукове тіло. Це супровод-жується переналаштуванням на інший емоційний стан, коли за допомогою максимальної концентрації на творчому процесі, виконавець ніби "привласнює" почуття, переживання та ті характери, про які йдеться у пісні. І саме цим, якщо говорити про комунікативний аспект, "заражає" своїх слухачів, увага яких, з іншого боку, підживлює його, змушує вдосконалюватися фахового та естетично, щоб сподобатися своїй аудиторії.

Звернувши увагу на українську народну пісню, можна помітити, яку вагому роль вона відіграє для збереження культурної ідентичності в просторово-часовому континуумі, сприяє усвідомленню самобутності власного культурно-історичного шляху. Саме завдяки їй відтворюється український світогляд, його естетичні та моральні цінності, завдяки яким кожен українець відчуває себе частиною чогось більшого, своєї землі й Батьківщини, виразником європейської нації, що має багатовікову історію. І саме остання, будучи багатою на події та героїв, породила українську пісню, а точніше народ, який в пісенно-поетичному слові прагнув виразити всю глибину душі та багатство української культури й природи. Свого часу німецький поет Ф. Боденштедт відзначав, що на прикладі жодної іншої землі дерево народної поезії не дало таких величних плодів, а дух народу не виявився так жваво й правдиво, як у піснях українців.

"За різними оцінками, — пише О. Будник, — українці склали від кількох сотень тисяч до кількох мільйонів пісень – таку кількість досить важко уявити, а ще важче зрозуміти її необхідність.

Однак зарубіжних дослідників вражає не стільки кількість народних пісень, скільки їхня якість – розмаїття тематики, жанрів, стилів, глибина змісту, незбагненна й незрівнянна за своєю красою й простотою поезія... Пісня відіграє важливу роль у духовному становленні дитини... Засвоєння народної творчості сприяє прилученню наймолодших до традицій, пізнання ними джерел мудрості й благородства наших предків, вихо-ванню любові до рідної землі й людей, котрі живуть на ній" [2, 368-369].

Вагому цінність для мистецтвознавчої науки становить процес засвоєння драматургії української народної пісні у його відношенні до формування артис-тизму виконавця, вона намагається прослідкувати вплив і взаємообумовленість. Тим більше, що український пісенний фольклор, незважаючи не його різнопла-новість (родинно-побутові, ліричні, календарно-обрядові, жартівливі, кобзарські та ін. пісні), просто переповнений "яскраво вираженими драматичними елемен-тами" [4, 138].

Найбільш виразно драматичність української пісні проявилася на прикладі народних балад, на чому наголошували В. Гусєв, І. Денисюк, О. Дей, В. Козловський та інші дослідники. Це жанрова група, де відбувається перехід від епічного роду до ліричного, а також вона має свою специфіку, коли за часту використовуються трагічні колізії, котрі створені виразниками простого народу, що сильні волею та рішучі у відстоюванні справедливості, честі або й чиненні зла [5, 7]. Важливим моментом при цьому, що породжує драматизм у пісні, є прірва між морально-етичним ідеалом, особистим щастям і соціальної справедливістю з одного боку, та можливістю їхнього втілення в дійсності з іншого. Коли люди намагаються цього досягти в житті, а натомість зустрічаються з тотальною несправедливістю і злом на шляху до своєї мети та ідеалу, тоді сам цей шлях і сповнюється трагізмом і драматичністю.

Відтворюючи у пісні цю напругу, що виникає в результаті вказаної прірви (чи то йдеться про подружню зраду, чи про вбивство близьких людей, чи про боротьбу за незалежність тощо), виконавець поетизує й оспівує ці проблеми, намагаючись відвернути їх у реальності, максимально позбавити життя негатив-них впливів, тим самим, змінити його на краще. А якщо вже біда сталася, тоді донести її наслідки в ліро-епічній формі до найтонших вібрів людської душі, намагаючись запобігти подібним наслідкам в майбутньому. Це перенесення й наповнює народну баладу конфліктом, що кладеться в основу її сюжету. І вже оспівуючи це, вона розкриває свою драматургію та намагається через вказаний конфлікт, а точніше його відтворення та засудження, очистити дійсність від негативізму, що і є одним із законів естетики цього жанру народної пісні.

Сюжетне наповнення може бути різним: сімейні нещастя від розбійництва, коли вбивство є невід'ємною складовою колізії, при чому сповнене кривавими сценами й інколи з натуралістичними деталями ("Покотилась голова так, як маківочка / Стрепенулась душа так, як ластівочка / Розсипались жовті кості, як жар по печі / Розлилася кров гаряча, як вода по землі..."; "Тихо, жінко, не виражуй / Темно було, - я не вважав / Темно було, дощик росив / Я го рубав, він ся просив / Темно було, дощик капав / Я го рубав, а він плакав / Головонька — начетверо / А серденько — навосьмеро / Білі пальці - на ковальці / Білі руки - на три штуки"); моралізм, що походить від протиставлення "ідеального" способу життя злочинному, та заклики повернутися до нормального життя (Стійте, братця, стійте, братця, становіться / Бо чужа кров - не водиця / Бо чужа кров, бо чужа кров - не водиця / Розливати не годиться! / Годі, братця, годі, братця, панувати / Та ходімо, та ходімо горювати / Хліба й солі, хліба й солі заробляти, Стару матір годувати!"); конфлікти на основі сімейних колізій між батьками, які видають дітей за нелюбимих, і останніми, між свекрухою і невісткою, між братами тощо ("Ой дівчино моя мила, що мені робити / Що не велить батько й мати тебе, рідну, брати?", "Ой жила вдова на край села / Та мала сина Василина / А молодого оженила / А невісточки незлюбила", "Ліпше мені в землі гнити / Як з кальвіном в світі жити"); окремі українські народні пісні, що "наро-дилися в битвах" українців з загарбниками ("Не вмираю я сам один, нас вмирає трьох братів / Що боролись за Вкраїну проти ворогів", "Болить мене серденько / Болить правая рука / Що куля поранила / Куля більшовика" і т.п.) та ін. [6].

Один з останніх прикладів, що добре лягає на сучасні події, представлений лемківською піснею "Плине кача по Тисині...", яка перетворилася на реквієм за загиблими на Майдані під час Революції Гідності і, по суті, на неофіційний гімн останньої. Як вірно підмітив один із солістів "Пікардійської терції" Я. Нудик, що у цій пісні міститься історичний код нації [8], і тому, перед тими вокалістами, які сьогодні прагнуть її виконувати, лежить не просто велика відповідальність, а й вимогливість по відношенню до себе, котра проявляється у максимальній мобілізації та активізації потенціалу вокально-виконавського артистизму, для того, щоб передати біль, відданість, самопожертву та гіркий присмак свободи, який залишається після подій такого масштабу.

Для нас важливо зрозуміти та відтворити діалектику, що пов'язана з взає-модією артистизму

виконавця та драматургії народної пісні. Під час роботи над піснею з яскраво вираженим драматичним контентом, у вокаліста формується те, що сучасні педагоги-теоретики називають "компетентно-драматургічним компонентом" в межах комплексної природи артистизму та його компонентної структури [9, 81].

Адекватність сприйняття художньої інформації, прагнення творчого самовираження та музично-виконавські здібності доповнюються акторською грою та мистецтвом створення сценічного образу. При цьому, дуже важливо зазначити, що моральний та художньо-естетичний вплив драматургії народної пісні, здебільшого спостерігається не під час її аудіо-візуального сприйняття, а в момент самого виконання вокалістом. Саме тоді він прагне досягнути гармонії та природності своїх образних асоціацій. І на цьому тлі презентувати результати роботи над сценічним втіленням драматичних характерів в українській народній пісні, що потребує знань з методології сценічного сприйняття та застосування прийомів впливу на голосовий апарат (артикуляція, дикція, відчуття високої позиції, вироблення необхідного дихання тощо) [1, 111].

Не менш важливу роль виконує досвід використання засобів арттерапії на заняттях з народного співу. Зазвичай цьому компоненту не надають особливого значення, проте коли вокаліст працює з драматичним матеріалом, тим більше, якщо він має глибокий зміст і національно-культурну значимість, то задля його вокально-сценічного втілення буде замало активізації персональних даних і особистого шарму. Арттерапевтичні методики розширюють потенціал акторсь-кого апарату, зокрема знімають м'язову та психологічну напругу, підвищують рівень готовності до сценічної реалізації твору. Паралельно активізується діяль-ність ротоглотки, корегується дикція та нервово-психічна система, зміцнюється діафрагмове нижнє реберне дихання, що безпосередньо впливають на наявність і функціонування навичок зі створення вокально-сценічного образу.

Коли досягається необхідний рівень розвитку вокально-виконавського ар-тистизму, тоді співак-народник глибше та краще розуміє драматургію твору, він спроможний "прочитати" й розшифрувати закодовану в ній інформацію, а тому не просто відтворити вокально на високому рівні, а ще й передати необхідну емоцію. Через діалогічну форму побудови композиції встановити зв'язок із залом, що лише сприятиме посиленню драматизму, який доноситься співаком до слухача в ліро-епічній формі, загострюючи емпатію та співпереживання по відношенню до подій і героїв, що оспівуються. Якраз в цьому присутній тонкий діалектичний момент, котрий засвідчує, що відбувається розвиток виконавця: через осягнення драматургії української народної пісні, вокаліст мобілізує та формує свій артистичний, сценічний потенціал, який, у свою чергу, допомагає йому краще "прочитати" пісню, правдиво та на високому художньому рівні відтворити її на сцені, передаючи необхідну емоцію залу.

Висновки. Таким чином, важко переоцінити значення української народної пісні для формування національної свідомості та національного характеру, відтворення культурної ідентичності в просторово-часовому вимірі. Вона є невід'ємною та органічною складовою соціокультурного та мистецького простору України, що зберігає в собі душу народу, його біль, поразки та перемоги. Зіштовхуючись з різними викликами впродовж усієї історії, талановитий український народ творив унікальну пісенну спадщину, яка має свою жанрову палітру, мелодику, естетику та драматургію. На рахунок останньої потрібно відмітити, що як без пісні важко зрозуміти українську драму, так і без драми неможливо збагнути природу української пісні, в глибинах якої ніби червоною ниткою пролягає низка драматичних історій, що пов'язані з боротьбою українського духу і волею до свободи.

Враховуючи це, перед виконавцем українських народних пісень стоїть не-просте завдання, якщо він прагне досягти успіху в своїй професії, яке полягає в осягнення драматургії народної пісні, що приховує той "життєвий нерв", котрий інтегрує в собі багатовіковий духовно-практичний досвід українського народу, його світогляд і систему цінностей. Осягаючи драматичне в українській пісні, вокаліст вдосконалює адекватність сприйняття художньої інформації, прагнення творчого самовираження та свої музично-виконавські здібності тим, що формує "компетентно-драматургічний компонент", який у змістовному відношенні ко-релює з вокально-виконавським артистизмом. Останній допомагає співакові "прочитати" пісню, правдиво та на високому вокально-технічному рівні відтворити її на сцені, передаючи залу художньо-емоційний заряд. Працюючи над драматургією, вокаліст мобілізує та формує артистичний потенціал, виробляє власний підхід до сценічного втілення трагічних і героїчних характерів у ліро-епічній формі, що потребує, по-перше, методології сценічного сприйняття (художньо-сценічного мислення) та застосування прийомів впливу на голосовий апарат, а, по-друге, використання арттерапевтичних методик, які розширюють потенціал акторського апарату, знімають м'язову та психологічну напругу, підвищують рівень готовності до сценічної реалізації твору.

Література

1. Адаменко С.В. Музыкальный фольклор: к проблеме воплощения сценического образа / С.В. Адаменко // Культурная жизнь Юга России. – 2013. – №4 (51). – С. 110–112.
2. Будник О. Розкриття цінностей української народної пісні в контексті ознайомлення молодших учнів з мистецтвом / Олена Будник // Етнопедагогічна складова процесу формування компетентності молодших школярів : навчально-методичний посібник ; за ред. О. Будник. – Київ–Івано-Франківськ, 2009. – С. 368–377.
3. Бурназова В.В. Артистизм як один із чинників виконавської самостійності майбутнього вчителя музичного мистецтва / В.В. Бурназова // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки. – 2016. – Вип. 3. – С. 90–94.
4. Гусев В.Е. Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. – Л. : Наука. Ленингр. Отд-ние, 1967. – 319 с.
5. Дей О. Родинно-побутові балади / О. Дей // Балади. Родинно-побутові стосунки ; АН УРСР Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського ; упоряд.: О.І. Дей та ін. – К.: Наукова думка, 1988. – С. 7–23.
6. Козловський В. Категорія драматичного в українській народній баладі / В. Козловський // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 6. – С. 69–75.
7. Комаров В. А. Интерпретация феномена артистизма / В. А. Комаров // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и художественного образования. – Оренбург : Изд-во ОГИИ, 2009. – Вып. 6. – С. 228–231.
8. Нудик Я. У "Пливе кача" міститься історичний код нації / Я. Нудик. – режим доступу: https://zbruc.eu/node/20642
9. Осадча Т.В. Артистизм як фахова якість майбутнього вчителя музики / Т.В. Осадча, Н.В. Бацанюк // Наука і освіта. – 2015. – №2. – С. 79–83.
10. Силантьева И.И. Проблема перевоплощения в вокально-сценическом искусстве: автореф. дисс. … канд. искусствозн.: 17.00.00 / И.И. Силантьева. – М.: МГК, 2008. – 42 с.
11. Чень Ван. Формування вокально-виконавського артистизму студентів магістратури у музично-педагогічних ВНЗ / Ван Чень // Наука і освіта. – 2016. – №6. – С. 65–70.
12. Elliot W. E. Alternative Approaches to Curriculum Development in Art Education / W. E. Elliot // Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research. –1984. – Vol. 25. – №. 4. – pp. 259–264.

References

1. Adamenko, S.V. (2013). Musical folklore: to the problem of the embodiment of the stage image. In the "Cultural life of the South of Russia", vol. 4 (51), 110–112 [in Russian].
2. Budnik, O. (2009). Discovery of the values of the Ukrainian folk song in the context of familiarizing younger students with art. In the Ethnopedagogical component of the process of forming the competence of junior pupils. Ivano-Frankivsk, 368–377 [in Ukrainian].
3. Burnazova, V.V. (2016). Artistry as one of the factors contributing to the independence of the future teacher of musical art. In the "Scientific notes of the Berdyansk State Pedagogical University", Vol. 3, 90–94 [in Ukrainian].
4. Gusev, V.E. (1967). Aesthetics of folklore. Leningrad [in Russian].
5. Dey, O. (1988). Homeland Ballads. In the "Baladi. Family-friendly relations". Kiev, 7–23 [in Ukrainian].
6. Kozlovskyi, V. (2004). Dramatic category in the Ukrainian folk ballad. In the Folk art and ethnography, vol. 6, 69–75 [in Ukrainian].
7. Komarov, V. A. (2009). Interpretation of the phenomenon of artistry. In the Actual problems of history, theory and methods of contemporary music and art education. Orenburg, Vol. 6, 228–231 [in Russian].
8. Nudik, Ya. (2014). In "Pliva Kacha" contains the historical code of the nation. Retrieved from https://zbruc.eu/node/20642
9. Osadcha, T.V., Batsanyuk N.V. (2015). Artistry as a professional quality of the future teacher of music. In the Science and education, vol. 5, 79–83 [in Ukrainian].
10. Silantieva, I.I. (2008). The problem of reincarnation in vocal and theatrical art: summary of dissertations. Moscow. [in Russian].
11. Chen Wang. (2016). Formation of vocal-performing artistry of students of magistracy in musical-pedagogical higher educational establishments. In the Science and education, vol. 6, 65–70 [in Ukrainian].
12. Elliot, W. E. (1984). Alternative Approaches to Curriculum Development in Art Education. In the Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research, Vol. 25 (4), 259–264 [in English].

УДК 78.07.1(470) +784.3

Кисла Світлана,
доцент кафедри академічного та народного співу
Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра
заслужена артистка України

ТВОРЧИЙ ДІАЛОГ С. РАХМАНІНОВА ТА Ф. ШАЛЯПІНА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНСІВ OPUS 34)

Мета роботи: розглянути творчий діалог С. Рахманінова та Ф. Шаляпіна –митців, долі яких особливо актуальні для української музичної історії. Їх особисте спілкування та виконавська співпраця знайшли відображення у стилі романсів Рахманінова opus 34. В основу **методології** статті закладено комплексний підхід. Дослідження базується на історико-біографічному, теоретичному, компаративному методах. Особливого значення набуває аналіз музично-поетичних особливостей романсів. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві окреслено творчий діалог Шаляпіна (співака) і Рахманінова (композитора та концертмейстера) у ракурсі синергії, що спрямував напрям стильових пошуків Рахманінова у галузі вокальної лірики зрілого періоду творчості композитора. **Висновки**. Особливість виконавської манери Шаляпіна, його увага до тексту та майстерне відтворювання художнього слова у романсах особливо відображаються у блоці філософської лірики окремих творів opus 34, що мають присвяту Шаляпіну. Стильові пошуки у романсах зрілого творчого періоду Рахманінова відбувались з урахуванням вокального стилю виконавства Шаляпіна. Посилення ролі мелодекламації, зміна усталеного типу Мелосу композитора, увага та концентрація на поетичному слові та його Логосі є наслідком творчого діалогу Рахманінова та Шаляпіна, що яскраво відбилося у трьох романсах opus 34.

Ключові слова: романси, Рахманінов, Шаляпін, стильовий пошук, діалог співака та композитора, декламація, Мелос, Логос.

***Кислая Светлана**, доцент кафедры академического и народного пения Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра, заслуженная артистка Украины*

Творческий диалог С. Рахманинова и Ф. Шаляпина (на примере романсов opus 34)

Цель работы: рассмотреть творческий диалог Рахманинова и Ф. Шаляпина –композитора и вокалиста, судьбы которых особенно актуальны для украинской музыкальной истории. Их личное общение и исполнительское сотрудничество нашли отражение в стиле романсов Рахманинова opus 34. В основу **методологии статьи** заложен комплексный подход. Исследование базируется на историко-биографическом, теоретическом, компаративном методах. Особое значение приобретает анализ музыкально-поэтических особенностей романсов. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в украинском музыковедении обозначена линия творческого диалога Шаляпина (певца) и Рахманинова (композитора и концертмейстера) в ракурсе синергии, которая определила направление стилевых поисков Рахманинова в области вокальной лирики зрелого периода творчества композитора. **Выводы.** Особенность исполнительской манеры Шаляпина, его внимание к тексту и мастерское воспроизведение художественного слова в романсах отражаются в блоке философской лирики отдельных произведений opus 34, посвящённых Шаляпину. Стилевые поиски в романсах зрелого творческого периода Рахманинова проходили с учетом особенностей вокального стиля Шаляпина. Усиление роли мелодекламации, изменение устоявшегося типа Мелоса Рахманинова, внимание и концентрация композитора на поэтическом слове и его Логосе является следствием творческого диалога Рахманинова и Шаляпина, ярко отразилось в трех романсах opus 34.

Ключевые слова: романсы, Рахманинов, Шаляпин, стилевой поиск, диалог певца и композитора, декламация, Мелос, Логос.

***Kysla Svitlana,** Associate Professor of the Department of Academic and Folk Singing Kyiv Institute of Music named after. R. M. Glier*

Creative dialogue S. Rakhmaninov and F. Shalipin (at the example of romans opus 34)

Purpose of the article to consider the creative dialogue of S. Rachmaninov and F. Chaliapin, whose destinies are especially relevant for the Ukrainian musical history. Their personal communication and performing cooperation were reflected in the style of romances of Rachmaninov orus 34. The basis of the **article's methodology** is an integrated approach. The research is based on historical, biographical, theoretical, comparative methods. Of particular importance is the analysis of musical and poetic features of romances. **The scientific novelty** of the work is that for the first time in the Ukrainian musicology the creative dialogue of Shalyapin (singer) and Rachmaninov (composer and concertmaster) in the perspective of synergy, which directed direction of style searches of Rachmaninov in the field of vocal lyrics of the mature period of creativity of the composer, is outlined. **Conclusions**. The peculiarity of the performing manner of Chaliapin, his attention to the text and the skillful reproduction of artistic words in romances are

©Кисла С., 2018

especially reflected in the block of philosophical lyrics of some works of the 34 orus, devoted to Chaliapin. Stylistic searches in romances of the mature period of Rachmaninov's career took place taking into account the vocal style of performing Chaliapin. The enhancement of the role of melodeclamation, the change of the established type of Melos of the composer, attention and concentration on the poetic word and its Logos is a consequence of the creative dialogue of Rachmaninov and Chaliapin, which was clearly reflected in the three orus romances 34.

Key words: romances, Rachmaninov, Shalyapin, stylistic search, dialogue of the singer and composer, recitation, Melos, Logos.

Актуальність теми дослідження. Творчі взаємини композитора та співака-інтерпретатора завжди цікавили музикознавців та вокалістів-практиків. Яскравим творчим тандемом були Сергій Рахманінов та Федір Шаляпін. Співак був унікальним виконавцем, відданим товаришем, і композитор присвятив йому чимало творів. Романси opus 34, що створені в 1912 р, є прикладом зрілого композиторського стилю Рахманінова. Проте, цей етап демонструє тяжіння до постійного оновлення. Такий постійний пошук допускає появу нових образів і засобів виразності композитора. Одним з нових компонентів стилю проявлений у зразках філософської лірики у романсах opus 43 – саме тих, що присвячені Шаляпіну.

В історії розвитку жанру російського романсу цей період взагалі визначається прогресуючою роллю філософських роздумів. Зростає значення слова, поетичних декларацій. Тим більш – у романсах періоду зламу стилістичної системи (XIX – початку XX століть), коли змінювався сталий принцип взаємодії музичного та вербального параметрів вокальної мініатюрі. Саме тому творчий тандем Шаляпіна з його майстерним відтворенням інтонації поетичного слова складається та розквітає в умовах стильового пошуку композитора в романсах ор.34.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Існує значна кількість наукових досліджень про романси композитора (див.бібліографію за [5, 141; 15, 213-214]). Стиль, особливості жанрового тлумачення, коло поетичних авторів романсів, виконавські версії розглядаються у численних збірках наукових рахманінівських симпозіумів [16]. Видатним інтерпретатором його вокальної музики був Шаляпін [9, 181]. Також Рахманінов та Шаляпін були найбільш яскравими музикантами минулого, чиї долі були пов’язані із Україною. У фаховій літературі є лише поодинокі статті, що висвітлюють ці питання [8; 9]. Окрім того, взаємини Шаляпіна та Рахманінова перетинаються у присвятах композитора співакові трьох романсів ор.34 – «В душі у кожного з нас» на слова Коринфського, «Воскресіння Лазаря» на слова Хом’якова, «Оброчник» на слова Фета.

Проте, не дивлячись на наявність постійного інтересу науковців до проблем творчості композитора, ані самі романси ор.34, ані їх філософський аспект та особливий мелодекламаційний стиль ще не стали об'єктом спеціального дослідження. Крім того, посвята Ф. Шаляпіну, що об'єднує три романсу даного опусу, вносить додатковий смисловий відтінок, який збагачує розуміння творів, задає напрямок індивідуальній інтерпретації сучасному виконавцю.

Мета статті**.** Видається актуальним розглянути іманентні музичні властивості трьох романсів Сергія Рахманінова, присвячених Федору Шаляпіну, що й склали блок філософської лірики в opus 34.

Виклад основного матеріалу. Незабаром виповниться 145 років від дня народження Сергія Васильовича Рахманінова. Його ім’я яскраво резонує у всій світовій культурі і, водночас, тісно пов’язано з Україною. Діяльність Рахманінова сприяла відкриттю Київській консерваторії у 1913 році. Блискучі концерти у січні 1911 за підтримки київського осередка РМТ; гастролі Україною (у Харкові, Києві, Одесі, Ялті — у вересні 1898 року за сприяння Сави Мамонтова); доленосна роль у професійному становленні киянок Ніни Кошиць та Ксенії Держинської є яскравими фактами творчої біографії Рахманінова. Саме на Україні перетинаються шляхи Сергія Рахманінова та Федіра Шаляпіна [9, с. 170]. Питання взаємовпливу їх творчих особистостей цікавить виконавців та музикознавців іще з часів Б. Асаф’єва. Борис Володимирович наводив влучне висловлювання Ф. М. Блуменфельда: «…Шаляпін йому або він (Рахманінов) Шаляпіну розкрив секрет натхненності будь-якого інтервалу. Ця стежка вела до їх осмислення – емоційного та інтелектуального «виголошення». Очевидно, для них обох *мелодійне* в музиці і було *всім* в музиці, та ключем до людяності в звуках» [1, с. 300]. Така динамізація може бути розглянута як наслідок синергійного процесу [6] взаємодії категорій Мелосу (її носієм виступає музика) та Логосу (її носієм виступає слово) [7], яке виникає у процесі виконання.

У синергії процессу *вокально-інструментального* виконання мається на увазі творче взаємопідсилення виразності змісту та ідеї твору за рахунок синхрону *співу вокаліста та гри концертмейстера* у мобільних ресурсах нотного тексту (динаміки, агогіки, темпу, штриху, артикуляції, характеру). Про подібний аспект пише Хуан Цзя [17]. У синергії *вокального виконання* мається на увазі підсилення суспільного *резонансу енергії слова (Логосу) та музики (Мелосу)* [7]. До енергії слова поетичного тексту романсу як чисто мовної, декламаційної складової, додається енергія музичного його

втілення та іманентні параметри (звуковисотність, варіативність та модуляція в рамках музичного ладу, переміщення по звукоряду, метро-ритм, фактура) [6]. Все, що відтворено виконавцем, підпорядковано метроритму «озвученого в музиці слова», громкості та динаміці скандування. Виникає навмисно акцентоване інтонування слова. Воно звучить інтенсивніше, ніж це прийнято в довільному побутовому мовленні. Це підсилюється супроводом (грою на музичному інструменті, оркестром). Саме так, за свідченнями сучасників досягається Шаляпіним емоційна насиченість, виразність вокальних творів и вона зростає у творчому процесі виконання романсів тандемом Рахманінов –Шаляпін.

У романсах Рахманінова ор. 26 та ор.34 відбиваються новації загального зламу стилістичної музично-поетичної системи. Так, наприкінці XIX та на початку XX століть, змінювався сталий принцип взаємодії музичного та вербального параметрів вокальної мініатюрі. Сам поетичний текст також піддається стилістичному оновленню. Так, наприклад, в цей час в російській поезії співіснують і взаємодіють дві провідні лінії, цитуємо за В. Жирмунським: «*класична* (від Державіна і Пушкіна до Ахматової, Мандельштама) і *романтична* (від Жуковського, Лермонтова, Тютчева, Фета до символістів XX століття)» (Цит. за [10, 91]). Окрім цього, як вказує В. Васіна-Гросман [2], в даний період спостерігається поступове проникнення західноєвропейських тенденцій розвитку романсу, представлених вокальними творами Х. Вольфа, М. Регера, К. Дебюсі, М. Равеля. Завдяки цьому, утворюється новий інтонаційний шар, що представляє ідею відходу від мелодійно-наспівного вокального стилю та наближає виконання романсу до «умовної декламації акторів модерністського театру» [2, 300]. Еволюція жанру вокальної мініатюри, нові естетичні настанови поезії призводять до пошуків та знахідок нових засобів композиторської та виконавської майстерності. Ця тенденція особливо відчуваються у синергії Слову та Мелосу у новаторських для вокального стилю композитора творах ор.34 майстра вокальної лірики С.В. Рахманінова.

Чотирнадцять романсів ор. 34 Рахманінова написані влітку 1912 року. З них лише один був написаний раніше, в 1910 році («Не може бути!» під враженням смерті В. Ф. Комісаржевської). «Вокаліз» вже написаний пізніше, в 1915 році (тоді ж і включений в цей опус автором).

Рахманіновський опус звертає на себе увагу насамперед нетиповим для композитора-лірика відбором текстів. Серед них порівняно небагато віршів ліричного характеру. У романсах цього опусу переважають суворі драматичні образи, зосереджені філософські роздуми про сенс життя, про покликання художника. З ними контрастують пейзажні замальовки, які полонять слухача вишуканістю засобів музичного звукопису. Так, в романсах вказаного опусу спостерігається концентрація лірико-філософської тематики, яка торкається питань духовності, пошуку сенсу життя, що може бути пов'язано з обставинами загальнокультурної ситуації епохи і особистого життя композитора. У такому контексті закономірним є звернення С. Рахманінова до поетичної спадщини Олексія Хом'якова і Аполлона Корінфського, творчість яких не отримала широкого розповсюдження. Цікаво прослідкувати також своєрідне композиторське прочитання вірша Афанасія Фета, музичне рішення якого багато в чому йде супротив гармонійності словесного образу.

Усе вищезгадане, в свою чергу, веде за собою зміну музичної стилістики в опусі 34. Так, стихія Мелосу, яка представляє собою найважливішу складову стилю С. Рахманінова, в розглянутих романсах займає другорядну позицію. Вона поступається місцем Логосу поетичного слова та стриманому тону висловлювання, напруженій декламації. Свідченням цього стає часте використання звукових повторів, переважання в мелодії поступового руху в межах невеликого діапазону, «фонетичний або – безроспівний» принцип співвідношення тексту і вокальної лінії, стриманість фортепіанного супроводу і підкреслена виразність лише окремих мелодійних зворотів.

Романси ор. 34, створені в 1912 р, є прикладом зрілого композиторського стилю, який демонструє тяжіння до постійного оновлення, стильового пошуку, особливо цікавого у сфері нового бачення лірики. Філософська вокальна лінія С. Рахманінова успадкована композитором від романсів його ор.26. Три романси опусу 34, обраних нами для аналізу, присвячені Ф. Шаляпіну: «В душі у кожного з нас» на слова А. Коринфського, «Воскресіння Лазаря» на текст О. Хом'якова, «Оброчник» на слова А. Фета.

Взаємини Ф. І. Шаляпіна з композитором та дружба двох митців почалась в 1889 році в період співпраці С. Рахманінова з Приватною оперою С. Мамонтова. Високо цінував співак почуття гумору та музичний талант свого друга (піаніста, композитора, диригента): «Коли Рахманінов сидить за фортепіано і акомпанує, то доводиться говорити: «Не я співаю, а ми співаємо». [12, 91].С. Рахманінов ж, згадуючи виступи Ф. Шаляпіна, говорить про «виняткову, незабутню насолоду бути присутнім при творчості генія» [11, 55]. А незабаром після смерті співака у 1938 році в листі, сповненому жалю, до С. А. Сатіной, С. Рахманінов пише: «Шаляпінська епоха скінчилася! Ніколи такого не бачили і не побачимо!» [13, 125].

Крім цього, обидва музиканти підкреслювали значення творчої взаємодії. Рахманінов був вдячний своєму другові за те, що його власна творчість мужніла і міцніла «у променях епохи Шаляпіна» [11, 142]. Роль же С. Рахманінова в остаточному професійному формуванні Ф. Шаляпіна неоціненна. Так, Федір Іванович згадував, як влітку 1898 року разом з Рахманіновим він зайнявся вивченням «Бориса Годунова». Тоді ж Рахманінов ознайомив співака з елементарними правилами теорії музики і гармонії. В репертуарі Шаляпіна, підготовленому разом з Рахманіновим, були партії з «Русалки», «Рогнеди», «Травневої ночі», а пізніше – з «Пікової дами» і багатьох інших оперних творів. Орієнтуючись на вокальну майстерність Шаляпіна, Рахманінов написав свої опери «Франческа да Ріміні» та «Скупий лицар». У зв'язку з цим, важливе зауваження про стилістичне збагачення вокальної складової камерних творів С. Рахманінова зробила Т. Росіхіна [14]. Дослідниця говорить про те, що «інтонаційну змістовність рахманіновської музики сучасники стали ототожнювати із виконавським стилем Шаляпіна. У музиці композитора з'явилося багато найтонших відтінків: від вираження трагічної скорботи до величаво-урочистого тріумфу, від забавного жарту, лукавої іронії до піднесеного ораторського пафосу» [14, 145]. Це спостереження цікаво перш за все тим, що тема філософських роздумів втілюється у романсах, присвячених саме Ф. Шаляпіну. А засоби виразності, використані для створення необхідного образу, викликають прямі асоціації з його виконавським стилем. Також необхідно уточнити, що з чотирьох присвячених Ф. Шаляпіну романсів, детально будуть розглянуті три, що пов'язано з визначальним фактором належності до певної тематичної групи (в даному випадку – філософської лірики).

Романс-монолог «В душі у кожного з нас» на слова Коринфського є яскравим прикладом концентрованого втілення композитором лінії філософських роздумів. У трьох строфах вірша послідовно розвивається думка про найпотаємніше, що є у людини, про те, що становить сутність його душі і розкривається перед ним у протилежних проявах. Відзначаємо досить нетипову форму поетичного зачину, у якому підкреслено розповідний нахил і інтонація звернення, в поєднанні з романтичним питанням, експресію. Певна персоніфікація, яка вказує на наявність ліричного героя, проявляється лише в останній строфі вірша («Моя любов – печаль моя»). Змішаний тип римування, поєднує в собі перехресну і дві суміжних рими. У третій строфі, що стає кульмінацією і своєрідним затвердженням життєвого кредо, теза набуває рис афористичності і скорочується до одного рядка. Таким чином, «в душі у кожного з нас» міститься джерело («тече джерело ...») для всього – і для падінь, і для злетів. Любов і печаль нероздільні і знаходяться в діалектичному взаємодії, як і всі задіяні у вірші антитези. Разом з тим, зберігається і наскрізний принцип розвитку, спрямованого до кульмінації в третій строфі. На музичному рівні це досягається шляхом злиття розділів форми, їх взаємопроникнення. Це стає можливим завдяки насиченому і цілеспрямованому гармонійному руху, в результаті якого моменти цезур часто згладжуються. Так, основну тональність романсу (C-dur) композитор дає відчути тільки в останньому такті першого розділу форми (А). В перших тактах присутній устої без відчуття ладового забарвлення (звучить в фортепіанної партії в октавному подвоєнні в низькому регістрі). Надалі за допомогою відхилень і зіставлень проходить ряд колористично потрактованих гармоній (a, As, f, Es, B та as-moll). У той же час, фортепіанна партія – це акордова фактура, яка виявляє хоральну природу. Таке рішення партії супроводу, в цілому не властиве для романсів композитора, дозволяє зосередити увагу на слові. Найважливішим засобом виразності, що підкреслює значимість слова стає декламаційна основа вокальної партії. Часте використання звукових повторів, переважно пощаблевий мелодійний рух в межах невеликого діапазону, фонетичний принцип співвідношення тексту і вокальної лінії, гранична стриманість фортепіанного супроводу і підкреслена виразність окремих мелодійних оборотів – все це дозволяє говорити про значну роль декламації та мовної інтонації.

У романсі «Воскресіння Лазаря» спостерігається конкретизація філософського змісту. С. Рахманінов пише романс яскраво вираженого духовного християнського спрямування, що безпосередньо пов'язано з текстом поетичного джерела. Уже сама назва вірша, збережене і в романсі, відсилає нас до євангельських подій, а точніше – до факту воскресіння Ісусом Христом Лазаря з Віфанії, брата Марфи та Марії, яке відбулося через чотири дні після його смерті, про що розповідає Євангеліє від Іоанна. Звернення композитора до біблійної тематики знаходиться в колі його творчих пріоритетів того часу. Так, незадовго до створення більшості романсів ор. 34 Рахманіновим була написана Літургія св. Іоанна Златоуста (ор. 31), а в один рік (1915) з останнім твором цього блоку, «Вокаліз» – Всенічне бдіння (ор. 37).

Образ відродженого Лазаря стає ключем для розуміння твору в цілому. Адже далі в тексті проводиться паралель між персонажем Священної історії і ліричним героєм, душі якого так само необхідно воскресіння, як і Лазарю, але не фізичне, а духовне. Структура вірша, композиція романсу, втілює три смислових кола, присутніх в поетичному тексті. Так, вірш не ділиться на строфи. Перше

речення (чотири рядки) розповідає про Лазаря, друге – його історія в алегоричній формі переноситься на ліричного героя романсу, третє ж містить кульмінацію – вознесіння хвали Творцю. В музиці переважає акордова фактура супроводу, хоральна жанрова основа. Закономірність гармонійного руху також сприяє об'єднанню музичного матеріалу, в якому нема тематичної повторності. При основній тональності f-moll важливу драматургічну роль набуває споріднена їй тональність Des-dur, яка стає символічним вираженням світла, воскресіння, слави.

Романс «Оброчник» оспівує людину, що наділена творчою іскрою, що здатна повести за собою інших людей («і рушив за мною натовп живих»), а також – володіє мужністю не відступати від своїх ідеалів, не зрікатися своєї «святині». Музичний матеріал втілено в двохчастинній формі з розгорнутим фортепіанним вступом і кодою. Романсу властиве поєднання декламаційності мелодійної лінії з кантиленністю, що неодноразово підкреслюється чергуванням ремарок *marcato* і *cantabile*, а також подовження фраз і поява внутрішньо-складових розспівів у вокальній партії, часто – як наслідок попередньої тези. Фортепіанна партія, хоча і представлена в більш розгорнутому і динамічному вигляді, зберігає функцію підтримки і висвітлення слова. Цьому сприяє акордовий склад супроводу і його ритмічна остінатность.

Висновки. У ході дослідження було встановлено, що «шаляпинські» романси ор.34, пов'язані зі зміною музичної стилістики, відображають нові пріоритети при виборі композитором виразних засобів. Так, стихія мелодики, яка представляє собою найважливішу складову стилю С. Рахманінова, в розглянутих романсах поступається місцем стриманості та напруженої декламації. Свідченням цього стає часте використання звукових повторів, переважання поступового руху мелодії в межах невеликого діапазону, «фонетичний» принцип співвідношення тексту і вокальної лінії, нетипова стриманість фортепіанного супроводу і виразність окремих мелодійних зворотів (а не розлогих фраз, що типове для вокальній лірики Рахманінова). Такі особливості потребують врахування стильових змін при виконанні романсів ор.34. І тут, за висловом сучасників, виникало особливе посилення емоцій та гармонійне поєднання синергійних процесів співака та композитора. Вона особливо відчувалася у творчому тандемі «Шаляпін (вокаліст) – Рахманінов (композитор та концертмейстер).

Цікавим ракурсом розгляду творчої синергії Рахманінова-композитора та Шаляпіна, їх мистецьких взаємовпливів видається всебічне вивчення трьох романсів ор.34, які були присвячені Федору Івановичу. Ці геніальні перлини філософської лірики випадають із сталого стилістичного поля музики Рахманінова і акцентують декламаційність як нетипову стильову основу Мелосу Рахманінова. Саме цей прийом був притаманний виконавській манері Шаляпіна. І саме такий спосіб інтонування маскував відсутність виразної мелодії у романсах Рахманінова і висував на перший план Логос поетичного слову романса. Такий композиційний задум відповідав настрою та стилю композитора того періоду.

Перспективи подальших досліджень. Завданням подальшого розгляду романсів ор.34 буде розгляд синергії Мелосу та Логосу у композиційній структурі романсів С.В. Рахманінова, що належать опусам 26 і 38.

Література

1. Асафьев Б.В. Избранные труды. Т.2: Избранные работы о П.И. Чайковском, А.Г. Рубинштейне, А.К. Глазунове и других русских композиторах. [Текст] / Б.В. Асафьев. – М.: АН СССР.–1954. – 384с.
2. Васина-Гроссман В. Русский романс конца XIX и начала XX столетия. Романсы Рахманинова / В.А. Васина-Гроссман // Русский классический романс XIX века. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 352 с.
3. Воспоминания о Рахманинове : [Сборник: В 2 т.] / Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки; Сост. З.А. Апетян; Ред. З.А. Апетян; Авт. предисл. З.А. Апетян; Авт. коммент. З.А. Апетян; Авт. указ. З.А. Апетян. - 5-е изд., доп. - Москва : Музыка, 1988 – Т. 1 / Заруи Апетовна Апетян ; Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. – 525 с.
4. Воспоминания о Рахманинове : [Сборник: В 2 т.] / Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М.И. Глинки; Сост. З.А. Апетян; Ред. З.А. Апетян; Авт. предисл. З.А. Апетян; Авт. коммент. З.А. Апетян; Авт. указ. З.А. Апетян. - 5-е изд., доп. - Москва : Музыка, 1988 - . Т. 2 / Заруи Апетовна Апетян ; Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. – 666 с.
5. Герасимова Г. П. Рахманінов Сергій Васильович/ Г.П. Герасимова // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. — К. : Наук. думка, 2012. — Т. 9 : Прил — С. — Р. – С. 141.
6. Ергиев И.Д. Исполнительская синергия как главный системообразующий элемент артистического универсума / И.Д. Ергиев // Методологія, теорія і практика музичного виконавства / Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Випуск 107. — К. : НМАУ, 2001. — С. 28–40.
7. Кисла С. В. Синергія Мелоса і Логосу у циклі романсів Юрія Шапоріна на тексти Олександра Пушкіна 1934-1937 років / С.В. Кисла // Сиверщина в історії України. Вип. 6. – Глухів, 2013. – с. 481- 484.

8. Комаренко Т. О. Шаляпін Федір Іванович /Т.О. Комаренко // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. — К. : Наук. думка, 2013. — Т. 10 : Т — Я. — С. 590.

9. Москалець О. В. Федір Шаляпін в Україні: окремі аспекти біографії співака / О.В. Москалець //Українська біографістика. – 2012. – №. 9. – С. 169-186.

10. Паисов Ю.И. Жизнестойкость романтического миросозерцания: Рахманинов / Ю. Паисов // Русская эстетика и XX век. – М.: Гос. Ин-т искусствознания, 1997. – С.91-122.

11. Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3-х т. /Сост. З.А. Апетян. – М. : Советский композитор, 1978. – Том 1. – 648 с.

12. Рахманинов С.В. Литературное наследие: В 3-х т. / Сост. З.А. Апетян. – М. : Советский композитор, 1980. – Том 2. – 584 с.

13. Рахманинов С.В. Литературное наследие: В 3-х т. / Сост. З.А. Апетян – М. : Советский композитор, 1980. – Том 3. – 576 с.

14. Россихина В. П. Оперный театр С. Мамонтова / В.П. Россихина. – М., «Музыка», 1985. – 238 с.

15. Рудик Т. Опус 38 С. В. Рахманинова как цикл стихотворений с музыкой / Т. Рудик // С. Рахманинов : на переломе столетий : сб. материалов. – Харьков : Майдан, 2004. – С. 205–214.

16. Сергій Рахманінов: на зламі століть (вип. 5): Збірка матеріалів Міжнародного симпозіуму «С. Рахманінов: на зламі століть» / Под ред. Л.Н. Трубніковой – Харків, СПДФО, 2008. – 496 с.

17. Хуан Цзя Интонационная синергия певца и концертмейстера: динамический аспект/ Цзя Хуан // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип.44— Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. — С.32-42.

References

1. Asafiev, B. (1954). Selected Works [Text]. T.2: Selected works on P.I. Tchaikovsky, A.G. Rubinstein, A.K. Glazunov and other Russian composers. Moscow: Academy of Sciences of the USSR. [in Russian].

2. Vasina-Grossman V. (1956). Russian romance at the end of the 19th and beginning of the 20th century. Romances Rachmaninov. Russian classical romance of the XIX century. Moskva: Izdatel'stvo AN SSSR [in Russian].

3. Apetian, Z. (Ed.). (1988). Memories of Rachmaninov: In two volumes: V. 1. Moscow: Music [in Russian].

4. Apetian, Z. (Ed.). (1988). Memories of Rachmaninov: In two volumes: V. 1. Moscow: Music [in Russian].

5. Gerasimov, G.P. (2012). P. Rakhmaninov Sergiy Vasil'ovich. Encyclopedia of History of Ukraine. Institute of History of Ukraine NAS of Ukraine. Kyiv: Naukova Dumka, 9, 141, [in Ukrainian].

6. Yergiev, I.(2001). Performing synergy as the main system-forming element of the artistic universe Metodologíya, teoríya í praktika muzichnogo vikonavstva. Kyiv: Naukoviy vísnik NMAU ímeni P. Í. Chaykovs'kogo, 107, 28-40 [in Ukrainian].

7. Kysla, S. (2013). The Synergy of Melos and The Logos of the cycle romance Yuriya Shaporina on the textiles of Olexander Pushkin 1934-1937. Syvershchyna v istoriyi Ukrayiny. Glukhiv: Syvershchyna v istoriyi Ukrayiny, 6, 481–484 [in Ukrainian].

8. Komarenko, T.O. (2013). Shalyapin Fedir. Encyclopedia of History of Ukraine,10, 590. Kyiv: Naukova Dumka. [in Ukrainian].

9. Moskalets, O. V. (2012). Fedir Shalyapin in Ukraine: Some aspects of the biography of the singer. Ukrayins′ka biohrafiya, (9), 169-186 [in Ukrainian].

10.Paisov, Yu. (1997). The vitality of the romantic world outlook Rachmaninov: Russkaya estetika i XX vek. Moskva: Gosudarstvennyy Institut iskusstvoznaniya, 91-122 [in Russian].

11. Apetian Z. (Ed.). (1978). Rakhmaninov, S. V. Literary heritage: In 3 volumes. Moskva: Sovetskiy kompozitor,1. [in Russian].

12. Apetian Z. (Ed.). (1980). Rakhmaninov, S.V. Literary heritage: In 3 tons. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 2. [in Russian].

13. Apetian Z. (Ed.). (1980). Rakhmaninov, S.V. Literary heritage: In 3 tons. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 3. [in Russian].

14. Rossikhina, V. P. (1985). Opera House S. Mamontov. Moskva: Musika. [in Russian].

15. Rudyk, T. (2004). Opus 38 S. V. Rachmaninov as a cycle of poems with music S. Rachmaninoff: at the turn of the centuries S. Rakhmaninov : na perelome stoletiy. Khar'kov : Maydan, 205-214. [in Russian].

16. Trubnikova L. (Ed.). (2008). Sergei Rachmaninov: At the turn of the centuries Collection of materials of the International Symposium (5). S. Rakhmaninov : na perelome stoletiy. Kharkiv, SPDDFO [in Ukrainian].

17. Huang Jia. (n. d.). Intonational synergy of the singer and accompanist: dynamic aspect. Problems vzaimodiï mistetstva, pedagogiki te teorii i practice osviti. Kharkiv: Vydavnytstvo TOV «S. A. M.», 44, 32-42 [in Russian].

УДК 008.001 «19»

Лапко Володимир Вікторович,
завідувач циклової комісії
музично-теоретичних дисциплін
комунального вищого навчального закладу
«Олександрійський коледж культури»,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
lapkovv061@gmail.com

КОМПОЗИТОР ШОЛОМ СЕКУНДА В МУЛЬТИКУЛЬТУРНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ ОЛЕКСАНДРІЇ НА ПОЧАТКУ XX СТ.

Мета роботи: визначити умови формування творчої особистості композитора Шолома Секунди. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні інтегративного методу, методу інтерпретації, методу типологічного аналізу, синергетичного та аксіологічного підходів. **Наукова новизна** полягає у вивченні «стилів інтеграції» різних культур, накопичення та сприйняття інтонаційних структур фольклору різних етносів, як складової у формуванні людської геніальності. **Висновки.** Процеси довготривалого взаємопроникнення, як різних культур, так і конфесій створили сприятливі умови для творчої реалізації вродженої обдарованості, визначені культурним оточенням, в якому народився Шолом Секунда.

Ключові слова: культура, взаємопроникнення культур, міжкультурний діалог, композитор Шолом Секунда.

***Лапко Владимир Викторович**, заведующий цикловой комиссии музыкально-теоретических дисциплин коммунального высшего учебного заведения «Александрийский колледж культуры», соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Композитор Шолом Секунда в мультикультурной художественной среде Александрии в начале XX в.

Цель работы: определить, каким образом создавались условия для творческой реализации врожденной одаренности, определенные культурным окружением, в котором родился Шолом Секунда. **Методология** исследования заключается в применении интегративного метода, метода интерпретации, метода типологического анализа, синергетического и аксиологического подходов. **Научная новизна** заключается в изучении «стилей интеграции» различных культур, накопления и восприятия интонационных структур фольклора разных этносов, как составляющей в формировании человеческой гениальности. **Выводы**. Процессы длительного взаимопроникновение, как разных культур, так и конфессий создали благоприятные условия для творческой реализации врожденной одаренности, определенные культурным окружением, в котором родился Шолом Секунда.

Ключевые слова: культура, взаимопроникновение культур, межкультурный диалог, композитор Шолом Секунда.

***Lapko Vladimir**, Head of the Cycle Commission of Musical and Theoretical Disciplines of the Communal Higher Educational Institution "Alexandria College of Culture", competitor of the National Academy of Leaders of Culture and Arts*

Composer Sholom Secunda in the multicultural artistic environment of Alexandria in the early twentieth century

Purpose of the article. The article is devoted to the historiographic analysis of the formation of a multicultural environment on the territory of New Serbia (Alexandria, Alexandria district) in the second half of the XVIII - beginning of the XX century and his influence on the formation of the creative personality of Sholom Secunda. The research aims to determine how the conditions for the creative realization of innate giftedness were created, defined by the cultural environment in which Sholom Secunda was born. **The methodology** of the research is to apply the integrative method, the method of interpretation, the approach of typological analysis, synergetic and axiological approaches. **Scientific novelty** consists in studying the "styles of integration" of different cultures, the accumulation and perception of intonational structures of the folklore of different ethnic groups, as an integral part in the formation of human genius. **Conclusions**. The processes of long-term interpenetration, of both different cultures and denominations, have created favorable conditions for the creative realization of innate giftedness, determined by the cultural environment in which Sholom Secunda was born.

Key words: culture, the interpenetration of cultures, intercultural dialogue, composer Sholom Secunda.

Актуальність статті полягає у аналізі формування багатокультурного простору та вплив його на формування творчої особистості Шолома Секунди.

© Лапко В.В., 2018

Аналіз публікацій за темою дослідження. Для визначення проблематики дослідження використовувалися положення з праць істориків К.В. Шляхового [10], Ф.М. Мержанова [6], С.С. Дідика [4], а також культурологічні дослідження Г.О. Аванесової [1], А. Кребера [5], Р. Білза [3].

Виклад основного матеріалу. Ми розглядаємо шляхи соціалізації та інкультурації, що відбувались у визначеному культурному середовищі. Без його впливу формування особистості не можливе. Таке оточення не є однорідним. В ньому прийнято виділяти три рівні: мегасередовище, макросередовище та мікросередовище.

На рівні макросередовища необхідно визначити, що дитинство Шолома Секунди пройшло в атмосфері багатомовності та взаємопроникнення слов'янських культур та фольклору єврейського, болгарського, сербського, молдавського та інших національних груп і міжконфесійного діалогу.

Олександрія як населений пункт історично формувалась як зона «повторного заселення». Значна територія на південний схід від Дніпра не мала постійного заселення і називалась «Дикий Степ». Як зазначає М.І. Артамонов [2], ці землі знаходились під контролем караїмів та кримчаків, що були потомками хазар та сповідували різні форми іудаїзму. Караїми себе євреями не вважають і Талмуд не визнають, а кримчаки свої церкви називають синагогами, а духовних наставників рабинами [7]. Міжконфесійний діалог православ'я та іудаїзму на даній території започаткував підвалини подальшого взаємного впливу, і був різноспрямованим. Тому багато що залежало від того, який з факторів переважить та дасть вирішальний вплив на формування особистості. На теренах Олександрії (на той час – Усівка) процеси взаємопроникнення культур активізувались з початком розміщення Новосербського Пандурського полку. 24 грудня 1751 року вийшов Указ Єлизавети II про прийняття в підданство сербів, що бажали переселитись на землі східного Придніпров'я [10]. Були зайняті укріплення, що збудовані Григорієм Усиком, запорізьким козаком. Російський уряд започатковував військові поселення з метою створення буферної зони між Новою Січчю та землями Російської Імперії. Офіційно ж говорилося про те, що серби будуть допомагати боронити кордони від татарських набігів. Це була активна сегрегація закріпаченої України від вільних козацьких поселень. Право заселення такої величезної території від Дніпра до Інгульця було надано людині авантюрних нахилів, сербу, Івану Хорвату та його військовому формуванню. Йому була жалувана грамота російської Імператриці Єлизавети II, чин генерал-майора і право приймати присягу на вірність короні [10]. На території східного Придніпров'я поселяли вихідців з Балкан і називатися ці поселення шанцями. Таких шанців було збудовано декілька. У зв'язку з тим, що військо пересувалось на південь і схід, з середини XVIII ст. почалося масове переселення жителів задніпрянських слобод і хуторів за межі «червоної лінії» новосербського кордону. Активно йшла міграція єврейського населення, що займалось в основному торгівлею та шинкарством [6].

С. Дідик наводить дані, що більшість населення Нової Сербії були українці та молдавани. Точну етнічну пропорцію населення визначити важко, оскільки селитися на землях Нової Сербії українцям заборонялось, і вони були записані, як переселенці [4]. Питання про долю сербів на сучасному етапі є недостатньо вивченим. Вважається, це населення повністю асимілювалось і втратило етнічну своєрідність. Як доказ приводяться дані перепису населення 1876 року в яких відсоток жителів, що вважали себе сербами був меншим 0,09%. Вважається, що переселенці були в своїй більшості чоловіками, прибувши на нове місце, вони брали шлюб з місцевими жінками, швидко засвоюючи місцеву мову та звичаї. Наводячи такі докази, не береться до уваги той факт, що сербські полки не були моноетнічними. Сімеон Пішчевич (офіцер полку І. Хорвата, письменник, етнограф) наводить такі дані: «В полку служило 72 серби, 41 особа «волоської» національності, 22 угорці, 11 греків, 10 молдаван, 9 болгар, по 4 македонця і трансильванця, і по одному представнику з Малоросії, Росії та євреї, що прийняв православ'я» [9, 341]. Необхідно підкреслити і той факт, що більша частина переселенців приїжджала з сім'ями і дітьми. Пішчевич наводить дані, що в військових підрозділах знаходились більше ста жінок та більше ста неповнолітніх дітей (рахували лише дітей чоловічої статі). За свідоцтвом історика Ф. М. Мержанова, сербська діаспора вела відокремлений спосіб життя і мало контактувала з іншими етносами, що мешкали на території «Нової Сербії» [6]. Остаточне дистанціювання сербів від представників інших етнічних груп відбулося після ревізії 1762 року, яка виявила численні зловживання з боку Хорвата. Сербське населення, хоч і мало привілеї та фінансувалось з казни, після ліквідації Нової Сербії та приєднання території до Херсонської губернії почало покидати цей регіон [10]. Таким чином, протягом XVIII – XIX ст. на визначеній території склались умови для інтеграції, що витікала з естетичного прагнення різних етнічних груп до вираження власного досвіду та взаємної адаптації його елементів, формування окремих «стилів спілкування», що визначали політико-економічну поведінку, суспільний світогляд, тощо. Розвиток виробничих відносин як в середині національних угруповань, так і між ними створювали «стилі інтеграції», які пристосовувались один до одного. За твердженням Кребера, високий ступінь стилістичної інтеграції культур створював сприятливі умови для проявів людської геніальності [5]. До

того ж, психолог Ж. Піаже звертає увагу на те, що зміни духовного світу особистості відбуваються синхронно з відповідними природними змінами [8]. Отже, становлення особистості в дитячі, юнацькі, молоді роки – це складний процес, в якому взаємодіють біологічні, вікові та соціальні фактори.

Інтеграційні процеси культур проходили за подібністю, коли різні елементи відповідають загальному патерну та мають одну, загальну «тему». Потенційні можливості культурного виявлення безкінечні, але та чи інша «тема» забезпечує вибірковість людської активності, ставить суспільству орієнтир, навколо якого формуються культурні відносини. Такі відносини були пов'язані з ієрархічною організацією цінностей різних культур, що пов'язана із взаємною підтримкою культурних цінностей один одного. Взаємодія локальних культур це відбиття соціокультурних процесів суспільства. При цьому поняття «локальна культура» наближується за своїм значенням до поняття «етнічна культура». Отже, ми відокремлюємо і конкретизуємо об'єкт дослідження та підтверджуємо теоретичні конструкти фактичним матеріалом. Складність такого дослідження у близькості типологічних характеристик різних культур, що знаходяться в міжкультурній взаємодії. «Розповсюдження в якій-небудь культурі оціночних критеріїв повсякденної поведінки людей, що взяті з монокультурного досвіду, не можуть бути визнані ні позитивними ні негативними, поки не стане ясно, який вони вплинули на глибинні якості культурного життя народу» [3].

На рівні мікросередовища можливих способів міжкультурного взаємообміну стає процес комунікації між особами, представниками різних культур. Такий процес теж діалогічний за свою сутністю, як і процес спадкоємності. Змістовна складова діалогу культур проявляє себе в комунікації обміну культурними цінностями, які закріплені у вигляді традицій, міфів, фольклорних інтонацій. В разі, як що культурний контакт веде до взаєморозуміння сторін, то відбувається запозичення елементів іншої культури, способів діяльності, цінностей, знань. Культурний контакт не відбувається в разі, коли взаєморозуміння не відбулося, або не виявлено елементів, що могли бути запозичені.

Середовище формує особистість, а особистість з певного моменту змінює і перетворює середовище. Таким чином, існує взаємодія між особистістю і суспільством. Діє закономірність: чим більше розвинена особистість, тим помітніше її вплив на суспільство в яке вона включена. Ця проблема розкривається крізь призму понять «культура особистості» і «культура суспільства». Культура особистості не тільки є результатом впливу культури суспільства, а і джерелом її розвитку. Саме на рівні індивідуальної культури здійснюється народження нових ідей, поглядів, підходів, ціннісних уявлень і норм. І лише отримавши певні закріплення і поширення в суспільстві, це нове стає надбанням культури суспільства. У цьому постійному протиріччі, заснованому на розбіжності культури особистості і суспільства, і закладений джерело руху і розвитку культури. Загальна спрямованість процесу інкультурації полягає в переході від зовнішніх до внутрішніх, тобто до саморегуляції. Так само процес придбання і розвитку людиною соціальних і культурних якостей не знає вікових меж і триває протягом всього його життя. Але в старості процес накопичення культурних норм доходить до свого апогею. Необхідно зазначити, що суб'єкт запозичення не завжди буває здатний адекватно та органічно засвоїти новації, що привнесені з іншої культури. Так, мати Шолома Секунди, Анна Недобийко за 30 років життя в Америці так і не вивчила англійську і спілкувалась на ідиш, хоча була родом з України і розуміла українську і російську. Діалог, як правило, має на увазі рівноправність партнерів і має ціннісну природу. Діалог, це завжди взаємний обмін ідеями і сенсами. «Взаємодія культур розкриває динамічний характер соціокультурних процесів. Культура розглядається не як об'єкт, а як процес, тому що зміни – суть самої природи речей» [1].

Головне місце серед системно-організаційних моделей суспільства займає модель, що визнає суспільство або групу, в якій організація є не «жорсткою» системою елементів, а «м'яке» поле взаємних відносин. Взаємодія різних етнічних культур входить до факторів, що визначає культурну динаміку в цілому. Приводом культурних змін є реальна діяльність людей, сукупність множини здійснених індивідуальних дій. Взаємодія культур, що визначається як функціональне відношення, має за мету ідею і бажання людей пристосуватись до постійно змінних умов існування і діяльності, такі зміни усвідомлюються як необхідні для подальшого існування. Результативність взаємодії різних етнічних культур на території «Нової Сербії» обумовлювалась наступними чинниками. Складність та ступінь диференціації культур, що пояснюється наявністю рівнів та одиниць культурної активності. Термін тривалості контакту. Більш довгий і мирний період контакту приводив до більш органічного, поступового прийняття нових культурних елементів. В умовах існування «Нової Сербії» найактивніше йшли процеси взаємопроникнення культур зі схожими духовними вимірами та шкалою цінностей. Є всі підстави вважати, що процеси, були на просто асиміляцією, а скоріше за все – процесами довготривалого взаємопроникнення різних культур так і конфесій одна в одну, що створювало сприятливі умови для проявів людської геніальності.

Наукова новизна полягає у вивченні «стилів інтеграції» різних культур, накопичення та сприйняття інтонаційних структур фольклору різних етносів, як складової у формуванні людської геніальності.

Висновки. Процеси довготривалого взаємопроникнення, як різних культур, так і конфесій створили сприятливі умови для творчої реалізації вродженої обдарованості, визначені культурним оточенням, в якому народився Шолом Секунда.

Література

1. Аванесова Г.А. Взаимодействие культур / Г.А. Аванесова// Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С.71. URL: PDF createdwithpdf FactoryProtrialversionwww.pdffactory.com (Дата звернення: 07.01.2018)
2. Артамонов М.И. История хазар / М.И. Артамонов // Под ред. и с примеч. Л. Н. Гумилёва. — Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1962. — 523 с.
3. Билз Р.Л. Аккультурация / Р.Л. Билз // Антология исследований культуры. – Т.1: Интерпретация культуры. – СПб. Университетская книга, 1997. – С. 365.
4. Дідик С. С. Дві моделі колонізації півдня України / С. С. Дідик// Наукові праці історичного факультету Запорізького державного університету. – Вип. XX. – Запоріжжя, 2006. – С.35–40. URL: http://istznu.org/dc/file.php?host_id=1&path= /page/issues/20/20/didyk.pdf (Дата звернення: 14.01.2018)
5. Кребер, Альфред. Стиль и цивилизации / Альфред Кребер// Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН; Редколегия: И.Л. Галинская (гл. ред.) и др. - М., 2001. №6. URL: http://abuss.narod.ru/Biblio/kroeber2.htm (Дата звернення: 17.01.2018)
6. Мержанов Ф. Н. Александрия до Октябрьской революции. 1896-1919 годов/ Ф. Н Мержанов // Олександрія, березень 1962 року. Рукопис.
7. Петрухин В., Флёров В. Иудаизм в Хазарии по данным археологии / В. Петрухин, В. Флёров / История еврейского народа в России. Том 1 — М.: Мосты культуры/Гешарим, 2010. — С. 149—161. URL: https://archive.org/stream/ PetrFlerov/Petr_Flerov#page/n0/mode (Дата звернення: 21.01.2018)
8. Пиаже Ж. Избранные психологические труды. — 1969 /Жан Пиаже// URL: http://elib.gnpbu.ru/text/piazhe_izbrannye-psihologicheskie-trudy_1969/go,0;fs,1/ (Дата звернення: 13.01.2018)
9. Пишчевич, С. С. (1731-1797). Известие о похождении Симеона Степановича Пишчевича. / С. С. Пишчевич // М. 1884. Под ред. Н. Попова URL: http://www.knigafund.ru/books/11598 (Дата звернення: 13.10.2017)
10. Шляховий К. В. Нова Сербія в топонімах Кіровоградщини [Електронний ресурс] / К. В. Шляховий// URL: library.kr.ua/kray/shlakhovoy/novaser.html

References

1. Avanesova G.A. (1997). Interaction of cultures. Culturology. The twentieth century. Dictionary. P.71. [in Russian]. Retrieved from: PDF createdwithpdf FactoryProtrialversionwww.pdffactory.com
2. Artamonov M.I. (1962). History of the Khazars. Ed. and with. LN Gumilev. - Leningrad. State Publishing House. The Hermitage. [in Russian].
3. Bill R.L. (1997) Acculturation. Anthology of Cultural Studies. - T.1: Interpretation of culture. - St. Petersburg. University Book. [in Russian]
4. Didik S. S. (2006). Two models of colonization of the south of Ukraine. [in Ukrainian] Scientific works of the historical faculty of Zaporizhzhya State University. XX. - P. 35-40. Retrieved from: http://istznu.org/dc/file.php. host_id = 1 & path = /page/issues/20/20/didyk.pdf
5. Craber, Alfred. (2001). Style and civilization. Culturology: Digest. RAS. INION. Editorial: I.L. Galina (Ed.) And others № 6. [in Russian]. Retrieved from: http://abuss.narod.ru/Biblio/kroeber2.htm
6. Merzhanov F. N. (March 1962). Alexandria before the October Revolution. 1896-1919 years. Oleksandria. The Manuscript. [in Russian]
7. Petrukhin V., Flerov V. (2010). Judaism in Khazaria according to archeology. History of the Jewish people in Russia. Volume 1 - Moscow: Bridges of Culture. Gesharim. - P. 149-161. [in Russian]. Retrieved from: https://archive.org/stream/ PetrFlerov/Petr_Flerov#page/n0/mode
8. Piaget J. (1969). Selected psychological works.. Retrieved from: http://elib.gnpbu.ru/text/piazhe_izbrannye-psihologicheskie-trudy_1969/go,0;fs,1/[in Russian]
9. Pischevich, S. S. (1884). The news of the advent of Simeon Stepanovich Pishchevich. M. Edited by Nil Popov. Retrieved from: http://www.knigafund.ru/books/11598 [in Russian]
10. Shlyakhovyy K.V. (2004). New Serbia in toponyms of Kirovograd region. Retrieved from: library.kr.ua/kray/shlakhovoy/novaser.html [in Ukrainian].

УДК 792.7 (477)

Овсяннікова Наталія Юріївна,
Заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ДЖАЗОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПІСЕННОЇ СПАДЩИНИ ОЛЕКСАНДРА ЗЛОТНИКА

Мета дослідження полягає у виявленні джазової стилістики в пісенних творах Олександра Злотника. **Методологія дослідження.** В досягненні поставленої мети застосовано наступні методи дослідження: порівняння, систематизації, аналізу, узагальнення досліджуваної проблеми, використано статті про О. Злотника та інтерв'ю з відомим композитором. **Наукова новизна** дослідження полягає в спробі виявлення елементів джазу в творчій діяльності Олександра Йосиповича Злотника. **Висновки.** Виявлено, що найбільше елементів джазу спостерігаються у мюзиклі «Екватор», до якого створив музику Олександр Злотник. У ньому кожен твір насичений змістом і несе власний образ. Це композиції: «Черный ангел», «Да и нет», «Чайки» та інші. Також з'ясовано, що джаз цікавив дану творчу особистість, проте пісні композитора пронизані національним мелосом. Зберігаючи українську самобутність, багато з них стали майже народними.

Ключові слова: джаз, інтерпретація, Олександр Злотник, пісенна спадщина, естрадна пісня, джазова музика, мюзикл.

Овсянникова Наталия Юриевна, *заслуженный деятель искусств Украины, доцент кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Джазовая интерпретация песенного наследия Александра Злотника

Цель исследования заключается в выявлении джазовой стилистики в песенных произведениях Александра Злотника. **Методология исследования.** В достижении поставленной цели применены следующие методы исследования: сравнения, систематизации, анализа, обобщения исследуемой проблемы, использовано статьи об А. Злотнике и интервью с известным композитором. **Научная новизна** исследования заключается в попытке выявления элементов джаза в творческой деятельности Александра Иосифовича Злотника. **Выводы.** Выявлено, что больше элементов джаза наблюдаются в мюзикле «Экватор», к которому создал музыку Александр Злотник. В нем каждое произведение наполнено смыслом и несет собственный образ. Это композиции: «Черный ангел», «Да и нет», «Чайки» и другие. Также установлено, что джаз интересовал данную творческую личность, однако песни композитора пронизаны национальным мелосом. Сохраняя украинскую самобытность, многие из них стали почти народными.

Ключевые слова: джаз, интерпретация, Александр Злотник, песенное наследие, эстрадная песня, джазовая музыка, мюзикл.

Ovsyannikova Natalia, *Honored Art Worker of Ukraine, Associate Professor, Pop Performing Department, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Jazz interpretation of Alexander Zlotnik song heritage

Purpose of the article is to identify jazz stylistics in the songs of Alexander Zlotnik. **Methodology.** In achieving this goal, the following research methods were applied: comparison, systematization, analysis, the generalization of the problem studied, articles about A. Zlotnik and the interview with the well-known composer were used. **Scientific Novelty.** The research consists of an attempt to identify the elements of jazz in the creative work of Alexander Zlotnik. **Conclusions.** It is revealed that more details of jazz are observed in the musical «Equator», to which Alexander Zlotnik created music. In it, every word is filled with meaning and carries its image. These are compositions: «Black Angel», «Yes and No», «Seagulls» and others. It is also established that jazz has been interested in this creative personality, but the songs of the composer are permeated with national melodies. Keeping the Ukrainian identity, many of them became almost famous.

Key words: jazz, interpretation, Alexander Zlotnik, song heritage, pop song, jazz music, musical.

Актуальність теми дослідження. Музичне мистецтво багате на різноманітні жанри та стилі, проте серед усіх напрямків найбільш широкого поширення набула естрадна музика та джаз. Темі музичного мистецтва, зокрема естрадній пісні, творчим постатям – співакам, поетам-піснярам та композиторам присвячено чимало наукових праць.

Постать Олександра Йосиповича Злотника усім відома, проте дослідженню його творчості не присвячено багато робіт, лише у деяких наукових статтях, таких як «Творчість композитора Олек-

© Овсяннікова Н.Ю., 2018

сандра Злотника: жанрово-стильова панорама» Беспалова В. [7], «На березі життя: Олександр Злотник» Г. Конькової – найгрунтовніша праця про композитора сучасності, в якій міститься інтерв'ю з Олександром Йосиповичем, змальований його життєвий та творчий шлях, надрукована велика кількість фотографій та нагород [3], Н. Кузнецової «Олександр Злотник. Усе на світі од любові», Г. Шамрай «Люди и страсти в жизни Александра Злотника» зустрічається згадка про народного артиста України, талановитого композитора.

Те саме стосується і джазу у творчості митця, переважно увага науковців зосереджена лише на багатій пісенній спадщині Олександра Йосиповича, проте жоден із дослідників не звернув увагу на синтез жанрів у творчості композитора.

Аналіз досліджень та публікацій. Останні два десятиріччя увагу науковців привертають дослідження у галузі сучасного музикознавства: В. Симоненко, Є. Воропаєва, Є. Андреєв, В. Сиров, В.Конен вивчають джаз, рок і фанк стилістику; естрадній пісні присвячені праці М. Мозгового, В. Откидач, Я. Левчук, Т. Ястремського, В. Тормахової та ін..

Естрадний репертуар сучасних українських композиторів досліджували Г. Степанченко, В. Комаренко, Л. Горенко, Л. Носов, П. Іванов, А. Гуменюк.

Вагомими щодо вивчення популярної музики та джазу є роботи Лілії Черкашиної, Володимира Симоненко, Ольги Сапожнік, Юхима Маркова, О. Шевченко, проте дослідники не досліджували окремо видатні постаті сучасних митців, зокрема Олександра Йосиповича Злотника, тим паче не розглядали взамозв'язок його творчої спадщини з елементам джазового виконання.

Метою дослідження є виявлення джазової стилістики у пісенних творах Олександра Злотника.

Виклад основного матеріалу. Мистецька постать Олександра Йосиповича Злотника відома нам багатою музичнопісенною спадщиною. Його твори лунають не тільки на теренах України, але й за кордоном. Видатний український композитор створив більше трьох тисяч пісень; музики до кінофільмів (близько 50 композицій), найвідомішими з яких є «Київські зустрічі», «Поки є час», «Чорна долина», «Щасливий, що кохав», «Репортаж», «Взяти живим»; камерної та інструментальної музики. Пісні Злотника виконують такі відомі виконавці, як Василь Зінкевич, Софія Ротару, Світлана та Віталій Білоножко, Алла Кудлай, Катерина Бужинська, Наталія Бучинська, Павло Зібров, Олександр Тищенко, Таїсія Повалій, Тіна Кароль, Оксана Білозір, Іво Бобул, Фемій Мустафаєв, Тетяна Піскарьова, Вахтанг Кікабідзе, Тамара Гвердцителі та інші відомі співаки.

Багато творів свого часу співав покійний Назарій Яремчук. Зараз цю традицію продовжують його сини – Дмитро та Назарій Яремчук, для яких Олександр Йосипович Злотник є також і продюсером. У його доробку є опера-дума «Сліпий» на лібрето Володимира Грипича за поемою Т. Г. Шевченка, балет «Суламіф», симфонічні та камерні твори – концерт для труби з оркестром, концерт для симфонічного оркестру, інструментальні п'єси для труби, фортепіано, домри, бандури, скрипки, флейти, баяна, Клівлендська симфонія, квінтет для духових; хори на вірші Лесі Українки та Юрія Ярмиша та музика до мюзиклів: «Екватор», «Хресна мати», «Да здравствует любовь», «Золоте курча», «Любовь – книга золотая», «Сорочинський ярмарок», «Кіт без чобіт» і кіномюзиклів, вокальні цикли на вірші Л. Українки та Леоніда Мартинова, балети.

Ще з студентських років Злотник тяжів до джазу, навіть хотів зібрати джаз-групу в Київському технікумі радіоелектроніки, тому, що там навчалося чимало іноземних студентів, зокрема з Африки. Саме на них покладав надію майбутній композитор, але, згодом, спостерігаючи за їхньою культурою, зрозумів, що джаз – це поєднання культури Старого світу та пісень чорних рабів, які працювали в Америці. Таке розуміння прийшло до Олександра після закінчення консерваторії.

Видатний метр української естради, народний артист України Василь Зінкевич зазначає: «Творчість Олександра Злотника, його вчинки, саме його життя можна порівняти із живильним бальзамом, якому підвладно зберегти нашу Україну».

Поет Михайло Трач змальовує Злотника, як неординарну, талановиту особистість: «У сучасному естрадному форматі Олександр Злотник, як на мене, є знаковою творчою постаттю. Сповідуючи пошукові новації в популярному жанрі, композитор успішно уникає безликості на догоду макдоналізованим смакам. Натомість увесь його пісенний набуток ґрунтується на українській мелодиці» [3].

Містами України та за її межами (в Америці та Канаді) проводяться авторські концерти та творчі вечори композитора – сто концертів за участю Назарія Яремчука, 27 концертів за участю Тріо Мареничів, Віталія Білоножка і Лілії Сандулеси та багато інших, які підтримують і пропагують красу української пісні.

Олександр Йосипович – лауреат багатьох національних та міжнародних конкурсів і фестивалів, співорганізатор, голова журі таких конкурсів, як «Слов'янський базар», «Пісенний вернісаж»,

«Крок до зірок», «Світ талантів», «Молода Галичина», Міжнародний конкурс скрипалів ім. Д. Ойстраха та ін..

Слід зазначити, що на IX та X фестивалях «Слов'янський базар» чільне місце посіла джазова та академічна музика, зокрема концерт М. Лєграна та Т. Гвердцителі містили елементи імпровізації, джазові штрихи. Згодом лунав і концерт в філармонії: чотири джазових вечори. Як бачимо, творчість Злотника постійно переплітається з джазом і цьому є докази.

Завдяки Злотнику на українській естраді знайшли своє місце Тіна Кароль, Світлана Лобода, Василь Бондарчук, Василь Лазарович, Олександр Тищенко, Апекс Луна, Едік Романюта, Валерія Саханова та інші відомі зірки.

З 2009 року Олександр Йосипович є ректором Київського Інституту музики імені Рейнгольда Глієра, також викладає дисципліни «Джазове сольфеджіо» та «Основи композиції та аранжування» в Інституті культури і мистецтва. Як помічаємо, тут теж присутній джаз.

Як активний громадський діяч, входить до складу мистецьких об'єднань, фондів, рад та асоціацій, серед яких Національна рада з мистецтвознавчих питань, Національна спілка композиторів України, громадський фонд «Родина», де О. Злотник є головою правління.

Справедливо удостоєний почесних звань, нагород та премій – «Заслужений діяч мистецтв України» у 1996 році, «Народний артист України» у 1998р., «Маестро української естради», «Золоте перо», «Успіх», «Жар-птиця», нагороджений орденами: Миколи Чудотворця «За примноження добра на Землі», «За заслуги III ступеня», Ярослава Мудрого IV ступеня та іншими, єдиний діяч, який отримав Велику Золоту медаль WIPO, Олександр Йосипович продовжує творити.

Становлення жанрово-стильових домінант творчості О. Злотника відбувається у середині 60-х рр. Акцент припадає саме на пісню, яка осяює першій етап композиторської діяльності та спрямовує щиру відданість композитора цьому жанру [7, 206].

Пісні композитора пронизані духом національного, народного мелосу, почувши їх вперше, вони залишають глибокий слід у серці кожного, хто не байдужий до української музики. Щира та відверта, захоплююча та емоційна, здатна викликати безмежні почуття, відчути всю красу творчості композитора, музика О. Злотника щоразу дивує, як і творча постать цієї неповторної людини. Здається, що музика змальовує портрет особистості Олександра Йосиповича, передаючи його творчий образ, неординарну особистість та наповнює змістом та почуттями.

Як зазначає сам автор: «У моїх архівах понад дві тисячі пісень. Мені не соромно за свою роботу. Маю багато шлягерів, але сьогодні я пишу патріотичні пісні, бо у нас молода держава, молода армія і нашим хлопцям потрібні саме такі пісні. Одна із них так і називається «Нам є що захищати». Я давно усвідомив таку річ: якщо не буде нашого, то цей вакуум буде кимось
заповнений» [1].

Злотником написані й інші пісні патріотичного спрямування для наших захисників, серед них: «Аеропорти», «Переможці», «Прапор України», «Козацька душа», «Возвращайся всегда», «Пісня – Україна», «На кордоні».

Багатством фольклорних інтонацій позначена пісенно-естрадна музика сучасного українського композитора О. Злотника – автора численних п'єс для естрадних ансамблів та рок-груп.

Значною популярністю серед них користуються його ліричні пісні «Гай, зелений гай», «В ніч на Івана», «Лід» (всі на слова Ю. Рибчинського), «Гей, літа» (сл. А. Матвійчука), «Чуєш, мамо» (сл. М. Ткача), «Родина» та «Батько і мати» (сл. В. Крищенка), «Музиченьки» (сл. А. Демиденка), «Маки червоні», «Горобина», «Скрипалю», «Невезуча» та ін. [6, 66]. Це далеко не повний перелік шедевральних творів геніального композитора.

У доробку митця є також дитячі пісні, на кшталт «Барви рідної землі», «Бабуся», «Дудочка», «Школярі-школярики», «Вишиванка», «Бібабо», «Мамина пісня», «Весела господарка» та багато інших. Музику Злотника сприймають і люблять, як діти, так і дорослі, виконавці його пісень – покоління різного віку: від восьмирічних дітей до виконавців із багатим досвідом.

Джазова музика часто затьмарює поп-музику, значно впливаючи на її стилістику. Відчутним інтонаційним елементом джаз присутній і у творчості О. Злотника. Такий синтез стилів, як естрадно-джазова пісня, був запропонований І. Дунаєвським, який відчув, що джаз тісно переплітається з естрадою, вкраплюючи в неї оджазовані ноти. Цей стиль набув широкого поширення і продовжував розвиватися паралельно із виконавською творчістю. Про джазові впливи на становлення і розвиток української естрадної пісні йдеться також в дисертації М. Мозгового – відомого українського співака, народного артиста України.

Олександр Йосипович Злотник – композитор, який написав музику до першого українського мюзиклу «Екватор» на лібрето Олександра Вратарьова. Мюзикл вдало поєднав у собі різноманітні

музичні стилі, у ньому присутні автентика, джаз, сучасна естрада, реп, брейк-данс, елементи року, зустрічаються такі виконавські форми, як хор, дует і ансамбль.

«Екватор» став знаковою подією в історії українського шоу-бізнесу, оскільки у вітчизняний мюзикл вперше були вкладені американські гроші відомим підприємцем Аланом Холлі. Олександр Злотник про своє творіння сказав так: «Це те, до чого я йшов довгі роки, тому, що для професійного композитора це дуже важливо – працювати в тому жанрі, який ти любиш, який ти знаєш».

Кастинг акторів для мюзикла проводився по всій Україні, ті, що його пройшли, були, на той час, маловідомими виконавцями – Тетяна Ліберман (зараз відома як Тіна Кароль), Світлана Лобода, Алекс Луна, Ленара Асманова, Ірина Розенфельд (Ірис). Було знайдено навіть два рідкісних голоси – альтіно (Олександр Тищенко) та бас-баритон (Василь Лазарович). Головні ролі отримали Денис Барканов та Юрій Ковальчук.

Український «Екватор», створений за бродвейськими традиціями функціонування жанру мюзиклу, подивилися більше як 17 тисяч глядачів. Проте, як стало зрозуміло вже в першому сезоні 2003–2004 років, західна модель постановки мюзиклу на вітчизняній сцені з різних причин не прищепилася [8].

Діяльність Олександра Злотника тісно переплітається з джазом. Це стосується меншою мірою композиторської діяльності, оскільки його пісні настільки пронизані українським мелосом, що лише інколи можна почути його твори власне у джазовій інтерпретації – «Зелений гай» на слова Юрія Рибчинського у виконанні Таїсії Повалій.

Олександра Йосиповича запрошують до складу журі джазових фестивалів-конкурсів, зокрема конкурсу вокалістів «Jazz Voices Kolo», конкурсу барабанщиків «Jazz Kolo Drums» та конкурсу гітаристів «Jazz Guitar Kolo». Загалом проект JAZZ KOLO – це п'ять міжнародних джазових проектів за участю музикантів з Європи та України та п'ять джазових конкурсів молодих виконавців.

Аналізуючи творчу спадщину Олександра Йосиповича Злотника, помічаємо зацікавленість митця джазом. Як зазначає сам Злотник: «Я завжди не розумів, яким чином так класно співають американці, їх манеру виконання, їх мелізматику. І коли я вперше потрапив до США (це був 1989 рік), пішов у Нью-Йорку на службу до церкви, де були «чорні». Майже вся служба співала, і їхні релігійні пісні (spirituals) виконували навіть дітки двох-трьох рочків, класно рухалися і класно співали. Ця культура у них була вкладена змалку. Потім після служби я підійшов до їхнього священика, представився, сказав, які в них інтонації, цікава мелізматика. Для нас, європейців, це була інтонаційно складна музика, а для них усе було дуже просто. І священик попросив мене написати ноти якоїсь української мелодії. Я написав мелодію української пісні «Ой, чий то кінь стоїть». Він подивився ці ноти і сказав: «О, яка складна мелодія!»» [4]. Музика Олександра Злотника і зараз – одна із найзамовлюваніших. Щороку композитор створює біля 400 годин оркестрової музики, чимало пише пісень, примножуючи свою творчу спадщину. Його пісні живуть, вони передаються із покоління в покоління. Сам Злотник про популярність та довголіття пісень висловлюється так: «Я завжди кажу, що пісня повинна мати географію. Так, вона повинна бути одягнена в сучасний одяг. Бо пісня – як людина, вона народжується із своєю душею, зі своїм характером. Але вона росте, і міняється мода. То зачіска довга, то коротка, то краватка широка, то вузька. Людина ж залишається зі своєю душею. Так само і пісня. Справжня пісня живе дуже довго. Вона стає класикою» [2].

Наукова новизна дослідження полягає в спробі виявлення елементів джазу в творчій діяльності Олександра Йосиповича Злотника.

Висновки**.** Виявлено, що найбільше елементів джазу спостерігаються у мюзиклі «Екватор», до якого створив музику Олександр Злотник. У ньому кожен твір насичений змістом і несе власний образ. Це композиції: «Черный ангел», «Да и нет», «Чайки» та інші. Також з'ясовано, що джаз цікавив дану творчу особистість, проте пісні композитора пронизані національним мелосом. Зберігаючи українську самобутність, багато з них стали майже народними.

Література

1. Архіви очима відомих сучасників. Олександр Злотник / Науково-практичний журнал «Архіви України». №1 (267). 2010. С. 129.

2. Бодак В. Олександр Злотник. В Україні 90 відсотків композиторів не знають навіть нот // Західний кур'єр: електрон. версія газ. 2010. URL:http://zk.at.ua/load/oleksandr_zlotnik_v_ukrajini_90_vidsotkiv_kompozitoriv_ne_znajut_navit_not/1-1-0-42 (дата звернення: 13.04.2018).

3. Конькова Г. В. «На березі життя»: Олександр Злотник. К.: УЦП, 2008. 231 с. (Серія «Діалоги з майстрами»).

4. Майная Н. Олександр Злотник: у мене пауза у відносинах з тими, хто на боці агресії з великоруського шовінізму // Главред: електрон. версія газ. 2015. URL:http://glavred.info/kultura/oleksandr-zlotnik-u-mene-pauza-u-vidnosinah-z-timi-hto-na-boci-agresiyi-i-velikoroskogo-shovinizmu-340942.html (дата звернення: 12.04.2018).

5. Мичковская Н. Композитор Александр Злотник: «Мужчина на то и мужчина, чтобы шустрить» // Факты. 1998. 17 ноября. С. 8.

6. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. № 2 (21). 2009. 172 с.

7. Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25-26 квітня 2017 р. К.: НАКККіМ, 2017. 300 с.

8. Юсипей Р. На «Екваторе» – безлюдно // Столичные новости. 2003. № 45(290). 16–22 дек. С. 19.

References

1. Archives by the eyes of famous contemporaries. (2010). Alexander Zlotnik. Scientific and practical magazine «Archives of Ukraine», 1(267), 129 [in Ukrainian].

2. Bodak V. (2010). Oleksandr Zlotnik. In the Ukraine 90 percent composers do not know the notes. Retrieved from http://zk.at.ua/load/oleksandr_zlotnik_v_ukrajini_90_vidsotkiv_kompozitoriv_ne_znajut_navit_not/1-1-0-42 [in Ukrainian].

3. Kon'kova H. V. (2008). «On the shore of life»: Alexander Zlotnik. (Series «Dialogs with Masters»). Kyiv [in Ukrainian].

4. Maynaia N. (2015). Oleksandr Zlotnik: I have a pause in relations with those who are on the side of aggression from Great Russian chauvinism. Retrieved from http://glavred.info/kultura/oleksandr-zlotnik-u-mene-pauza-u-vidnosinah-z-timi-hto-na-boci-agresiyi-i-velikoroskogo-shovinizmu-340942.html [in Ukrainian].

5. Michkovskaya N. (1998). Composer Alexander Zlotnik: «A Man Is A Man And A Man To Be A Shuster». Fakty, 17, 8 [in Russian].

6. Scientific notes of the Ternopil National Pedagogical University named of Volodymyr Hnatyuk and the National Music Academy of Ukraine named of Pyotr Tchaikovsky (2009). Series: Art Studies, 2(21) [in Ukrainian].

7. Transformational processes in artistic education and culture of Ukraine of the XXI century: Proceedings of the Int. science-creative conf. (2017). Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

8. Yusipey R. (2003). At «Ekvator» – is deserted, 45(290), 19 [in Russian].

УДК 787.6 (477)

Остапчук Надія Миколаївна,
концертмейстер кафедри фольклористики,
бандури та інструментального мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОЇ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ ШКОЛИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Мета роботи – дослідження тенденцій розвитку вітчизняної баянно-акордеонної школи кінця XX-початку XXI ст. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, історико-логічного, аналітичного та мистецтвознавчого методів у дослідженні головних етапів розвитку вітчизняної баянно-акордеонної школи на прикладі київської та львівської шкіл. **Наукова новизна** роботи полягає у розкритті характерних особливостей формування регіональних баянно-акордеонних шкіл, що у подальшому визначили риси сучасного їх розвитку, на основі виконавської майстерності, засобів музичної виразності. **Висновки**. У результаті проведеного дослідження підсумовано, що вивчення закономірностей формування вітчизняної школи баянно-акордеонного виконавства насамперед позначається особливостями формування оригінального репертуару для баяна в аспекті комплексного аналізу його еволюційного розвитку. Прогресуючий рівень професійно-виконавської майстерності провідних українських акордеоністів/баяністів віддзеркалює загальну тенденцію до зростання творчого потенціалу і збагачення арсеналу музично-інтонаційних та артистично-театральних засобів мистецького впливу в галузі акордеонно-баянного мистецтва. Саме тому еволюція виконавської техніки в українській баянно-акордеонній школі визначає головні сучасні тенденції розвитку. Таким чином, можемо констатувати, що традиції академічного виконавства сьогодні оновлюються і збагачуються, а представники школи гідно репрезентують українське музичне мистецтво у світі.

Ключові слова: баянно-акордеонна школа, київська школа, львівська школа, виконавська майстерність.

©Остапчук Н.М., 2018

***Остапчук Надежда Николаевна**, концертмейстер кафедры фольклористики, бандуры и инструментального искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Тенденции развития отечественной баянно-акордеонной школы конца XX - начала XXI в.

Цель работы – исследование тенденций развития отечественной баянно-акордеонной школы конца XX начала XXI в. **Методология исследования** заключается в применении общего научного принципа объективности, историко-логического, аналитического и искусствоведческого методов в исследовании главных этапов развития отечественной баянно-акордеонной школы на примере киевской и львовской школ. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии характерных особенностей формирования региональных баянно-акордеонной школ, в дальнейшем определили черты современного их развития, на основе исполнительского мастерства, средств музыкальной выразительности. **Выводы**. В результате проведенного исследования подведены, что изучение закономерностей формирования отечественной школы баянно-аккордеонного исполнительства прежде всего сказывается особенностями формирования оригинального репертуара для баяна в аспекте комплексного анализа его эволюционного развития. Прогрессирующий уровень профессионально-исполнительского мастерства ведущих украинских аккордеонистов / баянистов отражает общую тенденцию к росту творческого потенциала и обогащения арсенала музыкально-интонационных и артистически театральных средств художественного воздействия в области акордеонной-баянные искусства. Именно поэтому эволюция исполнительской техники в украинской баянно-акордеонной школе определяет главные современные тенденции развития. Таким образом, можно констатировать, что традиции академического исполнительства сегодня обновляются и обогащаются, а представители школы достойно представляют украинское музыкальное искусство в мире.

Ключевые слова: баянно-акордеонной школа, киевская школа, львовская школа, исполнительское мастерство.

***Ostapchuk Nadiya,** Concertmaster, Department of Folklore, Bandura, and Instrumental Art Kyiv National University of Culture and Arts*

Trends in the development of the national accordion-accordion school the end of the XX - beginning of the XXI century

The purpose of the article is to study trends in the development of the national accordion-school of the late twentieth-early twenty-first century. **The methodology** of the research is to apply the general scientific principle of objectivity, historical-logical, analytical and art-study methods in the study of the main stages of development of the national accordion-accord school on the example of the Kiev and Lviv schools. **The scientific novelty** of the work is to reveal the characteristic features of the formation of regional accordion-accordion schools, which later determined the features of their contemporary development, on the basis of performing skills, the means of musical expression. **Conclusions**. As a result of the conducted research, it is summarized that the study of the laws of the formation of the national school of accordion-accordion performance primarily affects the peculiarities of the formation of the original repertoire for the bayan in the aspect of a comprehensive analysis of its evolutionary development. The progressive level of professional performance of the leading Ukrainian accordionists / bayanists reflects the general tendency to increase the creative potential and enrich the arsenal of musical intonation and artistic and theatrical means of artistic influence in the field of accordion-bayan art. That is why the evolution of performing technique in the Ukrainian accordion-accordion school determines the main modern trends of development. Thus, we can state that the traditions of academic performance are being updated and enriched today, and the representatives of the school adequately represent the Ukrainian musical art in the world.

Key words: accordion-accordion school, Kiev school, Lviv school, performing skill.

Актуальність теми дослідження. Пріоритетним завданням на шляху розвитку вітчизняного баянного виконавства стало формування загальнонаціональної виконавської школи баяністів. Відомі митці баянної педагогіки заснували основні принципи регіональних виконавських шкіл: київську (М. Геліс), харківську (Л. Горенко), одеську (В. Базилевич), львівську (Г. Казаков), донецьку (В. Дікусаров), що в своєрідному симбіозі становлять загальнонаціональну виконавську баянну школу Виконавська школа – системний художній напрямок, що склався у виконавсько-педагогічній галузі мистецтва, пов'язаний зі своєрідністю та спільністю основних поглядів, приємністю принципів та методів у навчанні та грі на тому чи іншому музичному інструменті.

Процес накопичення оригінальної репертуарної скарбниці слугував своєрідним каталізатором розвитку баянного виконавства та суттєво сприяв академізації інструмента на концертній естраді. Поява нових напрямів та стилів в сучасному баянному мистецтві, використання творів нових жанрів та стилів, для баянно-акордеонного мистецтва, вимагає більш глибшого теоретичного осмислення даної проблематики.

Аналіз досліджень і публікацій**.** Розвиткові вітчизняної баянно-акардеонної школи присвячені дослідження М.Давидов, Д.Кужелєв, А.Семашко, А.Сташевський, Є. Іванов, Л.Понікарова, І.Єргієв, М.Булда, М.Черепанин. Питання методичного забезпечення розглянуто у роботах І.Алєксєєва, В.Бесфамільнова, В.Власова, В.Воєводіна, М.Коцюби, Е.Матулєва, О.Міщенка, М.Оберюхтіна, М.Різоля, В.Самітова, П.Серотюка, А.Черноіваненко.

Київська баянно-акардеонна школа представлена у роботах М.Давидова, А.Семашка, окремі аспекти означеної проблематики містяться у працях В.Князєва, А.Дубія, В.Зайця, Є.Іванова. Львівська баянно-акардеонна школа знаходить відображення у наукових розвідках А,Душного, Б.Пица, Р.Кундиса, Д.Кужелєва, В.Шафети, А.Боженського,О.Сергієнко, Ю.Чумака. Надбання Одеської баянно-акардеонної школи представлені у доробку В.Євдкимова, В.Власова. Харківська баянно-акардеонна школа висвітлюється у публікаціях А.Свєтова, Т.Большакової, Л.Понікарової.

Мета роботи – дослідження тенеденцій розвитку вітчизняної баянно-акордеонної школи кінця XX-початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Розвиток академічного народно-інструментального мистецтва в Україні призвів до виникнення української школи академічних народних інструментів, яку наповнюють самобутні регіональні школи – Київська, Харківська, Львівська, Одеська, Донецька. Академіком М.Давидовим було обґрунтовано теорію формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста).

Українська професійна академічна баянно-акардеонна школа здійснила потужний старт від Київської, створивши надійний фундамент для створення окремих самостійних регіональних виконавських шкіл, тим самим постійно підтверджуючи її здобутки і напрацювання на престижних міжнародних та всеукраїнських конкурсах і фестивалях, наукових симпозіумах та конференціях. Вагомий внесок у становлення української академічної школи народно-інструментального мистецтва здійснила Львівська школи баянно-акордеонного мистецтва, започаткована корифеями, започаткована М.Обертюхіним та А.Онуфрієнком [6, 100].

Сфера функціонування баянів-акордеонів в радянську епоху, при стабільному збереженні їх у сфері естрадно-ансамблевої музики (баян фігурує в ній поряд з акордеоном), поширюється в академічну практику через мережу навчальних закладів, а вже звідти – в колективи художньої самодіяльності, в подальшому баян входить в сферу народно-інструментального музикування фольклорної традиції.

У загальному аспекті поняття школи розуміється як культурна традиція, посередництвом якої здійснюється узагальнення й наслідування виконавського досвіду. Як складова музичного мистецтва феномен школи може вивчатися через творчість окремих виконавців, педагогічну діяльність; практику концертних інституцій, навчальних закладів; загальнонаціональні виконавські традиції, що у процесі еволюціонування культури отримали статус універсалій, а також через аналіз репертуару [2, 159].

Київська баянно-акордеонна школа академічного виконавства, яку очолює завідувач кафедри народних інструментів Національної музичної академії України, доктор мистецтвознавства, професор, академік М. Давидов, пройшла у своєму розвиткові значний шлях становлення.

У 1950-ті роки з'являється низка баянних концертів М. Речменського (1953), А. Репнікова (1953) Ю. Шишакова (1955), В. Дікусарова (1956), чотиричастинна Сюїта О. Холмінова (1951), які представили народний інструмент у серйозному жанрі й вивели його на концертну естраду. Активно розвивається також жанр народної обробки. Особливою популярністю в педагогічному репертуарі цього періоду користувалися концертні твори М. Різоля (1919-2007). Таким чином, до 1960-х рр баян дістав поширення на концертній естраді в сольному й ансамблевому музикуванні, закріпився на рівні академічної освіти.

Якісні характеристики баяна, які змінилися з поширенням готово-виборної системи лівої клавіатури і системи регістрів з так званою «ламаною декою», надали звучанню інструмента нових перспектив. Протягом 1980- х рр. виплекали в Київській баянній школі таких відомих баяністів та акордеоністів – лауреатів міжнародних конкурсів виключно перших премій, як С. Грінченко, Ю. Федоров, П. Фенюк, Г. Тирнанич, М. Бровченко, С. Хваста, Є. Черказова.

У цей період поряд з активізацією конкурсної діяльності активізується гастрольна діяльність виконавців Київської школи, особливо у Європі. Це концертні виступи С. Грінченка, В. Зубицького, Ю. Карнауха, Ю. Федорова, П. Фенюка, Є. Черказової, що проходять з неодмінним успіхом і гідно репрезентують баянно-акордеонне мистецтво України. Вихід до міжнародного простору сприяв взаємообміну в репертуарному аспекті [2, 160-161].

Важливою ознакою репертуарної політики сучасної Київської баянної школи є поєднання класичних творів, які є основою формування навичок академічного виконавства, з новими виконавськими прийомами опусів українських композиторів сьогодення. Як зазначає М. Давидов, провідними принципами в діяльності кафедри були і залишаються добір репертуару і побудова робочих планів студентів на вивченні кращих зразків народної, класичної і сучасної музики [3, 155].

Львівська баянно-акордеонна школа стала популярною на рубежі XX-XXI століть, після заснування А. Душним, С. Карасем, Б. Піцом проекту «Львівська школа баянного мистецтва» (2005), що став потужним каталізатором баянноо-акардеонного руху Львівщини та України в цілому і в подальшому вийшов на міжнародні простори [6, 102].

Особливістю регіональної школи є її проміжне положення між явищами загальнонаціонального масштабу і узколокальним сферами реалізації з налагодженою системою двосторонніх взаємозв'язків. Формування регіональної школи тісно пов'язане з основними професійно-освітніми центрами країни.

Специфіка регіональної школи як проміжної між авторською та національної визначається її функцією показника активності розвитку локальних художніх процесів, формування і збагачення національної традиції. У ній присутні як виконавський, так і педагогічний аспекти реалізації.

Висвітлення діяльності національних баянних шкіл неможливе без узагальнення особливостей творчості їх провідних представників, адже школа – «поняття не географічне. Воно аж ніяк не визначається належністю викладача класу баяна або виконавця на цьому інструменті до того чи іншого міста. Школа зумовлюється насамперед самобутністю педагогічного обдарування її засновника в акумуляції прибічників, у створенні з них співдружності творчих однодумців» [8, 192].

Львівську баянно-акардеонну школу відрізняє численний, географічно масштабний і значний за значимістю перелік досягнень в виконавських конкурсах вищих рівнів, її представники виступають як учасники-переможці, члени і голови журі, а також як ініціатори конкурсно-фестивальних акцій і міжнародних мистецьких проектів, в процесі яких відбувається популяризація методико-педагогічних принципів, інтерпретаторскій тенденцій і творчих досягнень школи.

Діяльність школи демонструє досягнення в сфері підготовки виконавців-інтерпретаторів, які ведуть успішну концертно-гастрольну діяльність як в межах регіону, країни, так і на міжнародному рівні, фігурують серед ініціаторів і організаторів-керівників виконавських колективів, навчальних закладів, творчих проектів. Дана школа виховала: безліч професійних музикантів – лауреатів конкурсів найвищого рівня (В. Голубничого, Я. Ковальчука, В. Балика, В. Стецун, Е. Дацину, І. Влаха, С. Максимова, С. Карася, М. Дмитришина, В . Пацюрківского, Л. богуславці, Ю. Чумака, В. Янчака, Р. Капранова, Я. Олексіва, Н. Гатайло-Мазур, І. Сирватку, М. Паньківа, О. Кривозірку, Н. Федину, О. Волянського, Р . Стахніва, І. Онисіва, В. Муравського, В. Мицака, В. Бондаренко, А. Туду, Е. Коломійця, А. Пятачук, В. Шафета, Г. Андрушко, О. Сергієнко, Н. Хомин); керівників ансамблів та оркестрів народних інструментів. Серед лауреатів особливо численно представлені вихованці класів М. Оберюхтіна (в 1960-і - 1970-і рр.), А. Онуфрієнко (1980-ті рр.), Д. Кужелева, Е. Дацини, Е. Мантулева (1990-ті - поч. 2000-х рр.), в сучасності – Я. Ковальчука, С. Карася, А. Душного, ансамблеві колективи за участю або під керівництвом Е. Мантулева, Ю. Чумака, С. Максимова, П. Рачинського.

Львівська баянно-акордеонна школа є самостійною за значимістю регіональної інструментальної школою. Вона володіє повним комплексом ознак і властивостей, необхідних для даного визначення. Їй повною мірою притаманні: етапність освітніх і творчих досягнень регіонального напрямку, автономність специфіки; значимість і спадкоємність у формуванні її традицій, наявність мережі центрів академічного баянного мистецтва, що включають яскраві індивідуально-авторські школи з наступністю провідних векторів діяльності; стабільність і результативність досягнень на регіональному, національному та міжнародному рівнях; перспективність подальшого розвитку.

Наукова новизна роботи полягає у розкритті характерних особливостей формування регіональних баянно-акордеонних шкіл, що у подальшому визначили риси сучасного їх розвитку, на основі виконавської майстерності, засобів музичної виразності.

Висновки. Важливе місце в українському музикознавстві початку XXI століття посідає вивчення закономірностей формування вітчизняної школи баянно-акордеонного виконавства, що насамперед, позначається особливостями формування оригінального репертуару для баяна в аспекті комплексного аналізу його еволюційного розвитку. Прогресуючий рівень професійно-виконавської майстерності провідних українських акордеоністів/баяністів віддзеркалює загальну тенденцію до зростання творчого потенціалу і збагачення арсеналу музично-інтонаційних та артистично-театральних засобів мистецького впливу в галузі акордеонно-баянного мистецтва. Саме тому еволюція виконавської техніки в українській баянній школі визначає головні сучасні тенденції розвитку. Таким чином, можемо констатувати, що традиції академічного виконавства сьогодні оновлюються і збагачуються, а представники школи гідно репрезентують українське музичне мистецтво у світі.

Література

1. Бадалов О. П. Музично-педагогічна діяльність Ангеліни Стриги у контексті розвитку баянної культури Чернігівщини. *Мистецтвознавчі записки*. 2015. №28. С.212–221.
2. Голяка Г.П. Київська баянна школа: від минулого до сьогодення. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*: Зб. наук. пр. 2011. Вип. 44. С. 159–162.
3. Давидов М.А. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: зб. статей. Київ: Вид. ім. Олени Теліги, 1998. 207 с.
4. Дяченко Ю. Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. № 36. С.368–380.
5. Кужелев Д. О. Про взаємовплив композиторської та виконавської творчості в сучасній баянній музиці. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2013. №1.С. 97–102.
6. Кундис Р. Львівська баянна школа в контексті національної академічної школи гри на народних інструментах. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2012. Вип. 3. С. 99–108.
7. Кученьов Д.В., Лівак В.А. Виконавська майстерність баяніста у контексті актуалізації народного мистецтва. *Молодий вчений*. 2018. № 3 (55). С.555–558.
8. Портреты баянистов: сб. статей. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2001. 298 с.

References

1. Badalov, O. P. (2015). The musical and pedagogical activity of Angelina Strigha in the context of the development of the Bayan culture of Chernigiv region. Mystectvoznavchi zapysky, 28, 212–221 [in Ukraine].
2. Golyaka, G.P. (2011). Kiev Bayan School: From the Past to the Present. Teoretychni pytannja kul'tury, osvity ta vyhovannja, 44, 159- 162 [in Ukraine].
3. Davydov, M.A. (1998). Problems of development of academic folk-instrumental art in Ukraine. Kyi'v: Vyd. im. Oleny Teligy [in Ukraine].
4. Dyachenko, Yu. (2012). Variety-jazz stylistics in the works of Kharkov composers-bayanists. Problemy vzajemodii' mystectva, pedagogiky ta teorii' i praktyky osvity, 36, 368–380 [in Ukraine].
5. Kuzhelev, D.A. (2013). About the mutual influence of composer and performing arts in modern bayann music. Naukovi zapysky. Serija: Mystectvoznavstvo, 1, 97–102 [in Ukraine].
6. Kundis, R. (2012). Lviv Bayan School in the context of the National Academic School of Folk Instruments. Aktual'ni pytannja gumanitarnyh nauk, 3, 99–108 [in Ukraine].
7. Kuchenyov, D.V., Livak, V.A. (2018). Performing skill of bayanist in the context of actualization of folk art. Molodyj vchenyj, 3 (55). 555–558 [in Ukraine].
8. Portraits of bayanists (2001). Moskva: RAM im. Gnesinyh [in Russian].

УДК 78.036

Пістунова Тетяна Василівна,
доцент кафедри академічного хорового
та інструментального мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв

НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ДЖАЗІ

Метою дослідження є розкриття особливостей розвитку сучасного українського джазового мистецтва та окреслення наявних новітніх тенденцій, що уявляються перспективними напрямками його подальшого становлення. **Методологія дослідження** полягає у залученні історичного та компаративних методів. За рахунок аналізу етапу зародження джазового мистецтва в українському просторі більш опукло визначаються ті досягнення, якими характеризується сучасне джазове мистецтво. **Наукова новизна** пов'язана з дослідженням сучасних тенденцій розвитку українського джазу. Можна виділити в якості основного принципу сьогодення інтерес до комерційних напрямків джазового мистецтва, домінантною ознакою якого є прагнення до стильового синтезу явищ, що відносяться до різних сфер музичного мистецтва. **Висновки**. Попри те, що на етапі свого зародження джазове мистецтво радянських часів здебільшого контролювалося політикою партії, у часи незалежності відбувся значний ривок у освоєнні всіх стильових напрямків джазу. Розвиток складної інфраструктури, як-от поява навчальних закладів, де готують фахівців з джазового мистецтва, проведення чисельних фестивалів, на яких виступають провідні музиканти світового рівня та українські колективи, призвів до формування високопрофесійного рівня джазового виконавства. Характерною ознакою виступає інтерес до джазових стилів, що мають великий комерційний успіх, спрямовані на яскраву видовищність, з вираженою танцювальною природою, виразною мелодикою, акцентуацією на комунікацію зі слухачами. Провідною тенденцією джазового мистецтва вбачається рух у напрямку синтезу різних стилів, а найбільш прогресивним є поєднання джазу та фольклорних елементів.

Ключові слова: джаз, стиль, тенденції, синтез.

Пистунова Татьяна Васильевна, *доцент, кафедры академичного хорового и инструментального искусства Киевского национального университета культуры и искусства*

Новейшие тенденции в украинском джазе

Целью исследования является раскрытие особенностей развития современного украинского джазового искусства и определение имеющихся новейших тенденций, представляющихся перспективными направлениями его дальнейшего становления. **Методология исследования** заключается в привлечении исторического и компаративных методов. За счет анализа этапа зарождения джазового искусства в украинском пространстве более выпукло определяются те достижения, которыми характеризуется современное джазовое искусство. **Научная новизна** связана с исследованием современных тенденций развития украинского джаза. Можно выделить в качестве основного принципа настоящего времени – интерес к коммерческим направлениям джазового искусства, причем доминантным признаком является стремление к стилевому синтезу явлений, относящихся к различным сферам музыкального искусства. **Выводы**. Несмотря на то, что на этапе своего зарождения джазовое искусство советских времен в основном контролировалось политикой партии, во времена независимости произошел значительный рывок в направлении освоения всех стилевых направлений джаза. Развитие сложной инфраструктуры, как, например, появление учебных заведений, где готовят специалистов джазового искусства, проведения многочисленных фестивалей, на которых выступают ведущие музыканты мирового уровня и украинские коллективы, привел к формированию высокопрофессионального уровня джазового исполнительства. Характерным признаком выступает интерес к джазовым стилям, имеющим большой коммерческий успех, направленным на яркую зрелищность, с выраженной танцевальной природой, выразительной мелодикой, где делается акцент на коммуникацию со слушателями. Ведущей тенденцией джазового искусства усматривается движение в направлении синтеза различных стилей, а наиболее прогрессивным является сочетание джаза и фольклорных элементов.

Ключевые слова: джаз, стиль, тенденции, синтез.

Pistunova Tetyana, *Associate Professor, Department of Academic Choir and Instrumental Art,*
Kiev National University of Culture and Arts

New trends in ukrainian jazz

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the development of contemporary Ukrainian jazz art and outline existing new trends, which appear to be perspective directions of its further formation. **The methodology** is to involve historical and comparative methods. Due to the analysis of the stage of the birth of jazz art in the Ukrainian space, the achievements, which are characterized by modern jazz art, are more prominently determined. **Scientific novelty** is connected with research of current tendencies of Ukrainian jazz development. One can distinguish as the central

©Пістунова Т.В., 2018

principle of today's interest in commercial areas of jazz art, with the dominant feature is the desire for a stylistic synthesis of phenomena related to various spheres of musical art. **Conclusions.** Even though at the stage of its birth, jazz art of the Soviet era was primarily controlled by party politics, during the independence period, there was a significant jump in the direction of mastering all styles of jazz. The development of complex infrastructures, such as the emergence of educational institutions where jazz artists are trained, numerous festivals run by leading world-class musicians and Ukrainian collectives, has led to the formation of a highly professional level of jazz performance. A characteristic feature is an interest in jazz styles, which have significant commercial success, aimed at light entertainment, with a pronounced dance nature, a distinct melody, where the emphasis is placed on communicating with listeners. The leading tendency of jazz art is the movement towards the synthesis of different styles and the most progressive combination of jazz and folklore elements.

Key words: jazz, style, trends, synthesis.

Актуальність дослідження. Українське джазове мистецтво досить активно розвивається в умовах культури сьогодення. Свідченням цього процесу є досить велика кількість колективів та окремих виконавців, що працюють у різних напрямках джазового мистецтва. В останні роки відбувається чимало джазових фестивалів, які демонструють високий виконавський рівень вітчизняних музикантів, а також дають змогу почути наживо гру відомих зірок закордонного естрадного простору. Проте, якщо сфера практики досить яскраво представлена в умовах сьогодення, рівень теоретичного осмислення процесів, що відбуваються у вітчизняному джазі, потребує глибинних наукових розвідок та обґрунтувань. Вирішення даного завдання допоможе створити уявлення про можливі подальші перспективні напрямки становлення джазового мистецтва України.

Деякі аспекти розвитку сучасного джазового мистецтва здобули певного наукового обґрунтування у вітчизняному музикознавстві. Насамперед, варто відмітити розробки В. Конончука, Т. Пістунової, М. Філіпчука в яких аналізується специфіка джазу в системі української музичної освіти сьогодення. Становлення джазового мистецтва як феномену музичної культури 20–30-х рр. ХХ століття в Україні досліджується в праці О. Коверзи. В роботі О. Войченко розглядаються основні риси джазового мистецтва в просторі художньої практики XVIII — XXI століття. Особливості фьюжн-проектів І. Тараненка аналізуються в статті В. Горобець, О. Снопко, Н. Регеши. Динаміка розвитку джазового фестивалю "Vinnytsia Jazzfest" у контексті культурного життя Вінниччини аналізується в праці Ю.Москвічової. Проблеми функціонування джазового мистецтва у різних регіонах України, на прикладі відродження традицій фестивального руху в містах Рівне та Луцьк – проект "Art jazz cooperation", досліджуються в науковій роботі С. Виткалова.

Мета дослідження полягає у розкритті особливостей розвитку сучасного українського джазового мистецтва та окресленні наявних новітніх тенденцій, що уявляються перспективними напрямками його подальшого становлення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Джаз є мистецтвом, яке від початку свого зародження не втрачає своєї актуальності. Воно постійно модифікується за рахунок появи нових стильових напрямків, які формуються шляхом синтезування різних явищ. "Джаз — це колосальне явище в історії світової музичної культури, яке синтезувало в собі найкращі здобутки західноєвропейської класичної традиції та специфічні елементи різних етнічних культур, ставши джерелом для розвитку багатьох сучасних напрямів популярної музики: pop, rock, soul, lounge, chill-out тощо" [1, 266]. Для того щоб осягнути специфіку новітніх тенденцій в українському джазовому просторі, необхідно звернутись до його витоків.

Розвиток українського джазового мистецтва відбувався досить неоднозначно. Якщо порівнювати його з американським музичним простором, то варто відмітити наявність великої кількості проблемних моментів, пов'язаних з відсутністю можливості просувати усі джазові напрямки, адже ідеологічне підґрунтя СРСР зумовлювало розвиток масової пісні, а не достатньо елітарного джазу. "1922 р. Україна входила до складу СРСР, у якій будувався соціалістичний лад. Упродовж усього ХХ ст. влада намагалася контролювати культуру і ставити її в певні ідеологічні рамки, диктувати свої правила. Тому багато років у ХХ ст. процвітала військова тематика. Найвищі органи урівнювали права кожної людини, не виділяючи нікого. Це також стосувалося і музичного мистецтва ХХ ст." [3, 89-90]. Попри всі ці соціокультурні передумови з 20-х рр. джаз набуває популярності і в СРСР. Одним з перших колективів стає "Ексцентричний джаз-бенд" В. Парнаха, а вже через деякий час виникають оркестри Олександра Цфасмана, Георгія Ландсберга, Леоніда Утьосова. Їх музична діяльність пов'язана з композиторами – авторами масової пісні, такими як І. Дунаєвський, М. Блантер, Я. Покрасс.

Центром формування українського джазу стає Одеса – батьківщина Л. Утьосова. "У ХХ ст. 20-х рр. місто було в захваті від популярних закордонних танців: шиммі, уанетек, матчіш. В цей

період в Україні зароджується вітчизняний джаз, який визнавали буржуазним видом мистецтва, яке було певною мірою під забороною" [3, 90]. Одні з перших концертів у Харкові, де б виконувалась джазова музика в Україні розпочались з середини 20-х рр., коли було організовано перший український джазовий харківський ансамбль під керівництвом Юлія Мейтуса. Їх музичний репертуар часто був представлений не лише масовими піснями, що виконувалися джазовим оркестром, а й певними джазовими стандартами, в яких змінювались аранжування та тексти. Причому подібних переробок здобувають ті джазові твори, що належать скоріше до репертуару ери свінгу, диксилендів, тобто з досить передбачуваною гармонічною лінією, яскравою пісенною мелодикою та відсутністю складних імпровізацій.

Ця ж особливість фактично зберігається і в подальшому розвитку джазового мистецтва у вітчизняному просторі. Адже, хоча у більш пізні часи виникають приклади різних стильових напрямків джазу у радянському просторі, деякі з них, найбільш авангардні представлені лише поодинокими прикладами та не мають значної підтримки з боку держави. Натомість процвітали колективи, в яких посилювався елемент театралізації, що сприяв більшій популярності джазу. "Театралізація – це виправдана участь усього музичного колективу в естрадній дії, будь-то п'єса-огляд або монтаж окремих естрадних мініатюр. Джаз, що театралізується, передбачає підпорядкування музики сценічній дії, і найбільш послідовно по цьому шляху йшов тільки Леонід Утьосов" [3, 92]. Отже, найбільше розвивається естрадне мистецтво, а не джазове. В середині XX століття формується поняття популярної музики. "У 60-х рр. в науці виник термін "масове популярне мистецтво", що увібрав увесь спектр напрямів XX ст.: біт, поп, шлягер, естрада, мюзикл, кантрі, рок, реп, ритм-енд-блюз, соул, фольк, ф'южн і джаз" [1, 263]. Все це різноманіття стилів практично не розвивалося в українському просторі. Завдяки діяльності Геннадія Гольштейна, Костянтина Носова, Давида Голощокіна починається поступове освоєння новацій, які були дотичні тим, що існували в американському просторі.

Після здобуття Україною незалежності, певна ідеологічна цензура зникає і виникають умови для становлення фактично усіх стильових напрямків джазу. Це час, коли починає формуватись джазовий соціокультурний простір, адже виникають джазові відділення у навчальних закладах, розпочинається активне музичне життя, представлене фестивалями. Виникає ряд робіт, спрямованих на обґрунтування різних сфер джазового мистецтва. Складаються досить сприятливі умови для розвитку джазового виконавства і засвоєння усіх музичних напрямків. У 90-х роках виникає один з перших фестивалів "Осінній джазовий марафон" у місті Києві, у якому брали участь чимало виконавських складів, що грали практично у всіх існуючих стильових напрямках джазової музики: диксиленд, свінг, бі-боп, етно-джаз, кул-джаз і т.п.. Поступово відбувається процес певних змін, пов'язаних з модернізацією фестивалю, появою нових, як таких, що тривали достатньо довго, так і тих, що проіснували один-два роки.

Надзвичайне поширення фестивального руху в сфері джазового мистецтва України відмічає Т. Пістунова: "Наприкінці XX ст. фестивальний рух в Україні у джазовому спрямуванні набув все більшої масштабності. Фестиваль "Jazz in Kiev" (з 2008 р.), "Art Jazz Cooperation" (з 2007 р.), "Jazz Bez" (з 2001 р.), "Odessa Jazz Fest" (з 2001 р., раніше називався "Джаз-карнавал в Одесі"), "Jazz Koktebel", "Equi Jazz", "All Music is Jazz", "ДоДж" ("Do#Dж"), "Chernihiv Jazz Open", "Гарячий Джем в Станіславові", "Alfa Jazz Fest" (з 2010 р.), "Jazz colo" (р 2007р.) та інші. Завдяки ним українська публіка змогла побачити та почути на живо виступи зірок джазу: Джорджа Бенсона, Ела Джерро, Хербі Хенкока, Чіка Коріа, Маркуса Міллера, Уїнтона Марсаліса, Касандри Уїлсон, Джино Ваннеллі, Джона Маклафліна" [5, 137-138]. Варто зазначити, що кількість джазових фестивалів зростає по експоненті і потребує постійного системного аналізу. Так у розробці Ю. Москвічової звертається увага на розвиток фестивалю "Vinnytsia Jazz fest". Автор демонструє в статті, що за 20 років існування фестивалю, який дещо змінював свою назву та формат проведення, відбувся значний прорив у розвитку джазового мистецтва на Вінниччині. Причому характеризувався цей процес як концертними виступами вітчизняних виконавців, так і провідних джазових музикантів світового рівня. Його поява сприяла розвитку усіх сфер джазового музичного життя, як-от виникнення оркестрів, ансамблів, окремих виконавців, а також конкурсу молодих джазових музикантів. Ю. Москвічова зазначає: "Фестиваль, безперечно, надав поштовх розвиткові джазового виконавства на Вінниччині. В результаті цього виникли вінницькі джазові колективи, які гідно представляють місто в Україні й за кордоном. Це – джазові колективи "Jazz Atmosphere", квартет Романа Кульматицького, єдиний в Україні муніципальний естрадно-духовий оркестр "ВінБенд", джазова співачка, "золотий джазовий голос Вінниці" Оксана Славна. Безсумнівним досягненням фестивалю стало започаткування щорічного Всеукраїнського джазового конкурсу молодих виконавців, який створює перспективи подальшого розвитку джазового мистецтва у Вінниці, в Україні й за її межами» [4, 66].

Якщо ж звернути увагу на ті стильові напрямки джазового мистецтва, які існують в сучасній музичній культурі, то можна виділити декілька магістральних тенденцій. На даний момент існують гурти, які працюють у всіх відомих сучасних джазових напрямках. Проте не всі вони однаково популярні. Ряд гуртів спрямований здебільшого на самовираження власного творчого потенціалу, загострені на експериментальний пошук нових музичних ідей, інші ж поєднують дане прагнення з наміром завоювати якнайбільшу аудиторію. Надзвичайно розвинута естрадна музика породжує необхідність «змагатися» за слухацьку аудиторію. Відповідно, відбувається процес певної комерціалізації джазу. Це проявляється у тому, що необхідність бути затребуваними великою слухацькою аудиторією, спрямовує колективи працювати у досить "класичних" стилях джазового мистецтва – диксиленд, ера свінгу, латиноамериканська музика, лаунж. Відбувається певний ренесанс стилів, що були притаманні для першої половини XX століття. Ці напрямки є достатньо простими для сприйняття та успішними, в тому числі і в комерційному відношенні.

Наведемо деякі приклади. Такий колектив як «Freedom-jazz» демонструє своєрідну музичну данину музиці ери свінгу, причому не лише на музичному, а й на візуальному рівні. Зовнішній вигляд, виконавська манера нагадують часи розквіту діяльності тріо сестер Ендрюс та оркестру Глена Міллера. "Freedom-jazz" був створений у 2008 році, об'єднавши 12 професійних дівчат-музикантів, що є унікальним жіночим бендом, до складу якого входять група саксофонів, клавішні, ударні, бас-гітара, гітара, труба і тріо вокалісток. Їх репертуар складається з великої кількості кавер-версій джазових хітів, а також поп-композицій, які представлені в джазовому аранжуванні.

Існує ряд гуртів, які працюють у напрямку латиноамериканської музики. Одним з них є перший український сальса-бенд «Dislocados», що був заснований у 2005 році, до якого входять як інструменталісти, так і вокалісти. Їх музика є справжнім коктейлем приголомшливих латиноамериканських ритмів та джазових мелодій. Гурт неодноразово приймав участь у джазових фестивалях. Його керівник – Ілля Єресько, одночасно є піаністом, аранжувальником та композитором, розпочав діяльність разом з відомим трубачем Денисом Аду, до яких приєдналися вокалістки Кароліна Патоцкі (Канада / Польща) та Олеся Здоровецька. В їх творчому доробку альбом "La Salida" ("Вихід"), що став першим сальсовим альбомом в Україні, до якого увійшли 10 авторських пісень, написаних під впливом мелодики та ритмів Куби та Пуерто Ріко. Даному альбомові надали високу оцінку провідні світові музиканти, як-от Джиммі Бош, Енді Харлоу, Херман Олівера та інші.

Серед популярних джазових напрямків сьогодення можна згадати лаунж. Так існує ряд колективів, які працюють в стилях, наближених до нього. Наприклад, гурт "Harlem project", що складається зі скрипаля та клавішника, доповнює своє виконання використанням складних саунд-програм та саунд ефектів. В кавер-версіях відомих хітів популярних пісень, що відносяться до різних напрямків естрадної музики поєднуються стилі Sweet Lounge Music, Electro Swing, Light Jazz. Більш високий рівень музичного продукту та одночасно більш складний для сприйняття представлений в діяльності "Jacuzzi Project", де поєднуються джазові пасажі, електронне звучання, хіп-хоп та різноманітні семпли і жіночий вокал. Подібний синтез різних стилів створює досить цікаве та неповторне звучання, що є надзвичайно актуальним для сьогодення. Причому більшість репертуару колективу – це авторські композиції.

Також можна відмітити поширення джазових напрямків, в яких використовуються фольклорні елементи. Зазвичай, подібні стилі займають граничне місце між академічною та популярною музикою, де виконавцями постають представники різних традицій – починаючи від вокалістів, що співають народними голосами чи скрипалів, які грають у народній манері та завершуючи джазовими саксофоністами і піаністами. Подібний сплав представлений у напрямку ф'южн. Хоча існує чимало прикладів гуртів, які працюють у даному напрямку, можна виділити проекти, автором та активним учасником яких є український композитор І. Тараненко. Фьюжн об'єднує декілька стилів, причому одним з них зазвичай є фольк. Різні проекти колективу IvanTaranenkoMUSCLUB сприяли його співпраці з такими джазовими виконавцями, як Е. Ізмайлов, а також вокалістками, які співають у народній манері (Н. Матвієнко, Ілларія) та автентичній манері (Г. Коропніченко) та ін.. В. Горобець зазначає, що музичний матеріал, який виконує даний колектив, пов'язаний з поєднанням таких стилів, як джаз, фолк, рок, академічна та електронна музика [2].

Наукова новизна полягає у дослідженні сучасних тенденцій розвитку українського джазу. Можна виділити в якості основного принципу сьогодення інтерес до комерційних напрямків джазового мистецтва, домінантною ознакою якого є прагнення до стильового синтезу явищ, що відносяться до різних сфер музичного мистецтва.

Висновки. Попри те, що на етапі свого зародження джазове мистецтво радянських часів здебільшого контролювалося політикою партії, у часи незалежності відбувся значний ривок у

освоєння всіх стильових напрямків джазу. Розвиток складної інфраструктури, як-от поява навчальних закладів, де готують фахівців з джазового мистецтва, проведення чисельних фестивалів, на яких виступають провідні музиканти світового рівня та українські колективи, призвів до формування високопрофесійного рівня джазового виконавстві. Характерною ознакою виступає інтерес до джазових стилів, що мають великий комерційний успіх, спрямовані на яскраву видовищність, з вираженою танцювальною природою, виразною мелодикою, де відбувається акцентуація на комунікації зі слухачами. Провідною тенденцією джазового мистецтва вбачається рух у напрямку синтезу різних стилів, а найбільш прогресивним є поєднання джазу та фольклорних елементів.

Література

1. Войченко О. М. Джазове мистецтво в просторі художньої практики XVIII — XXI ст. // Культура України. Випуск 40. – Х.: ХДАК, 2013. – С.259-267.

2. Горобець В. П. Особливості використання народного співу у ф'южн-проектах Івана Тараненка [Текст] / В. П. Горобець, О. Л. Снопко, Н. Л. Регеша // Молодий вчений. — Херсон, 2017. — №11.

3. Коверза О. Становлення джазового мистецтва як феномену музичної культури 20–30-х рр. XX століття в Україні // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 14. – Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, 2015. – С.87-93.

4. Москвічова Ю. Джазовий фестиваль "Vinnytsia jazzfest" у культурному житті Вінниччини кінця XX – початку XXI століття: динаміка розвитку // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. – № 2 (вип. 35). – С.60-69.

5. Пістунова Т. Джаз в системі української музичної освіти // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. – № 1 (вип. 36). – С.134-139.

References

1. Voichenko, O. M. (2013). Jazz art in the space of artistic practice of the XVIII – XXI centuries, Culture of Ukraine (Issue 40), (pp.259-267). Harkiv [in Ukrainian].

2. Gorobets, V.P., Snopko, O. L., Regesha, N. L. (2017). Features of the use of folk singing in Ivan Taranenko's fusion projects, Young Scientist. (No. 11). Kherson [in Ukrainian].

3. Koversza, O. (2015). Formation of jazz art as a phenomenon of musical culture of the 20-30's of the 20th century in Ukraine, Current issues of the humanities (Issue 14), (pp.87-93). Drohobych: Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko [in Ukrainian].

4. Moskvichova, Yu. (2016). Jazz festival "Vinnytsia jazzfest" in the cultural life of Vinnytsia region at the end of XX – beginning of the XXI century: the dynamics of development, Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk. Series: Art Studies. No. 2 (Issue 35), (pp.60-69). Ternopil: View of TNPU them. V. Hnatyuk [in Ukrainian].

5. Pistunova, T. (2017). Jazz in the system of Ukrainian musical education, Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk. Series: Art Studies. No. 1 (Issue 36), (pp.134-139). Ternopil: View of TNPU them. V. Hnatyuk [in Ukrainian].

УДК 792.78+782.8

Раденко Юлія Володимирівна,
Заслужена артистка України,
доцент кафедри кіно-, телемистецтва
факультету кіно і телебачення
Київського національного університету культури і мистецтв
aktrisajuli1961@ukr.net;
Раденко Борис Миколайович,
провідний концертмейстер
кафедри сценічного мистецтва
факультету режисури і шоу-бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв

ВОКАЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ОСОБЛИВІСТЬ ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЦЕСУ У МЮЗИКЛАХ

Мета статті – дослідити теоретичні питання взаємодії виконавства та імпровізації на прикладі особливостей вокальної імпровізації у мюзиклах. В основу **методології** дослідження закладено комплексний підхід. Робота базується на емпіричному та музикозавчо-теоретичному методах, які залучають виконавський, режисерський і педагогічний досвід авторів. Залучається широкий спекта відомостей літератури з різних областей мистецтвознавства, музикознавства, вокальної педагогіки, історії і теорії театру. **Наукова новизна** роботи. Авторами статті виявлено різновиди вокальної імпровізації у мюзиклі, які пов'язані зі специфікою використання мелізматики та особливих прийомів звуковедення вокалу як засобів тембрової гри. С позицій вокальної імпровізації розглянуто популярні фрагменти музично-сценічних творів класика світового мюзиклу (Е.-Л. Уебера). **Висновки.** Феномен імпровізації має відношення до різних стилів та епох, а також може спрямовувати музичне (вокальне, інструментальне, вокально-інструментальне), театрально-акторське, хореографічне виконавство. Режисерська імпровізація здатна суттєво динамізувати спектакль. Імпровізація іще у минулому столітті стає базовою основою виконавського процесу популярних жанрів. Мюзикл – це сучасний музично-сценічний жанр масової культури, в якому гармонійно поєднується широкий спектр засобів виразності музичного та драматичного театру і естради. Мюзикл як масово-видовищний жанр прагне до постійного пошуку нових прийомів драматургії, що зумовлює мобільність його структури та необмеженість тематичними, жанровими і стилістичними межами. В рамках мюзиклу особливо гармонічно виявляється феномен імпровізації та тембрової вокальної гри.

Ключові слова: популярна культура, спектакль, видовище, режисура, мюзикл, вокальна імпровізація, темброві ефекти.

Раденко Юлия Владимировна, *Заслуженная артистка Украины,доцент кафедры кино-, телеискусства факультета кино и телевидения Киевского национального университета культуры и искусств;*
Раденко Борис Николаевич, *ведущий концертмейстер кафедры сценического искусства факультета режиссуры и шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

Вокальная импровизация как особенность исполнительского процесса мюзикла

Цель статьи – исследовать теоретические вопросы взаимодействия исполнительства и импровизации на примере особенностей вокальной импровизации в мюзиклах. В основу **методологии** исследования положен комплексный подход. Работа базируется на эмпирическом и музиковедческо-теоретическом методах, которые привлекают исполнительский, режиссерский и педагогический опыт авторов. Привлекается широкий спектр сведений из разных областей искусствоведения, музыковедения, вокальной педагогики, истории и теории театра. **Научная новизна** работы. Авторами статьи выявлено несколько разновидностей вокальной импровизации в мюзикле, которые связаны со спецификой использования мелизматики и особых приемов звуковедения в вокале, трактуемые как средства тембровой игры. С позиций вокальной импровизации рассмотрены популярные фрагменты музыкально-сценических произведений классика мирового мюзикла (Э.-Л. Уэбера). **Выводы.** Феномен импровизации имеет отношение к разным стилям и эпохам, он также может направлять музыкальный (вокальное, инструментальное, вокально-инструментальное), театрально-актерский, хореографический исполнительский процессы. Режиссерская импровизация способна существенно динамизировать спектакль. Импровизация еще в прошлом веке становится базовой основой исполнительского процесса популярных жанров. Сегодня мюзикл - это современный музыкально-сценический жанр массовой культуры, в котором гармонично сочетается широкий спектр средств выразительности музыкального и драматического театра и эстрады. Мю-

©Раденко Ю.В., 2018
©Раденко Б.М., 2018

зикл как массово-зрелищный жанр стремится к постоянному поиску новых приемов драматургии, что заложено в мобильности его структуры. В рамках мюзикла особенно гармонично проявляется явление исполнительской импровизации как феномен тембровой вокальной игры.

Ключевые слова: популярная культура, спектакль, зрелище, режиссура, мюзикл, вокальная импровизация, тембровые эффекты.

Radenko Yuliya, *Honored Artist of Ukraine Associate Professor of the Department of Film and Television Arts Faculty of Film and Television Kiev National University of Culture and Arts;* ***Radenko Borys,*** *lead concertmaster Department of Stage Art faculty of directing and show business Kyiv National University culture and arts Kiev National University of Culture and Arts*

Vocal improvement in musics as performing process interpretation

The purpose of the article is to investigate the theoretical issues of interaction between performing and improvisation using the example of vocal improvisation in musicals. Methodology. The complex approach is based on the **research methodology.** The work is based on empirical and musical-theoretical methods, which attract the performing, directing and pedagogical experience of the authors. A wide range of information is drawn from various fields of art criticism, musicology, vocal pedagogy, history and theory of theater. **Scientific novelty** of the work. The authors of the article revealed several varieties of vocal improvisation in the musical, which are related to the specifics of the use of melismatic and special methods of sound engineering in vocals, interpreted as means of timbre play. From the standpoint of vocal improvisation, popular fragments of the musical and scenic works of the classic of the world musical (E.-W. Weber) are considered. **Conclusions.** The phenomenon of improvisation relates to different styles and epochs, it can also direct musical (vocal, instrumental, vocal-instrumental), theatrical-actor, choreographic performing processes. Director's improvisation can dramatically speed up the performance. Improvisation in the last century becomes the basic basis of the performing process of popular genres. Today the musical is a modern musical and scenic genre of mass culture, in which a wide range of means of expressiveness of musical and dramatic theater and variety is harmoniously combined. The musical as a mass-entertainment genre seeks a constant search for new techniques of drama, which is inherent in the mobility of its structure. Within the musical, the phenomenon of performing improvisation as a phenomenon of timbre vocal play is especially harmonious.

Key words: popular culture, performance, spectacle, direction, musical, vocal improvisation, timbre effects.

Актуальність теми дослідження. Питомою частиною виконавського процесу є імпровізація. Феномен імпровізації має відношення до різних стилів та епох, спрямовує індивідуальність митця у музичному (вокальне, інструментальне, вокально-інструментальне), театрально-акторському виконавстві. Мюзикл як шоу, як масово-видовищний жанр, прагне до постійного пошуку нових прийомів драматургії, що зумовлює мобільність його структури та необмеженість тематичними, жанровими і стилістичними межами. Саме з таких актуальних позицій видається за необхідне розглянути особливості вокальної імпровізації як суттеву частину виконавського процесу у музично-сценічних творах широкого культурно-національного спектру.

Аналіз досліджень і публікацій. Вокальна імпровізація щодо популярної (естрадної та джазової) культури вивчена неравномірно. О. Ковальчук називає робіти, присвячені мистецтву вокальної джазової «інтерпретації» [4, 25] та вказує, що принципи імпровізаційного музикування розкриваються насамперед у джазі. Питання імпровізації розглядав Боб Столофф [8]. Олег Степурко в навчальному посібнику «Скет-імпровізація» [6] пропонує практичні прийоми оволодіння скетом-імпровізацією. Необхідно також відзначити численні роботи з історії мюзиклу – монографії, путівники, проблемні статті, що сприяють формуванню насиченого історичного контексту, з яким пов'язана творчість Лойда Уебера [1; 6]. Література за проблематикою українського мюзиклу, також, як і ноти музично-сценічних творів майже відсутні. Назвемо окремі статті Верховенко О. [2] та її дисертацію [3], в якій розглянуто еволюцію танцювальної складової мюзиклів другої половини XX – початку XXI ст.. Манько С. досліджує мюзикл у художній культурі України кінця XX – початку XXI, її дисертаційне дослідження торкається різних аспектів українського мюзиклу [5]. Але вокальна імпровізація у мюзиклах досі не вивчалась.

Мета дослідження – виявлення специфіки музичної вокальної імпровізації як відображення виконавського процесу у мюзиклах на прикладі окремих фрагментів відеоверсій європейських театрів.

Виклад основного матеріалу. За визначенням музикознавців, термін «музична імпровізація» походить від латинського слова «improvisus» (непередбачений) та означає експромт, створення музичного твору під час виконання без попередньої підготовки та нотного запису [4, 26]. Імпровізаційне вокальне виконання проникає в усі жанри: як у мініатюри, так і в масштабні твори. Театральна імпровізація (акторська імпровізація) передається грою, діями актора, створенням сценічного образу і *власного тексту* під час театральної постанови, не за сценарієм. Імпровізація в театральній дії зародилася в народних постановах і досягла найвищого рівня в народній італійській комедії дель Арте

(XVI-XVIIIст.) та у французькому фарсі (XV-XVI ст.). У XXI ст. на імпровізації будується акторська гра у плейбек-театрі. Музична імпровізація виникає в інструментальній культурі на етапі архаїчного джазу та його новоорлеанського стилю, де домінувала спільна імпровізація. Надалі ці *правила імпровізації* наслідують співаки джазу, а згодом – і співаки поп-культури, реалізуючи цей тип у виконанні мюзиклу. Саме *скетова імпровізаційна манера* може бути названа важливою технікою, що сформувалася в стилі естрадного вокалу. Скетовая техніка активно використовувалася такими американськими виконавцями як Луї Армстронг, Елла Фіцджеральд, Сара Воен. Дуже багато популярних виконавців України наслідують їх манері. Найбільш природньою імпровізаційна форма виявляється у виконанні мюзіклів. Як музично-сценічний жанр, мюзикл характеризується перевагою сюжетної основи, якій підпорядковані найважливіші елементи в системі виражальних засобів: хореографія, пластика, спів.

Британський композитор, автор шістнадцяти мюзиклів, реквієму, музики до кінофільмів, лауреат численних нагород, Ендрю Лойд Уебер– найуспішнішій композитор. Його творчість зазнала високої оцінки з боку корифеїв музичної культури XX століття: Д Шостаковича, А Шнитке, Л Маазеля, П. Доминго, А. Петрова, Б Покровського. Музично-художні відкриття Лойда Уэбера зумовили цікавість до жанру мюзиклу з боку видатних виконавців, режисерів. Існування численних музичних редакцій, зроблених під конкретного виконавця, різних сценічних режисерських версій мюзиклів, аудіоальбомів мюзиклів із культовими вокалістами в головних ролях, обумовлює можливість порівняльного аналізу для розв'язання проблематики нашої статті – розгляду імпровізації як особливого виконавського процесу у мюзиклі. З одного боку, импровизационность вокаліста вже закладена в такій ситуації разноваріантного прочитання популярної музики. В жанрі мюзиклу, що походить від англійських понять «musical play» (музична п'єса, уявлення) і «musical comedy» (музична комедія), вже закладена легкість сюжету, безпосередність його розігрування і імпровізаційність. Проте, Ендрю Ллойд Уеббер ретельно виписує нотний текст кожної вокальної партії та оркестрову симфонічну партитуру. Музичний текст задає напрямок для *музичної інтерпретації* виконавцеві, але, з огляду на закони популярної музики, це не виключає, а навіть – *передбачає імпровізацію* при його відтворенні. Неповторність кожного спектаклю пов'язана з зірковим складом вокалістів та їхніми знахідками у вокальній розфарбовці кожної ролі, кожної окремої партії. Так, центральним номером мюзіклу Уеббера «Привид опери», набільш її відомим фрагментом, є дует Привида та Крістіни «The Phantom of the Opera» у сцені Підземного Лабіринту («The labyrinth underground»). Дует звучить, коли Фантом вивозить Крістіну на човні по підземному озері до свого лігва, який розташований під Оперним Театром Парижу архітектора Гарньє. У різних варіантах, Сара Брайтман співає цю пісню в парі такими виконавцями: Антоніо Бандерас, Кріс Томпсон, Алессандро Сафіна, Маріо Франгуоліс, Колм Вілкінсон, Ентоні Варлоу, Джон Оуен-Джонс, Пітер Йоуб і Еркан Акі (Antonio Banderas, Chris Thompson, Alessandro Safina, Mario Frangoulis, Colm Wilkinson, Anthony Warlow, John Owen-Jones, Peter Jöback and Erkan Aki). Яскрава музична виразність номеру: мелодійність вокальних ліній дуету, хітовість інструментальної теми Примари та незвична хроматизована гармонія складають пряну суміш засобів виразності. З іншої – незвична для мюзікла хроматизована акордова фактура лейттема Примари, виконана тутті симфонічного оркестру, розширює горизонти сприйняття сюжетної лінії. Розглянемо моменти вокальної імпровізации у виконанні різних дуетів. Сара Брайтман и Стив Харли виконують дует з підкреслюванням саме стилістики року. У вступі звучить гітарні ефекти, вони повтюрюється як вокальні прийоми у партії тенору. Контрапункт тенору Стив Харли та класичного вокалу Сари Брайтман чудово динамізує їх дует. Тенор виконує назалізованим «пласким» звуком, сопрано вокалізує мелодію у традиціях bel canto. Імпровізація партії сопрано – у надвисокому регісті виконуються фіоритури прийомом екстатичного співу. Навпроти, партія тенору у низькому регістрі використовує growl, якій навмисно звучить на піаніссімо. Так акцентується текст дуету «ніч, сліпий, смерть», що надає містичності колоритові виконання. Імпровізації також звуковисотні: у перенесенні вокальної лінії мелодії на терцію, октаву, сексту вище написаного нотного тексту. Наприкінці партія Кристини звучить як безкінечна вокальна фіоритура, яка зривається на крик жаху, в той час як у тенора – зловісний речитатив. Цей дует заклав певні традиції класичної інтерпретації та напрям імпровізації для покоління маститих вокалістів. Контраст у принципах виконання формується у нової генерації вокалістів. Типовим є виконавська традиція Nicole Scherzinger, Polydor та квартет вокалістів Royal Variety Performance (запис 2011 року). Гра принципів імпровізації – це вже стильовий контраст двох типів імпровізаціїї: з класичного та популярного вокалу. З класичного вокалу запозичена інтенсивна тремоляція, глісандування у висхідному русі, завоювання діапазону до надвисокого, імпровізація зі звуковисотним розташуванням мелодії. З популярного – техніка екстремального вокалу (сичання, ревіння, штробас) та йодль. Таким чином, два покоління вокалістів надають приклад тра-

диційного імпровізування, що демонструє можливості так званого «оперного голосу», за яким обов'язково стоїть класична консерваторська освіта та темброво-технічні прийоми Берклі-School. Також режисерські знахідки акцентують у гримі та сценографії моменти жахів, таємничості. Всі зафіксовані відеопостановки надають цілий видовищний спектр виразності режисеру-постановнику. Проаналізуємо арію «Memory» Уебера з мюзиклу «Кішки». Це кульмінація і найбільш відома композиція цього мюзиклу. Згадки про минуле, жива пам'ять колишнього, надія на відроження життя, почуттів, визнання мінливості життя, щастя – типовий приклад романтичного пісенного тексту арії. Високохудожні глибокі ідеї, емоційність та талановита яскрава музика номеру привертає увагу багатьох виконавців. Існує багато варіантів виконання першокласними співаками, співачками, групами. При всьому різнобарв'ї виконавських версій – вокал, наспівність стоїть на першому місці. Розглянемо та проаналізуємо різні виконання цієї Арії, відмітимо імпровізаційні моменти у співі різних вокалістів. На сьогодні цей мюзікл бів показаний у 30 країнах світу та у 300 містах, а Арія Грізабелли переспівана 160 виконавицями. Елейн Пейдж (Elaine Paige), перша виконавиця ролі Грізабелли. Співцький тембр Елейн – мецо-сопрано. Пісня з мюзіклу стала її візітівкою. В експозиційному проведенні (1 куплет) Елейн Пейдж розфарбовує тему висхідними форшлагами, а низхідні фрази будує з допомогою глісандо. У розвиваючих куплетах тема повторється більш ємоційно, довгі звуки інтесивно тремюлюються, низькі тьмяні звуки виявляють тембр голосу співачки з ефектом growling. Після соло флейти звучання теми набуває ліричної експресії і стверджується її романтичне піднесене звучання. Барбра Джоан Стрейзанд записала цю композицію для свого альбому 1981 року. Її виконання більш емоційне и за рахунок особливих тембрів та звукобудування представляє низку есктремальних технік вокалу. 1 куплет співачка виконує відразу на фортіссімо у високому регістрі. Носовий звук, вільне, не стримане звучання розрізає звучність оркестру. Це приклад чистого нефілірованого звучання. У низкому регістрі та розвиваючому розділі Барбра Стрейзанд чергує чистый *distortion* із *distortion* та *rattle*. Виникає емоційний ефект гіркого усвідомлення мінливості життя. У фінальному проведенні куплетів співачка вдало моделює шансон Мірей Матьє (інтенсивне вібрато довгого звуку, глісандування). Потім Мірей Матьє переспівала пісню французькою під назвою Nos Souvenirs («Наші спогади»), тут дуже влучними є глісандування та вібрато довгого звуку. Особливістю виконання співачки є використяння ціх виконавських прийомів на тонкому нюансі піаніссімо. Сара Брайтман заспівала пісню італійською у манері італійського класичного bel canto. При цьому її сопрано у високому регістрі звучить чуттево за рахунок інтенсивного тремолювання. На наш погляд її стиль виконання найудаленіший від стилістики мюзіклу. Бетти Бакли (Betty Buckley) виконала Арію Грізабелли у 1983 (відеоверсія мюзклу). Її виконання найбільш харизматичне і есктатичне. Селін Діон (Céline Dion) наближає виконання Арії у 1987 році до джазової стилістики та манери соул. Екстатичні вигукування, матові регістри, джазове ковзання, вільна метрична побудова фраз, імпровізування мелодії (варіантне проведення фраз). Всі названі вокалісти наделажть до старшого покоління, генерації авторитетів. Їх голоса – неперечісного тембру, сильні, професійні. Молоді співачки покоління 2000–х років демонтструють іншій підхід до інтерпретації. При виконанні арій Уебера співачки нової генерації демонструють більш широкі можливості імпровізування саме у галузі звукобудування та темброві експериментів. Так, британська співачка Леона Левіс (Leona Louise Lewis 1985 року народження) та американська співачка Ніколь Шверзінгєр (Nicole Scherzinger 1978 року народження) при виконанні Арії Грізабелли використовують ефекти distortion, rattle, vocal fry, growl (grunt), scream (exhale scream: low scream и screams, inhale scream), pig squea. Всі вони дозволяють темброво розфарбувати основний вокальний тон (як правило – довгий звук низького регістру).

Наукова новизна. У проаналізованих нами зразках було відзначено наявність різних типів вокальної імпровізації. Один з них пов'язаний з інструменталізацією вокального звуку, що відрізняє особливість імпровізації у джазі. Саме у цій жанровій царині в першій половині 90-х років XX століття сформувалося поняття «співаючий інструменталіст». Зливаючись в єдине ціле, інструмент і голос формують нове, наділене індивідуальністю вокальне звучання, тим самим взаємно збагачуючи одне одного. Інший принцип імпровізації, відзначений нами у проаналізованих зразках, стає характерним для виконавської практики популярної музики кінця XX – початку XXI ст., і пов'язаний він з домінуванням саме *вокальної природи* голосу. Такий тип так званої «темброві вокальної» імпровізації демонструють вокалісти нової генерації, які пройшли практику участі у вокальних шоу власних країх (за типом Х-фактор). Вони використовують специфічні темброві ефекти голосу які дозволяють особливо розфарбовувати основний вокальний тон мелодії (як правило – довгий звук як високого, так і низького регістрів), та цим надають особливого прочитання художньому образу композиції. Це видається значущим саме для сценічно-театральних жанрів, особливо – мюзиклів.

Висновки. Вокалісти Селін Діон, Сара Брайтман, Мірей Матьє, Барбра Джоан Стрейзанд, Бетти Бакли імпровізують з мелізматикою, активними формами вібрато довгого звуку, філіровкою та динамікою. Тобто – у манері, що наближена до класичної манери співу. Вокалісти нової генерації Симона Сімонс, Леона Левіс, Ніколь Шверзінгєр та інші використовують темброву вокальну імпровізацію. Домінантною ознакою мюзиклу є його яскрава мистецька природа. Особливості мюзиклу визначаються синтезом художньо-естетичних і музичних традицій, особливою специфікою виконання, у якому закладено момент імпровізації. Перспектива подальших досліджень пов'язана із розглядом особливостей вокальної та режисерської імпровізації у сучасному українському мюзиклі як провідному жанру популярної музичної культури України.

Література

1. Андрущенко Е. Мюзиклы Э.Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика. / Елена Юрьевна Андрущенко / Ростов-на-Дону, 2007 – 291 с.
2. Верховенко О.А. Поліжанрові аспекти українського мюзиклу / Ольга Анатоліївна Верховенко // Вісник КНУКІМ, серія Мистецтвознавство. – № 24. – 2011. – С. 240-246.
3. Верховенко О.А. Танцювальна складова мюзиклу другої половини XX – початку XXI століття. Дис... канд. мист. Спец 26.00.01 – Київський національний університет культури і мистецтв. – Київ, 2013. –21 с.
4. Ковальчук Е. Джазовая вокальная импровизация: историография вопроса / Е.Ю. Ковальчук / Искусство и культура. - 2017. - № 1. - С. 25-28.
5. Манько С. Б. Мюзикл у художній культурі України кінця XX - початку XXI ст. [Текст] : автореферат... канд. мистецтвознавства, спец.: 26.00.04 - українська культура / Манько С. Б. – Х. : Харківська держ. академія культури, 2014. – 21 с.
6. Степурко О. Скэт-импровизация / О. М. Степурко. М.: Камертон, 2006. 76 с.
7. Тушинцева И. А. Так ли прост мюзикл? К проблематике жанра // Музыкальная академия. 2015. –№ 1. –С. 94–101.
8. Stoloff, B. Scat: Vocal Improvisation Techniques / B. Stoloff. – New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 1998. –130 p.

References

1. Andrushchenko, Y. Y. (2007). Musicals of E. Lloyd-Webber end of 1960-1980-s: Plots. Genre. Stylistics. Rostov-na-Donu: Maket [in Russian].
2. Verkhovenko, O.A. (2011). Polisher aspects of the Ukrainian musical. Visnyk KNUKIM, 24, 240-246. Kyiv (in Ukrainian)
3. Verkhovenko, O.A. (2013). Dance component of the musical of the second half of the XX - beginning of the XXI century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
4. Koval'chuk, E. Yu. (2017). Jazz vocal improvisation: the historiography of the issue. Iskusstvo i kul'tura,1, 25-28. [in Russian].
5. Man′ko, S. B. (2015). Musical in the artistic culture of Ukraine at the end of the XX - beginning of the XXI century. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: KhA [in Ukrainian].
6. Stepurko, O. V. (2006). Scet-improvisation. Moscow, Kamerton [in Russian].
7. Tushintseva, I. A. (2015). Is the musical so simple? To the problems of the genre. Muzykal'naya akademiya,1, 94–101. Moscow [in Russian].
8. Stoloff B. (1998). Scat: Vocal Improvisation Techniques N.Y [in English].

УДК 78.083.628

Фурдуй Юлія Володимирівна,
викладач Дніпропетровської академії
музики ім. М. Глінки
vasileva_julia87@mail.ru

ЖАНРОВА ПАРАДИГМА ФОРТЕПІАННОЇ БАГАТЕЛІ У ТВОРЧОСТІ Л. БЕТХОВЕНА

Мета роботи: дослідити жанрову специфіку фортепіанної багателі на ранніх етапах розвитку, коли цей жанр набуває глибокий філософський зміст, виявляючи, тим самим, великий семантичний потенціал. Розглядається трактування багателі Л. Бетховеном. Виявляється, що багатель, будучи різновидом фортепіанної мініатюри – важливого художнього і культурно-історичного явища музичної культури – вбирає в себе її основні структурно-композиційні параметри і виконує її функцію концентрату в гранично стислій, «малій» формі образу світу композитора. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-стильового і жанрово-стилістичного методу, які дозволяють узагальнити семантичне наповнення всіх трьох циклів багателей Л. Бетховена. **Наукова новизна** дослідження полягає в пошуку і розкритті образного змісту багателей Бетховена. Оригінальна сама методика аналізу всіх трьох циклів, який був зроблений на чотирьох рівнях: синтаксичному, композиційному, драматургічному і жанрово-стильовому. **Висновки.** У творчості Бетховена багатель як музичний жанр не має на синтаксичному рівні явно виражених особливостей, а ось на трьох інших – композиційному, драматургічному і жанрово-стильовому рівнях виявляє загальну закономірність – присутність трьох образних сфер – галантно-пасторальної, скерцозної і лірико-меланхолійної, з переважанням останньої. Дані сфери трансформуються протягом усіх трьох циклів, ніби демонструючи пережите композитором духовне становлення, проходження ним шляху від юності через «дорослішання» до мудрості.

Ключові слова: багатель, жанр, мініатюра, Бетховен, образні сфери.

Фурдуй Юлия Владимировна, *преподаватель кафедры истории и теории музыки Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки*

Жанровая парадигма фортепианной багатели в творчестве Л. Бетховена

Цель работы. Данное исследование связано с изучением жанровой специфики фортепианной багатели на ранних этапах развития, когда этот жанр приобретает глубокий философский смысл, обнаруживая, тем самым, большой семантический потенциал. Рассматривается трактовка багатели Л. Бетховеным. Обнаруживается, что багатель, будучи разновидностью фортепианной миниатюры – важного художественного и культурно-исторического явления музыкальной культуры – впитывает в себя ее основные структурно-композиционные параметры и выполняет ее функцию концентрата в предельно сжатой, «малой» форме образа мира композитора. **Методология** исследования заключается в применении историко-стилевого и жанрово-стилистического метода, которые позволяют обобщить семантическое наполнение всех трех циклов багателей Л. Бетховена. **Научная новизна** исследования состоит в поиске и раскрытии образного содержания багателей Бетховена. Оригинальна сама методика анализа всех трех циклов, который был сделан на четырех уровнях: синтаксическом, композиционном, драматургическом и жанрово-стилевом. **Выводы.** В творчестве Бетховена багатель как музыкальный жанр не имеет на синтаксическом уровне явно выраженных особенностей, а вот на трех других – композиционном, драматургическом и жанрово-стилевом уровнях обнаруживает общую закономерность – присутствие трех образных сфер – галантно-пасторальной, скерцозной и лирико-меланхолической, с преобладанием последней. Данные сферы трансформируются на протяжении всех трех циклов, как бы демонстрируя пережитое композитором духовное становление, прохождение им пути от юности через «взросление» к мудрости.

Ключевые слова: багатель, жанр, миниатюра, Бетховен, образные сферы.

Furdui Julia, *Lecturer, Mikhail Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music*

Genre paradigm of the piano bagatelle in the creativity of L. Beethoven

Purpose of the article. This study is related to the study of the genre specificity of piano bagatelles in the early stages of development, when this genre acquires a profound philosophical meaning, thereby revealing a great semantic potential. The interpretation of the luggage by L. Beethoven is considered. It is found that the bagatelle, being a kind of piano miniature – an important artistic and cultural-historical phenomenon of musical culture – absorbs its basic structural and compositional parameters and performs its function as a concentrate in the ultimately condensed, "small" form of the image of the composer's world. **The methodology** of the research consists in applying the historical-style and genre-stylistic method, which allows us to generalize the semantic content of all three cycles of L. Beethoven's bagatelles. **The scientific novelty** of the research consists in the search and disclosure of the figurative content of Beethoven's bagatelles. The very technique of analyzing all three cycles is original, which was made on four levels: syntactic, compositional, dramaturgical and genre-style. **Conclusions.** In the work of Beethoven, the bagatelle as a musical genre

©Фурдуй Ю.В., 2018

has no clearly expressed features on the syntactic level, but on the other three – the compositional, dramaturgic and genre-style levels, reveals a general pattern – the presence of three imaginary spheres – gallantly-pastoral, scherzo and lyrical-melancholic, with prevalence of the latter. These spheres are transformed throughout all three cycles, as if demonstrating the spiritual development experienced by the composer, the passage of a path from youth through "maturation" to wisdom.

Key words: Bagatelle, genre, miniature, Beethoven, figurative spheres.

Актуальність теми дослідження. Упродовж двох останніх століть, а особливо на початку XXI століття, мініатюра стає складовою частиною музичної культури і утворює специфічний пласт концертного, педагогічного життя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У музикознавстві до теперішнього часу досліджувалася переважно фортепіанна мініатюра – в контексті вивчення творчої спадщини того або іншого композитора (Б. Асафьєв – про Е. Гріга, Є. Царьова – про І. Брамса та ін.).

Є. Назайкинський відмічає, що мініатюри – це «як незабудки в польовому букеті <…>, по своїх естетичних функціях не лише доповнюють монументальне мистецтво великих форм, не лише створюють йому необхідний фон, але і самі по собі виключно важливі і цінні для життя і мистецтва. Їх розвиток є неодмінною умовою повноти художньої культури, свідоцтвом зрілості, мудрості, духовної чуйності і проникливої сили мистецтва, досконалості його форм і засобів, символом могутності поетичної свідомості народу» [6]. Зазначимо, що цей особливий музичний жанр – з одного боку, і особливий тип музичної форми, – з іншого, у більшості випадків представлений інструментальними мініатюрами, які об'єднуються в цикли. Однією з таких відмінних властивостей таких циклів є «функціональна однотипність <…> частин». Як відмічає Є. Назайкинський, в різних циклах мініатюр (прелюдій, ліричних п'єс, етюдів, вальсів, багателей) «диференціація композиційних функцій виражена значно слабкіше і на першому плані виявляється ідентичність жанру і модусу» [6].

Визначальна семантична якість мініатюри – прагнення «зафіксувати вічність, нескоромінущу людську цінність, схопити ту або іншу важливу рису життя» [6]. Мініатюру можна розглядати як твір в цілому, де основою ефекту мініатюрності «є здійснювана подумки художня операція стискування, концентрація великих об'ємів або енергій в малій сфері». Таким критерієм може бути дотримання принципу великого в малому. Як відмічає Є. Назайкинський, цей принцип (велике в малому) є «не лише масштабним і кількісним, але також і поетичним, естетичним, художнім критерієм мініатюр». Але мініатюра – це ще і мала художня модель великого. І в цьому відношенні вона – «мікрокосм» [6].

Серед численних різновидів мініатюри (прелюдії, гуморески, листки з альбому, етюди, постлюдії, елегії, ноктюрни, музичні моменти) особливо виділяється багатель. Композитори кінця XVIII – першій чверті XXI століття виявляють до неї стійку цікавість, пік якої доводиться на творчість В. Сильвестрова, чиї філософські естетичні погляди розкриваються в цьому жанрі досить явно.

Мета статті – продемонструвати, що фортепіанна багатель могла придбати глибокий філософський сенс на перших етапах свого становлення – конкретно, в творчості Л. Бетховена.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що раніше жанр багателі, а саме всі три цикли Бетховена, не досліджувалися ні на одному з рівнів, а саме: на синтаксичному, композиційному, драматургічному і жанрово-стильовому.

Виклад основного матеріалу. В цілому, Л. Бетховеном написано три цикли багателей. Композитор неодноразово звертався упродовж своєї творчості до цього жанру і є автором «Семи багателей» ор. 33 – 1782 (автограф в Цюріху; уперше виданий в 1803), «Одинадцяти багателей» ор. 119 (написані в період з 1820 по 1822, але усі п'єси разом були опубліковані у кінці 1823) і «Шести багателей» ор. 126 (написані у кінці 1823, опубліковані в 1823).

Ці твори Бетховена пройшли перевірку часом (більше 150 років) і увійшли до музичної практики як юного, так і досвідченого виконавця-піаніста. П'єси багательних циклів характеризуються яскравими, рельєфними музичними образами і лаконічністю музичної мови.

Цікаво, що перший цикл багателей був виданий в 1803, а з початку літа 1802 Л. Бетховен знаходиться в Гейлігенштадті. У 1802 році він закінчив свою другу симфонію, а перед цим взимку 1801-1802 він написав цілий ряд творів, у тому числі і перший цикл з семи багателей ор. 33. Сам заповіт (гейлігенштадтський) був створений восени в 1802 році, після написання першого циклу, п'єси якого, як припускають дослідники, були зібрані в цикл згодом (їх об'єднання в цикл не передбачалося композитором спочатку). Саме тоді, по припущенню Р. Роллана, мало не наступного дня після складання заповіту Бетховеном була задумана його третя «Героїчна» симфонія [7, 100]. У цій симфонії можна побачити «коливання ще сум'ятної душі, що наслідує веління, яке виходить від невидимого Повелителя, заклик до дії, до великого Року!» [7, 101]. Він відкривав в цій симфонії «Новий світ», «самого себе» [7, 106].

Подібні ідеї, так або інакше простежуються і в інших творах композитора, у тому числі і його багателях. Бетховен знав, що він хоче і у своїй творчості намагався це знайти, оскільки «в підґрунті підсвідомого його воля завжди зберігає проблиск свого напряму» [7, 116]. Композитор описував Шлоссеру свій каторжний труд так: «Тоді мій мозок починає працювати вшир, уздовж і в глиб. І оскільки я усвідомлюю, що я хочу, ідея, що знаходиться вглибині, ніколи мене не покидає…» [7, 116-117] (1822 рік).

Жанр, будучи художнім і культурно-історичним явищем, певною мірою може виражати схеми або моделі, колективні і особові сенси, що формують світ художника. Багатель в творчості Бетховена, динаміка її розвитку і зміни (у бік смислового збагачення) семантичного наповнення, як нам здається, відбиває етапи становлення особи композитора, його духовного розвитку.

У першому циклі багателей представлені скерцозна, пасторально-галантна і лірична образні сфери. Для **скерцозної** (гумористичної, завзятої, веселої) сфери характерні світла, бадьора мажорна тональність C-dur (As), розмір ¾, темп швидкий: Allegro – Presto – Vivace. Цей зміст мають багателі №2, №5, №7.

Пасторально-галантній сфері (граціозна, романтична, безтурботна) властива бемольна мажорна тональність в діапазоні Es – F, розмір 6/8, темп Allegretto (багателі №1, №3).

Лірична (проста, елегійна) сфера представлена дієзною мажорною тональністю A – D, розміром 2/4, розміреним темпом Andante; зустрічається в багателях №4 і в №6.

У другому циклі відбувається розширення і синтезування сфер, поглиблюється сенс кожного з образів, з'являється драматична образна сфера (різка, напориста) – з характерною для неї тональністю c-moll, дуже швидким темпом. Агресивне звучання п'єси підкреслено різким ритмом короткого пунктиру, що спотворює первинну танцювальність.

Основна сфера циклу **лірична,** яка розділяється на дві синтезуючі категорії. Одна з них ***лірико-галантна, яка змішана з танцювальною*** (благородна, граціозна, урочиста, велична, елегантна). Їй властива мажорна тональність (в основному бемольні) вже досить в широкому діапазоні B – Es, розмір стає гнучкішим (включаючи дво-тридольність), з переважанням тридольності, темп переважно рухливий, але не повільний.

Інша ***лірико-меланхолійна*** (світла, елегійна, поетична) сфера виражається через дієзні мажорні тональності A – C. Розмір також стає гнучким: від ліричної зберігається звичний пульс дводольності (2/4), від меланхолійності деяка плавність тридольності, розмірений темп Andante.

Скерцозна сфера (грайлива, стрімка) представлена двома різновидами. Для ***скерцозно-пасторального образу*** характерна мажорна дієзна тональність (G) , дуже гнучкий розмір, який стає змінним. В одній п'єсі він змінюється з ¾ – 2/4 – 6/8. Темп швидкий: Allegro – Allegretto.

Скерцозно-драматична сфера репрезентується C-dur, з яскравим перепадом настрою, де драматизм підкреслений використанням зм.5/3, секвенційним стрімким рухом мелодійної лінії. Розмір ¾, жвавий темп риднить його з первинним скерцозним образом.

За **драматичною сферою** (різкою, напористою) закріплені тональність c-moll, дуже швидкий темп, в цілому – агресивне звучання із спотвореною танцювальністю, підкреслене різким ритмом короткого пунктиру.

Як підсумок циклу, моментом «**споглядання, просвітлення**» служить 11-а багатель, в якій синтезуються лірика, галантність, танцювальність і пасторальність.

У третьому циклі круг образів значно звужується, але при цьому усі сфери є зосередженням основних, головних ідей усіх трьох циклів:

Образ гостро-драматично-скерцозний представлений швидким темпом (Allegro, Presto), дводольною метрикою – 2/4 і 4/4, і в основному «білими» або дієзними мажоро-мінорними тональностями (C, c, a, A). Яскрава гучна динаміка.

Образ **пасторально-галантний** реалізований за допомогою кантилени, повільних спокійних темпів (Andante), розмір в основному тридольний (3/4, 3/8, 6/8). Динаміка тиха. Тональна сфера бемольна (Es, F, c, C).

Лірично-меланхолійна сфера немов приміряє драматичний образ (дієзна сфера тональності (D)) з образом галантної пасторалі (повільний темп, тридольна метрика і тиха динаміка).

У музикознавчій літературі справжній образ Бетховена – одній з найбільш значимих фігур в музичному мистецтві XVIII – XIX віків – неоднозначний. З одного боку, це образ патетичний, героїчний і «переможний», образ революціонера, бунтаря, демократа, який трактується в романтичному ключі. З іншого боку, Бетховен може бути «галантний», «сентиментально-чутливий», «добродушно-забавний», «витончено-інтелектуальний», «релігійний» [4, 188]. Як відмічає Р. Роллан: «для такого характеру, як Бетховен, наповненого цілком самим собою, своїми пристрастями, своєю боротьбою, своїм богом, зовнішній світ представляється не більш як відблиском, відгомоном, символом внутрішньої драми» [7, 108-109]. І в продовженні автор відмічає, що Бетховен «майже не виходить за межі власного "я" але це "я" – всесвіт. Навіть те,

що йому бачиться ззовні, Природа, – зараз же втілюється в нього, втрачає свій власний характер, приймає форми і запах бетховенського космосу» [7, 109].

Гейлігенштадтський заповіт – документ примітний, передусім тим, що дає нам можливість зрозуміти, як композитор оцінював сам себе, що він думав про навколишній світ і людське життя. На наш погляд, цей текст неабиякою мірою може посприяти у визначенні концепцій деяких його творів, в нашому випадку – трьох циклів багателей.

Згадаємо відому усім фразу, яку розцінюють і як життєву позицію, і як творчий маніфест: «від мороку до світла, через боротьбу до перемоги». Цікаво, що Л. Кириліна відмічає у своїй монографії про композитора, що Бетховен «ніколи і ніде не вимовляв і не писав нічого подібного». У гейлігенштадтському заповіті знаходимо дещо інше формулювання: «через страждання – до радості» («durch Lieden – Freude»). У спробі розшифрувати цю думку звернемося також до бетховенського епістолярію. Так, в листі Марії Ердеді від 19 жовтня 1815 року композитор пише: «Ми, смертні, що утілюємо безсмертне духовне начало, народжені лише для страждань і радощів; і навряд чи буде невірним сказати, що кращі з людей набувають радості через страждання» [4, 10]. У іншому листі до Ердеді, від 13 травня 1816 року, він підкреслює: «Така вже доля людини, і в стражданні повинна проявити себе його потужність, тобто він повинен покірливо вистояти і, відчувши свою нікчемність, знову досягти досконалості, яка волею Всемогутнього саме так в нас і проявляється» [4, 10-11].

Р. Роллан у своїй праці [7] описує деякий зв'язок Л. Бетховена і бога. Він спочатку вказує на те, що «Бог» у вустах автора, це не літературний мовний зворот. І саме для композитора бог являється «перша[ою – Ф. Ю.], найреальніша[ою – Ф. Ю.] з реальностей» фігурою [7, 89]. На думку Р. Роллана, композитор ввів «внутрішній монолог» на «два голоси». І в численних творах композитора можна всюди знайти цей «діалог душі, двох душ в одній, пов'язаних і протилежних, таких, що сперечаються, ворогують, схопилися тіло до тіла, хто знає – для поєдинку або для обіймів. Але один з них – голос владики» [7, 89]. З іншого боку, з гейлігенштадтського заповіту ми знаходимо згадку про божество: «Божество! Ти дивишся з небес вниз і бачиш мою душу. Ти знаєш це, що любов до людей і схильність до хороших вчинків в ній знайшли притулок. О, люди, якщо ви коли-небудь це прочитаєте, то подумайте, як несправедливі ви були по відношенню до мене» [8]. «Ах, коли, коли ж, о, Божество, я зможу в храмі природи і людей його знову відчути?» [8]. Божество це і є природа! «Ніхто не може любити природу, як я, – говорив композитор. – Ліси, дерева і скелі шлють той відгук, якого чекає серце людини» [3, 26]. Пасторальність в жанрі фортепіанної багателі Л. Бетховена також займає міцну позицію, і трансформується у продовж усіх трьох циклів багателей композитора.

З приведених цитат очевидно, що Бетховен був людиною, що шукає свій шлях до радості, досягти якої виявляється неможливим без роботи над собою, без духовного вдосконалення. У 28 років композитор вже нічого не чув і багато ситуацій, пов'язаних із слухом, викликали у Бетховена повний відчай, і навіть іноді – думки про самогубство. «Вже на 28 році життя я вимушений стати філософом – писав він, – це зовсім нелегко для людини мистецтва, і набагато важче, ніж для кого-небудь іншого» [8]. Але композитор був сильний духом, знаючи своє призначення, продовжував працювати над собою і писати музику. І як говорив про нього В. Стасов «Бетховен… тільки і думав про історію і усе людство. Це – Шекспір мас» [2, 35].

Згадаємо і те, що І. Стравінський відмічав, що «бетховенські твори не є чисто музичними у своїй основі; його форма, створена під впливом філософських концепцій Гегеля, завжди діалектична» [2, 61]. Діалектика Гегеля «живе життям духу когнітивної творчості. Природа – її інобуття, її втілення, тільки для того і існує, щоб служити, її антитезисом, тобто її протилежністю, що знімається Абсолютною ідеєю. Саморозвиток природи – покірне повторення в "матеріалі" кожного кроку руху саморозвитку духу як ідеї, що самотворящій себе в його логіці і себе ж що дізнається і пізнає в тілесно буттєвих формах і явищах бездушної природи. Творчу силу самопізнання ідеї Гегель знаходить в "об'єктивному" і "суб'єктивному" дусі реально мислячого людства» [5, 650].

Вищеописані ідеї явно простежуються в трьох циклах багателей, до яких композитор звертався практично упродовж усього життя. Саме цей жанр встигає модернізуватися, еволюціонувати в творчості Бетховена, немов відбиваючи етапи його духовного розвитку і змужніння.

Ор. 33 – це юнацький, можливо дитячий погляд на світ. Легке і немов невимушене звучання кожної п'єси підкреслює безтурботність раннього періоду життя людини, коли все, що його оточує, з'являється як нове, позитивне, а сам він є чистим і щирим, безстрашним і миролюбним.

Другий цикл ор. 119 – репрезентує період духовного дорослішання. Людина знаходиться в пошуку, він стає нетерплячим, можливо навіть запальним і дратівливим. На його шляху зустрічаються перешкоди, що народжують драматичні ситуації і перепади настрою.

Стан повного спокою, глибокої тиші, радощів вдається набути героєві в третьому циклі ор. 126. Це немов би повернення в первинний стан людини, до гармонії з собою і оточуючим світом,

але по спіралі, оскільки це щастя усвідомлене, осмислене і вистраждане. Забарвлене у світлі тони глибоке осмислення людського буття з'являється перед нами в останній багателі композитора.

У завершенні статті позначимо наступні узагальнення і висновки, до яких ми прийшли в результаті аналізу:

1. В усіх трьох циклах багателей Бетховена є присутні три образні сфери: галантно-пасторальна, скерцозна і лірична.
2. Ці образи трансформують упродовж усіх трьох опусів: скерцозний в драматичний, пасторально-галантний – у велично-граціозний, ліричний – в образ піднесеної лірики.
3. У драматургічному і композиційному плані в усіх циклах дотримується сюїтний принцип.
4. Для кожного образу існує своя композиційна основа, фактура (гомофонно-гармонійна, з вкрапленням поліфонічної, гамоподібні – пасажні моменти), тематизм.
5. Упродовж трьох циклів ми бачимо рух від юності (світлих образів в ор. 33) через «дорослішання» (різноманітної гами настроїв в ор. 119) до мудрості (чітка лаконічність і катарсис в ор. 126).

У завершенні припустимо, що цей круг образів вибраний композитором не випадково і мав для нього особливе значення і певний круг асоціацій. Так, лірико-меланхолійна сфера стає сферою роздуму, яка є фундаментом для пошуку людини радості, що проявляється через рефлексію і страждання. Скерцозність Бетховен зв'язує з матеріальним світом, з тим, що оточує людину в побуті, що нас радує, але, в той же час, нерідко і обтяжує. Нарешті пасторальність для Бетховена – джерело світла. Це музичний еквівалент Божества, яке ототожнюється композитором з Природою і до якого він прагне усією душею. Адже як говорив В. Белінський, «мистецтво є вираження великої ідеї всесвіту в її нескінченно різноманітних явищах!» [1, 34].

Література

1. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. / В. Г. Белинский. – М. : АН СССР. – 1953. – Т. 1 : Статьи и рецензии. Художественные произведения : 1829–1835. – 573 с.
2. Бетховен в квадрате / [Сост. А. Путилов; отв. ред, серии А. Лысаков]. – М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2008. – 96 с.
3. Зильберквит М. А. Рассказы о симфонии / М. А. Зильберквит. – М. : Сов. композитор. – 1977. – 76 с.
4. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2 т. / Л. В. Кириллина. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – Т.1. – 536 с.
5. Михайлов Ф. Т. Новая философская энциклопедия. В 4х томах / Ф. Т. Михайлов. – М. : Мысль, 2010. – Т. 1. А-Д. – 744 с.
6. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры / Е. В. Назайкинский // История в музыке : избранные исследования / Е. В. Назайкинский. – М .: «Московская консерватория», 2009. – 392 с. – Режим доступа : http://21israel-music.net/Poetika.htm
7. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие : В 8-ми вып. / Р. Роллан. / [Пер. с франц. ; ред., сост и коммент. В. Брянцевой]. – М. : Музыка, 1990. – Вып. 5 : Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Аппассионаты». Жизнь Бетховена. – 285 с.
8. Фурдуй Ю. В. Бетховен Л. Гейлигенштадское завещание. Перевод. Источник оригинала : https://commons.m.wikimedia.org/wiki/Category:Heiligenst%C3%A4dter_Testament

References

1. Belinsky, V. G. (1953). Complete Works. Moscow: AS of the USSR [in Russian].
2. Putilov, A. (2008). Beethoven in the square. Moscow: Publishing house «Classics-XXI» [in Russian].
3. Zilberkvit, M. A. (1977). Stories about the symphony. Moscow: Sov. composer [in Russian].
4. Kirillina, L. V. (2009). Beethoven. Life and work. Moscow: Scientific and Publishing Center «Moscow Conservatory» [in Russian].
5. Mikhailov, F. T. (2010). New philosophical encyclopedia. Moscow: Thought [in Russian].
6. Nazaikinsky, E. V. (2009). History in music: selected studies. Poetics of musical miniatures. Moscow: «Moscow Conservatory». // http://21israel-music.net/Poetika.htm
7. Rollan, R. (1990). Musical and historical heritage. Beethoven. Great creative epochs. From «Heroic» to «Appassionata». Life of Beethoven. Moscow: Music [in Russian].
8. Furdui, Yu. V. (2017). Beethoven L. Heiligenstadt testament. Transfer. Source of the original: https://commons.m.wikimedia.org/wiki/Category:Heiligenst%C3%A4dter_Testament

УДК 784.1

Шевченко Вікторія Володимирівна,
доцент, в.о. професора кафедри
народнохорового мистецтва та фольклору
Київського національного університету
культури і мистецтв
7vita7@ukr.net;
Добронравова Світлана Альбертівна,
народна артистка України,
ст. викладач кафедри
народнохорового мистецтва та фольклору
Київського національного університету
культури і мистецтв

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В ЖАНРІ ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ (на прикладі творчості О. Яковчука і Г. Гаврилець)

Мета роботи. Дослідження пов'язане із висвітленням трансформаційних процесів у жанрі обробки народної пісні на прикладі купальської пісні «Ой, темна нічка Купайлочка» в опрацюванні для чоловічого хору a capella О. Яковчука та для жіночого хору a capella Г. Гаврилець. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні методу цілісного аналізу. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити образно-художній зміст та особливості стилістики зазначених творів, проаналізувати відмінності авторської інтепретації використаної фольклорної мелодії. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про побутування та питомі характеристики жанру хорової обробки в українській музиці на сучасному етапі. Порівняльний аналіз двох обробок одної й тої самої народної пісні «Ой, темна нічка Купайлочка» виявляє у кожному випадку своєрідність авторського підходу О. Яковчука і Г. Гаврилець щодо формотворення і засобів виразності у змалюванні художньої образності даної купальської пісні. **Висновки.** На прикладі обробок купальської пісні «Ой, темна нічка Купайлочка» О. Яковчука та Г. Гаврилець спостерігаються трансформаційні процеси у жанрі. Вони виявляються у вільному підході композиторів до народного першоджерела – динамізації форми, ладовій багатобарвності, роботі із сегментами мелодії, тембровій драматургії, колористиці.

Ключові слова: українська музика, обробка народної пісні, О. Яковчук, Г. Гаврилець.

Шевченко Виктория Владимировна, *доцент, и.о. профессора кафедры народнохорового искусства и фольклора Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Добронравова Светлана Альбертовна****, народная артистка Украины, старший преподаватель кафедры народнохорового искусства и фольклора Киевского национального университета культуры и искусств*

Трансформационные процессы в жанре обработки народной песни (на примере творчества А. Яковчука и А. Гаврилец)

Цель работы. Исследование связано с освещением трансформационных процессов в жанре обработки народной песни примере купальской песни «Ой, темная ночка Купайлочка» в обработке для мужского хора a capella А. Яковчука и для женского хора a capella А. Гаврилец. **Методология** исследования заключается в применении метода целостного анализа. Указанный методологический подход позволяет раскрыть образно-художественное содержание и особенности стилистики указанных произведений, проанализировать различия авторской интерпретации использованной фольклорной мелодии. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о бытовании и удельных характеристиках жанра хоровой обработки в украинской музыке на современном этапе. Сравнительный анализ двух обработок одной и той же народной песни «Ой, темная ночка Купайлочка» обнаруживает в каждом случае своеобразие авторского подхода А. Яковчука и А. Гаврилец к формообразованию и средствам выразительности в отображении художественной образности данной купальской песни. **Выводы.** На примере обработок купальской песни «Ой, темная ночка Купайлочка» А. Яковчука и А. Гаврилец наблюдаются трансформационные процессы в жанре. Они заключаются в свободном подходе композиторов к народному первоисточнику – динамизации формы, ладовой многокрасочности, работе с сегментами мелодии, тембровой драматургии, колористике.

Ключевые слова: украинская музыка, обработка народной песни, А. Яковчук, А. Гаврилец.

©Шевченко В.В., 2018
©Добронравова С.А., 2018

Schevchenko Victoria, *Associate Professor, Acting professor of Folk-Choral Singing and Folklore Department Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Dobronravova Svitlana,*** *People`s Artist of Ukraine, Senior Lecturer of Folk-Choral Singing and Folklore Department Kyiv National University of Culture and Arts*

Transformation processes in the genre of folk song processing (on the example of the works of A. Jacobchuk and A. Gavrylets)

Purpose of the Article. The research is connected with the coverage of transformation processes in the genre of folk song processing on the example of the Kupala song "Oy, Dark Night Kupyolochka" in the processing for the male choir a cappella A. Jacobchuk and for the female choir a capella A. Gavrylets. **Methodology** of the study is to apply the method of holistic analysis. This methodological approach allows us to reveal the figurative and artistic content and the peculiarities of the stylistics of these works, to analyze the differences between the author's interpretation of the used folklore melody. **Scientific Novelty** of the work is to broaden the ideas of life and specific characteristics of the genre of choral processing in Ukrainian music at the present stage. The comparative analysis of the two treatments of the same folk song "Oh, Dark Night Kupyolochka" reveals in each case the peculiarity of the to A. Jacobchuk`s and A. Gavrylets`s approach in terms of forming and expressiveness in depicting the artistic imagery of this Kupala song. **Conclusions.** On the example of the treatments of the Kupala song "Oh, Dark Night Kupyolochka" by A. Jacobchuk and A. Gavrylets, we can observed transformational processes in the genre. They are manifested in the free approach of composers to the folk source – dynamization of the form, modes variety, work with the segments of the melody, timbre variety, colour effects.

Key words: Ukrainian music, folk song processing, A. Jacobchuk, A. Havrylets.

Актуальність теми дослідження. Обробка народної пісні посідає одне із поважних місць в жанровій системі української музики як минулого, так і сучасності. Починаючи від М. Лисенка і його молодших колег по композиторському цеху М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, О. Кошиця, Я. Яциневича та багатьох інших, звернення до народних зразків стало питомою рисою національного стилетворення. Варто відзначити, що у галузі хорової музики цей жанр здобув найбільшого розвитку. На думку Лесі Дичко, "саме хорова музика в різні історичні періоди виявляє мобільність національних творчих процесів, синтезуючи результати попередніх пошуків і створюючи основи для наступних стилетворчих "ривків" [2, 118]. З початком доби Незалежності в Україні значно активізувалося хорове виконавство: виникають численні камерні хори ("Київ", "Хрещатик", "Орея", Чернігівський камерний хор ім. Д. Бортнянського, "Оранта", "Воскресіння" та ін.), влаштовуються музичні фестивалі (зокрема, суто хоровий "Золотоверхий Київ") і конкурси. Зростаючий рівень творчих можливостей хорових колективів значно стимулював художню увагу композиторів до галузі, першочергово у жанрі хорової обробки.

Аналіз останніх публікацій. Осмислення жанру обробки із випрацюванням її категоріального апарату знаходимо у дисертаційному дослідженні І. Коновалової [5]. Обгрунтовуючи специфіку системи вторинних жанрів (аранжування, обробка, перекладення, транскрипція, редакція), дослідниця пропонує для неї власний термін – метаобробка. Вона розгалужується на адаптивний і динамічний (креативний) типи. Відповідно до адаптивного належать перекладення, аранжування, редакція; до креативного – обробка, транскрипція. За І. Коноваловою, для останнього притаманним є поєднання авторського тематизму і фольклорного мелосу, значний рівень втручання в першоджерело, вільний підхід до композиції, самостійний авторський статус.

Особливе місце жанру обробки в українській художній спадщині минулого і сучасності відзначає композитор О. Яковчук: "Зацікавлення фольклором, можливостями його переосмислення за допомогою різноманітних прийомів композиторської техніки, було незборимим прагненням українських митців зберегти національну своєрідність в усіх її регіональних проявах, що мало далекоглядне не лише культурницьке, а й політичне значення для процесів державотворення України" [6, 5]. У творчому портфелі цього митця знаходимо 350 обробок для хорових колективів різних складів. Яскраві художні здобутки українських композиторів сучасного періоду відзначають виконавці-хормейстери. Зокрема, на думку Г. Горбатенко, "... тривають активні пошуки нових шляхів в опрацюванні українськими авторами фольклорних джерел в жанрі обробок народних пісень. Більшість цих творів можна вважати оригінальними – настільки вони індивідуалізовані за авторськими характеристиками" [1, 8]. Так, у своєму навчально-методичному посібнику [1] відома диригент-хормейстер аналізує особливості деяких обробок Ю. Іщенка ("Прилетіла перепілонька", "Зашуміла ліщинонька"), Г. Гаврилець ("Ой, темна нічка Купайлочка", "Через наше сельце"), І. Алексійчук ("Благослови, мати", "Ой на горі калина", "Янчику-подолянчику").

Мета дослідження – висвітлення трансформаційних процесів у жанрі обробки народної пісні на прикладі купальської пісні «Ой, темна нічка Купайлочка» в опрацюванні для чоловічого хору a capella О. Яковчука та для жіночого хору a capella Г. Гаврилець.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі розвитку української музики жанр обробки стає надзвичайно гнучким у вияві своїх питомих рис, зазнає впливу трансформаційних процесів, при яких народне першоджерело виявляється поштовхом до вільного тлумачення композитором. "Хорова обробка як жанр виникає на перехресті явищ музичної інтерпретації та хорової композиції шляхом образно-семантичного переосмислення певних інтонаційних джерел, а також внаслідок створення індивідуальної композиторської трактовки останніх, реалізованої фактурно-хоровими засобами в авторському творі" [4, 66]. Власне, виявлення особливостей саме авторського стилю в жанрі обробки допоможе зрозуміти логіку її трансформаційних процесів на основі сучасних методів опрацювання фольклорної мелодії у хоровій фактурі. Показовим прикладом цього явища є дві художньо яскраві обробки a cappella Олександра Яковчука і Ганни Гаврилець на одне і те ж першоджерело – купальську пісню «Ой, темна нічка Купайлочка».

Образи свята Івана Купала, як і жанр купальських пісень, що його супроводжує, активно цікавили композиторів. Це – опери «Утоплена» М. Лисенка, «Купало» А. Вахнянина, «На Русалчин Великдень» М. Леонтовича, фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича, симфонічна картина «Купало» В. Губаренка, симфонія-легенда «Вечір на Івана Купала» Л. Грабовського, "Купальські ігрища" В. Птушкіна, «Купальські сцени» С. Острової, «Купальські пісні» для голосу й камерного ансамблю Г. Гаврилець, концертна фантазія для фортепіано "В ніч на Івана Купала" І. Алексійчук тощо. Жанр обробки купальських пісень був започаткований Миколою Лисенком у збірці «Купальська справа» (1897). Мелодія купальської пісні «Ой, темна нічка Купайлочка» належить до типу складочислової структури 5+4, особливо поширеного на Лівобережжі, Поділлі, на Київщині [3, 78]. За ладом і мелодикою вона відноситься до терцієво-квартового різновиду, що за А. Іваницьким, "ці наспіви несуть ознаки архаїчності, мають яскраво виражений обрядовий відтінок" [3, 79].

На основі невибагливого, архаїчного народного наспіву О. Яковчук поставив перед собою мету створити дух, запальну атмосферу нічних ігрищ молоді на свято Івана Купала, коли природа у своєму буянні полонить людей красою своїх кольорів, мальовничістю краєвидів і теплом. Підхід О. Яковчука показовий тим, що народна мелодія, не зазнаючи змін, ініціює розвиток музичної форми, навіть симфонізує його. Зокрема, обробка розпочинається тривалою хоровою педаллю басів на тонічній квінті g–d зі своєрідним ритмічним малюнком. Наявність у ньому синкопи передбачає саму тему, де синкопа є найвиразнішою деталлю. Власне, вже увесь початковий розділ (вступ, перший та другий куплети, тт. 1–20) відображає мислення тембровими шарами. Остінато басів на одній фразі "Темна нічка Купайлочка", виконуючи роль опори усієї фактури, справляє враження архаїчного замовляння в купальському народному дійстві. Тим виразніше, темброво "світліше" сприймається експозиція самої теми купальської, викладеної одноголосо у тенорів.

Третій куплет "Треба ноченьку доточити" вносить значний контраст завдяки зміні тональності шляхом зіставлення. Проведення теми в однойменному g-moll розпочинає першу хвилю розвитку: Хорова вертикаль поступово піднімається у вищу теситуру на ритмічній формулі вихідного мотиву теми, а за мелодичною лінією секвенційно служить переходом до з'яви основної тональності у четвертому куплеті ("Наталку спати положити", тт. 29–32). У ньому темброва драматургія виявляє себе розширенням рамок звукового простору партитури і тембровим мікстом: тема у сексту проводиться першими басами і другими тенорами, обрамлюючись віддаленими на відстані трьох октав хоровими педалями на g (велика і друга октава). Тональне зміщення у Es-dur розпочинає більш напружену хвилю розвитку (без проведення теми) на словах нового куплету «Наталку мати прутом била». Наступний куплет закріплює цю тональну сферу уже в новій тембровій конфігурації: проведена у терцію тенорами тема діалогізує із протискладенням перших басів на витриманій педалі других басів. Перехід через домінанту у g-moll приводить до політонального осмислення теми (g-moll – B-dur) із низкою паралельних тризвуків у фактурному рисунку. Цілісність форми спостерігається на прикладі і завершального розділу обробки, де повернення на тонічній квінті ритмічного остінато, будучи ознакою репризності, водночас стає так званим домінантовим предиктом, підготовкою викладу теми у C-dur («Ой ти, зозулько рябенькая»). Навіть останнє проведення теми у G-dur не закріплює цю тональність, залишається відчуття тональної двозначності C-dur – G-dur.

Отже, в розумінні О. Яковчука купальська пісня "Ой, темна нічка Купайлочка" засобами хорового письма набуває ознак вільної динамізованої обробки. Куплетна форма народного зразка автором переосмислюється у напрямку оформлення тричастинності композиції завдяки тональним контрастам і поверненням у репризі основної тональності G-dur. Динамізація розгортання музичної форми досягається за допомогою майстерного володіння тембровою драматургією. О. Яковчук віднаходить і тонко розкриває колористичні якості першоджерела твору, по-перше, поєднуючи одночасно дві тональні опори наспіву (g і c), виявляє його природну ладову мінливість; по-друге, викори-

стовуючи характерний наспіву синкопований малюнок у фонових фрагментах, митець досягає певних звукозображальних ефектів.

Зовсім інакше художній образ цієї ж купальської "Ой, темна нічка Купайлочка" відчуває Ганна Гаврилець, що першочергово помітно у зверненні до тембрових властивостей жіночого хору, природного у побутуванні даного жанру. Так, як і О. Яковчук, композиторка надає твору ознак вільної динамізованої обробки. Усі дев'ять куплетів пісні згруповано за словесним текстом у певну тричастинну структуру на засадах тональної репризності (головна тональність – C-dur), водночас із наскрізним розвитком. Так, перші чотири куплети становлять початковий розділ композиції, в якому спостерігаються два тематичні блоки (відповідно по два куплети). Перший з них – явно експозиційний – показує тему в її органічному середовищі народного гетерофонного музикування. Вона викладена одноголосо у перших альтів на тлі синкопованої хорової педалі "с" других альтів. За другим разом авторка ладово збагачує це двоголосся синкопованим уведенням VII пониженого ступеня (міксолідійський лад) до лінії педалі (т. 11–12). Другий тематичний блок (третій і четвертий куплети) не лише повністю темброво заповнює фактуру, але й показовий варіантністю теми, тобто розвитком музичного матеріалу, незважаючи на чітку опору C-dur. При цьому у розгортання тканини колоритний ладовий нюанс вносить, окрім VII пониженого, ще й VI понижений ступінь (as). Середній розділ розробки (п'ятий – сьомий куплети) з'являється без підготовки, двотактових хорових зв'язок, як це було у попередньому викладі. Важливим показником серединності усієї композиції вбачається суттєва зміна теми, яка вгадується лише за синкопованим елементом (т. 28). Проте найважливішою якістю є зміна тембрової характеристики теми, яка вперше репрезентована у сопрано (перші сопрано). Активність розвитку матеріалу продовжується у шостому куплеті, де тема, інтонаційно майже незмінена, проводиться другими сопрано у тональності мажорної нижньої медіанти – A-dur. Сьомий куплет стає загальною кульмінацією твору, укрупнюючи фактуру divisi перших сопрано і альтів, а відтак і саму тему, що пов'язано із наголошенням словесного тексту пісні ("Ой, щоби хлопців не любила"). Його майстерно зроблене розширення форми, як і поступове розрідження фактури, демонструє типовий для народно-ладової сфери музикування прийом ладової вібрації: почавшись в A-dur, куплет завершується в однойменному a-moll. Звернення усієї фактури до одного звуку а (тт.45–46) нагадує початок твору, проте миттєво й одномоментно спалахуючи яскравою акордово-кластерною зв'язкою (тт. 47–52). покликаною ще й здіснити тональний перехід до репризи усієї обробки. Цей барвистий елемент форми, заснований на словах "ой, темно", наче певна данина химерній загадковій стороні Купальського свята, колективному підсвідомому, вільному у проявах. Динамізованість репризного розділу виявляється у тембрових перекиданнях теми (дев'ятий куплет: перші альти, перші сопрано, тт. 58, 60). Кода містить два проведення теми в головній тональності, останнє метрично сповільнене, звертаючи усю фактуру до одного звуку – с.

Отже, в обробці купальської "Ой, темна нічка Купайлочка" Г. Гаврилець цікаво підходить до можливостей опрацювання народного першоджерела, перетворюючи, по суті жанр обробки в авторський оригінальний твір, виявляючи в ньому ладові особливості та можливості варіаційного методу, наповнюючи форму наскрізністю. Грайливий настрій купальської досягається рухливістю хорової фактури, що помітно через майстерне використання остінато, контрастної поліфонії, хорового tutti, тембрового розподілу сегментів теми, розрідження фактури. Застосовуючи частково мелодичний мажор й проведення теми у тональності нижньої мажорної медіанти, авторка тим самим надає фонічної свіжості народній мелодії.

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про побутування та питомі характеристики жанру хорової обробки в українській музиці на сучасному етапі. Порівняльний аналіз двох обробок одної й тої самої народної пісні «Ой, темна нічка Купайлочка» виявляє у кожному випадку своєрідність авторського підходу О. Яковчука і Г. Гаврилець щодо формотворення і засобів виразності у змалюванні художньої образності даної купальської пісні.

Висновки. На прикладі обробок купальської пісні «Ой, темна нічка Купайлочка» в опрацюванні для чоловічого хору a capella О. Яковчука та для жіночого хору a capella Г. Гаврилець спостерігаються трансформаційні процеси у жанрі обробки. Вони виявляються у вільному підході композиторського осмислення народного першоджерела – динамізації форми, ладовій багатобарвності, роботі із сегментами мелодії, тембровій драматургії, колористиці. Перспективним напрямом наступних розробок можуть бути дослідження специфіки авторських стилів даних композиторів в аспекті проблематики національного стилетворення.

Література

1. Горбатенко Г. Хорові твори сучасних українських композиторів Київської школи для жіночого хору: Навч.-метод. посібник. / Г. Горбатенко. – К.– Дрогобич: Посвіт, 2015. – 184 с.
2. Дичко Л. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку / Л. Дичко // Матеріали до українського мистецтвознавства. – К.: ІМФЕ, 2003. – Вип. 2. – С. 118–121.
3. Іваницький А. Український музичний фольклор / А. Іваницький. – Вінниця: Нова книга, 2004. – 314 с.
4. Коновалова І. Жанрова система музичної обробки в хоровому мистецтві / І. Коновалова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х.: ХДАДМ, 2008. – № 12. – С. 61–69.
5. Коновалова І. Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів XIX–XX ст.): Автореф. дис... канд. мист. / І. Ю. Коновалова. – Х.: ХДАК, 2007. – 19 с.
6. Українські народні пісні для чоловічого хору без супроводу в обробці Олександра Яковчука. – К.: ПЦ "Фоліант", 2016. – 248 с.

References

1. Gorbatenko, G. L. (2015). Choral works by modern Ukrainian composers of Kyiv school for female choir. Kyiv, Drohobych: Posvit [in Ukrainian].
2. Dychko, L. (2003). Modern situation in choral art: tendencies of development. Materials to Ukrainian art studies, 2, 118–121 [in Ukrainian].
3. Ivanytskyi, A. (2004). Ukrainian music folklore. Vinnyts`a: Nova Knygha [in Ukrainian].
4. Konovalova, I. Ju. (2008). Genre system of musical processing in choral art. Preceeding of Kharkiv academy of design and arts, 12, 61–69 [in Ukrainian].
5. Konovalova, I. Ju. (2007). Phenomenology of musical processing (on material of choral works by Ukrainian composers of the XIX–XXth centuries): Extended abstract of candidate`s thesis. Kharkiv: KhSAC [in Ukrainian].
6. Ukrainian folk songs for male choir a cappella in processings by Alexander Jacobchuk. (2016). Kyiv: PC "Foliant" [in Ukrainian].

УДК 787.6 (477)

Чабаненко Наталія Анатоліївна,
концертмейстер кафедри фольклористики,
бандури та інструментального мистецтва
Київського національного
університету культури і мистецтв

ЗАСАДИ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ БАНДУРИСТІВ В УМОВАХ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ

Мета роботи - дослідити концептуальні засади професійної творчої майстерності та виконавства бандуристів в умовах сучасного культурного розвитку. **Методологія** полягає в застосуванні загального наукового принципу об'єктивності, історико-логічного, аналітичного та культурологічного методів у дослідженні чинників, що визначають рівні професіоналізму у бандурному виконавстві, доборі бандурного репертуару, що сприяє підвищенню рівня розвитку та можливостей бандури як академічного інструмента. **Наукова новизна** роботи полягає в актуалізації сучасних тенденцій культурного розвитку у тісному взаємозв'язку та впливові на динаміку музичного, зокрема бандурного, виконавства, як цілісного художньо-естетичного явища музичної культури. **Висновки**. У результаті проведеного дослідження підсумовано, що засади професійного бандурного виконавства визначаються професійними напрацюваннями як методологічними, так і практичними, пов'язаним з процесом академічного освоєння інструмента та його нового репертуару, а також сучасними тенденціями полікультурного розвитку, що, в свою чергу, впливає на пошуки музичних засобів виразності, сучасного звучання інструменту. Наголошено на важливій ролі музичної професійної освіти та національно-культурного світогляду музиканта-виконавця в розвитку бандурного мистецтва.

*Ключові слова***:** бандура, культурний розвиток, бандурне виконавство, інструментальні професійна майстерність, репертуар.

© Чабаненко Н.А., 2018

***Чабаненко Наталья Анатольевна**, концертмейстер кафедры фольклористики, бандуры и инструментального искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Основы профессионального мастерства бандуристов в условиях современного культурного развития

Цель работы – исследовать концептуальные основы профессионального творческого мастерства и исполнительства бандуристов в условиях современного культурного развития. **Методология работы** заключается в применении общего научного принципа объективности, историко-логического, аналитического и культурологического методов в исследовании факторов, определяющих уровни профессионализма в бандурном исполнительстве, подборе бандурного репертуара, способствует повышению уровня развития и возможностей бандуры как академического инструмента. **Научная новизна** работы заключается в актуализации современных тенденций культурного развития в тесной взаимосвязи и влиянии на динамику музыкального, в частности бандурного, исполнительства, как целостного художественно-эстетического явления музыкальной культуры. **Выводы**. В результате проведенного исследования установлено, что основы профессионального бандурного исполнительства определяются профессиональными наработками как методологическими, так и практическими, связанным с процессом академического освоения инструмента и его нового репертуара, а также современными тенденциями поликультурного развития, что, в свою очередь, влияет на поиски музыкальных средств выразительности, современное звучание инструмента. Отмечено важную роль музыкального профессионального образования и национально-культурного мировоззрения музыканта-исполнителя в развитии бандурного искусства.

Ключевые слова: бандура, культурное развитие, бандурное исполнительство, инструментальное профессиональное мастерство, репертуар.

***Chabanenko Natalia**, concertmaster of the Department of Folklore, bandura and instrumental art Kiev National University of Culture and Arts*

Principles of professional mastery of bandura in the conditions of modern cultural development

The purpose of the work is to study the conceptual foundations of professional creative skill and performance of bandura players in the conditions of modern cultural development. **The methodology** is to apply the general scientific principle of objectivity, historical-logical, analytical and cultural methods in the study of factors that determine the levels of professionalism in bandura performance, the selection of bandura repertoire, which contributes to enhancing the level of development and bandura capabilities as an academic instrument. **The scientific novelty** of the work is to actualize the modern trends of cultural development in close interconnection and influence on the dynamics of musical, in particular, bandura, performing as a holistic artistic and aesthetic phenomenon of musical culture. **Conclusions**. As a result of the conducted research, it is concluded that the principles of professional bandura performance are determined by professional developments both methodological and practical, connected with the process of academic development of the instrument and its new repertoire, as well as modern trends of multicultural development, which in turn influences searches. musical instruments of expressiveness, contemporary instrument sound. The role of musical professional education and national-cultural outlook of musician-performer in the development of bandura art is emphasized.

Key words: bandura, cultural development, bandura performance, instrumental professional skill, repertoire.

Актуальність теми дослідження. Сучасне бандурне виконавство по праву вважається мистецтвом високого рівня, яке, ввібравши в себе традиційну спадщину минулого, викристалізувало музичний професіоналізм найвищої якості. Академічне бандурне виконавство пройшло складний шлях становлення та розвитку, якому передували як історичні форми кобзарського музикування, так і аматорські та напівпрофесійні колективи співців народних дум та пісень. На сьогодні бандурне мистецтво не лише займає помітну роль в культурному розвитку, але й завдяки іманентними характеристиками вдало відображає сучасні тенденції культурного розвитку, які виходять поза межу суто національної традиції, не втрачаючи при цьому питомо етнічних коренів.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання розвитку професійних засад виконавської майстерності бандуристів вивчалися здебільшого в методологічному аспекті (О.Андрейко [1], Р.Береза [2], Н.Брояко [3], С.Вишневська [6], О.Гриб [9]), і меншою мірою, з огляду на сучасні тенденції культурного розвитку, що мають визначальний ідейно-світоглядний вплив на музичне мистецтво в цілому. Адже на рубежі XX –XXI ст. бандурне мистецтво України перетинається і взаємодіє з багатьма сферами – музикознавством, історією, культурологією, фольклористикою, органологією, етнологією, академічним та фольклорним середовищем функціонування, композиторською творчістю і виконавською імпровізацією, тощо. Бандурне мистецтво сучасності свідчить про існування багаторівневої системи взаємодії композиторської творчості та виконавства, яка проявляється у створенні композицій на основі музичного фольклору різних народностей, участі українських бандуристів в міжнародних проектах як солістів і учасників ансамблів. Відтак означена проблематика знайшла відгук у роботах таких дослідників, як О.Бойко [3], В.Бурназова [5], Н.Воронова [7], О.Гук [10], Л.Дуда [11], І.Рєзник [12].

Мета роботи – дослідити концептуальні засади професійної творчої майстерності та виконавства бандуристів в умовах сучасного культурного розвитку.

Виклад основного матеріалу. Взаємовплив культур є складним процесом, в якому існують різні рівні взаємодій. Сучасні теоретичні положення та тенденції культурного розвитку свідчать про єдність і різноманіття культур, взаємопроникнення (інтеграцію) художніх і культурних цінностей, які складають основу також для побудови моделей музичної взаємодії. Серед чинників, що це зумовлюють - інформаційний обмін, еміграційні процеси, загальні глобалізаційні тенденції. Культурними рівнями музичної взаємодії є музична мова, інструментарій, композиторська і виконавська практика та ін. У сучасному музикознавстві для позначення подібних моделей і процесів використовуються різноманітні терміни, зокрема асиміляція, конвергенція, симбіоз. Це є свідченням стильового плюралізму, властивого різним напрямкам академічного музичного мистецтва, в тому числі і бандурного [7, 145]. Однак українське бандурне мистецтво за своєю суттю є виразно національним, що характеризується єдністю вербальної складової в вокально-інструментальних творах, ладо-інтонаційною семантикою, інструментарієм, жанровими традиціями репертуару, виконавськими традиціями, – тому питання міжкультурної взаємодії в ньому проявляються досить яскраво і опукло.

Серед засобів художньої виразності в музиці ХХ ст. на перший план виходить тембральність. Саме темброво-акустичні, темброво-фактурні, темброво-артикуляційні характеристики отримують значення самостійної художньої якості [1, 6].

Особливої уваги у композиторських текстах набувають параметри інструментального ряду на противагу традиції «вокальності» в трактуванні інструмента. Щипковість та ударність інструментального вираження стають важливими засобами втілення «інтонацій-образів», що відображається у нотному тексті музичних творів. У даному контексті цілковито включаються в розробку традиційні музичні властивості бандури. Розмаїття спеціальних інструментальних засобів (тремоло, звуковидобування біля підставки та за нею, різноманітні глісандо, проведення мелодичної лінії харківським способом тощо), стає чинником смислотворчої визначеності бундурної музики [5, 4].

Розвиток та становлення системи освітніх закладів в процесі академізації бандурного виконавства відіграло важливу роль в підвищенні професійного рівня як самих виконавців, так і загального рівня бандурного мистецтва. З початками перших теоретичних та методичних напрацювань було виявлено перспективний потенціал професійної музичної підготовки бандуристів, який відкривав широкі можливості розширення інструментального звучання, вдосконалення художніх виразових засобів, вбираючи традиції академізму світової класики. Багаторічна діяльність на цій ниві відомих педагогів-бандуристів сприяла формуванню академічних шкіл виконавства та вихованню не одного покоління талановитих музикантів, які гідно представляють бандурне мистецтво на світовому та національному рівнях.

На сучасному етапі модернізація музичної освіти потребує принципово нових підходів до пошуку новітніх технологій навчання, вдосконалення навчально-виховного процесу та системи контролю знань. Адже музична педагогіка – це систематичний пошук, творче співробітництво учнів, батьків, педагогів, усієї громадськості для організації навчання дітей як радісної і змістовної життєдіяльності [12, 172]. Це має рівноважливе значення як сольного бандурного виконавства, так і різноманітних форм ансамблевої гри.

Навчання грі на бандурі в ансамблі не обмежується викладом технічних питань та ознайомленням студентів із творами програмного репертуару, а передбачає клопітку й відповідальну роботу викладача над формуванням загального і музичного світогляду учасника ансамблю, розвитком естетичного смаку майбутнього музиканта. Участь в ансамблі прищеплює студенту почуття колективізму, підвищує загальну дисциплінованість, формує відповідальність перед оточуючими за доручену справу. Знайомлячись із новими творами учасники ансамблю збагачують свій світогляд, музичне сприйняття, шліфують професіоналізм, естетичний смак, відчуття стилю, підвищуючи цим свій загальний рівень [13, 15].

В ансамблях бандуристів майбутні вчителі набувають навиків музичного виконавства, що дозволяють їм проявляти свою творчість. Керівник ансамблю повинен розуміти, що педагогічне керівництво студентами, регулювання їхньої діяльності має здійснюватися не авторитарним шляхом (постійним контролем, нав'язуванням занять, примусом та ін.), а гуманно, демократично, створенням відповідних психологопедагогічних умов тощо [14, 12].

Специфічність музичного виконавства як виду художньо-творчої діяльності, яка полягає у відносній самостійності процесу створення неповторної художньої дійсності, обумовлює багатовекторність професійної

підготовки бандуриста як виконавця, педагога, диригента. Отже, професійній підготовці майбутніх учителів передує клопітка і систематична робота, в результаті якої перед керівником ансамблю постає ряд завдань щодо формування особистості вчителя музики, зокрема бандуриста, спрямованих на:

- оволодіння грою на бандурі та співу під власний супровід в обсязі, необхідному та достатньому для участі студентів у концертній діяльності колективу;
- залучення до кращих зразків української музичної культури;
- розвиток музично-вокальних здібностей;
- сприяння розвитку індивідуальних творчих здібностей;
- сприяння формуванню естетичного смаку та духовної культури особистості;
- формування навичок професійного та соціального партнерства; згуртування студентів у дружний творчий колектив [15, 149].

Характерною ознакою бандурного виконавства останнього десятиліття є активне використання зразків відомих зарубіжних естрадних музичнх творів в репертуарі як окремих молодих виконавців (на прикладі творчості бандуриста Ярослава Джуся, учасника шоу-програм «Х-фактор», «Україна має талант»), так і в численних ансамблях бандуристів («Шпилясті кобзарі» та ін.) Виконання бандуристами вокальних та інструментальних світових хітів в перекладенні демонструє потяг до опанування естрадною музичною палітрою та інтенсивне входження в сучасне мистецьке життя, якому притаманні насиченість ритмічної основи, гармоній, використання новітніх технологій у поєднанні з бандурною грою. На нашу думку, зазначені новаційні процеси позитивно впливають на розширення та розмаїття бандурного концертного репертуару серед бандуристів професіоналів й аматорів. Водночас, простежується спроба виконавцями продемонструвати можливості бандури як повноправного самодостатнього музичного інструмента з високими виконавськми, технічними та тембральними можливостями

У сучасному перенасиченому соціокультурному просторі важливим питанням залишається популяризація бандурного мистецтва: серед широких кіл населення – це численні комунікаційні канали, в мистецькому середовищі – музичні конкурси бандуристів, концертні виступи.

Загалом академічна навчально-педагогічна система, що була започаткована у ХХ столітті, стала важливим етапом на шляху утвердження, професіоналізації та популяризації бандурного мистецтва. Таким чином, сучасне оригінальну творчість для бандури передбачає її входження в світовий музичний контекст не тільки за рахунок репрезентації питомої української культури, а й органічного взаємодії з іншими культурами, в т.ч. досить далекими (латиноамериканської, афроамериканської, азіатської), що створює незвичайні міжетнічних музичні моделі. Бандура розглядається композиторами і виконавцями як традиційний український інструмент, який одночасно виступає тембровим імітатором родинних хордофонів інших народів (наближених до лютні, гітарі, цитрі, арфі). Звернення композиторів до бандури зумовлюється також специфікою її природи - акомпанував інструменту до співу, яке створює широкий простір для її використання в традиційному вокально-інструментальному і більш новому інструментальному жанрах [7, 147].

Удосконалення бандури, що відбувалося протягом ХХ ст. стало значимим фактором урівнювання цього інструменту в виражальних музичних можливостях з іншими класичними чи академічними народними інстурментами, що посилило роль бандури в інструментальних ансамблях, даючи змогу прояву її специфічного тембру як інструмента, позначеного своїм музично-національним колоритом, та водночас уніфікованого до академічної музики з широким спектром виражальних технічних можливостей.

Сучасний виконавець-бандурист повинен бути не лише професіоналом високого рівня, але й людиною високої культури, з розвиненим художньо-естетичним відчуттям, сформованим на кращих світових та національних цінностях, національно свідомим, з активною громадянською позицією, що розвиває та примножує культурне надбання народу [12, 175].

Як відомо, бандурне мистецтво належить до визначних явищ музичної культури, що своїми витоками походить з надр народної культури. Підвищення уваги та зацікавленості з боку суспільства до автентичних зразків культури актуалізує зростання фахового рівня бандуристів – як концертних виконавців, так і викладачів-педагогів, які популяризують в суспільстві цей сегмент національної культурної спадщини.

Ознаками майстерності бандуриста-виконавця є сукупність певних чинників, серед яких найперше називають технічні засоби гри на інструменті, пізнавальні психічні процеси, емоційно-вольову сферу та індивідуально-типологічні властивості музиканта (характер, здібності, темперамент). Свідченням майстерності та професіоналізму бандуриста є виконавська інтерпретація, що розвиває не

лише музичні, але й інтелектуальні процеси музиканта, задіюючи внутрішню уяву для відтворення художніх характеристик твору у всі його повноті та глибині.

Методологія сучасної професійної музичної підготовки бандуриста-виконавця повинна відкривати шлях до формування належної наукової та навчальної бази як для навчання студентів, так і для викладачів-бандуристів, які би могли вдосконалювати музично-педагогічну майстерність у поєднанні виконавського напряму та педагогічного, що дало б можливість майбутнім музикантам формуватися та розвиватися саме на освоєнні та усвідомленні закономірностей професійного бандурного виконавства. Студенти повинні на достатньому рівні володіти теорією естетичного сприймання, оперувати багатьма фактами в галузі музичного мистецтва, але, разом з тим, мати вже сформовану здатність до самостійного осмислення та творчого використання матеріалу, який вивчається.

Наукова новизна роботи полягає в актуалізації сучасних тенденцій культурного розвитку у тісному взаємозв'язку та впливові на динаміку музичного, зокрема бандурного, виконавства, як цілісного художньо-естетичного явища музичної культури.

Висновки**.** У результаті проведеного дослідження підсумовано, що засади професійного бандурного виконавства визначаються професійними напрацюваннями як методологічними, так і практичними, пов'язаним з процесом академічного освоєння інструмента та його нового репертуару, а також сучасними тенденціями полікультурного розвитку, що, в свою чергу, впливає на пошуки музичних засобів виразності, сучасного звучання інструменту. Важливу роль у професійному розвитку музиканта-виконавця відіграє музична освіта, сприяючи формуванню національно-культурного світогляду, що загалом знаходить відображення на розвиткові бандурного мистецтва.

Література

1. Андрейко О.І. Методи вдосконалення виконавського апарату музиканта-інструменталіста: автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2004. 19 с.

2. Береза Р. П. Ансамблеве виконавство Львівщини як форма популяризації бандурного мистецтва. *Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури*: Зб. матеріалів Міжнародної наук.-практ. конференції, Київ, 14 жовтня 2005 р. Київ, 2005. С. 74–77.

3. Бойко О. Ю. Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект). *Педагогіка та психологія*. 2013. Вип. 44. С. 118–125.

4. Брояко Н. Б. *Методика навчання гри на бандурі: навч. пос.* Київ, 2007. 230 с.

5. Бурназова В. В. Методичні засади розвитку виконавської самостійності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі інструментальної підготовки: автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2010. 20 с.

6. Вишневська С. В. Вокальні засади ансамблевої специфіки бандурного виконавства. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2012. № 3. С. 97–101.

7. Воронова Н. С. Мистецтво бандуристів у контексті мультикультуралізму. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2011. № 2. С. 143– 148.

8. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис.. д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2000. 39 с.

9. Гриб О. А. Основні аспекти педагогічного досвіду роботи з ансамблем бандуристів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Педагогіка*. 2013. № 4. С. 109–112.

10. Гук О. Тенденції розвитку сучасного бандурного мистецтва діаспори: за матеріалами наукових конференцій, фестивалів та курсів бандуристів. URL: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Nzlnma/2009_21/statti/04-Guk.pdf. (дата звернення травень 2018).

11. Дуда Л. І. Синтез фольклорних і академічних жанрів у бандурному репертуарі. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер. : Педагогіка і психологія* URL: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/pspo/2009_23_2/duda.pdf (дата звернення травень 2018).

12. Рєзник І. До проблеми технологічного мислення бандуриста в контексті сучасної музичної педагогіки. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. Випуск 110. С. 171–182.

13. Сточанська М. Бандура як унікальний музичний інструмент українців. *Земле, моя земле, я люблю тебе*: навч.-метод. посіб. Луцьк: РВВ ВДУ імені Лесі Українки „Вежа", 2006. С. 15.

14. Шевченко М. Методика роботи з ансамблем бандуристів. Івано-Франківськ: Плай, 2003. 56 с.

15. Яківчук Г. В. Організація роботи ансамблю бандуристів у педагогічних закладах. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2013. Вип. 2. С. 148–152.

References

1. Andreiko, O.I. (2004). Methods of improving the performance of instrumental musician. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukraine].
2. Bereza, R. P. (2005 Ensemble performance of the Lviv region as a form of popularization of bandura art. Kobzarstvo in the context of the formation of Ukrainian professional musical culture: Zb. materials of the International Science. Conference, Kyiv, October 14, 2005), 74-77. Kyiv [in Ukraine].
3. Boyko, O. Yu. (2013). Bandura as a means of national education of Ukrainian youth (historical aspect). Pedahohika ta psykholohiia, 44, 118-125[in Ukraine].
4. Broiako, N. B. (2007). The technique of playing the bandura. Kyiv [in Ukraine].
5. Burnazova, V.V. (2010). Methodical principles of development of executive autonomy of students of musical-pedagogical faculties in the process of instrumental preparation. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukraine].
6. Vyshnevska, S.V. (2012). Vocal bases of ensemble specificity of bandura performance. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia : Mystetstvoznavstvo, 3, 97-101 [in Ukraine].
7. Voronova, N. S. (2011). The art of bandura in the context of multiculturalism. Nauka. Relihiia. Suspilstvo, 2, 143-148 [in Ukraine].
8. Grebenyuk, N.E. (2000). Vocal performing arts. Doctor's thesis. Kyiv [in Ukraine].
9. Gryb, O. A. (2013). The main aspects of the pedagogical experience of working with the ensemble of bandura players. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia: Prdagogika, 4, 109-112 [in Ukraine].
10. Guk, O. Trends in the development of modern bandura art of the diaspora: on the basis of scientific conferences, festivals and courses of bandura. Retrieved from: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Nzlnma/2009_21/statti/04-Guk.pdf. [in Ukraine].
11. Duda, L.I. Synthesis of folk and academic genres in bandura repertoire. Problemy suchasnoi pedahohichnoi osvity. Ser. : Pedahohika i psykholohiia Retrieved from: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/pspo/2009_23_2/duda.pdf [in Ukraine].
12. Reznik, I. (2014). To the problem of technological thinking of the bandura in the context of modern musical pedagogy. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 110, 171-182[in Ukraine].
13. Stochanska, M. (2006). Bandura as a unique musical instrument of Ukrainians. Zemle, moia zemle, ya liubliu tebe. Lutsk: RVV VDU imeni Lesi Ukrainky „Vezha" [in Ukraine].
14. Shevchenko, M. (2003). Methodology of work with ensemble of bandura players. Ivano-Frankivsk: Play [in Ukraine].
15. Yakivchuk, G.V. (2013). Organization of the Bandura Band's Work in Pedagogical Institutions. Aktualni pytannia mystetskoi pedahohiky, 2, 148-152 [in Ukraine].

УДК 781.61

Щириця Дмитро Олексійович,
старший викладач кафедри композиції,
інструментовки та музично-інформаційних технологій
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
dmytro_s@ukr.net
ORCID: 0000-0001-9784-2201

«ГІПЕРПРИЗМА» ЕДГАРА ВАРЕЗА ЯК ЦІЛІСНІСТЬ

Мета роботи – дослідити особливості цілісної організації твору Едгара Вареза «Гіперпризма» на основі традиційних та сучасних підходів до аналізу. **Методологія** – застосований метод музикознавчого аналізу для дослідження твору Е. Вареза, принципи цілісного аналізу музичних творів, методи дедукції, індукції, узагальнення, аналогії. **Наукова новизна** полягає в обраному ракурсі дослідження та підходах, які раніше не застосовувались для аналізу даного твору та інших творів Вареза загалом. **Висновки:** композитор організовує музичний твір відповідно до знайдених ним конкретних конструктивних принципів, які мають усталений характер та сприяють художній цілісності твору. Роль традиційних елементів полягає у прихованих зв'язках всередині твору та наявності історичних «слідів» у формотворенні.

Ключові слова: Музична форма, цілісність, логіка музичної композиції, музика XX століття, новаторство, традиція.

©Щириця Д.О., 2018

***Ширица Дмитрий Алексеевич**, старший преподаватель кафедры композиции, инструментовки и музыкально-информационных технологий Национальной музыкальной академии Украины*

«Гиперпризма» Эдгара Вареза как целостность

Цель работы – исследовать особенности целостной организации произведения Эдгара Вареза «Гиперпризма» на основе традиционных и современных подходов к анализу. **Методология** – применен метод музыковедческого анализа для исследования произведения Э. Вареза, принципы целостного анализа музыкальных произведений, методы дедукции и индукции, обобщения, аналоги. **Научная новизна** состоит в избранном ракурсе исследования и подходах, которые ранее не использовались для анализа данного произведения и других произведений Вареза вообще. **Выводы:** композитор организует музыкальное произведение в соответствии с найденными им конкретными конструктивными принципами, которые носят устоявшийся характер и способствуют художественной целостности произведения. Роль традиционных элементов состоит в скрытых связях внутри произведения и наличии исторических «следов» в формообразовании.

Ключевые слова: Музыкальная форма, целостность, логика музыкальной композиции, музыка XX века, новаторство, традиция.

***Shchyrytsia Dmytro**, Senior Lecturer at the Department of Composition, Instrumentation and Musical Information Technologies of the Ukrainian National Tchaikovsky academy of music*

«Hyperprism» by Edgard Varese as integrity

Purpose of the article. The problems of the integrity of musical piece are considered in the article, factors which are instrumental in its appearing are probed. The actuality of this theme is based on the variety of artistic practice and the problem of its generalization, comprehension, by principles and methods of musicology. Concrete material for analysis is «Hyperprism» by Edgard Varese. The structure of work, facilities of the organization, which are instrumental in its integrity, is analyzed, regularities of a musical form formation are shown. The purpose of the work is to investigate the peculiarities of the integral organization of the work by Edgard Varese "Hyperprism" by traditional and modern approaches to analysis. **The methodology**: the method of musicological analysis for the study of Edgard Varèse's work, principles of holistic analysis of musical works, methods of deduction and induction, generalization, analogy. **The scientific novelty** is in the chosen perspective of research and approaches that have not previously been used to analyze this work and other works of Varese in general. **Conclusions:** the composer organizes a musical composition by the specific constructive principles he has found, which are of a fixed nature and contribute to the artistic integrity of the work. The role of traditional elements is in the latent connections between the work and the presence of historical "traces" in form-creation.

Key words: Musical form, integrity, a logic of a musical composition, music of XX century, innovation, tradition.

Актуальність дослідження**.** Питання про те, завдяки чому музичний твір сприймається як єдине ціле, часто навіть при внутрішній строкатості, а в інших випадках здається розрізненою масою, навіть при позірній внутрішній однаковості, завжди цікавитиме дослідників, адже воно може мати багато відповідей, і кожна з них не буде вичерпною. Особливість поняття цілісності не лише у його складності та комплексності, а й у неможливості звести його до таких конкретних проявів як структура, стиль, засоби виразності тощо, хоча саме в них потрібно шукати чинники, які цю цілісність забезпечують. Функцію критерію цілісності виконує сприйняття художнього твору, тому це явище охоплює усі виміри його існування, починаючи від художнього образу і конкретних засобів його втілення і закінчуючи культурним контекстом.

Метою цієї розвідки є прослідкувати ознаки цілісності у структурі конкретного музичного твору, через які ми можемо опосередковано зрозуміти цілісність вищого порядку – особливості мислення автора.

Наукова новизна полягає у дослідженні твору відомого новатора європейської та американської музики Едгара Вареза в аспекті зв’язків з традиційними принципами та методами композиції. Творчість композитора практично не досліджена у цьому аспекті, а його твори не часто аналізують, хоча власне постать Вареза давно ввійшла в історію музики, хоча, передовсім, у ролі дивака-експериментатора та провісника майбутніх перетворень у музиці XX століття. Поєднання нових підходів до композиції, нових естетичних принципів з елементами традиції, які імпліцитно присутні в його творах дає можливість побачити фігуру композитора у новому ракурсі. Також обраний твір Вареза до цього часу ще не було проаналізовано настільки детально в музикознавчих дослідженнях, тим більше в такому світлі.

Виклад основного матеріалу**.** Перше, що ми помічаємо у художньому творі, – це відокремленість від інших подібних явищ і певна стабільність, яка означає наявність внутрішньої структури. Тому, коли ми говоримо про музичний твір, то маємо на увазі окрему, індивідуальну і певним чином упорядковану єдність, а також передбачаємо, що її можна розкласти на елементи. Наявність елементів і зв’язків між ними свідчить про упорядкованість, адже неподільне неможливо упорядкувати, а відокремленість створює межі і дозволяє розглядати твір як ціле.

Н. Герасимова-Персидська підкреслює саме ці дві сторони цілісності:

1. «її неможливо розглядати поза відмежованістю і відокремленістю від інших (див. хоча б перше визначення музичного твору: perfectum et absolutum – тобто досконалий, завершений і відокремлений)»;

2. «явище, яке має цілісність, являє собою певну впорядковану множину» [4, 7].

Таким чином, цілісність можна розглядати через властивості системності, адже, за словами М. Арановського: «У всіх випадках сталість системи видається надзвичайно важливою умовою успішної креативної діяльності – лише у таких випадках можна досягнути того мінімуму, без якого існування музики немає сенсу і просто неможливе – суспільна значимість, комунікативний контакт і професійна майстерність» [2, 23]. У рамках музично-теоретичного аналізу музичний твір виступає як система засобів музичної виразності, яку з певними обмовками можна ототожнити зі структурою або музичною формою (у широкому розумінні цього терміну). Про це говорить Б. Сюта у своїй праці, присвяченій проблемам цілісності: «можемо говорити про художню цілісність у музиці як про одне із бачень такої категорії музичної естетики як "музична форма"» [7, 7]. У іншому дослідженні він зазначає, що, «залежно від прагматичної спрямованості контексту для визначення художньої цілісності функціонує ще цілий ряд близьких за змістом дефініцій: ціле, ідея форми, форма, логіка музичної композиції, структура і т. ін.», а тому вважає, що «йдеться про цілеспрямовану системність» [8, 74]. Тому аналізуючи особливості будови, ми наближуємось до розуміння цілісності твору. Також це дає нам можливість розглядати музичний твір з позицій музичного мислення через його «сухий залишок» – результат у вигляді раціональної структури, яка є наслідком багатьох мисленнєвих навичок, здобутих композитором за увесь час своєї діяльності, а отже, принаймні частково відображає систему його музичного мислення. Звісно, що ми не можемо відтворити цю систему, проте особливості організації музичного твору як одного з проявів цього мислення викликають інтерес тим, що дозволяють пост фактум «доторкнутися» до творчого процесу, демонструючи специфічно музичну логіку композитора та відслідкувати у ній певні закономірності.

Є й інша сторона художньої цілісності, яка не вимірюється результатами лише раціональної інтелектуальної діяльності. За словами М. Гіршмана, «осмислення художньої цілісності пов'язане також з ідеєю органічності та надорганічності художнього твору в його протиставленні як механізмам, конструкціям, так і природним організмам» [5, 53]. А також: «цілісність передовсім вказує на можливість твору зосереджено відображати у своїй художній реальності повноту буття, закономірності існування та розвитку світу в цілому» [5, 53]. Л. Акопян говорить про подібний феномен як про відображення «людського» в музиці, яке походить від екзистенційної свободи людини [1]. Саме воно є джерелом початкової цілісності музичного твору, яка реалізується у конкретній формі. Ідеться про всю повноту і складність людської психічної діяльності та музичні твори як її відбиток з усіма суперечностями та складнощами, про що, за словами автора, можна говорити лише за допомогою узагальнених філософських категорій.

А. Свєшніков розглядає потребу в мистецтві з точки зору психології та виявляє її (потребу) в необхідності цілісної особистісної картини світу. Тут мистецтво, за словами автора, відіграє неабияку роль, адже за допомогою фантазії доповнює картину світу, яка завжди існує в умовах дефіциту інформації, необхідними ціннісними та образними ланками. Не вдаючись у деталі теорії, зазначимо – він доходить висновку, що «потреба у мистецтві продиктована фундаментальним прагненням особистості до цілісного світорозуміння з інтегральним надсенсом і почуттям Божественного» [6, 159]. Творчість, і музичний твір як її результат, мають виходити з цієї потреби, а, отже, джерело художньої цілісності буде саме у потребі цілісності психологічної та певним чином її відображатиме. При цьому А. Свєшніков зазначає, що «Цілісна картина світу – це інтеграл багатьох запозичених Цілісностей, сприйнятих і опанованих у процесі спілкування та навчання» [6, 122], тобто не виключає впливу загального, спільного для багатьох на формування цілісності індивідуальної. І навіть більше – вона базується на засвоєному чужому досвіді, який, як відомо, існує у конкретних культурних формах, яким можна навчитися. Продовжуючи думку, можна сказати, що потреба у мистецтві витікає, зокрема, з потреби у певній культурній цілісності, з якою пов'язана картина світу людини. Це суттєве зауваження, адже, за словами В. Суханцевої, «художній феномен, наділений власними характеристиками цілісності, репрезентує і цілісність вищого порядку – духовну культуру, яка його породила» [9]. Тобто цілісність художнього твору відображає, з одного боку, картину світу автора, а з іншого – культурне середовище, у якому він сформувався і в якому написаний твір.

Важлива також і свідома позиція автора, його підхід до процесу композиції. Наведемо висловлювання власне Едгара Вареза, якими він демонструє свою спрямованість на закінчений твір у процесі його написання (perfectum et absolutum!), а це вихідна точка для створення структурної та

художньої цілісності: «Мене зовсім не цікавить, як подіє моя музика на слухача. Вам говорять про експериментальну музику. Але я пропоную готовий, завершений продукт (звісно, я кажу лише про себе)» [3].

Отже, цілісність музичного твору можна розглядати як властивості системи, завдяки яким і елементи, і зв'язки між ними є достатньо сталими, щоб забезпечити їй самостійне існування у процесі сприйняття слухача і розгляду аналітика, або ширше – у культурному просторі. Цілісність, як відомо, неможливо описати на рівні феномену художнього твору, адже вона буде більшою, ніж просто структура, особливості та закономірності явища, яке вона характеризує. Проте можливо описати специфічні властивості твору, завдяки яким вона існує. Також можна говорити про різні рівні художньої цілісності, наприклад, рівень тексту та культурного контексту, рівень індивідуальний та загальний тощо. Але у контексті даного дослідження основним є саме феномен художнього твору, який так чи інакше репрезентує і рівні вищого порядку. Для нас важливо те, що музичний твір через свій зв'язок з мисленням автора дає можливість прояснити джерело власної цілісності, яке лежить поза його межами.

«Гіперпризма» – це твір, у якому звукове полотно розділене на дві частини – ударну та духову. Це відразу помітно в партитурі, адже, читаючи її, ми, вслід за автором, об'єднуємо інструменти за групами графічно, створюючи умовні цілісності всередині неї. Саме таким чином ми можемо зіставити графічне зі звуковим з більшою ефективністю, і автор, розташовуючи інструменти за традицією, допомагає нам у цьому. Серед ударних – усі з невизначеною висотою тону (різні барабани, тарілки, шумові, є навіть «левиний рик»), виділяється у цій групі лише сирена, яка має іншу звукову природу, а саме – на межі шуму і музичного звуку, тобто звуку традиційного. Цей інструмент Варез використовує і в іншому своєму творі, цілком присвяченому ударним – «Іонізації». Там сирена разом з фортепіано та дзвіночками є острівцем звуковисотності серед панування ритмічно-шумового начала. Тут же вона стає посередником між двома началами – дискретним, з чіткою атакою, але без визначеної висоти звучанням ударних та континуальним, висотно фіксованим духових.

Начала, представлені окремими групами в партитурі, є не лише способом графічного оформлення, але їх взаємодія є одним з принципів, за якими будується твір. Шум і звук, які доповнюють одне одного або демонструють свою відмінність, ритм та звуковисотність, які представлені то разом, то ніби окремо, ударні, які «намагаються» продовжити свій звук за рахунок тремоло, і духові, які стають схожими на ударні за рахунок фрулато чи ритмічного стакато – це все способи, якими цей простий базовий принцип втілюється в життя. Не лише сирена є третім, іншим у цьому розмежуванні та взаємопроникненні висотного та ритмічного, але і невеликі відрізки мелодичних ліній і навіть їхніх поєднань, які з'являються у кількох місцях (5 т. цифри 2 у флейти; 2 т. цифри 5 у флейти, кларнета, труб та тромбонів; соло у тромбона, ц. 8). Все решта, якщо розглядати горизонтальну координату, складається або з ритмічно чітко окреслених, але тією ж мірою висотно знівельованих побудов (у духових скандування на одній висоті або на двох-трьох звуках), або ж із витриманих звуків з акцентом на їхнє тривання на певній висоті і з певною інтенсивністю, тобто ритмічно незначущих (в партіях ударних – це всілякі тремоло та шумові ефекти, які також не несуть внутрішньої ритмічної інформації).

Коли ж розглянути партитуру в суто вертикальному розрізі, нашу увагу привертають звукові комплекси, основу яких складають велика септіма, малі нона та секунда. Так, перше співзвуччя, яке ми зустрічаємо у творі – це велика септіма *d-cis* (5 такт), на ньому побудовані перші 7 тактів, далі звук *cis* заміняється на *des*, а до нього долучається *c* – маємо інтервал тієї ж великої септіми *des-c*, яке має спільний звук *cis (des)* з попереднім. Далі, в ц. 2 з'являється чергова велика септіма – *f-e* у тромбонів, хоча цього разу вона виступає як нижній інтервал складнішого співзвуччя, верхнім же залишається той же витриманий *des-c.* Власне співзвуччя складається з 8-ми звуків різної висоти, які належать до хроматичного звукоряду в межах ч.5 (*h- fis*). Верхній та нижній інтервали, як було вже сказано, в.7, всередині ж зм.4 (за фонізмом – в.3) на відстані ч.5 від нижньої септіми та ще дві в.3 підряд (тобто збільшений тризвук на відстані зм.4 від попередньої зм.4). Наступний інтервал – зб.8 *es-e* у труби та флейти, яка за фонізмом є м.9 – фактично оберненням в.7. (ц. 3). Далі знову з'являється в.7 *b-a* у труби та флейти пікколо (до речі, ці звуки ще не з'являлися у співзвуччях).

У ц. 4 ми вперше бачимо гармонічний комплекс, який складається з двох частин, кожна з яких побудована з м.2 та м.9 (м.9 *g-as* у тромбонів та м.2 + м.9 *e-f-ges* у валторн). Слід зазначити, що тут у акорді з'являються звуки, які замикають хроматичний ряд – *g-as.* Власне акорд – це хроматичний кластер, рамками якого є тритон *e-as*. У цьому місці композитор завершує викладати всі 12 звуків шляхом поступового їх уведення в акорди, це своєрідна звуковисотна експозиція твору.

Далі інтервали в.7 та м.9 (зб.8) також відіграють важливу роль і в гармонічному, і в мелодичному розвитку, тому складається враження, що Варез обрав їх основою звуковисотності усього твору. Кульмінацією цього розвитку є унісон трьох валторн у кінці (ц. 10) та акорд (кластер) з дев'яти звуків різної висоти слідом за ним відповідно у дев'яти духових інструментів, задіяних у творі. Тобто мінімум і максимум звуковисотності, який може існувати для цього інструментального складу. Цікаво і те, як подана інтервальна структура останнього акорду твору, адже тембровими засобами автор виділяє ті інтервали, які до цього грали важливу роль – зм.8 через октаву (фонізм в.7) у тромбонів, зб.1 (фонізм м.2) у труб, в.3 (була в структурі акордів на початку твору) у кларнета та флейти пікколо, а також мінорний секстакорд *c-e-a* у валторн, ніби в одному дисонантному співзвуччі, протиставляючи дисонантні та консонантні побудови. Хоча власне акорд виглядає так: H – b – c^1 – e^1 – a^1 – es^2 – f^2 – fis^2 – g^4. Варто зауважити і те, що в останніх шести тактах (ц. 10) звучать майже винятково духові інструменти (континуальне і висотне начало) – лише тарілка, трикутник і там-там створюють ефект відлуння наприкінці.

Окремо слід сказати про ритмічну сторону партитури, яка відіграє важливу роль не лише з огляду на кількість використання ударних інструментів, але ще й тому, що ритм тут пов'язаний з формотворенням. Саме завдяки йому поєднується звучання духової та ударної груп, а також досить чітко розрізняються межі побудов. Початок дає нам два основні різновиди ритмічного малюнку – регулярне чергування однакових тривалостей (восьмих, тріолей восьмими, чвертей та ін.) та нерегулярний рух, групи, які мають у собі якийсь акцент, створюють імпульс. До цього додаються педалі, які уособлюють собою ідею аритмічності. Загалом ці ритмічні типи поєднані за принципом неодночасності, що створює враження вільного і різноманітного руху. Так продовжується аж до ц. 4 (за винятком епізоду з соло флейти, де з'являється дещо більш індивідуалізований ритм). У ц. 4 усі партії вишиковуються у єдину ритмічну вертикаль. І саме тут розташований момент закінчення звуковисотної експозиції, про яку йшлося раніше, тобто автор підкреслює межу розділів, поєднуючи зміни в ритмічній та звуковисотній складових музичної тканини.

Починаючи з ц. 5, відбувається розвиток ритмічних елементів, представлених раніше, але тут загальний малюнок виразніший, а виклад упорядкованіший. Є місця, де поєднуються кілька ритмічних пластів одночасно (ц. 4 – чотири ритмічні пласти у духових), рух регулярніший і стабільніший аж до повернення ситуації, подібної до початку твору (4 т. до ц. 8). Цей розділ можна вважати репризою, хоча дослівного повторення або тематичного немає, адже і теми у класичному розумінні не існує. Повторюється тільки принцип поєднання голосів, характер звучання, а також чергування епізодів – як у кінці експозиції є унісон валторн, так і в кінці твору, перед заключним акордом він з'являється знову, хоча й з іншим матеріалом. Проте музичний матеріал тут не відіграє ролі константи, як у музиці тематичній, тут він увесь час змінний, хоча й має спільні висотні та ритмічні риси протягом усього твору. Композитор розділяє музичну тканину на дрібніші складові, створюючи таким чином нову цілісність, а також узагальнює розвиток, обумовлюючи його не тематичними чинниками, а принципами викладу, побудови музичної матерії, такими як ритмічна, звуковисотна, темброво-артикуляційна організація.

З еволюційної точки зору, цікавим видається ще одне спостереження – з огляду на контрастність музичного матеріалу, його черговість та функції, структура «Гіперпризми» нагадує сонатну форму. За сумою ознак музичний матеріал твору можна поділити на три групи (їх можна порівняти з партіями у сонаті), а всю форму на три розділи – експозиційний, середній (розвиваючий, розробковий) та заключний (репризний). Так, експозиція, яка триває до ц. 5, характеризується поступовим представленням усіх типів ритмічних, звуковисотних, фактурних, артикуляційних та динамічних засобів, які фігурують в усьому творі. Як було вже сказано вище, тут закінчується і звуковисотна експозиція твору. Всередині цього розділу можна виділити три менших побудови. Перша (до *Tres calme* ц. 1), яку можна порівняти з головною партією, полягає у ритмізованому скандуванні звуку *cis*, потім з педаллю *d*, до якого додаються різні ритмічні фігури в ударних. Це розділ, де панує ритмічне начало (умовно «ритмічна тема»).

Далі, після невеликої зв'язки (педаль і знову «скандування» у духових, але цього разу в акордовому викладенні) починається контрастний матеріал у флейти соло з делікатним супроводом ударних (5 т. ц. 5, *Calmato a tempo*). Його можна умовно назвати побічною партією. Тут вперше з'являється відносно розгорнута мелодична лінія (умовно «мелодична тема»). В кінці експозиції композитор дає «резюмуючий» матеріал – це акордове скандування у валторн і тромбонів з елементами мелодичних ліній (варто зауважити – ритмічний унісон), яке завершується унісоном валторн (ц. 4) – «заключна партія». Побудований він, як зазвичай і заключна партія в сонаті, на матеріалі головної.

Наступний розділ (від ц. 5) має розробковий характер, адже у ньому розвиваються елементи, подані в експозиції. Спочатку це «мелодична тема», яку можна відрізнити за типом викладу (горизонтальні лінії), подібними мелодичними ходами, хоча звичну тематичну подібність у строгому розумінні тут віднайти важче. Далі знову з'являється матеріал «ритмічної теми» (ц. 6) лише у духових, які змінюють ударні. Ц. 7 є розвинутим варіантом ц. 6. Її можна вважати завершенням розробкового розділу. За один такт до ц. 8 з'являється повторюваний, а потім витриманий звук *fis* у тромбона, так як на початку «мелодичної теми» в експозиції, тому подальший мелодичний відрізок у тромбона соло можна розглядати як її варіант. Подібність тут виявляється у характері мелодичного руху, але якщо у початковому соло флейти був завуальований висхідний хроматичний рух, то тут – низхідний. Після короткочасної появи характерного для Вареза «скандувального» матеріалу звучить «заключна партія» – унісон валторн з характерним ходом на зм.8 у кінці (як наприкінці експозиції). Завершується реприза туттійним акордом, про який уже йшлося.

Висновки. Отже, наявні арки музичного матеріалу, черговість його експонування, контрастність, розвиток обох основних «тем» у середньому розділі створюють подібність до сонатної форми. Звісно, форму цього твору не можна назвати сонатною у строгому розумінні цього слова, хоча б тому, що немає звичних тем, а тим більше тональностей, а музичний матеріал побудований за іншими принципами, проте віднайдений «релікт» сонати дозволяє нам стверджувати очевидність рис сонатного мислення композитора у цьому творі. Ці риси також свідчать про мислення автором твору як цілісності, з логікою, яка включає сліди такого цілісного розуміння форми як сонатний принцип, адже відомо, що одна з найважливіших функцій класичних форм для композитора у процесі творчості полягає у допомозі в організації цілого, шляхом знаходження загальних підходів до його побудови, а інколи і в ролі конкретних конструктивних шаблонів або «рамок» для композиції. Адже лише після того, як композитор складе уявлення про твір загалом, зрозуміє (можливо навіть інтуїтивно) принципи, за якими він зможе його організувати, твір може постати як художнє ціле.

У контексті творчості Вареза «Гіперпризма» видається чимось середнім між «Октандром» та «Іонізацією», адже її ударна частина нагадує «Іонізацію», а духова – «Октандр», написаний для ансамблю, де крім духових є тільки контрабас, а ударні відсутні повністю. Звуковисотна експозиція, про яку ішла мова, має аналогію в «Октандрі», і навіть деякі епізоди з «Гіперпризми» нагадують його (пор. ц. 8 та II ч. «Октандру»). Проте принципи, які використовує Варез у «Гіперпризмі», роблять її структуру досить чіткою, а елементи вписаними у ціле, з одного боку, за рахунок їх подібності, належності до певних типів (упорядкованості), а з другого, – адекватних способів їх поєднання та взаємодії, що дозволяє нам прослідкувати логіку у партитурі композитора, а також створити єдиний слуховий образ цього твору. Композитор у цьому творі, виходячи з нотного тексту та у порівнянні з іншими його творами, вже цілком свідомий своїх, відкритих ним на той час, принципів музичної організації, вони вже достатньо усталені, що дає змогу трактувати «Гіперпризму» як стилістично та структурно єдину органічну художню цілісність.

Література

1. Акопян Л. О. Музыка как отражение человеческой целостности / Л. О. Акопян // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. Ред.-сост. М. Г. Арановский. Изд. 2-е. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 240 с., С. 70 – 81.
2. Арановский М. Г. Музыка и мышление / М. Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. Ред.-сост. М. Г. Арановский. Изд. 2-е. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 240 с., С. 10 – 43.
3. Варез Эдгар Документы к биографии, перевод Л. Акопяна [Електронний ресурс] / Эдгар Варез // Израиль – XXI. – Музыкальный журнал. – URL : http://www.21israel-music.net/Varese_documents.htm (дата звернення: 09.10.2017)
4. Герасимова-Персидская Н. О. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке / Герасимова-Персидская Нина // Питання організації художньої цілісності музичного твору. Зб. статей. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 51. – К., 2005. – С. 3 – 8.
5. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности. – 2-е изд., доп. / М. М. Гиршман. – М. : Языки славянских культур, 2007. – 560 с.
6. Свешников А. В. Искусство как потребность. Анализ проблемы с точки зрения концепции Целостности / А. В. Свешников. – М. : Логос, 2011. – 180 с.
7. Сюта Б. О. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття / Сюта Богдан. – К., 2004. – 119 с.
8. Сюта Б. О. Музична творчість 1979-1990-х років: параметри художньої цілісності / Богдан Сюта. – К. : Грамота, 2006. – 256 с.

9. Суханцева В. К. Музыка как мир человека (От идеи Вселенной - к философии музыки). Глава II. Музыка: Диалектика времени и смысла [Електронний ресурс] / Суханцева В. К. – К. : Факт, 2000. – URL: http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm2.htm (дата звернення: 09.10.2017).

References

1. Akopyan L. O. (2009). Music as a reflection of human integrity. Music as a form of intellectual activity. M. G. Aranovskiy (Ed). Moscow : Librokom [in Russian].
2. Aranovskiy M. G. (2009). Music and Thinking. Music as a form of intellectual activity. M. G. Aranovskiy (Ed). Moscow : Librokom [in Russian].
3. Varese Edgard (n. d.) Documents for biography, translation by L. Akopyan Izrail – XXI. Retrieved October 09, 2017, from http://www.21israel-music.net/Varese_documents.htm
4. Gerasimova-Persidskaya N. O. (2005). Integrity as a universal and its demonstration in music. The question of organizing the artistic integrity of a musical composition. Naukovyi visnyk Tchaikovsky NMAU. issue 51, 3 – 8 [in Russian].
5. Girshman M. M. (2007). Literary work: the theory of artistic integrity. Moscow : Yazyki slavyanskikh kultur [in Russian].
6. Sveshnikov A. V. (2011) Art as a need. Analysis of the problem from the point of view of the concept of Integrity. Moscow : Logos [in Russian].
7. Siuta B. O. (2004). Problems of organization of artistic integrity in Ukrainian music of the second half of the XX century. Kyiv [in Ukrainian].
8. Siuta B. O. (2006). Musical creativity of 1979-1990: parameters of artistic integrity. Kyiv : Hramota [in Ukrainian].
9. Suhantseva V. K. (2000). Music as the world of man (From the idea of the universe – to the philosophy of music). Chapter II. Music: Dialectics of Time and Meaning. Retrieved October 09, 2017, from http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm2.htm

УДК 78.03

Юрчук Вадим Валерійович,
провідний концертмейстер
кафедри академічного хорового та
інструментального мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв;
Хлопотова Альбіна Андріївна,
провідний концертмейстер
кафедри академічного хорового та
інструментального мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИЧНИХ ТВОРІВ В ДЖАЗОВІЙ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

Метою статті є окреслення особливостей, причин та ґенези звернення до класичних творів в джазовій вокально-інструментальній музиці. **Методологія дослідження** передбачає використання методу аналізу, синтезу, застосування компаративного підходу, який сприяє розв'язанню поставленої мети. **Наукова новизна** полягає у висвітленні особливостей інтерпретації класичних творів у джазі. Наголошується увага на жанрових перевтіленнях за рахунок їх стильового переосмислення. **Висновки.** Класична музика видатних композиторів є джерелом натхнення для багатьох виконавців. Прагнення переосмислити твори провідних митців приводить до перевтілення класики у різних стильових напрямках, зокрема й джазових. Вибір творів обумовлюється тим, що шедеври академічної музики не втрачають своєї актуальності, вони мають неминучу цінність, потенційну можливість до їх переосмислення, що підкреслюється особливостями структури, яскравим тематизмом та високим духовним змістом. Серед композиторів, чий спадок найчастіше підлягає стильовому перевтіленню виділяється постать Й.С. Баха. За рахунок імпровізаційності, наявній в його творах, як і у інших композиторів-класиків, досягається можливість створювати цікаві джазові версії.

Ключові слова: класика, джаз, вокал, інтерпретація, Й.С. Бах.

©Юрчук В.В., 2018
©Хлопотова А.А., 2018

Юрчук Вадим Валерьевич, *ведущий концертмейстер кафедры академического хорового и инструментального искусства Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Хлопотова Альбина Андреевна,*** *ведущий концертмейстер кафедры академического хорового и инструментального искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Интерпретация классических произведений в джазовой вокально-инструментальной музыке

Целью статьи является определение особенностей, причин и генезиса обращения к классическим произведениям в джазовой вокально-инструментальной музыке. **Методология исследования** предполагает использование метода анализа, синтеза, применения сравнительного подхода, который способствует решению поставленной цели. **Научная новизна** заключается в освещении особенностей интерпретации классических произведений в джазе. Обращается внимание на жанровые перевоплощения, осуществляемые за счет стилевого переосмысления. **Выводы.** Классическая музыка выдающихся композиторов является источником вдохновения для многих исполнителей. Стремление переосмыслить произведения ведущих творцов приводит к перевоплощению классики в различных стилевых направлениях, в том числе и джазовых. Выбор произведений объясняется тем, что шедевры академической музыки не теряют своей актуальности, они имеют нетленную ценность, потенциальную возможность к их переосмыслению, что подчеркивается особенностями структуры, ярким тематизмом и высоким духовным содержанием. Среди композиторов, чье наследие чаще всего подлежит стилевому перевоплощению, выделяется фигура И.С. Баха. За счет импровизационности, имеющейся в его произведениях, как и у других композиторов-классиков, достигается возможность создавать интересные джазовые версии.

Ключевые слова: классика, джаз, вокал, интерпретация, И.С. Бах.

Yurchuk Vadym, *Leading Concert Master of the Department of Academic Choral and instrumental art Kiev National University of Culture and Arts;* ***Khlopotova Albina,*** *Leading Concert Master of the Department of Academic Choral and instrumental art Kiev National University of Culture and Arts*

Interpretation of classic works in jazz vocal- instrumental music

The aim of the article is to outline the features, causes and genesis of the treatment of classical works in jazz vocal and instrumental music. **The research methodology** involves the use of the method of analysis, synthesis, and the application of a comparative approach, which contributes to the solution of the goal. **The scientific novelty** is to highlight the peculiarities of the interpretation of classical works in jazz. Attention is drawn to genre reincarnations due to their style rethinking. **Conclusions**. Classical music by prominent composers is a source of inspiration for many artists. The desire to rethink the works of leading artists leads to the reincarnation of classics in different styles, including jazz. Selection of works is conditioned by the fact that the masterpieces of academic music do not lose their relevance, they have an inevitable value, a potential opportunity for their rethinking, which is emphasized by the peculiarities of the structure, bright themes and high spiritual content. Among the composers, whose legacy is most often subject to style reintroduction, stands the figure of J.S. Bach. At the expense of improvisation, available in his works, as well as with other classical composers, it is possible to create interesting jazz versions.

Keywords: classical, jazz, vocal, interpretation, J. S Bach.

Актуальність теми дослідження. Одним з провідних напрямків сучасного мистецтва є синтезування явищ, які належать до різних музичних сфер. Існує ряд творів, що відносяться до академічної музики, але вийшли за рамки свого звичного виконання. Їх популярність викликає бажання переосмислювати їх в контексті різних стильових напрямків, що реалізується в естрадній музиці. Наявно чимало зразків, які отримали нового прочитання та стали своєрідними «стандартами», подібними до джазових, здобуваючи переінтерпретування в творчості різних виконавців.

Аналіз досліджень і публікацій. Хоча в сучасній музичній практиці існує ряд прикладів успішної інтерпретації класичних творів у джазовому обрамленні, наукове обґрунтування даного питання не здобуло поки системного характеру. Наявні спроби висвітлити дану проблему представлені здебільшого в публікаціях не наукового, а скоріше популярного характеру. Так, питання інтерпретації Боббі Макферріном класичних творів згадується у статті О. Юдіна [6], певні аспекти звернення до спадщини Й.Баха висвітлюються в публікації А. Городецького [1]. Ознайомлення з актуальними проектами, впровадженими українською джазовою піаністкою Н. Лебедевою, здійснюються у інтерв'ю, яке провела Л. Даниленко [2]. Методологічне значення задля висвітлення імпровізаційно-творчих інтенцій джазу мають розробки О. Лозовського [3], Л. Переверзева [4]. Питання сутності жанрів та їхніх можливих трансформацій окреслюються в праці А. Сохора [5].

Метою статті є окреслення особливостей, причин та ґенези звернення до класичних творів в джазовій вокально-інструментальній музиці.

Виклад основного матеріалу**.** Певні музичні твори, написані в рамках класичної музики, демонструють значний потенціал до стильового переосмислення. На перший погляд, фактично будь-який музичний твір може отримати нову версію, пов'язану з іншим аранжуванням. Проте, подібне твердження має дещо хибний характер. Хоча на формальному рівні подібні метаморфози можна

здійснити з будь-яким твором, проте не завжди вони будуть доречними та зможуть бути повторно відтворені.

У сучасній музичній культурі можна віднайти багато прикладів проектів, спрямованих на подачу класики у джазовому обрамленні. Важливо відмітити, що поява подібних спроб була закладена в самій сутності джазового мистецтва. За рахунок того, що джаз мав синтетичну природу, адже він став результатом поєднання здобутків європейської музичної культури та фольклору африканських і кубинських народів, в ньому вже на генетичному рівні існувала можливість інтеракції з класичною музикою. Л.Переверзєв визначав джаз наступним чином: «джаз – це рід фольклорно-професійної, авторсько-виконавчої, усно-письмової, композиторсько-імпровізаторської практики» [4, 129]. Подібне визначення важливе насамперед тим, що в ньому підкреслюється дуалістична природа джазового мистецтва. В ньому поєднується стабільний фактор – тема, мобільний фактор – імпровізація. Для джазу притаманна взаємодія зі слухачем, він є комунікативно орієнтованим.

Безперечно, ті чинники, які сприяли здатності джазу бути відкритою системою, в якій можна поєднати різні напрямки, полягають у його імпровізаційному генезисі. Те, що без імпровізації неможливий джаз, робить його надзвичайно більш комунікативно орієнтованим, аніж інші види музичного мистецтва. «Імпровізаційна природа глибоко укорінена в онтогенезі джазу. Між тим, саме імпровізаційні якості ріднять джаз з багатьма художніми явищами, що виходять далеко за історичні переходи і естетичні межі цього відносно молодого мистецтва. Широта подібного контексту, безліч несучих між собою форм втілення і побутові дані цього феномена, направляють процес наукового дослідження імпровізації в надто неочікуваних руслах» [3, 61].

Варто зауважити, що в історії музичного мистецтва наявні зразки «перевтілення» певних творів, жанрів, яке пов’язане з тим, що вони набувають іншого значення. Причому мається на увазі навіть змінення місця виконання, яка може призвести до зміни сприйняття твору. Цю особливість музичних творів відзначав відомий мистецтвознавець А. Сохор. Він наголошував на тому, що можлива зміна функціонального призначення твору з культово-обрядових на концертно-естрадні. Так само можлива трансформація симфонічних творів, які внаслідок того, що використовувались у балетних спектаклях, почали сприйматись інакше, ніж це планував композитор. Подібні новації можуть мати як постійний, так і випадковий характер. Причому поодинокі випадки можуть регулюватися певними чинниками немузичного характеру. «Наприклад, використання окремих давно написаних симфоній у сучасному балеті викликано не тим, що в них раптом виникли риси балетності, а лише внутрішніми процесами в самому балетному мистецтві, що породило прагнення деяких балетмейстерів «перекласти» чисту інструментальну музику на мову танцю» [5, 27]. Отже, це може бути прагнення оновити репертуар симфонічних оркестрів за рахунок виконання опер у концертному викладі чи намагання підкреслити виразність інструментального твору шляхом додавання танцювального начала. Проте, можливі випадки, коли твір постійно виконують в іншому просторі, що може свідчити, про його невідповідність між змістом та формою, чи задумом та його реалізацією. «Інша справа – коли постійне виконання будь-якого твору не в тій обстановці, якій відповідало його жанрове визначення, а в іншій, або ж паралельне його побутування одночасно в різних умовах витікає з його внутрішніх якостей. Це – свідчення того, що воно за своїм змістом та стилістичними ознаками об’єктивно відповідає іншій обстановці, ніж передбачав композитор, тобто належить фактично до іншого жанру, або ж в ньому об’єднані якості декількох жанрів» [5, 27].

Коли мова йде про виконання класичних творів у джазовій інтерпретації – це скоріше перший в типологічному відношенні спосіб «перевтілення». Виконання в іншому просторі, стильовому викладі не лише сприяють його потенційному прочитанню, але, безумовно пов’язане з тими широкими можливостями, які закладались автором. Серед творів, які досить часто здобувають джазового переосмислення, виділяються опуси Й.С. Баха. Хоча в академічній музиці фактично не можливі підходи, які б виправдовували подібні трансформації творів визначного композитора, проте в джазі звернення до його спадщини стало не поодиноким, а скоріше таким, що має системний характер.

Причини подібної популярності творів Й.С. Баха є очевидними. Насамперед, це яскравий та лаконічний тематизм, що легко розгортається в рамках поліфонічного мислення. Те інтонаційно-тематичне ядро, яке представлене в темах його фуг чи інших жанрів, передбачає багато варіантів його трансформацій. Окрім цього, творчість і Баха, і інших композиторів-класиків багато в чому мала не лише логічно-виважений характер, але й значну імпровізаційність. Задля того, щоб бути гарним виконавцем необхідно вміти поєднувати гру по нотах та навички імпровізування. Дану тезу наголошує провідна українська джазова піаністка Н. Лебедєва: «Ні для кого не секрет, що Моцарт, Бах іже з ними були великими імпровізаторами. Що є серед виконавців такі, у яких всередині живе композитор. Щороку випускається величезна кількість студентів з академічною освітою, далеко не кожен здатний

відійти від тексту і зіграти твір в своєму стилі. Потрібна харизма, талант. Але якщо цього немає, класику все одно можна грати, можна бути прекрасним ілюстратором і відбутися як музикант. А ось якщо джазмен не є імпровізатором, це не джазмен» [2].

Починаючи з 60-х років XX століття, розпочались спроби подати твори Баха у джазовому ключі. Один з перших варіантів вокальної інтерпретації представила група Swingle Singers у своєму альбомі «Jazz Sebastian Bach» (1963). Цей вокальний колектив, учасники якого співали a capella, має змішаний склад. До нього входили два сопрано, два альти, два тенори та два баси. Одними з перших вони записали прелюдії та фуги Баха у дусі свінгу. Хоча перший склад виник у Парижі, проте, нині він базується у Великобританії, до нього входять англомовні виконавці і називається він зараз «The Swingles», в кількісному відношенні там лише сім виконавців: Джоанна Голдсміт-Етесон (Joanna Goldsmith-Eteson), Сара Дейві (Sara Davey), Клер Вілер (Clare Wheeler), Олівер Гріффітс (Oliver Griffiths), Джон Сміт (Jon Smith), Кевін Фокс (Kevin Fox), Едвард Ранделл (Edward Randell).

Хоча можна згадати чимало зразків майстерної інтерпретації Бахівської музики у інструментальному викладі, як це робив видатний піаніст Жак Лусьє, проте, задля даного дослідження найбільший інтерес представляють вокальні версії. Звісно, що значної уваги заслуговує те прочитання класики, яке здійснював визначний вокаліст та диригент Боббі Макферрін. Досить цікавим є те, що, виконуючи твори Баха, співак може не використовувати принцип імпровізаційності, проте безперечною є приналежність до джазового звучання. «Боббі МакФеррін – чистий джазмен навіть тоді, коли виконує прелюдію Баха без всякої імпровізації. Адже музика і музикант тут, по суті, тотожні. Хай вибачать мене аматори класики, мені здається, що у виконанні МакФерріна ми слухаємо не так Баха і інших, або принаймні не тільки Баха, а найперше розкриття можливостей людського голосу. Відчуття подиву перед тим, що відбувається, не покидає з першої хвилини до останньої. І питання, що ще може МакФеррін та чого він нам не показав, становить одну з головних інтриг концерту» [6].

А. Городецький вказує на те, що риси бахівського мислення були наявні ще на початку зародження джазу, тобто академічна музика іманентно присутня у цьому напрямку естрадної музики. «Властива Йоганну Себастьяну Баху поліфонія була присутня і в ранньому нью-орлеанському джазі. В епоху свінгу вона звучала не так чітко, а от представники кул-джазу, які отримали академічну музичну освіту, знову повернули джазу елементи поліфонії, частково запозичені у Баха. У цих роботах можна відзначити особливу свободу вираження і трактування. «Джаз є в самій природі бахівської музики, – сказав одного разу в інтерв'ю Жак Лусье. – Адже композитор використовує той же тип басової лінії. Схожа з джазовими також і конструкція бахівських тем, які в більшості випадків складаються з 8 або 12 тактів, як в блюзі, а також 16 або 32 тактів, як в джазових стандартах» [1]. Як можна пересвідчитися, подібна структурна схожість має велике значення. Спільність тривалості тем та її метричної чіткості стає чи не найвирішальнішим чинником.

Чимало джазменів сприймають Баха, як одного з перших джазових виконавців. Що звісно не варто сприймати як абсолютну та незаперечну істину, проте свідчить про причини цих запозичень та переінтерпретацій. «Легендарний саксофоніст Лі Коніц в одному з інтерв'ю якось сказав: «Я слухаю свого Баха і завжди намагаюся не забувати, що джаз вийшов саме з нього. Я думаю, що Бах був найпершим джазовим музикантом. У його музиці є той самий свінг і той самий зміст, які для мене існують як джаз. Мене глибоко чіпають подвоєння темпу і музичні фрази, які можна вважати дуже джазовими. Майже щодня я прослуховую його сюїти для віолончелі. Більш грандіозної, більш піднесеної музики я просто не знаю» [1].

Варто відмітити, що інтерес до музики Баха, яка інтерпретується у вокальному та інструментальному викладі, став своєрідною ознакою часу. Якщо перші спроби джазових обробок його творів викликали досить бурхливу реакцію, часом і негативну, згодом такі проекти стали не поодинокими. В умовах сьогодення подібні концерти, пов’язані із новим прочитанням творів Баха і інших композиторів, проходять по всьому світі. Чільне місце посідають і вітчизняні виконавці. Так, вже згадувана вище українська джазова піаністка Наталя Лебедєва робила джазові аранжування творів Баха. В її творчому доробку є аранжування подвійного концерту ре-мінор для двох скрипок з оркестром, виконання якого пройшло «мистецьке випробовування» у різних країнах Європи – не лише в Україні, але й в Австрії, до того ж надзвичайно добре сприймалось публікою. Творчі амбіції Лебедєвої не обмежуються лише адаптацією бахівських творів, але й поширюються на музику інших композиторів, зокрема й романтиків, як-от Ф.Шопена. В рамках Alfa Jazz Fest-2017 виконавиця створила проект, де була переосмислена музика видатного польського композитора, причому сам проект виконувався інтернаціональним складом. «Зіграємо проект, який створений за мотивами музики Фредеріка Шопена, геніального польського композитора, прекрасного лірика, романтика і людини, загалом, непростої

долі. Я зробила аранжування для тріо, на склад з трубою, саксофоном і вокалом. У записі альбому взяв участь Ханс Пітер Салентина – прекрасний німецький трубач» [2].

Наукова новизна полягає у висвітленні особливостей інтерпретації класичних творів у джазі. Наголошується увага на жанрових перевтіленнях за рахунок їх стильового переосмислення.

Висновки. Класична музика видатних композиторів є джерелом натхнення для багатьох виконавців. Прагнення переосмислити твори провідних митців приводить до перевтілення класики у різних стильових напрямках, зокрема й джазових. Вибір творів обумовлюється тим, що шедеври академічної музики не втрачають своєї актуальності, вони мають неминучу цінність, потенційну можливість до їх переосмислення, що підкреслюється особливостями структури, яскравим тематизмом та високим духовним змістом. Серед композиторів, чий спадок найчастіше підлягає стильовому перевтіленню, виділяється постать Й.С. Баха. За рахунок імпровізаційності, наявній в його творах, як і у інших композиторів-класиків, досягається можливість створювати цікаві джазові версії.

Література

1. Городецкий А. Бах и джаз. URL: http://vm.ru/news/2014/07/27/bah-i-dzhaz-259499.html
2. Даниленко Л. Наталья Лебедева: «Если джазмен – не импровизатор, это не джазмен». URL: https://mind.ua/ru/style/20172919-natalya-lebedeva-esli-dzhazmen-ne-improvizator-eto-ne-dzhazmen.
3. Лозовский А.М. Джаз в контексте импровизационных явлений художественного творчества. *Вісник ХДАДМ*. №9. Харків, 2007. С.60-70.
4. Переверзев Л. Импровизация versus композиция: вокально-инструментальные архетипы и культурный дуализм джаза. *Музыкальная академия*. Москва, 1998. №1. С. 125-133.
5. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 1968. 105 с.
6. Юдин А. «Интерактив» от Бобби МакФеррина. URL: http://life.pravda.com.ua/culture/2010/01/29/38665/view_print/.

References

1. Gorodetsky, A. (2014). Bach and Jazz. Retrieved from http://vm.ru/news/2014/07/27/bah-i-dzhaz-259499.html [in Russian].
2. Danilenko, L. (2017). Natalia Lebedeva: «If the jazzman is not an improviser, it's not a jazzman». Retrieved from: https://mind.ua/en/style/20172919-natalya-lebedeva-esli-dzhazmen-ne-improvizator-eto-ne-gazmen [in Russian].
3. Lozovsky, A.M. (2007). Jazz in the context of improvisational phenomena of artistic creativity. Bulletin of the HDADM, (Issue 9), (pp.60-70) [in Russian].
4. Pereverzev, L. (1998). Improvisation versus composition: vocal-instrumental archetypes and cultural dualism of jazz, Musical Academy. Moscow, (No. 1), (pp. 125-133) [in Russian].
5. Sohor, A. (1968). Aesthetic nature of the genre in music. Moscow: Music [in Russian].
6. Yudin, A. (2010). «Interactive» from Bobby McFerrin. Retrieved from http://life.pravda.com.ua/culture/2010/01/29/38665/view_print/ [in Russian].

УДК 78.01

Ялоза Антон Геннадійович,
викладач Дніпропетровської державної
музичної академії імені М.Глінки,
здобувач Одеської національної музичної
академії імені А.В.Нежданової
antony.yaloza@gmail.com

ЕЛЕГІЯ Й. МЕРЦА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОЛІТТЯ

Метою дослідження є аналіз твору «Елегія» Й.Мерца як народженого німецьким бідермайєром першої половини XIX сторіччя **в** стильовий різноспрямованості виконання цього роду музики. **Методи дослідження.** Основа роботи – інтонаційний підхід школи Б.Асафьєва в Україні, з урахуванням виходу на порівняльний стильовий аналіз і герменевтический метод, як це має місце в роботах О.Маркової, Л.Смирнової та ін. **Наукова новизна** полягає в тому, що зроблено музикознавчий аналіз твору названого високоталановитого автора, обійденого музикознавчою увагою в Україні, в ракурсі зв'язку його зі стилістикою бідермайєра; уперше зіставлені високомистецькі версії названого твору у виконанні Т. Івакури та Д.Русселя. **Висновки.** Актуалізований в умовах неосимволізму кінця XX – початку XXI століть бідермайєр, камерні установки якого органічно увібрали гітарне мистецтво, що стали затребуваними в академічній художній сфері наших днів, визначив різнонаціональні високохудожні підходи сучасних інтерпретаторів, у цьому випадку це Т.Івакура й Д.Руссель. Відповідно, для першої показове подолання камерності в дусі сукупного, академічного й популярного, європейського інструменталізму, тоді як Д.Руссель гіпертрофує вальсову інтимну ноту, характерну для музики бідермайєра як особливого роду академічної сфери.

Ключові слова: бідермайєр, стиль у музиці, музичний жанр, жанр елегії, національні традиції в музиці.

Ялоза Антон Геннадиевич, *преподаватель Днепропетровской государственной музыкальной академии имени М.Глинки, соискатель Одесской национальной музыкальной Академии имени А.В.Нежданової*

Элегия Й.Мерца в контексте культуры первой половины XIX в.

Целью исследования является анализ произведения «Элегия» Й.Мерца как порождения немецкого бидермайера первой половины XIX века **в** стилевой разнонаправленности исполнения этого рода музыки. **Методы исследования.** Основа роботы – интонационный подход школы Б.Асафьева в Украине, з учетом выхода на сравнительный стилевой анализ и герменевтический метод, как это имеет место в работах Е.Марковой, Л.Смирновой и др. **Научная новизна** состоит в том, что сделан музыковедческий анализ произведения названного высокоталантливого автора, обойденного музыковедческим вниманием в Украине, в ракурсе связи его со стилистикой бидермайера; впервые сопоставлены высокохудожественные версии названного произведения в исполнени Т. Ивакуры и Д.Русселя. **Выводы.** Актуалированный в условиях неосимволизма конца XX - начала XXI столетий бидермайер, камерные установки которого органично вобрали гитарное искусство, оказавшееся востребованным в академиччеcкой художественной сфере наших дней, определил разнонациональные высокохудожественные подходы современных интерпретаторов, в этом случае это Т.Ивакура и Д.Руссель. Соответственно, для первой показательно преодоление камерности в духе совокупного, академического и популярного, европейского инструментализма, тогда як Д.Руссель гипертрофирует вальсовую интимную ноту, характерную для музыки бидермайера как особого рода академической сферы.

Ключевые слова: бидермайер, стиль у музыке, музыкальный жанр, жанр элегии, национальные традици в музыке.

Yaloza Anton, *Lecturer, M. Glinka Conservatoire of Dnipropetrovsk, competitor Odessa National Conservatoire named after A.V.Nezhdanova*

Elegy J.Mertz in context of the culture of the first half XIX century

Purpose of the article is an analysis of the composition "Elegy" J.Mertz as products German Biedermeier first half XIX centuries in differing directivity of style his performances. The Methods of the study. The Base of the work - intonation approach of the Asafjev school in Ukraine, with provision for output on similar style analysis and method of hermeneutics as in the case in works E.Markova, L.Smirnova and others. **Scientific novelty** consists in that perfect musicology analysis of the making the named author, avoided musicology attention in Ukraine in foreshortening relationship him with style type of Biedermeier; for the first time versions with the high artistic quality of the modern interpreters named composition are matched in performance T. Ivakura and D.Rousell. **Conclusions.** Actual in condition neosymbolism end XX - begin XXI century Biedermeier, chamber installation which has naturally included the guitar art, turned out to be claimed in the academical artistic sphere of our days, has defined different national high in aesthetic sense approaches modern interpreter, in this case, this

© Ялоза А.Г., 2018

T.Ivakura and D.Roussell. Accordingly, for the first significant discharge of the chamber type of the music in spirit total, academic and popular, European instrumental art then D.Roussell selects intimate waltz note typical of Biedermeier music as the person of the sort of the academic sphere.

Key words: Biedermeier, style in music, music genre, genre of elegy, national traditions in music.

Актуальність теми визначена репертуарною затребуваністю творів Й.Мерца, представника мистецтва бідермайєра, відзначеного все зростаючої до нього увагою від кінця XX століття до сучасності, чому свідчення дослідження 1990-х – 2010-х рр. [6; 10; 11]. Інструментарій бідермайєра одержує спеціальне спрямування, у ряді якого музика для гітари займає почесне місце, співпадаючи зі все зростаючим успіхом цього роду інструменталізму в музичному житті сучасності.

Метою дослідження є аналіз твору «Елегія» Й.Мерца як народженого німецьким бідермайєром першої половини XIX сторіччя в стильовий різноспрямованості виконання цього роду музики. Конкретні завдання: 1) систематизувати відомості про специфіку культури-мистецтва бідермайєра, визначивши місце гітарної творчості-виконавства в ньому; 2) здійснити музикознавчий аналіз названого твору Й.Мерца в руслі позицій бідермайєрівського образу світу, актуалізованого в музичному різнонаціональному виконавстві наших днів.

Методологічною основою роботи є інтонаційний підхід школи Б.Асафьєва [1] в Україні, з урахуванням виходу на порівняльний стильовий аналіз і герменевтический метод, як це має місце в роботах О.Маркової, Л.Смирнової [8] та ін. Наукова новизна полягає в тому, що зроблено музикознавчий аналіз твору названого високоталановитого автора, обійденого музикознавчою увагою в Україні, в ракурсі зв'язку його зі стилістикою бідермайєра; уперше зіставлені високомистецькі версії названого твору у виконанні Т. Івакури та Д.Русселя.

Німецький «бідермайєр», ототожнюваний з мистецтвом раннього романтизму, але у певних позиціях протистоячи цьому останньому [7], став предметом дослідження музикознавців від середини XX століття. Знаменно, що в довідковій літературі [2, с.138] підкреслюється спрямованість цього стилю («переробка форм ампіру в дусі інтимності й домашнього комфорту») на архітектуру й декоративне мистецтво, також живопис - і специфічність для німецького й австрійського мистецтва 1815-1848 років. Відразу обмовляємо той момент, що посилання на «ампір» у характеристиці бідермайєра має розширювальний сенс, оскільки мова в цілому йде про втілення великого, значного - у малому.

За логікою прийнятих естетичних регламентацій, сфера музики – «архітектури у звуках» (порівн. прийняте тлумачення архітектури як «застиглої музики») – не могла не бути порушеної впливом даних художніх ідей. У працях німецьких дослідників (Х.Ріман, Г.Адлер, Р.Функ [11, 422-424]) музичний бідермайєр зв'язують то із творчістю Ф.Шуберта, Р. Вагнера, то вказують на часовий відрізок 1835-1860 років, тобто період «після К. Вебера» і «до "Майстерзінгерів" Р. Вагнера». Але при цьому класика бідермайєра – це епоха раннього романтизму, асоційована з іменами Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона й Ф. Шопена [12, 237], з якими зв'язують прояв даної стилістичної якості. Ім'я останнього – Шопена – указує на те, що "бідермайєр" охоплював не тільки мистецтво німецької традиції, але і європейський ареал у цілому.

У цьому випадку виділяємо гітарну творчість Н. Паганіні, що не настільки демонстративно представляв його геній, як скрипкове виконавство й композиції для цього інструмента. Однак для сучасників і, головне, для самого Паганіні цей гітарний аспект артистичної діяльності був значимий – гітарне звучання змодельоване в Каприсі № 6 з "24 каприсів" для скрипки-соло.

У Росії гітарна школа одержала яскравий прояв, будучи сформованою чехом за національністю, російським композитором А. Сіхрою, заслугою якого стало вдосконалення 7-миструнної, російської гітари. Його діяльність вплинула на Е. Макарова, що брав уроки у А. Сіхри й дебютував в 1841 р. у Тулі [6, 321]. Й. Мертц явно представляв перетини німецько-австрійської й російської гітарних шкіл. Оскільки, граючи на 10-струнній гітарі [6, 339], брав участь у конкурсі гітаристів у Брюсселі в 1856 році, що організував на свої кошти вищезгаданий Е. Макаров, і одержав 1-у премію.

Розглянута в даній роботі "Елегія" Мертца являє собою за формою двочастинну сонату-сюїту (Largo – Andante), тобто скомпонована у продовження італійської сонати XVIII століття (Саммартіні – Мартіні). Але є явним «виправлення на час» – вальсовість як знак ідеального в першій половині XIX століття. При цьому зазначена жанрова ознака – вальсовість – характеризує інтонаційний принцип звучання, тоді як основний показчик метру – чотирьохдольність: типу 12/8 в Largo і 4/4 в Andante. Нагадуємо, що в риторичній символіці непарні розміри пов'язані з буттєвістю, тоді як парні вказували на ідеальне-високе. Ясно, що жанрова ознака *елегії* визначила піднесений склад викладу, відчого чотирьохдольність, як знак ідеального, виявляється декларованою в нотному записі розміру і заявляється однозначно у виді базової ритмічної ідеї в другій частині Andante.

І все-таки, принцип "романтичної іронії" спрацьовує в тім, що "вторинна" у записі вальсова трьохдольність більш яскраво позначається в темі Andante. Так виявляється бідермайєрівське "велике в малому", коли урочисто-жалобна Елегія розгортається в органічному зв'язку з вальсовими – танцювальними ритмофігурами. Показником "камерної скромності" твору виступає його строга однотональність: відхилення від головного a-moll, фактично, не прослідковується в тексті композиції. У контексті творчості Віденських класиків і навіть Шуберта така модуляційна скутість виглядає надзвичайно скромно, показана як би в опозицію професіоналізму німецької школи.

Однак у мелодійно-фактурних прийомах в наявності маємо високі знаки риторичної вишуканості викладу. Таким є «натяк» на мотив dies irae у верхньому голосі перших двох тактів, знак розплати за Гріх, таке ж значення притаманне мелодично підкресленому ходу на сексту (т.т.3, 4-5), що символізує Досконалість. У цьому ж колі змістів – хроматично спадна послідовність *fis²-f²-e²* у тт. 10-11, що вказує на Покаянне страждання. У розвиваючій побудові від т. 13 самостійне значення одержує фігура suspiratio – «зітхання», що не тільки втілює життєву аналогію «зітхання від душі», але й зберігає також високу символіку «частини кола», тобто причетність до Божественного [4, 27]. Саме гармонійна "нерозробленість" – у порівнянні з гармонійним багатством, приміром, шуманівської фактури – дозволяє надзвичайно виділити, підкреслити вищевказані відміченості Високим.

Композитор, судячи з ремарок, усвідомлював причетність "малих засобів" до ідеальної сфери вираження, оскільки наприкінці першої частини розміщає ремарку misterioso - на мотиві *e-f/fis*, що символізує «нещастя землі»; зазначений мотив займає базисне місце в мелодійному розкладі Largo. Більше того, у розвиваючому другому розділі цього Largo даний мотив, у вигляді мелодійної фігури suspiratio *f-e*, виконує самостійну тематичну функцію стосовно тематичних побудов 1-12 тт.

У цілому осередок на тонічній гармонії a-moll'a виділяє виразність останньої як такої: символіка «діапазону Духа» [4, 239]. У другій частині Елегії особливу виразну функцію мають "ноктюрнові фіоритури" (т.4 і далі в Andante), які зв'язані із церковною арією й церковним співом «трипсалмія» [9, 50], ідея яких і породила романтичну ноктюрновість.

Кожна із двох частин композиції розпадається на два підрозділи (див. від т. 13 Largo і від т.25 Andante). Причому, у першій частині розвиток у другому підрозділі (після т. 13) становить варіантне переломлення матеріалу початкового підрозділу, тобто сукупний ефект будови – *модель бахіанської двочастинної форми (тема – розвиток)*. У другій частині явними є строфічні контури будови, з розбивкою кожного з підрозділів на двоїчність типу "заспів-приспів" (див. після т. 25). Причому, другий розділ Andante ("приспів", від т. 16) містить явне відхилення у домінантовий лад від *a* (тонікальність тризвуку на V щабелі *e-gis-h*, тт. 18-20).

Фактурно подібний названому фрагмент у другому розділі Andante (тт. 8-9 від кінця п'єси) фіксує сугубо тонікальні показники гармонії *a-moll*, що надає подобу до сонатних відносин загальної будови цілого (на рівні «допоміжних» сонатних відносин).

У цілому тематизм розглянутої п'єси в ритмічному плані являє собою "царство пунктирних ритмів", що пов'язане з тотальністю втілення вольового початку. Щось у характері фігури "лейтритму" знаходимо в мотиві тт. 5-6, цей ритмомотив стає "точкою відштовхування" у темі Andante, утворюючи музику переходу до другого підрозділу («приспіву») – т.16.

Цей же ритмомотив завершує весь твір (передостанній такт). Відзначалася виділеність хроматичним ходом спадна послідовність *fis-f-e* у 10-ому такті. Варто спеціально підкреслити *строгу підпорядкованість послідовності catabasis всіх тем першого розділу Largo.* Зазначені теми з опорою на послідовність catabasis, що символізує Покаянне страждання, у якості *значеннєвого «контрапункту»* до перших містять висхідні лінії (див. тт. 6-7, також фігурації в нижньому голосі в тт. 8, 10, 11). Такого роду мотиви-теми відбивають зв'язок з образом-темою Досконалості, що символізована висхідною поступневою послідовністю, даною великими довгостями *в обсязі сексти* (*fa-sol-la*), яка відзначає шестиступневий звукоряд старовинних церковних мелодій – досконалих зразків музично Високого, звідки й походить уявлення про виразність сексти як причетність до Досконалого.

Якщо підсумувати матеріали аналізу Елегії Мерца, то одержимо наступні позиції. По-перше, виділяється загальна будова з двох частин, з яких перша більш повільна, а друга – більш рухлива, тобто відтворюючих не стільки двочастинні Сонати Саммартіні-Мартіні, в яких частіше перша більш швидка, скільки джерело й цієї останньої, і сонатно-сюїтних циклів у цілому: двочастинної ренесансної сонати як віддзеркалення вокальної багатоголосної канцони-арії в першій частині, а потім більш рухливе, у специфічно інструментальній фактурі варіювання її у другій частині. По-друге, звертає увагу на себе перевага покаянно-жалобного звучання в тематизмі, у цілому, орієнтованого на послідовність catabasis, що відповідає етимологічному змісту назви жанру –

“елегія”. Але як високий гармонізуючий зміст вкладається у твір проведенням, у вигляді доповнюючих основні мотивів на зворотах anabasis, співвідносних з темою Досконалості.

По-третє, суттєвою виступає наявність вальсового «зітхання» у ритмоорганізації твору – у вигляді послідовностей-триолей, що «накладають» трьохдольність на базисний чотирьохдольний метр. Суттєва також численність пунктирних ритмомотивів, що вказують на вольовий початок як стимул розвитку музичного дійства, втілюваних малими довгостями, – і ці пунктирні звороти вказують на риторичні фігури «ширяння», «польоту душі», ін. В-четверте, наявність у будові першої й другої частин показників *старовинної двочастинної* (перша частина, Largo) і *двухчастинної ж, із сонатними допоміжними ознаками* (друга частина, Andante), указує на усвідомлений авторський синтез у творі старовинної сонатности із завоюваннями Віденської школи, у спрямованості на навмисне *спрощення* останніх – у дусі бідермайєра епохи Шуберта-Мендельсона.

Нарешті, по-п’яте, у сукупності образного рішення безсумнівним є зв'язок твору з духовною піснею, з романсом-канцоною старовинного типу, покликаної – в ореолі актуальної вальсовості як пристановища ідеальних смислів! – втілити те Високе, яке представлене в малих формах інструментального-танцювального викладу, відповідно до ідей названого нами напрямку («бідермайєр»).

Музика «Елегії» Мерца досить переконливо звучить у поставангардному мистецтві, у сьогоденні, показником чого виступають дві наявні в нашім розпорядженні записи: Томо Івакура (Tomo Iwakura) і Давид Руссель (David Roussell). Перша з названих представляє Японію, країну, у якій гітарне мистецтво склалося тільки в XX сторіччі, тоді як другий гітарист є спадкоємцем багатої й розгалуженої європейської художньої традиції гітарної гри, що зайняла помітне місце в концертній музиці від середини XX століття й донині. Обоє виконання чудові у своєму роді, демонструючи одночасно істотні національно-ментальні розбіжності в трактуванні тем-образів і почуття композиційного цілого.

Перше, що звертає на себе увагу в грі Томо Івакури, – це особливого роду міць і дзвінкість звучання, з ефектом «чембальности» у поданні гітари, що явно успадковує естрадну електрогітару, гучну й аж ніяк не камерно-«малу» за інтенсивністю звукоподання. Починає Івакура аж ніяк не piano, як те позначено в нотах, скоріше ближче до forte (!), звук досить агресивний. При цьому дана виконавиця цілеспрямовано витримує гранично повільний темп Largo у першій частині й щире Andante у другій.

Істотним моментом індивідуалізації цього виконавського підходу є також те, що тут музикант усіляко підкреслює четирьохдольність, установку на парний розмір. Даний ефект досягається такими двома виконавськими прийомами. По-перше, це «відтягування» короткої довгості в пунктирних мотивах. По-друге, це «зняття» тактового відчуття, коли акцентується не перша, але третя доля такту на 12/8. Крім того, Томо Івакура *драматизує* виклад, насичуючи речитативною експресивністю акомпануючу фігуру нижнього голосу (тт. 10-11).

Тим самим, японська гітарна виконавська версія максимально *уготовляє* декламаційно трактовані фіоритури тт. 5, 7, 8 і т.п. другої частини – із численими ферматами, уникненням звучностей типу dolcissimo, dolce, позначених ремарками композитора в тт. 7, 12, 17, 33, 36 і т.д. Але при цьому виявляються надзвичайна чуйність на усякого роду вказівок, відзначених терміном espressivo. Підсилюючи цей експресивний момент, втконавець – “додає” пунктири, відсутні в нотному тексті (див. тт. 34, 35, ін.).

Підсумовування відомостей про виконавське рішення Томо Івакури виглядає в такий спосіб: 1) концентрування врочистості й масштабності звучання всупереч бідермайєрівській традиції *камерного* трактування образа, значного й піднесеного, але в “малих” формах; 2) демонстративне “приглушення” вальсового колориту руху, зате підкреслення *декламаційності* – аж до “вільностей” у ритмізації тексту. Останній пункт, уважаємо, має принципове значення у вираженні *національно-ментальної* обумовленості гри: відомо, що в традиціях музики Далекого Сходу трьохдольний розмір не показовий.

Що стосується першого пункту узагальнень, то відзначена в ньому якість звучання також, уважаємо, обумовлено національно-ментальним фактором. Адже гітара прийшла в Японію із XX століттям, причому, насамперед як естрадний електроінструмент, з досить агресивною манерою звукоподання. І в цьому також була особливого роду “європейскість” струнного щипкового інструмента, відмінного від подібного національного інструментарію типу *кото,* відзначеного звуком легким і делікатним. Гітара ж виділяється “брязканнями”, тобто *ударними* ефектами, принципово новими для Японії.

Відмітимо те, що гітарна школа Японії склалася в спрямуванні до “монументалізації” гітарної звучності, у подоланні камерності. Напевно, у європейській країні неможливо собі представити –

перекладання для гітари …"Картинок з виставки" М. Мусоргського. А японський гітарист Казухіто Ямашита зробив цю "неможливу" акцію, завоювавши собі популярність в усьому світі. Як писав І. Рехін у нарисі про названого гітариста, "…у певному змісті цю роботу (перекладання твору Мусоргського для гітари) можна порівнювати із транскрипцією А. Сеговії "Чакони" Й.С. Баха" [3, 10]. Зокрема, підкреслюється, що К. Ямашита "переніс фортепіанну фактуру на шість гітарних струн [3, 11], тим самим, *захищаючи прооркестральність* гітарного звучання.

Якщо підвести підсумки, то японська гітарна школа, запропонувавши "подолання камерності" у гітарній грі, виводить концепцію даного інструмента на нову виразну якість. А розглянута нами інтерпретація Т. Івакури *співвідносна з наміченими стильовими тенденціями японської школи гри на гітарі.*

Друге із проаналізованих виконань – Давида Русселя – виявилося вирішеним в інших *динамічних* межах: легкість-«польотність» звуку, усякого роду підкреслення *вальсових* фігур у ритміці й *ноктюрнової* тонкості молитовного зосередження, особливо в другій частині. Загальний темп руху у Д. Русселя, у порівнянні з Т. Івакурою, більш рухливий, він уникає драматизації й «силових натисків» у кульмінаціях. Головне ж те, що для цього виконавця істотна пульсація за сильним часом і у *вальсовому* підкресленні співвідношень триольних груп і «ширяючої» над ними мелодії з вираженими «жіночими» ритмічними закінченнями (див. у т. 5 «зняття» акценту на $a^{2.}$). У фігураціях, що активізуються у тт. 8, 10 і т.п., опорними залишаються мелодизовані акордові переміщення верхніх голосів, відповідно до нотного запису. Дрібний рух у другому розділі першої частини (від т. 13) наповнюється тією балетною легкістю «танцю сильфід», що співвідносна з ідеалами європейського «бідермайєра». Але при цьому особливе місце тут займає поліфонія імітаційних проведень і сховане багатоголосся фактури в цілому (див. тт. 13-14).

Поліфонізм в організації фактури виводить на побудови, які інакше як стильова цитата з бахівських Прелюдій-токат не назвеш (див. тт. 21, 23). Вальсовий колорит у чистоті свого прояву виявляється в другій частині Andante (♩ ≈110-112). Фіоритури тт. 5, 7, 8-9 і т.п. витончені, позбавлені «важких» фермат, створюючи той колорит dolcissimo, що спеціально застережений ремарками композитора й складається в арсеналі засобів *камерного* мистецтва гітарної гри. У зв'язку із цією якістю вираження нагадуємо статус класичної гітари в Європі в її *камерній* якості. Показово в цьому змісті назва фестивалю в Берліні: "Гітара й *камерна* (курсив – А.Я.) музика". *Камерність* – атрибут *класичної* європейської гітари. Це вже багатовікова традиція. І європейський виконавець не здатний «сполучити» у своєму сприйнятті класичну й естрадну гітару.

Ніжна моторика звучання композиції в Д. Русселя привносить щось від лютневої традиції й від И.С. Баха – у композицію Й. Мерца. Руссель грає відверто *традиційно* – і в цьому *оригінальність* його виконавського рішення, що протистоїть тенденціям "модернізації" класичної гітари. Особливо зворушливо у виконанні Д. Русселя те, що внесення танцювально-вальсової моторики в подачу тем *висвітило наявність у тексті Мерца зв'язків з "моцартовими інтонаціями" хроматичних оспіввувань і хроматичних же прохідних тонів на сильних долях такту* (т. 7 і ін.). Так виявляється найважливіша сторона бідермайєрівської стилістики: "велич Моцарта" – в "малих" формах старовинної італійської сонати.

Що стосується чіткої орієнтації на тридольність, то сучасне порівняльне мистецтвознавство акцентує *троїчність* розумових стереотипів як показових для європейського мислення, і двоїчність-четвертичність як властивих позаєвропейським установкам. У дисертації Ма Вей [5] даний момент став предметом спеціального розгляду. У язикових структурах це проявляється в європейських, слов'янських і німецькій мовах, – як наявність *трьох* родів. Це ж спостерігається в підходах до ідеї розвитку в *трифазовості* розуміння цієї останньої.

Двоїчність чоловіче – жіноче характеризує філолофсько-лінгвістичний підхід у розумових типах Китаю, розвиток як чотирифазовість цінь-чень-чжуан-хэ (чжуан – *зона* кульмінації, на відміну від європейського розуміння її як "точки"), що відповідає установці в поезії на *чотиривіршіє із третім значеннєво головним рядком* [5, 5]. Тому констатація орієнтування на триолі як ефект *тридольності* в розмірі 12/8 і 3 (4/4) *показовий для ритмічного почуття представника європейської культурної традиції,* голандської зокрема.

Як висновки проробленого аналізу інтерпретації Д. Русселя, виділяємо наступні положення: 1)усвідомлення камерності гітарної гри як її знака й *унікальності* її тембрально-фактурної якості; 2) дбайливе прилучення до *вальсовості* як відміченості зв'язку з "бідермайєром", що є таким співвідносним з російською вальсовістю Московської школи першої половини XIX століття й відповідає «проросійським» моментам біографії автора «Елегії» Й. Мерца; 3) втілення Русселем в «Елегії» Мерца образа, зв'язаного з виразністю романтичногох балету і піднесеною екстатикою

ноктюрнів [8, 50], виводить на оцінену належним чином на початку XXI сторіччя *лірику бідермайєра, в якій маємо сильну наділндивідуальну ноту зв'язку з духовною музикою;* 4) жвавість ритмічного тонусу гри Д. Русселя, що робить чутною *промоцартіанську* ноту композиції Мерца і яка об'єктивно властива мелодійним побудовам цього останнього у вигляді відчутних «італьянізмів» мелодійних побудов і драматургії.

Виходячи з узагальнень щодо аналізу настільки самостійних і привабливих, кожна в своєму роді, виконавських інтерпретацій, відзначаємо: 1)гра японського гітариста вказує на одну з ліній «оркестрализации» інструмента, що відкривається в академічній якості, при тім, що вихідний принцип цього інструментального буття становить вузьке коло домашнього музицирования; 2)гра європейського музиканта закріплює традиції гітарної творчості як камерної музики, протистоячи можливості «поглинання» естрадною електрогітарою класичної гітарної школи; ритмо-динамічні, тембрально-темпові характеристики, як показав аналіз, втілюють національно-ментальні ознаки, що не уловлюються, у цілому, нотним записом, фіксуючий, насамперед, висотно-інтервальні показники.

Отже, актуалізований в умовах неосимволізму кінця XX – початку XXI століть бідермайєр, камерні установки якого органічно увібрали гітарне мистецтво, що опинилося затребуваним в академічній художній фері наших днів, визначив різнонаціональні високомистецькі підходи сучасних інтерпретаторів. Відповідно, для японського музиканта показове подолання камерності в дусі тенденцій європейського інструменталізму, академічного й популярного, тоді як голандський майстер гіпертрофує вальсову інтимну ноту, показову для музики бідермайєра.

Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1971, 379 с.
2. Бидермейер. *Советский энциклопедический словарь*. Москва,1984. 138 с.
3. Гитарные новости. *Гитарист,*1997, № 3. С. 3-14.
4.Гудман Ф. Магические символы. Москва, 1995. 289 с.
5.Ма Вей. Концепція форми в музиці Китая і Європи: аспекти композиції та виконавства. Автореф.канд.дис. 17.00.03 – муз.мистецтво. Одеса, 2004. 17 с.
6. Музыкальный энциклопедический словарь. Гл.ред. Г.В. Келдыш. Москва, Сов.энциклопедия, 1990, 672 с.
7. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. Одеса, Друкарський дім, 2010, 214 с.
8.Смирнова Л., Маркова Е. Культурология исполнительской интерпретации. *Культурологічні проблеми музичної україністики. Зб.статей*. *Випуск 2. Част.2.* Одеса,1998, С. 86-89.
9. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки. Ч. I-IV. С.-Петербург, Мирт, 2003, 416 с.
10. Чуприна Н. Стилистика бидермайера в фортепианном творчестве XIX века. Канд.дисс.17.00.03. Одеса, 2013, 155 с.
11.Heusler H. Das Biedermeier in der Musik. *Die Musikforschung. XII Jahrgang*. Basel-Kassel, Barenreiter Verlag, 1959, S.422-431.
12. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa, Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999, 587 s.

References

1. Asafiev B. (1971). Musical form as a process. Moscow; Leningrad, Musyka, 379 p. [in Russian]
2. Biedermeier. (1984). *Sovjetsky encyklopedichesky slovar*. Moscow. P.138. [in Russian]
3. Guitar news. (1997). *Gitarist,1997, № 3*. P. 3-14. [in Russian]
4. Gudman F. (1995). Magic symbols. Moscow. [in Russian]
5.Ma Wey. (2004). Concept of the form in music of China and Europe: aspects of composition and performance. Dissertation abstract Ph.D. thesis 17.00.03 - music art, A.V. Nezhdanova ONMA. Odessa, 17 p. [in Ukrainian]
6. Music encyclopedic dictionary. (1990). Ed.-in-chief U.Keldysh. Moscow. 672 p. [in Russian]
7. Muravskaja O. (2010). The Essays on histories of the foreign music culture. The Issue 1. Odessa, Drukarsky dim, 214 p. (in Ukrainian)
8.Smirnova L., Markova E. (1998). Kulturology of performance to interpretation. Kulturological problems of music ukrainistic. The Collection article. The Issue 2. A part 2. Odessa. P. 86-89. [in Ukrainian]
9. Wilson-Dikson A. (2003). History of the Christian music. A parts I-IV. S-Peterburg, Mirt, 416 p. [in Russian]
10. Chuprina N. (2013). Style type of Biedermeier in piano creative activity XIX century. Dissertation Ph.D. thesis 17.00.03 - music art, A.V. Nezhdanova ONMA. Odessa, 155 p. [in Ukrainian]
11.Heusler H. (1959). Das Biedermeier in der Musik. *Die Musikforschung. XII Jahrgang*. Basel-Kassel, Barenreiter Verlag. S.422-431.
12. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. (1999). Warszawa, Akademia muzyczna im. F. Chopina, 587 s.

УДК 785.7 (477)

Беда Ольга Михайлівна,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
olabeda888@gmail.com

ТВОРЧІСТЬ ГУРТУ «JUNGLEMAN» У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ДЖАЗУ

Мета роботи. У дослідженні розглянуто творчість гурту «Jungleman» у контексті розвитку сучасного українського джазу. **Методологія** дослідження передбачає опору на музично-аналітичний метод, за допомогою якого охарактеризовано музичний стиль популярного ейсид-джазового гурту «Jungleman». **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше в українській науці було розглянуто музичний доробок джазового гурту «Jungleman» крізь призму стильових пріоритетів музики доби постмодернізму. **Висновки.** Ейсид-джаз є напрямком сучасного музичного мистецтва, що функціонує на межі джазової та популярної музики. Від джазу він успадкував імпровізаційне начало, специфічний джазовий саунд, від популярної – спрощення музичної мови, орієнтацію на широку аудиторію. Синтетична природа ейсид-джазу сприяє експериментам з різними напрямами популярної та джазової музики. Український гурт «Jungleman» відрізняється широтою стильового діапазону. Окрім домінантного ейсид-джазу, у творчому доробку колективу є твори експериментального характеру, композиції з пріоритетним електронним саудном, твори, що орієнтуються на музичну етніку та акустичне звучання.

Ключові слова: творчість гурту «Jungleman», музичний стиль, ейсид-джаз, популярна музика, постмодернізм.

Беда Ольга Михайловна, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Творчество группы «Jungleman» в контексте развития украинского джаза

Цель работы. В исследовании рассмотрено творчество группы «Jungleman» в контексте развития современного украинского джаза. **Методология** исследования опирается на музыкально-аналитический метод, с помощью которого охарактеризован музыкальный стиль популярной эйсид-джазовой группы «Jungleman». **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в украинской науке были рассмотрены музыкальные сочинения джазовой группы «Jungleman» через призму стилевых приоритетов музыки эпохи постмодернизма. **Выводы.** Эйсид-джаз является направлением современного музыкального искусства, функционирующего на границе джазовой и популярной музыки. От джаза он унаследовал импровизационное начало, специфический джазовый саунд, от популярной – упрощение музыкального языка, ориентацию на широкую аудиторию. Синтетическая природа эйсид-джаза способствует экспериментам с различными направлениями популярной и джазовой музыки. Украинская группа «Jungleman» отличается широтой стилевого диапазона. Кроме доминантного эйсид-джаза, в творчестве коллектива есть произведения экспериментального характера, композиции с приоритетным электронным саундом, произведения, ориентирующиеся на музыкальную этнику и акустическое звучание.

Ключевые слова: творчество группы «Jungleman», музыкальный стиль, эйсид-джаз, популярная музыка, постмодернизм.

Beda Olga, *Postgraduate Student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Creativity of «Jungleman»in the context of Ukrainian jazz development

The purpose of the article. In the study, the creativity of the group «Jungleman» in the context of the development of modern Ukrainian jazz is examined. **The methodology** is based on the musical and analytical method, with the help of which the musical style of the popular acid jazz group «Jungleman» is characterized. **Scientific novelty** of the research is that for the first time in Ukrainian science the musical compositions of the jazz group «Jungleman» were examined through the prism of the style priorities of the music of the postmodern era. **Conclusions.** Acid jazz is the direction of modern musical art, functioning on the border of jazz and popular music. It is inherited from jazz an improvisational beginning, a specific jazz sound, from the popular music the simplification of the musical language, targeting a wide audience. The synthetic nature of acid jazz promotes experiments with various directions of popular and jazz music. The Ukrainian group «Jungleman» is distinguished by the breadth of the style range. In addition to the dominant acid jazz, the creativity of the collective includes works of an experimental nature, compositions with a priority electronic sound, works that focus on musical ethnicity and acoustic sound.

Key words: creativity of the group «Jungleman», musical style, acid jazz, popular music, postmodernism.

©Беда О.М., 2018

Актуальність теми. Палітра сучасної неакадемічної музики є надзвичайно розмаїтою, що призводить до стирання меж між «високою класикою» та популярною музикою. Стильовий синтез є характерним для творчості музикантів, що працюють у напрямах джазової, рок- та поп-музики, які часто відмовляються визначати, до якого стилю належить їхня творчість. Не є винятком і джазові музиканти, які грають не лише класичний джаз, а поєднують його з роком, етнікою, електронною музикою. Ейсид-джаз (acid jazz), що був актуальним у 90-х рр. XX століття в Європі та Америці, синтезує різні музичні стилі останнього десятиліття XX століття. На початку XXI століття вже немає колективів, які виконували б «чистий» ейсид-джаз – музиканти доповнюють його іншими напрямками, що робить стильову палітру джазових гуртів оригінальною й унікальною, хоча і більш складною для дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На сьогоднішній день в українській науці вже склалася традиція вивчення джазової музики: у вітчизняному музикознавстві класичними є роботи В. Олендарьова [3], В. Романко [4], В. Симоненка [5], серед нових досліджень виділимо роботу О. Супрун [6]. Втім, у поле зору науковців потрапляють або класичні, або авангардні джазові напрями, тоді як до популярних джазових стилів сучасні джазологи майже не звертаються. Також на сьогоднішній день в українській науці відсутні роботи, у яких джаз розглядався б у його зв'язках з популярною музикою. Виключенням є робота І. Яркіної, де здійснено спробу музикознавчого аналізу музики стилю funk на шляху від джазу до популярної музики [9]. Дослідження І. Яркіної торує шлях вивчення «проміжних» стилів у музиці неакадемічної традиції. Сьогодні, коли українські виконавці включилися у світовий процес розвитку джазової та популярної музики, актуальним є вивчення стильового синтезу джазу та інших напрямів неакадемічного музичного мистецтва. Серед українських музикантів, що працюють на стику джазу та інших музичних стилів неакадемічної музики, репрезентативним є дніпровський гурт «Jungleman».

Мета статті полягає у розгляді стильового синтезу в сучасній неакадемічній українській музиці на прикладі ейсид-джазового гурту «Jungleman».

Виклад основного матеріалу. Музика «третього пласту» (термін В. Конен) є відмінною від академічної і фольклорної традицій, його музичні стилі лише частково співвідносяться з академічними та фольклорними. Щодо напрямів сучасної неакадемічної музики, то сьогодні вона має безліч стилів та підстилів. Ейсид-джаз «як музичний, переважно інструментальний стиль сформувався на базі фанка, з додаванням вибраних класичних джазових треків, хіп-хопу, соулу й латинського грува» [8]. Відзначимо, що стильова строкатість є характерною рисою масової музики, яка «у всі часи, починаючи від Середньовіччя, відзначалася більшою стилістичною неоднорідністю, еклектичністю і, як наслідок – яскравіше вираженою персоніфікованістю, на відміну від двох інших ланок, які у більшій мірі виражають загальні цінності» [2, 77]. З іншого боку, при залученні творів іншої музичної культури часто відбувається поєднання запозичених та національних музичних зразків. Так, у «США тенденції до фольклоризації були рушійною силою розвитку масової музики та її провідним стилетворним чинником протягом другої половини XX ст.» [2, 78]. Те ж саме ми бачимо і в українській культурі, особливо у напрямах фолк-року та поп-фолку.

Стильові взаємодії у популярній музиці бувають внутрішньопластові та зовнішньопластові, якщо базуватися на термінології В. Конен. Зовнішньопластові взаємодії передбачають, наприклад, залучення традицій іншого музичного пласту, передусім академічного (рок-симфонія, рок-опера). Але частіше стильове поєднання відбувається через сполучення різних стилів усередині одного пласту. Так, І. Яркіна, аналізуючи стиль funk, відзначає, що він є внутрішньопластовим [9, 38]. Дослідниця відмічає, що для створення характерного звучання стилю funk знадобилося поєднання «старовинних форм музикування, що йдуть від первинної (ранньої) сфери "третьопластовості"; джазових парадигм в їх спрямованості до звільнення від традиційних норм стилістики; рок-культури з її інтонаційною "всеїдністю"; поп-музики з характерним для неї поверненням в прикладну сферу музикування (танець, шоу, відеокліп тощо)» [9, 35].

Аналогічним є процес створення музики у стилі ейсид-джаз. Як вже зазначалося, він поєднує джаз, фанк, хіп-хопу, соул та латинський грув. Однак є суттєва відмінність фанка від ейсид-джазу: стилістично фанк є внутрішньо єдиним і впізнаваним на слух, тоді як сьогодні ейсид-джазом називають різні музичні течії – і експерименти 1990-х років, і композиції, які використовують елементи ейсид-джазу, але в нових історичних умовах. Звучання одних сучасних ейсид-джазових гуртів наближається до поп-музики, яка «розбавляється» джазовим саундом, тоді як інші орієнтуються на «хіп-хопову» ґенезу ейсид-джазу. Найбільш «легкі» ейсид-джазові композиції близькі до звучання стиля лаундж.

Важливою рисою джазу є імпровізація, яка відсутня у творчості деяких представників ейсид-джазу, що дає підставу джазологам не відносити його до джазу. Ми вважаємо, що відсутність або наявність імпровізації залежить від того, чи колектив орієнтується на джазову публіку, де імпровізація є обов'язковим компонентом, а нові, передусім електронні звучання пов'язані з пошуком власного стилю, чи на поп-сцену, де елементи джазу також є складовою оригінального саунду колективу, але джазове (а насправді квазі-джазове) звучання пов'язано з використанням інструментів, що стали символами джазової музики. У цьому проявляється двоїстість ейсид-джазу, який виник на перетині джазової та популярної музики, і кожен виконавець різною мірою синтезує їх елементи, в залежності від потенційної аудиторії. Ейсид-джаз також є відкритим до поєднання з іншими видами мистецтва, зокрема кіно (при зйомках відео-кліпів), театром (концертні виступи з елементами театралізації). Можливий також і міжпластовий синтез, але у випадках з посиленням джазової складової, яка є відкритою для академічної та народної музики.

Стильовий плюралізм є характерним для доби постмодернізму, тому в ейсид-джазі яскраво виражений постмодерністичний тип мислення. Сучасні ейсид-джазові колективи розширюють свою палітру, зокрема завдяки включенню етнічних елементів, чого практично не було у «класичному» ейсид-джазі. Етнічні звучання однак не є «чистим» фольклором, а орієнтовані на т. зв. world music – популярну музику, що використовує фольклор різних народів світу. Отже, ейсид-джаз є синтетичним напрямом, який функціонує на перетині джазової та популярної музики і характеризується мобільністю та варіативністю компонентів (джаз, фанк, хіп-хоп, грув, world music) заради створення індивідуального звучання (саунду) гурту.

Серед світових колективів, що працювали у стилі ейсид-джаз або використовували його елементи, назвемо гурти «Jamiroquai», «Brand New Heavies», «Incognito», «Solsonics». Щодо української сцени, представниками найчастіше ейсид-джазу називають колективи «Mamanet», «4.А.Й.К.А.», «Люк», «TangoTempo», «Jungleman». Усі ейсид-джазові гурти мають своє обличчя, свою публіку, а їхня творчість є внеском у розвиток джазової та популярної музики.

На сьогоднішній українській джазовій сцені своє місце заслужено зайняв колектив з Дніпра «Jungleman». Попри популярність серед шанувальників джазу та часті виступи на концертах і фестивалях міжнародного класу, на сьогоднішній день у цього гурту, який існує вже понад 10 років, ще не має власного альбому. Однак в добу інтернету це не так важливо, оскільки колектив має свою сторінку в мережі [10] і канал в YouTube [12], який зробив їх відомими у світі [7]. Музикантів гурту «Jungleman» мало цікавить PR, тому на їх офіційній сторінці майже відсутня інформація про колектив, яка подає лише анонси виступів, відео- та аудіо-записи. Більше інформації про музикантів є в інтерв'ю [1; 7], що, звісно, утруднює дослідження творчості гурту. Однак, як вже було зазначено, записів колективу доволі багато, що робить дає можливість зробити перші кроки у вивченні творчого доробку гурту.

Лідером «Jungleman» та його ідейним натхненником є гітарист Андрій Попов, який заснував гурт узимку 2006 р. Відразу ж «Jungleman» стали запрошувати на різні музичні заходи. Перший склад колективу, з якого нині залишився лише його засновник, існував у 2006–2008 рр. З цього періоду збереглися напіваматорські записи, які у свій час звучали на радіо «Ренесанс». За згадками А. Попова, їх і досі можна почути у відеороликах або навіть у маршрутках міста [1]. У нинішній склад групи, окрім Андрія Попова, входять співачка Світлана Пєрвих (Sweelana), барабанщик Антон Костильов, бас-гітаристка Юлія Ємельяновська. Усі музиканти грають в інших колективах різну музику, відмінну від стилю «Jungleman». Оновлення складу гурту у цілому не вплинула на загальну зміну саунду, оскільки перший поштовх у написанні музики належить засновнику колективу, який у своєму інтерв'ю говорить так про творчий процес: «Зазвичай мені належить початкова ідея, причому я завжди чомусь знаходжуся не за своїм інструментом. Потім інші учасники обвішують її своїми партіями, а наприкінці створюється вокальна партія, текст. Але спочатку все ж музика. Пісні групи «Jungleman» неможливі у відриві від аранжувань» [1].

«Jungleman» ще у процесі написання першого повноцінного альбому, однак це не заважає гурту бути затребуваним у слухачів. Колектив неодноразово був учасником фестивалів джазової музики «Jazz Koktebel Pre Party» (Коктебель), «Live In Blue Bay» (Коктебель), «Alfa Jazz Fest» (Львів), «ГогольFest» (Київ), «ArtMisto» (Дніпро), «Джаз на Дніпрі» (Дніпро), виступає на різних музичних заходах країни та за її межами. Також музикантів часто запрошують на радіо й телебачення. Музика гурту «Jungleman» широко представлена на концертах, в ефірі, у мережі інтернет. Деякі композиції набули неабиякої популярності. Один з найкращих синглів гурту «Tango del Mar» (2014) входить у топ-100 (25 місце) джазових композицій, створених українськими виконавцями за 5 років голосування у хіт-параді jazzinua.com. Ця композиція також вийшла у червні 2014 р. на німецькому лейблі

«Musicheads». На сьогоднішній день композиція «Tango del Mar» увійшла до 5 топових компіляцій музики у стилі lounge в Європі. Також у топ-100 (34 місце) хіт-параду jazzinua.com входить композиція під назвою «Jungleman», яка є першою візитівкою гурту.

Саунд гурту, що відрізняється своєрідністю звучання, мінявся у різні періоди. На початку творчості колектив використовував майже невідомі тоді в Україні технології формування та обробки звуку як гітарна MIDI-система та E-Bow [11]. Сьогодні «Jungleman» виконує переважно напівакустичний ейсид-джаз, «розбавлений» етнічннми мотивами, латинською музикою та стилем bossa nova. Щодо перспектив розвитку колективу А. Попов каже таке: «Думаю, ми <…> підемо в якусь чисту акустику, або навпаки – матимемо айфон і будемо грати в музичних програмах. <…> Ми вважаємо за краще розвиватися вшир, а не вгору, грати різну музику, освоювати суміжні мистецтва» [1].

Перший хіт колективу «Jungleman» – інструментальна композиція з однойменною назвою – була у свій час візитівкою колективу, коли він ще був інструментальним тріо з дещо епатажним іміджем (на виступах учасники гурту одягалися в екзотичні костюми, ніби ілюструючи свою назву «Jungleman» – людина джунглів). Музика цієї композиції відзначена експериментальним характером: в ній використано мінімалістичний стиль електронного джазу, а її змістом є час як символічна категорія, яка керує буттям (рух, зупинка, удари годинника). Композиція «Jungleman», що виконана простими засобами, однак надзвичайно майстерно, набула популярності серед слухачів, і, як вже було зазначено, посіла 34 сходинку у топ-100 хіт-параду jazzinua.com. Аналогічними за стилем були й інші твори гурту «Jungleman» раннього періоду. Однак, після зміни виконавського складу музика колективу стає більш барвистою, а мінімалістичні засоби зміняються саундом, більш характерним для ейсид-джазу. Також колектив з інструментального стає вокально-інструментальним, що значно розширило його можливості. Композиції гурту «Jungleman» стали більш стилістично різноманітними, що свідчить і про еволюцію художнього мислення керівника колективу А. Попова, і про багатогранність музикантів, кожен з яких має широкий погляд на музику і не боїться експериментувати.

Більшість композицій, які становлять нинішній репертуар колективу, було створено на початку 2010-х рр. Охарактеризуємо кілька з них, акцентуючи увагу на їх стильові риси. Композиція «Wonderlands» є одним з ліричних творів колективу, за жанром її можна окреслити як баладу. Твір є знаковим для гурту, оскільки на нього було знято відео-кліп (2013). Найбільш виразним компонентом композиції є мелодична вокальна лінія, яка «обволікається» інструментальними лініями зі специфічним «електронним» тембром, який створюється за допомогою спеціальних підсилювачів. На початку твору зберігається певна рівновага звучання голосу і гітари, які вступають у діалог та доповнюють один одного, однак з розгортанням композиції партія гітари стає більш значущою, особливо у другій половині композиції, де її звучання переплітається з голосом вокалістки. Обидві партії утворюють подвійну – вокальну й інструментальну – імпровізацію, яка є яскравим прикладом контрастної поліфонії, характерної для академічної музики і для раннього джазу. Поліфонічність є характерною рисою джазової музики, вона представлена в ранній творчості колективу, зокрема в композиції «Jungleman», але на іншому музичному матеріалі: у композиції «Wonderlands» обидві лінії більш мелодизовані. Імпровізаційний компонент є динамічним стрижнем розвитку, який підводить до кульмінаційної вершини композиції, де основна тема звучить піднесено й емоційно насичено, а потім швидко розчиняється у природному звучанні. У композиції «Wonderlands» важлива для творчості колективу поліфонічна складова використана відповідно до специфіки жанру балади. Поліфонічність музики знайшла відбиток і у відеоряді, де переплітаються дві лінії – лірична з підкресленими рисами ідеального, неземного, символом якого стає білий рояль, навколо якого сконцентровано дію, та реальна, де учасники гурту «вписані» у природний ландшафт, ніби апелюючи до назви колективу – «Jungleman» (як зазначають музиканти в інтерв'ю, зйомки відбувалися «у джунглях» занедбаного парку [7]), трактованої вже не у контексті екзотичного, а як символ злиття людини з природою.

Більш драйвовою є композиція «Come, come». В її інструментальному супроводі звучання є більш насиченим, що надає музиці динаміки. Енергійні та масивні за звучанням вокальні розділи змінюються більш прозорими інструментальними, де підкреслюється електронний саунд. Окрім тембру, змінюється й гармонічний план композиції – гармонії стають більш вишуканими і нагадують за характером знахідки гурту «Jamiroquai». У композиції «Come, come» головний акцент зроблено не на поліфонії, а на гармонічному розвитку твору. Також важливого значення набуває інструментальна складова, хоча домінує у творі вокальна лінія, яка є надзвичайно експресивною, гнучкою та охоплює великий діапазон.

Більшість композицій гурту «Jungleman» – вокально-інструментальні, але низка творів є чисто інструментальними, серед яких виділимо «The Third Cosmic Speed». У композиції підкреслено електронне звучання, відсутня яскраво виражена мелодична лінія, а головним елементом виразності стає

«фонове» звучання, яке надає їй космічності. Елементами «третьої космічної швидкості» стають імпровізації гітариста, за допомогою яких створюється ілюзія надзвичайно швидкого руху. Ілюстративність, програмність є також однією з визначальних рис гурту «Jungleman», що споріднює творчість колективу не лише з музикою неакадемічної, а й академічної (барокова або романтична програмність) традиції.

Серед безумовних хітів гурту «Jungleman» є композиція «Give It», яка є одним з класичних втілень ейсид-джазового звучання. Красиві «пряні» гармонії супроводу, що мають виражене електронне звучання з ефектом відлуння, є тим фоном, на якому звучить примхлива мелодія. Вокальна партія у цій композиції є складною через широкий діапазон та імпровізаційність мелодики. В інструментальних розділах за допомогою електроніки імітуються традиційні джазові інструменти, зокрема саксофон (у студійному запису). Гармонічна основа композиції є надзвичайно вишукана, в ній часто використовуються характерні для джазової музики півтонові співвідношення акордів.

Композицію «Give It» музиканти часто виконують на концертах, і серед різних інтерпретацій зазначимо виступ на місцевому телебаченні (52 канал) м. Дніпра, що відбулася 09.07.2015 р., де колектив виступав в напівакустичному складі. Загальна композиція твору була близькою до студійної версії, але в інструментальних частинах звучання було, по-перше, більш «гітарним», ніж «саксофоновим», по-друге, була значно посилена імпровізаційна складова. Така зміна була пов'язана з можливостями конкретного концертного майданчика, а також спробами музикантів виступати в акустичному форматі. Напівакустичний варіант звучання по-новому розкриває потенційні можливості колективу як джазового, де імпровізаційність є однією з його специфічних рис.

Ще одним з хітів колективу є композиція «5 Quarters». Це середньотемпова композиція, у якій вокалістка має можливості реалізувати свій імпровізаційний потенціал. Не менш імпровізаційною та віртуозною є інструментальна партія. Особливістю композиції є тісний зв'язок інструментальної та вокальної партій, які в творі доповнюють одна одну. Це, на нашу думку, найбільш віртуозний твір у репертуарі колективу – як для вокалістки, так і соліста-інструменталіста. Гармонічний план у цьому творі є більш традиційним, яка однак в імпровізаційних розділах ускладнюється: при поєднанні гармонічної сітки та партії соліста доволі яскраво виражена політональність, а подекуди й поліритмічність, що також є характерним для творчості колективу. Обидві композиції – «Give It» та «5 Quarters» – є двома композиціями різного характеру, які найбільш яскраво репрезентують ейсид-джазове обличчя колективу.

Найбільшим хітом гурту «Jungleman» є композиція «Tango del Mar», яку було оцінено не лише українським, а й європейським слухачем. У цьому творі до типового звучання гурту було додано ще одну складову – етнічну. Гармонічною основою композиції є традиційний для іспанської музики домінантовий лад, який робить її надзвичайно експресивною. Вокальна партія є внутрішньо стриманою, подекуди драматичною. Органічними є гітарні імпровізації, які близькі до стилю фламенко. Гармонії в інструментальних програшах є більш складними і апелюють до джазового, а не лише етнічного звучання. В напівакустичному варіанті композиція «Tango del Mar» заграла ще більшими барвами за рахунок «живого» звучання, де гітара та перкусія наближають її до іспанського першоджерела.

Висновки. Ейсид-джаз є напрямком сучасного музичного мистецтва, що функціонує на межі джазової та популярної музики. Від джазової музики ейсид-джаз успадкував імпровізаційне начало, яке відсутнє лише в деяких його течіях, специфічний джазовий саунд, що досягається за рахунок інструментарію, від популярної – спрощення музичної мови, орієнтацію на широку аудиторію. Синтетична природа ейсид-джазу дає можливість музикантам, не виходячи за рамки стилю, експериментувати з різними напрямами популярної та джазової музики.

Український гурт «Jungleman» відрізняється широтою стильового діапазону, у центрі якого – ейсид-джаз. Розмаїття стилів колективу пояснюється як високим творчим потенціалом його учасників і особливо лідера А. Попова, так і тривалим творчим шляхом. Окрім домінантного ейсид-джазу, у творчості гурту був мінімалістичний експериментальний період, «електронний» період, сьогодні актуальною є етніка, а у перспективі – більш прозоре звучання зі збільшенням використання «живого» інструментарію. Стильовий плюралізм є ознакою ейсид-джазу початку XXI століття.

Література

1. Андрей Попов: «Чтобы появилась хорошая песня, нужно послушать тишину» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://artvertep.com/news/25200_Andrej+Popov%3A+«CHtoby+poyavilas+horoshaya+pesnya,+nuzhno+poslushat+tishinu».html

2. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості : дис. … канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 / О. М. Бойко. – К., 2017. – 215 с.

3. Олендарьов В. М. Вітчизняний джаз та проблеми стилю : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.02 / В. М. Олендарьов. – К., 1995. – 20 с.

4. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна и музикознавча інтерпретації : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / В. І. Романко. – К., 2001. – 20 с.

5. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу / В. Симоненко. – К. : Центрмузинформ, 2004. – 232 с.

6. Супрун О. В. Мистецтво джазу як форма взаємодії музичних культур : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : спец. 26.00.01 / О. В. Супрун. – К., 2011. – 20 с.

7. Чередниченко Е. Благодаря YouTube днепровская группа прославилась на весь мир [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://vesti.dp.ua/blagodarya-youtube-dneprovskij-klub-proslavilsya-na-ves-mir/

8. Эйсид-джаз [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.e-reading.club/chapter.php/1002682/22/Napravleniya_Muzykalnye_-_Enciklopediya_muzyki.html

9. Яркина И. Ю. Вокально-инструментальный ансамбль в стиле funk : дис. … канд. искусствовед. : спец. 17.00.03 / И. Ю. Яркина. – Х., 2016. – 207 с.

10. Jungleman (Music is the space jungle) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.jungleman.com.ua/

11. Jungleman [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://7lafa.com/pagebiomusicians.php?id=22326

12. Jungleman [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.youtube.com/user/junglemanmusic

References

1. Andrey Popov: Chtoby poyavilas khoroshaya pesnya, nuzhno poslushat tishinu (2015). Retrieved from http://artvertep.com/news/25200_Andrej+Popov%3A+«CHtoby+poyavilas+horoshaya+pesnya,+nuzhno+poslushat+tishinu».html [in Russian].

2. Boiko, O. M. (2017). Ukrainian mass music: stages of development, national characteristics. Candidate's thesis. Kyiv: M. Rylsky Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].

3. Olendaryov, V. M. (1995). Ukrainian jazz and style problems. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Kyiv State Conservatory named after Tchaikovsky [in Ukrainian].

4. Romanko, V. I. (2001). Jazz in the musical culture of Ukraine: sociocultural and musical interpretation. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].

5. Symonenko, V. (2004). Ukrainian Encyclopedia of jazz. Kyiv: Tsentrmuzinform [in Ukrainian].

6. Suprun, O. V. (2011). The art of jazz as a form of intercultural music interaction. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

7. Cherednichenko, E. (2017). Blagodarya YouTube dneprovskaya grupa proslavilas na ves mir. Retrieved from https://vesti.dp.ua/blagodarya-youtube-dneprovskij-klub-proslavilsya-na-ves-mir/ [in Russian].

8. Acid jazz (2017). Retrieved from http://www.e-reading.club/chapter.php/1002682/22/Napravleniya_Muzykalnye_-_Enciklopediya_muzyki.html [in Russian].

9. Yarkina, I. Yu. (2016). Vocal and instrumental ensemble in the funk style. Ccandidate's thesis. Kharkiv, Kharkiv National University of Arts [in Russian].

10. Jungleman (Music is the space jungle) (2017). Retrieved from http://www.jungleman.com.ua/ [in English].

11. Jungleman (2017). Retrieved from https://7lafa.com/pagebiomusicians.php?id=22326 [in Russian].

12. Jungleman (2017). Retrieved from https://www.youtube.com/user/junglemanmusic [in English].

УДК 78.07 “312”(477)

Бережник Святослав Іванович,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-2052-0826
punk2441@mail.com

ВПЛИВ ФЕСТИВАЛЮ «SZIGET» НА РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ В СХІДНІЙ ЄВРОПІ

Мета роботи: проаналізувати історію та практику проведення фестивалю "Sziget", його мистецьку та культурну складові, розглянути жанрові та стилістичні особливості програми фестивалю. **Методологія дослідження:** полягає у поєднанні історіографічного аналізу з методом включеного спостереження. **Актуальність дослідження** зумовлена відсутністю інформації в українських наукових джерелах про розвиток сучасної фестивальної культури у Східній Європі. **Наукова новизна.** Автором подана соціально-комунікаційна характеристика і розкриваються інформаційні засади організації фестивалю "Sziget". Досліджено його історію та особливості проведення з використанням сучасної музичної термінології. **Висновки.** На основі статей в зарубіжних спеціалізованих виданнях проведено аналіз фестивалю: доведено, що фестиваль "Sziget" на сьогодні є найбільшим культуротворчим засобом в Угорщині, також виступає рушієм інкультураційних процесів у європейському суспільстві, напряму впливає на розвиток всієї східно-європейської культури об’єднуючи відвідувачів фестивалю довкола соціальних, морально-етичних, політичних та інших актуальних проблем сучасної Європи. Даний фестиваль є оптимальним засобом залучення великої слухацької аудиторії для популяризації молодих артистів різних жанрів. Важливим здобутком фестивалю є створення позитивного іміджу країни серед його відвідувачів. Інформація подана в статті буде корисною для подальшого дослідження європейських фестивалів українськими науковцями.

Ключові слова: Sziget Festival, Угорщина, музичні фестивалі, лайн-ап.

***Бережник Святослав Иванович**, аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Влияние фестиваля «Sziget» на развитие культуры в Восточной Европе

Цель работы: проанализировать историю и практику проведения фестиваля "Sziget", его художественную и культурную составляющие, рассмотреть жанровые и стилистические особенности программы фестиваля. **Методология исследования**: заключается в сочетании историографического анализа с методом включенного наблюдения. Актуальность исследования обусловлена отсутствием информации в украинских научных источниках о развитии современной фестивальной культуры в Восточной Европе. **Научная новизна.** Автором представлена социально-коммуникационная характеристика и раскрываются информационные основы организации фестиваля Sziget. Исследованы его историю и особенности проведения с использованием современной музыкальной терминологии. **Выводы.** На основе статей в зарубежных специализированных изданиях проведен анализ фестиваля: доказано, что фестиваль "Sziget" сегодня является крупнейшим культуро- творческим средством в Венгрии, также выступает двигателем инкультурацийних процессов в европейском обществе, напрямую влияет на развитие всей восточно-европейской культуры объединяя посетителей фестиваля вокруг социальных, морально-этических, политических и других актуальных проблем современной Европы. Данный фестиваль является оптимальным средством привлечения большого слушательской аудитории для популяризации молодых артистов разных жанров. Важным достижением фестиваля является создание позитивного имиджа страны среди его посетителей. Информация представлена в статье будет полезной для дальнейшего исследования европейских фестивалей украинскими учеными.

Ключевые слова: Sziget Festival, Венгрия, музыкальные фестивали, лайн- ап.

***Berezhnyk Sviatoslav**, Postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts*

The impact of the Sziget festival on cultural development in Eastern Europe

Purpose of the article to analyze the history and practice of the "Sziget Festival," its artistic and cultural components, and to consider the genre and stylistic features of the festival program. **The methodology** of the study is the combination of historiographical analysis with the method of included observation. The urgency of the study is due to the lack of information in Ukrainian scientific sources on the development of contemporary festival culture in Eastern Europe. **Scientific novelty.** The author presents the social and communication characteristics and discloses the information principles of the organization of the festival "Sziget." His history and peculiarities of carrying out with the use of modern musical terminology are investigated. **Conclusions.** Based on articles in foreign specialized publications, the analysis of the festival has been carried out: it has been proved that the "Sziget Festival" is today the most significant cultural and creative tool in Hungary, also acts as the engine of inculturation processes in European society, directly

©Бережник С.І., 2018

affects the development of the entire Eastern European culture by uniting the visitors of the festival around social, moral, ethical, political and other actual problems of modern Europe. This festival is an optimal means of attracting a large listening audience to popularize young artists of different genres. A significant achievement of the festival is the creation of a positive image of the country among its visitors. The information provided in the article will be useful for further study of European festivals by Ukrainian scholars.

Key words: Sziget Festival, Hungary, music festivals, line-up.

Актуальність теми дослідження. Для розуміння сучасного фестивального руху в Угорщині розглянемо їх історичні передумови. Практика створення фестивалів в Європі з'явилась ще у XVIII ст. столітті. На той час вони були пов'язані виключно з церковною музикою. Особливо свого розвитку музичні фестивалі набули в XX сторіччі, зазнавши при цьому значної трансформації як в культурній, так і в організаційній складовій.

Аналіз досліджень і публікацій. Перші журнальні статті, присвячені музичним фестивалям, були опубліковані в спеціальному випуску "Canadian Journal of Applied Recreation Research" в 1991 році в Канаді, зараз цей журнал називається "Leisir/Leiser". Перша стаття цього видання, присвячена фестивалям вийшла під назвою «Festival Events A fertile ground for leisure research» (Фестивальні заходи: родюча земля для дозвілля і досліджень). З того часу вийшло чимало різних статей та досліджень, присвячених фестивальним заходам. Більшість з них описують економічну та маркетингову складову фестивальних заходів. В Україні дослідженням музичних фестивалів займались багато сучасних науковців. Найбільш значущими є роботи С. Зуєва та М. Шведа. Серед європейських досліджень останніх років можна виділити дослідження угорських авторів в книзі "Made in Hungary: Studies in Popular Music". Серед них – статті авторів Emília Barna, Tamás Tófalvy, Kata Márta Nagy, Anna Szemere, присвячені угорським фестивалям.

Мета роботи: проаналізувати історію та практику проведення фестивалю "Sziget", його мистецьку та культурну складові, розглянути жанрові та стилістичні особливості програми фестивалю.

Викад основного матеріалу. Фестивальний рух в Угорщині почався ще в соціалістичний період, коли угорське керівництво доброзичливо ставилося до проведення даних заходів. Так само, як в Чехії та СССР, комуністичною пропагандою були пронизані перші угорські фестивалі, а для їхнього проведення потрібно було отримати узгодження від вищих керівних органів. З 1981 року і до сьогодні у Будапешті щорічно проводиться «Весняний фестиваль», який є однією з основних культурних подій країни. Найактивніше музичні фестивалі почали розвиватися на початку 90-х років. Історично склалося, що перші фестивалі популярної музики в Угорщині з'явилися під час «перебудови» та набули свого розквіту з розпадом Радянського Союзу. Саме в цей період були створені два найбільших сучасних фестивалів Угорщини "Hegyalja" і "Sziget". Проект "Sziget" матеріалізувався в 1993 році через чотири роки після падіння «Стіни» та за рік до двадцять п'ятої річниці фестивалю "Woodstock" (Вудсток) – це перший великий музичний фестиваль світового масштабу, який ще тоді популярні ЗМІ поетично назвали «літом любові». Натхненні сподіваннями, що зміни в політичному режимі вплинуть на економічну та культурну ситуацію в країні, ініціатори першого фестивалю «Sziget» створювали його як «мегаподію», що об'єднає молодь Європи та інших країн. Фестиваль було сформовано та реалізовано в контексті масштабної дискурсивної та інституційної перебудови континенту [2, 35].

У Європі щорічно проводяться більше тисячі музичних фестивалів регіонального значення та сотні міжнародних. Найвідомішими з них вважаються: Glastonbury, Rock am Ring, Rock in Park, Opener Festival, Krakow Live Festival, Off Festival, Positivus Festival, Sziget Festival, Summer Well Festival, Colours of Ostrava, Pohoda Festival, INmusic Festival, Exit Festival, Wacken Festival. Всі вони мають величезне культурне значення не тільки для своїх країн, а для всієї світової культури. Саме завдяки фестивалям сучасні музиканти та митці мають можливість донести свої творчі досягнення до широкої маси відвідувачів фестивалів, що відносяться до різних соціальних та етнічних груп, а також можуть напряму впливати на інкультураційні процеси в Європі та світі. Економічний імператив, що лежить в основі фестивального буму, пов'язаний із занепадом виробництва та дистрибуції електронних носіїв та внесенням змін до статусу живої музики: сучасні споживачі користуються нескінченною пропозицією та величезним асортиментом записаної музики, не платячи за це. Часи електронного піратства принесли величезні збитки, як компаніям-виробникам, так і самим музикантам. Ці обставини змушують будь-якого музиканта, незалежно від його віку та популярності, активно гастролювати. Влітку всі виступи артистів зосереджені на музичних фестивалях, які проводяться просто неба «open-air».

Фестиваль є економічно і логістично оптимальним форматом для організаторів концертів, залучаючи при цьому велику слухацьку аудиторію. Як слушно зазначає М. Черкашина-Губаренко:

«Кожен фестиваль тримається на тісній взаємодії трьох чинників: творчого, організаційного і фінансово-економічного, до яких додається і певний часо-простір, розрахований на розвинутий туристичний бізнес» [3].

Мета фестивалю безпосередньо впливає на формування концепції заходу та визначення соціальних векторів дійства. Це може бути:

1) ознайомлення слухацької аудиторії з історією або із сучасним напрямком музичного мистецтва;

2) популяризація певного музичного напрямку або конкретного колективу, продукту, бренду;

3) пошуки нових форм і стилів тощо. Кожен фестиваль має свій унікальний формат, тему, стиль.

Для визначення, яким чином "Sziget" впливає на культуру в Східній Європі, необхідно виявити культуротворчі функції фестивалю. На нашу думку, фестивалям популярної музики властиві такі головні культуротворчі функції:

1) Просвітницька. Виступ всіх учасників направлено на презентацію будь-якого досягнення культури одного з народів. У одному фестивалі можуть брати участь від 20 до 50 (і більше) учасників, в залежності від тривалості та можливостей фестивалю. У зв'язку з цим, можна стверджувати, що програма фестивалю досить насичена й інформативна, оскільки висвітлюється культура і традиції відразу кількох народів в різних аспектах їх життєдіяльності: танець, музика, обряд і т.п.

2) Комунікативна. Фестивальне спілкування дозволяє не тільки зменшити непорозуміння між сторонами, але і дізнатися щось нове один про одного і, можливо, знайти щось спільне, щоріднить культури співрозмовників. Тим самим, зменшується страх перед «чужим»: «чужий = ворожий» переходить в статус «інший = доброзичливий». Більш того, особисте спілкування сприяє формуванню ставлення до «інших» культур і людей, які представляють їх, менш стереотипно.

3) Виховна, яка проявляється в основному при безпосередньому контакті й спілкуванні дітей з представниками «інших» культур в сприятливому і дружньому контексті. Дане спілкування спрямоване скоріше на налагодження контакту й інформаційний обмін (наприклад, знаннями про культурні особливості). Крім цього, дана функція спрямована на формування міжкультурної компетентності.

4) Розважальна. Зазвичай фестиваль народів передбачає наявність не тільки програми виступів учасників, а й розважальну складову: майстер-класи, гала-концерт, ярмарки, танці тощо. Таке колективне проведення часу і спілкування при наявності видовищної складової та креативних заходів створює атмосферу свята, яка дозволяє сприймати презентовану «інформацію» (традиції, звичаї іт.п.), як «барвисте шоу». Подібна «подорож» в інший культурний простір передбачає можливість спробувати нову страву, танець, почути нову музику, отримати нові враження, які створюють в учасників фестивалю відчуття новизни, задоволення, гармонійності.

Відомо, що Sziget Festival – це найбільший тижневий фестиваль Східної Європи, що презентує найсучасніші музичні напрямки та стилі. В ньому задіяні безліч концертних майданчиків і різних творчих заходів, починаючи від культурних акцій та тематичних лекцій, і закінчуючи зонами відпочинку й цирком. Постійною локацією фестивалю є столиця Угорщини – Будапешт, де він щорічно проводиться посеред Дунаю на так званому «Острові свободи». З угорської "Sziget" дослівно перекладається як острів. Започаткований ще в 1993 році, фестиваль називався спочатку "Diaksziget", що означало "Студентський Острів", згодом залишилося тільки друге слово «Острів». Якщо перший фестиваль зібрав понад 43 тис. людей, зараз його відвідують близько 400 тис. щорічно. З самого початку організатори фестивалю Мюллер та Герленд взяли за основу модель британського фестивалю "Glastonbery" (Гластонбері), відомого своїм широким асортиментом музичних й немузичних, художніх та популярних розваг. Говорити, що "Sziget" – це угорська копія "Glastonbery" – вже стало звичним в колах європейських організаторів. Організатори таких найбільших музичних фестивалів, як "Sziget" та "Lollapaloza", неабияку увагу приділяють подоланню кордонів між жанрами та стилями, для того, щоб люди різних вікових груп, музичних смаків, рівнів освіти та національностей могли взаємодіяти між собою, обмінюватись культурними надбаннями й традиціями своїх країн.

Особливістю фестивалю також є бажання організаторів побудувати певну святкову спільноту в межах фестивального дійства. Популярність фестивалю спостерігається в його статистиці: кількість відвідувачів збільшилася з 43 000 в перший рік – до 143 000 в наступному, і продовжила зростати щороку. Разом з цим, збільшувалась кількість майданчиків та артистів, це привабило багато спонсорів, що також позитивно вплинуло на створення нових різноманітних подій в рамках фестивалю. Політика фестивалю завжди була зосереджена на спроможності пересічних європейців придбати квитки на фестиваль. Відносно дешеві ціни порівняно з іншими європейськими фестивалями приваблюють відвідувачів із всієї Європи. Впродовж 1996 – 2001 років ціни на квитки зросли в чотири рази.

Все це відбулося в період, коли "Sziget" оголосив про довгострокову співпрацю зі спонсорами. Одним з головних спонсорів фестивалю тоді стала мегакомпанія «Pepesi», деякий час фестиваль навіть називався "Pepsi Sziget". Разом з цим, організатори заявили про своє прагнення вийти на європейський ринок і стати одним з основних і найвідоміших культурних форумів Європи. Завдяки цим змінам фестиваль отримав стрімкий потік нових відвідувачів, їхня загальна кількість зросла до 350 000, а кількість шоу та перфомансів за тиждень фестивалю перевищила цифру в 5 000. Все це супроводжувалось деяким зменшенням угорських виконавців на користь закордонних, та появою в лайн-апі[1] фестивалю артистів світового рівня, серед яких першими стали: Motorhead, Prince, Radiohead та Run DMC.

Помічено, що більшість відомих виконавців, запрошених на фестиваль, зазвичай вже пережили пік своєї популярності, але й досі залишаються актуальними для сформованої за багато років постійної слухацької аудиторії фестивалю. Хоча з боку організаторів це робиться для скорочення бюджетних витрат фестивалю, – щоб не витрачати колосальних коштів на нових популярних артистів, які посідають верхні сходинки світових чартів і, відповідно, за свій виступ просять чималий гонорар. Одного разу, щоб підняти рейтинг фестивалю організатори навіть спробували запросити американську поп-співачку Lady Gaga в період посилення її популярності, та навіть внесли "Lady Gaga" в офіційний лайн-ап, головним хедлайнером[2]. Але з'явились непередбачувані обставини: артистка відхилила пропозицію агентства, тим самим, затягнувши процес, який зайняв чимало часу та за якого її ринкова ціна зросла вдвічі. У цій ситуації організатори спробували повторно узгодити виступ поп-зірки за підвищеною ціною, але врешті-решт домовитися не вдалося. Справа завершилася скандалом та видаленням головного хедлайнера з афіші фестивалю. Незважаючи на такий прикрий випадок, організатори зуміли правильно обіграти ситуацію на свою користь, разом з інформаційним галасом, що здійнявся навколо Lady Gaga, популярність фестивалю почала стрімко зростати. Цьому ще більше сприяла нагорода «The Best Major Festival» (Кращий великий європейський фестиваль), отримана фестивалем в 2011 році, яка дозволила приваблювати дедалі більше західноєвропейських туристів. Пізніше фестиваль "Sziget" отримав ще багато різних міжнародних нагород. Він вдруге вигравав у номінації "The Best Major Festival", а в 2016 році отримав нагороду за найкращий в Європі лайн-ап. У 2017 несподіванкою став виграш фестивалем престижної європейської премії "Festival Awards" у номінації "Улюблений фестиваль музикантів" [5, 20].

Організатори прийшли до висновку, що успіх фестивалю, за великим рахунком, дорівнює зростаючій кількості іноземців серед відвідувачів, яка досягається завдяки розумному брендингові[3]: бренд "Sziget" складається переважно з еклектичних культурних пропозицій, висвітлення музики меншин, різних громадських рухів та просвітницьких ідей, має складну і розвинену інфраструктуру.

Серед досягнень фестивалю на сьогодні можна відмітити наступні позитивні новації. Розширення списку основних артистів відбулося в 2016 році коли на фестивалі виступали такісуперзірки» як Robbie Williams, "Florence and the Machine", "Kings of Leon" та "Interpol". Лайн-ап «важкої» рок-сцени фестивалю представляли лише британці "Muse"; варто також зазначити, що серед хедлайнерів була американська поп-співачка Rihanna, що є декілька нетиповою для фестивалів даного типу. Одним із позитивних досягнень фестивалю можна назвати запрошення на головну сцену кращих світових виконавців в жанрі електронної музики David Guetta і "The Chemical Brothers". У цей період ціна квитка на всі 7 днів фестивалю була досить лояльною – всього 249 € за попереднім продажами, та зросла на 40 € після оголошення закінчення попереднього продажу. В ці квитки також входили додаткові опції та вибір місця розташування намету, безкоштовне використання душових і багато різних бонусів. Вартість одноденного квитка склала 59 €.

У 2017 році пройшов ювілейний 25-й фестиваль. У перший день фестивалю 9-го серпня хедлайнером фестивалю на головній сцені стала американська співачка Pink. Це свідчить про вже сформований певний стандарт в організаторів фестивалю, адже Rihanna і Pink дуже схожі американські поп-зірки, що мали величезну світову популярність в середині 2000-х. Також на головній сцені фестивалю зіграли англійські інді-рокери Kasabian, які до слова були хедлайнерами "Atlas Weekend", що проходив в Києві. Були помітними канадський поп-панк гурт "Billy Talent", який теж за декілька днів до фестивалю відіграв концерт у столичному клубі "Atlas", британський джазовий співак і композитор Джеймі Каллум, американський рок-дует "The Kills", англійські електронні гурти "Clean Bandit" і "Metronomy", а ще популярні електронники "Major Lazer" і "The Chainsmokers". Цього фестивального року вартість 7 денного абонемента дещо зросла та склала 275 € за попередніми продажами, а на час проведення фестивалю – 325 €. Попереднє замовлення одноденного квитка коштувало відвідувачам 65 €, а вже на місці квиток обходився в 75 €. Загальний бюджет "Sziget 2017" склав близько 20 млн. € Близько 40% від цієї суми йде на хедлайнерів, ще близько 40% – на інфраструктуру, 10% – на марке-

тинг і 10% – на послуги та кейтеринг[3]. Всього в організації зайняті близько 15 тис. чоловік, включаючи волонтерів [4].

Одним із соціальних заходів фестивалю є подія, яка відбувається на майданчику "XSLand". Щорічно відвідувачі мають змогу дізнатися про життя людей з обмеженими фізичними можливостями та спробувати відчути себе сліпим в лабіринті, подолати перешкоди на інвалідному візку, вивчити мову глухонімих, пограти в баскетбол на візках або видертися на вершину із зав'язаними очима. Інфраструктура побудована таким чином, щоб люди з інвалідністю не відчували дискомфорту, – є спеціальні туалети, пологі доріжки та підвищення перед сценами.

У 2014 році організатори планували провести ще один "Sziget" в Україні, але через події на сході від цієї ідеї відмовились. Натомість, вже 3 роки поспіль проводиться відбірковий конкурс серед молодих українських гуртів для участі в "Sziget", переможці цього конкурсу мають змогу виступати на основних майданчиках фестивалю, це позитивно вплинуло на розвиток української музики та якість живих виступів в Україні в цілому. У 2017 році українську складову фестивалю "Sziget" представляли: "DakhaBrakha" на сцені "World Music Stage", "Brutto" та "Atomic Simao" на сцені "Europe Stage", "The Same Toy", Стас Деркач і Богдан Матвійчук на сцені "Campfire" [6, 54].

Висновки. Доведено, що одним з найбільш популярних й престижних фестивалів у Східній Європі сьогодні є угорський "Sziget Festival". У 2017 році він вже відсвяткував своє 25-річчя й увійшов в коло ветеранів європейських музичних фестивалів, прийнявши за роки свого існування мільйони іноземних туристів й ставши візитною карткою столиці Угорщини – Будапешту. У сучасному фестивальному русі Європи зараз відбуваються великі позитивні зрушення, пов'язані з розбудовою демократичного суспільства й розвитком креативної індустрії. Завдяки цим глобалізаційним процесам Європейський Союз виступає світовим лідером за розвитком не лише в галузі економіки, а й культури. Сьогодні музичні фестивалі, окрім того, що стають майданчиками для демонстрації власних досягнень, також сприяють обміну досвідом та отримання нових знань, впливаючи на розвиток майстерності й особистісних якостей молодих артистів.

З політичної точки зору, залучення фестивалю "Sziget" до прогресивних «європейських» цінностей в епоху, коли спостерігається посилення націоналістичної риторики, позитивно впливає на молоде покоління. Етнічною групою, яка найбільше страждала від расизму в Європі, є роми – "Чорний народ Європи". Їхня ситуація особливо критична в центральному і східному регіоні Угорщини та на Балканах, де зосереджена більшість цієї етнічної групи. Як видно з рекламної кампанії "Lonely Planet", інвестування в оригінальну світову музику, зокрема у ромську, дуже добре сприймається європейською публікою, яка прагне шукати унікальний музичний продукт. Сьогодні "Sziget" функціонує до деякої міри не лише як музичний фестиваль, але й як своєрідна мала "Організація Об'єднаних Націй" – пише Еван Рейлз в газеті "New York Times" [7, 61].

Фестиваль "Sziget" сприяє формуванню сучасної музичної індустрії Угорщини та Східної Європи в цілому, збагачує музичний досвід європейців, надихає та знайомить їх із творчістю зарубіжних музикантів, створюючи майданчики для пізнання культурних цінностей і традицій різних народів та активізує появу нових форм музичної творчості в процесі соціокультурного обміну уже протягом багатьох років. Подальше дослідження фестивалю "Sziget" залишається актуальним, оскільки з плином часу і змінами в тенденції фестивалю стимулюється поява нових соціологічних та культурологічних процесів у європейському суспільстві.

Примітки

[1]Лайн-ап (англ. Line up) – це список розважальних заходів, запланованих на фестивалі, або список музикантів, зазвичай – з вказівкою часу, коли починається виступ того чи іншого артиста.

[2] Хедлайнер – (англ. headline) — головний музичний гурт або виконавець фестивалю, залучення якого має на меті збільшити кількість відвідувачів.

[3] Брендинг (англ. Branding) — це діяльність зі створення тривалої прихильності до товару на основі спільного впливу на споживача рекламних повідомлень, товарної марки, пакування, матеріалів для стимулювання збуту та інших елементів комунікації, об'єднаних певною ідеєю та фірмовим оформленням, які виокремлюють товар серед конкурентів і створюють його образ [1, 66].

Література

1. Мамалига С. В. Брендинг як фактор підвищення конкурентоспроможності продукції / С. В. Мамалига. // Збірник наукових праць ВНАУ Серія: Економічні науки. – 2012. – С. 66–70

2. Синєокий О. Поп- і рок-фестивалі як інструмент впливу на споживачів фонографічної продукції та факультативний елемент рекордингової системи Центрально-Східної Європи / Олег Синєокий. // Масова комунікація: історія, сьогодення, перспективи. – 2013. – С. 34–37.

3. Черкашина-Губаренко М. Українська музика у сучасному медіа-просторі / М. Черкашина-Губаренко // Мистецтвознавство України. – 2009. – С. 78–82

4. Швед О. З ювілейного Sziget Festival 2017 починається нова ера фестивалю [Електронний ресурс] / Ольга Швед // Gazeta.ua. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: https://gazeta.ua/articles/culture/_z-yuvilejnogo-sziget-festival-2017-pochinayetsya-nova-era-festivalyu/788669

5. Barna E., Tófalvy T., (2017) Made in Hungary: Studies in Popular Music, New-York, pp. 20–220

6. Sherstiuk, Mariia. Lingvokul'turnij prostir ukraïns'koï al'ternativnoï muziki (muzika nezaležnoï Ukraïni). Praha, 2017. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav východoevropských studií. Vedoucí práce Sverdan, Tetiana, 3–94 [in Ukrainian].

7. Wickström D. (2008) "Drive-Ethno-Dance" and "Hutzul Punk": Ukrainian-Associated Popular Music and (Geo)politics in a Post-Soviet Context, Yearbook for Traditional Music, Slovenia, vol. 40, pp. 60–88

References

1. Mamalyha S. V. (2012). Branding as a factor in increasing the competitiveness of products. Zbirnyk naukovykh prats VSAU ser. Ekonomichni nauky, 66–70 [in Ukrainian].

2. Synieokyi O. (2013). Pop and rock festivals as a tool for influencing consumers of phonographic products and an optional element of the Central European Recording System. Masova komunikatsiia: istoriia, sohodennia, perspektyvy, 34–37 [in Ukrainian].

3. Cherkashyna-Hubarenko M. (2009). Ukrainian music in modern media space. Mystetstvoznavstvo Ukrainy, 78–82 [in Ukrainian].

4. Shved O. (2017). From the jubilee Sziget Festival 2017 begins a new era of the festival. Gazeta.ua. Retrived from https://gazeta.ua/ru/articles/culture/_s-yubilejnogo-sziget-festival-2017-nachinaetsya-novaya-era-festivalya/788669

5. Barna E., Tófalvy T. (2017). Made in Hungary: Studies in Popular Music, New-York; Routledge, 20–220

6. Sherstiuk, Mariia. (2017) Linguocultural space of Ukrainian alternative music (music of independent Ukraine). Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav východoevropských studií. Praha, 3–94 [in Ukrainian].

7. Wickström D. (2008) "Drive-Ethno-Dance" and "Hutzul Punk": Ukrainian-Associated Popular Music and (Geo) politics in a Post-Soviet Context, Yearbook for Traditional Music, Slovenia, issue. 40, 60–88

УДК 78.089.9

Богданов Микита Миколайович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
nikitabogdanov01@gmail.com

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕЛЕКТРОННІЙ ТА ПОП-МУЗИЦІ

Мета роботи полягає у визначенні сучасних тенденцій, що відбуваються в українській електронній та поп-музиці, об'єктивній оцінці музичного ринку України та визначенні подальших перспектив розвитку української музичної індустрії. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні функціонального, системного та структурного аналізів для розуміння сучасних музичних тенденцій в електронній та поп-музиці та культурної орієнтації сучасних українських продюсерів. **Наукова новизна.** Вперше розкриваються сучасні тенденції в українській електронній та поп-музиці. Порівнюються українські музичні проекти, які орієнтуються на західну аудиторію (Sonya Kay, Ivan Navi, KAZKA, Mari Cheba, Kishe, Melovin, Bakun) та табір артистів, який орієнтований на російськомовну аудиторію (Оля Полякова, Олег Винник, LOBODA, Monatik, Max Barskih тощо). Дослідження дає можливість об'єктивно оцінити музичний ринок України та визначити подальші перспективи розвитку музичної індустрії. **Висновки.** Розгляд радикальних змін, що відбулися на українській музичній арені у період 2014–2017 років надає можливість стверджувати, що в українському шоу-бізнесі нині відбувається внутрішнє протистояння та чіткий поділ в царині музичного ринку за критеріями музичного стилю, орієнтації, мови виконання. Попри подвійні вектори музичної орієнтації (на країни ЄС та Росію), певна частина артистів намагаються випускати свій культурний продукт одразу декількома мовами: українською, англійською та російською. З таких експериментів, як правило, мало що виходить, оскільки такі продукти зорієнтовані на різну цільову аудиторію. Такі вектори зумовлені тим, що в Україні діють ефірні квоти на радіо. І для швидшого про-

©Богданов М.М., 2018

сування контенту, артисти перекладають свої російськомовні пісні українською мовою.Аналіз змін та нових музичних течій є дуже важливим фактором для розуміння культурного розвитку України XXI століття.

Ключові слова: сучасна музика, електронна музика, поп-музика, музична аудиторія, шоу-бізнес.

Богданов Никита Николаевич, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Современные тенденции в украинской электронной и поп-музыке

Цель работы заключается в определении современных тенденций, происходящих в украинской электронной и поп-музыке, объективной оценке музыкального рынка Украины и определении дальнейших перспектив развития украинской музыкальной индустрии. **Методология исследования** заключается в применении функционального, системного и структурного анализа для понимания современных музыкальных тенденций в электронной и поп-музыке и культурной ориентации современных украинских продюсеров. **Научная новизна.** Впервые раскрываются современные тенденции в украинской электронной и поп-музыке. Сравниваются украинские музыкальные проекты, которые ориентируются на западную аудиторию (Sonya Kay, Ivan Navi, KAZKA, Mari Cheba, Kishe, Melovin, Bakun) и лагерь артистов, который ориентирован на русскоязычную аудиторию (Оля Полякова, Олег Винник, LOBODA, Monatik, Max Barskih тому подобное). Исследование дает возможность объективно оценить музыкальный рынок Украины и определить дальнейшие перспективы развития музыкальной индустрии. **Выводы.** Рассмотрение радикальных изменений, произошедших на украинской музыкальной арене в период 2014-2017 годов позволяет утверждать, что в украинском шоу-бизнесе сейчас происходит внутреннее противостояние и четкое разделение в области музыкального рынка по критериям музыкального стиля, ориентации, языка исполнения. Несмотря на двойные векторы музыкальной ориентации (на страны ЕС и Россию), определенная часть артистов пытаются выпускать свой культурный продукт сразу на нескольких языках: украинском, английском и русском. Из таких экспериментов, как правило, мало что значит, поскольку такие продукты ориентированы на разную целевую аудиторию. Такие векторы обусловлены тем, что в Украине действуют эфирные квоты на радио. И для более быстрого продвижения контента, артисты перекладывают свои русскоязычные песни на украинском языке. Анализ изменений и новых музыкальных течений является очень важным фактором для понимания культурного развития Украины XXI века.

Ключевые слова: современная музыка, электронная музыка, поп-музыка, музыкальная аудитория, шоу-бизнес.

Bogdanov Nikita, *PhD student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Contemporary trends in ukrainian electronic and pop-music

The purpose of the article is to identify current trends in Ukrainian and electronic pop music. In particular, a lot of radical changes took place in the Ukrainian music arena. From 2014 to 2017, the music market was divided into two parts according to the criteria of musical style, orientation, and language of performance: The first camp is attributed to Ukrainian-speaking performers, whose work is directed towards European and American tendencies. Such performers often duplicate their songs in English with the goal of entering the foreign market of the EU and the US. Consideration of changes in new musical trends is a significant factor for understanding the cultural development of Ukraine. **Methodology.** The research methodology consists in the application of functional, systemic and structural analysis to understand contemporary musical trends in electronic and pop music and the cultural orientation of producers. **Scientific novelty.** For the first time, modern trends in Ukrainian electronic and pop music are revealed. Ukrainian musical projects are compared, which are oriented towards the Western audience (Sonya Kay, Ivan Navi, KAZKA, Mari Cheba, Kishe, Melovin, Bakun) and an artists' camp, which is oriented to the Russian-speaking audience (Olya Polyakova, Oleg Vinnik, LOBODA, Monatik, Max Barskih to that). The study provides an opportunity to objectively assess the music market in Ukraine and determine further prospects for the development of the music industry. **Conclusions.** We can assert that in the Ukrainian show business there is an internal confrontation. Despite the double vectors of musical orientation (to the EU countries and Russia), many artists try to produce the product in several languages: Ukrainian, English, and Russian. Of these experiments, as a rule, little does not matter, because such products are targeted at different target audiences. Such vectors are because in Ukraine there are radio quotas on the air. And for the faster promotion of content, artists shift their Russian-language songs in Ukrainian.

Key words: modern music, electronic music, pop music, music audience, show business.

Актуальність дослідження. За останні три роки в Україні з'явилося безліч нових цікавих музикантів. Окремі критики наголошують про відродження російськомовної поп-музики (наприклад, концерти Івана Дорна, які набирали аншлаги; перемога Джамали на «Євробаченні»; виступи групи «Время и стекло»). Інші критики наголошують, що у 2017 році ситуація потроху змінювалася і українці почали придивлятися до своїх виконавців. Нові гурти з легкістю збирають багатотисячні зали без реклами і ротації на телебаченні, а в прайм-тайм телеканалів і радіостанцій пробиваються виконавці, про яких донедавна знали лише користувачі соцмереж. Причиною таких змін є те, що з технічної сторони музику створювати стало легше: британський колектив «Gorillaz» створив свій 4-й альбом на звичайному Apple iPad. Знайти аудиторію теж вже не так складно: достатньо завантажити якісний кліп або лірик-відео на YouTube і популярність гарантована. Тому дослідження сучасних му-

зичних напрямів є важливою необхідністю для визначення майбутнього культурного розвитку України.

Аналіз досліджень і публікацій. Електронна музика взаємопов'язана з дослідженням розвитку сучасних технологій у музичному мистецтві, особливості цих процесів в академічній музиці розкриваються в працях Є. Артем'єва, С. Савенко, А. Смирнова, В. Мартинова та ін. Загалом це праці, в яких аналізуються проблеми масової культури та її жанрів, рок-музики, джазу та виховання молоді, але питання щодо електронної поп-музики на сучасному музичному ринку залишається практично не дослідженим.

Мета дослідження полягає у визначенні сучасних тенденцій, що відбуваються в українській електронній та поп-музиці, об'єктивній оцінці музичного ринку України та визначенні подальших перспектив розвитку української музичної індустрії. Також метою статті є вивчення факторів, що впливають на розвиток сучасної української музики. Зокрема, російська, європейська та американська сцени, політичне становище в Україні у період з 2014 року до сьогодення, нові ефірні квоти на україномовний контент для радіомовлення тощо.

Виклад основного матеріалу. Електронна музика або електроніка – це узагальнений термін, під категорію якого потрапляє вся музика, створена за допомогою електронних технологій [6, 8]. Найчастіше це спеціальні комп'ютерні програми, які створюють унікальне звучання, якого складно досягнути за допомогою традиційних інструментів. На відміну від будь-якого іншого музичного напряму (поп-музики, року), електронна музика не має стандартну структуру. Як правило, в таких композиціях є кілька рядків, які повторюються в певній послідовності. Головна ідея електроніки – це створення унікальних танцювальних ритмів. Текст в них – це справа другорядна. Відчуття в електронній музиці для багатьох є вирішальним фактором на користь вибору того чи іншого напрямку. На думку фанатів, електроніка веде в себе, дає відчуття розмитості кордонів, дозволяє черпати з музики то, що потрібно конкретній людині в конкретний момент часу. Саме тому транс – один з видів електроніки є дуже популярним сьогодні. Для створення таких композицій не потрібно мати музичну освіту.

Існує кілька визначень терміну «електронна музика»: в широкому розумінні – це поняття розглядається як музика, яка використовує електронні музичні інструменти, синтезатори, семплери та секвенсори під час створення [5, 87]. Основні процеси при створенні електронної музики – пошук та відбір семплів та синтезаторних тембрів, запис їх на магнітну стрічку, їх опрацювання та зведення (деформація, модифікація, трансформація), повне оформлення. При відтворенні звуків можна отримати комбінування зі звуками електроінструментів (музика для яких не відноситься до власне електронної), вокалу, традиційних музичних інструментів.

Новий поштовх до розвитку музика отримала в другій половині XX століття. Саме в цей час її популярність зросла в кілька разів за рахунок появи нових жанрів, що орієнтуються, в першу чергу, на молодь: рок, рок-н-рол, метал, панк, поп, R&B, dubstep, хіп-хоп, техно, хаус. Щодо академічної музики, то, на превеликий жаль, вона займає далеко не перше місце серед сучасної молоді. Вона дуже рідко ротується по радіо і телебаченню. Наприклад, сучасна молодь в середньому слухає музику близько чотирьох годин на добу; майже третя частина – близько п'яти годин, а 30 % віддають музиці менше п'яти годин на добу, близько години на день музику слухають лише 15% молодих людей [3].

Якщо порівнювати сучасну українську і російську поп-музику, то українська вважається якіснішою. Наразі російські продюсери вміють робити більш-менш модну музику, але вони займаються цим уже дуже давно, а в української музики такого шлейфу немає. Поп-музика в Україні дійсно залежить від продюсерів, вони працюють над звуком. Головна відмінність, звичайно, в звуці – українська музика набагато легше і краще пристосовується. У ній дуже багато впливу хаусу і британської музики. Якщо російський музикант випускає пісню в якомусь модному стилі, це сприймається як аномалія. В українських музикантів це вже звичайна справа [4].

Найцікавіше зараз відбувається в поп-музиці та електронній музиці. Вона буває різною: не обов'язково поганою і не обов'язково дуже популярною. Наприклад, світові ЗМІ освітили про український гурт «Brunettes Shoot Blondes» тільки після того, як відео на композицію «Knock Knock» зібрало мільйони переглядів в Youtube. Однак, для деяких інших українських виконавців, навіть сьогодні є проблемою те, що вони не можуть потрапити до ефірів радіостанцій. Артисти переконані, що музичні редактори не беруть їхні пісні лише тому, що вони виконані державною мовою. З цією проблемою вирішив боротися ще колишній міністр культури В'ячеслав Кириленко. Він обрав найлегший шлях – ефірні квоти. З ініціативи урядовця у Верховній Раді було зареєстровано законопроект №3822. Документ зобов'язував радіостанції формувати свої плейлисти так, щоб 37,5% пісень в них були україномовними.

Проте, законопроект був написаний таким чином, що викликав обурення радійників і пересварив музикантів. Ініціативу В. Кириленка назвали популізмом, що не враховує інтересів радіоіндустії та ділить артистів на «більш українських» і «менш українських».

Розглянемо найпопулярніших виконавців електронної та поп-музики України.

Серед відомих артистів сьогодні можна назвати гурт «ONUKA», який називають «сопілкою української електронної музики». Сама «сопілка» разом з омнікордом часто є найбільш виразними інструментами в їх піснях. Гурт виник кілька років тому і стали популярним через електронне звучання, поєднане з українськими фольк-інструментами. Часто у своїй творчості вони відображають актуальні події в Україні, а їх альбом «Відлік» присвячений Чорнобильській катастрофі. Робота над проектом розпочалася влітку 2013 року. Засновниками гурту стали Наталія Жижченко та Євген Філатов – лідер групи «The Maneken». Сценічний дебют колективу відбувся лише 13 червня 2014 року. Вокалісткою гурту, автором текстів і самої ідеї стала Наталія Жижченко. Саунд-продюсером, аранжувальником та арт-директором проекту став Євген Філатов. До основного складу гурту, окрім Наталії Жижченко, увійшли бандурист Євген Йовенко та дві дівчини – барабанщиця Марія Сорокіна і клавішниця та бек-вокалістка Дарина Серт. На великих концертах ще входить тріо духових: 2 тромбони та валторна. Один з тромбоністів також грає на трембіті.

Відомий український музикант Євген Філатов, у 2007 році, вирішив створити український поп-гурт «The Maneken». У 2008 році, колектив видав свій дебютний альбом «First Look». Кожну з композицій Філатов створив і записав самостійно, послідовно виконуючи всі музичні партії. Влітку 2009 року, на головній сцені фестивалю «КАZАНТИП» було представлено програму «The Maneken Electronic Performance», в якій використовувався новітній інструмент IM Table – інтерактивний медіастіл.

Наступний гурт – «Один в Каное», що виконує музику в стилі інді-поп. Гурт був заснований у м.Львові в 2010 році. Солісткою стала Ірина Швайдак, гітарист Устим Похмурський. І згодом до них приєдналась Олена Давиденко – перкусія. З часом гурт розпочав активно гастролювати та виступати на сценах різноманітних фестивалів. Після перемоги в конкурсі «Metro on stage», колектив «Один в Каное» отримав можливість виступити в Москві на Поклонній горі, що позитивно вплинуло на їх творчість.

Не менш цікавим є гурт-проект «Brunettes Shoot Blondes». Він був започаткований у 2010 році в м. Кривий Ріг. Колектив пише і грає музику в жанрі інді-поп та альтернатива. Вокаліст і автор пісень є Андрій Ковальов. Його знайомство з ударником Романом Соболем поклало початок створення групи. Широкому загалу колектив став відомий у вересні 2014 року, завдяки вірусному кліпу на пісню Knock Knock, що на YouTube зібрав більше шести мільйонів переглядів за перші десять днів після публікації.

Одні з найвідоміших українських виконавців за кордоном є дует «5’nizza». Дует з Харкова став відомим лише завдяки своєму мінімалістичному звучанню. Вони поєднали в своїй музиці реггі, фанк, ска та гітару. Іноді вони брали вірші сучасних українських поетів, серед них Сергій Жадан, для своїх пісень. У другому альбомі «О-5», вони присвятили пісню «Немає куль» Помаранчевій революції в Україні. Багато з їх пісень були присвячені проблемам в рідній країні, так пісня «It’s over now» символізувала жорстку десоціалізацію суспільства. До свого розпаду, у 2007 році, гурт «5’nizza» став надзвичайно популярним в Україні, Росії та Польщі, а також успішно провів тур у США.

Інший проект – Sonya Kay. Племінниця Софії Ротару, танцівниця, співачка, дизайнер з десяти років проживала і навчалася у Великобританії, де здобула освіту дизайнера інтер'єрів у лондонському Kingston University. Починала кар'єру п'ять років тому з низькопробного російськомовного репертуару. У 2016-му почала співпрацю з композиторами, нинішніми продюсерами, Ost@Meyer (Микита Богданов та Вадим Поротков), яка призвела до покращення якості звучання музики. Виконуються пісні лише українською та англійською мовами. Переконлива поп-музика з чітким відчуттям міри і стилю, де прослухуються відгомони українського фолку. Можна припустити, що це вплив ONUKA.

Інший популярний виконавець Ivan Navi – номінант премії «Yuna 2017», фіналіст минулорічного конкурсу «Хіт-конвеєр», – один з кращих дебютантів 2016-го. Ivan Navi – це кращі поп-пісні про кохання, які були виконані українською мовою за останні роки. Свіжість і ясність почуттів, помножена на чітку, сучасний і зважений саундпродакшн, – це те, що змушує радіти, коли чуєш пісні «Такі молоді», «Ти любиш музику» і «Влипли».

Ще один проект-дебютант минулого року – Rezident. Є вже три кліпи, які гранично чітко описують маршрут Rezident – плутана електроніка з текстами, наповненими проблемами тинейджерского періоду. На перший погляд, слово «позитивний» погано клеїться до цих пісень і роликам, де все злег-

ка в напівтемряві, але це точно не музика сумних широт. Rezident налаштовані на перемогу, про що і завили в своєму останньому відео: «Запам'ятай нас, скоро ми будемо всюди».

Така багатогранна розгалуженість змушує по-іншому дивитися на систему просування музичного продукту. Український музичний ринок, на думку Саші Варениці, не настільки розвинений, як західний. Через нестачу коштів, немає такої потужної інфраструктури музичного бізнесу, як за кордоном. Стан українського шоу-бізнесу не залежить від наявності таланту. В нас талант має кожен. У талант можна вкладати, можна його розкрутити, але робити на цьому серйозний бізнес – це зовсім інша історія. Продукти західних артистів – чітко налагоджені бізнес-машини. Формула «співаю те, що хочу, і хочу, щоб це потрапило в ефір» на Заході не працює. З технологічної точки зору, український продукт завжди був на високому рівні. Якість відеокліпів, які наші артисти запускають для локального ринку, в рази вища, ніж в інших країнах світу [1]. Проблема криється в іншому: споживачів, які по-справжньому зацікавлені у якісному продукті, − одиниці. 90% споживачів музичного контенту задовольняються тим, що їм пропонує музичний ринок. В цьому сенсі ринок перестає бути унікальним, але це проблема всіх ринків.

З іншого боку, в більшості випадків артисти не розуміють, що і для кого вони співають, навіщо вони взагалі виходять на сцену. Важливо визначитися, що контент низької якості − музика, яка задовольняє основну масу аудиторії. І при цьому залишає розчарованими шар інтелектуалів або людей, які самостійно знайшли й «забезпечили» себе якісною музикою.

На думку продюсера Олексія Потапенка, в шоу-бізнесі, як і в будь-якому іншому бізнесі, відіграє велику роль економічна та політична ситуація в країні. Насамперед, українців зараз хвилює хліб, а видовища, включаючи музику, відходять на інший план. За сприятливої економічної ситуації зростає добробут населення (глядачів), ринок реклами, в артистів з'являється робота – все взаємопов'язане між собою [4].

В Україні в 90% випадків продюсер − чоловік співачки. На жаль, це поки що єдина модель, яка тут працює. Для забезпечення гарантій, щоб бути впевненим у своїх підопічних, продюсер змушений вступати з ними в якісь стосунки, як мінімум дружні. А для того щоб виходити на інші ринки, потрібно спочатку виконати масу роботи, вивчити їх: що там популярно, яка ніша вільна, що унікального ти можеш запропонувати [3].

Щодо якості музичного продукту власну позицію висловила музичний критик Саша Вареница. На думку журналістки, громадського осуду артисти бояться все менше. Питання ставиться руба: Європа до нас так і не прийшла, наші вокальні старання англійською (слухай кожен другий реліз 2014-2015) ніхто не оцінив, а локальний ринок стиснувся настільки, що скоро може взагалі зникнути. Тому які вже тут страхи. У «Москву-годувальницю», струнками рядами. Весь пул артистів Mozgi, Дорн, Quest Pistols, Макс Барських, LOBODA, MONATIK і Артем Пивоваров і зовсім заявлені в концертному ростері Першого Музичного Видавництва – найбільшої імперії в російському шоубізі. Практично вся українська поп-сцена. За винятком Джамали, Тіни Кароль та ще кількох артистів.

В Україні відсьогодні геть стерта межа між поп-музикою і андеграундом, між клубною сценою і прямому телеефірі. Джамала ділить сцену з future beats артистом Morphom, Катя Chilly виконує в ефірі «Голосу країни» щось середнє між етно-драм-н-бейс «Oi Va Voi» і останнім альбомом Kid Loco. На куди більш ретроградний «Х-Фактор» в якості special guest stars приходять англомовні «The Erised» і «ONUKA». А в премії «Yuna» перемагає «Сераsa» і група «The Hardkiss», яка стає важчим з кожним новим релізом.

Іншим проблемним питанням є просування музичних проектів через розважальні шоу (наприклад, гурт «КАЗКА»). Зокрема, прагнення створювати розважальні програми синтетичного характеру призводить до того, що для останнього десятиліття характерним є процес зміни актуальності культурно-мистецьких проектів. З розвитком шоу-бізнесу надзвичайно бурхливого розвитку набули розважальні вокальні шоу, талант-шоу. Їх активна ротація у ЗМІ сприяє зростанню інтересу публіки до вокального мистецтва. Музикознавці наголошують, що популярна музика – комерційний продукт, в якому навіть її новинки проходять через так звані фабрики зірок, заздалегідь спланові шоу, на кшталт «Україна має талант», «Х-фактор», «Голос країни». Здебільшого ці шоу засновані на західних форматах, що свідчить про «високий ступінь інтеграції України в світову видовищну культуру масового зразка» [8, 73]. Н.Б. Маньковска вказує на низку позитивних аспектів, пов'язаних з функціонуванням розважальних вокальних шоу в українському просторі. Так талановиті виконавці отримують можливість стати відомими, передачі транслюються в прямому ефірі, а всі виконавці співають «наживо», що сприяє формуванню позитивного іміджу [2, 175]. Кожен випуск вражає своєю видовищністю та динамічністю дійства. Особливо вагомим чинником, що безпосередньо впливає на розвиток глядацьких смаків, це виконання якісного репертуару.

Висновки. Таким чином, в українському шоу-бізнесі відбувається внутрішнє протистояння. Попри подвійні вектори музичної орієнтації (на країни ЄС та Росію), багато артистів намагаються випускати продукт одразу декількома мовами: українською, англійською та російською. З таких експериментів, як правило, мало що виходить, оскільки такі продукти зорієнтовані на різну цільову аудиторію. Такі вектори зумовлені тим, що в Україні діють ефірні квоти на радіо. І для швидшого просування контенту, артисти перекладають свої російськомовні пісні українською мовою.

Література

1. Вареница Саша. Зрелищ и зрелищ. Зачем Украине столько музыки? Электроный ресурс. Режим доступу: https://live.karabas.com/zrelishh-i-zrelishh-ili-zachem-ukraine-stolko-muzyki/
2. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2010. 347 с.
3. Наша музика: «бум» чи шум? Електронний ресурс. Режим доступу: https://dt.ua/CULTURE/nasha-muzika-bum-chi-shum-_.html
4. Новые песни о главном: чем может похвастаться современная украинская музыка. Электроный ресурс. Режим доступу: http://korrespondent.net/ukraine/dennezavisimosti2014/3407805-novye-pesny-o-hlavnom-chem-mozhet-pokhvastatsia-sovremennaia-ukraynskaia-muzyka
5. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання. Київ: Вища школа, 2001. 179 с.
6. Ракунова И.Н. Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич. Київ: Фенікс, 2010. 208 с.
7. Серроу Б. О музыкальном языке (интервью с Пьером Булезом) // Трибуна современной музыки. 2005. № 3. С. 6-12.
8. Троицкий А. Poplex. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2009. 254 с.

References

1. Cerro, B. (2005). About the musical language (interview with Pierre Boulez). Tribune of contemporary music. No 3, 6-12 [in Russian].
2. Mankovskaya, N.B. (2000). The aesthetics of postmodernism // SPb.: Aleteyya, 347 [in Russian].
3. New songs about the main thing: what can boast of modern Ukrainian music (2014). Retrieved from: http://korrespondent.net/ukraine/dennezavisimosti2014/3407805-novye-pesny-o-hlavnom-chem-mozhet-pokhvastatsia-sovremennaia-ukraynskaia-muzyka [in Ukrainian].
4. Onishchenko, O.I. (2001). Artistic creativity in the context of humanitarian knowledge. Kyiv: Higher school, 179 [in Ukrainian].
5. Our music: «boom» or noise? (2017). Retrieved from: https://dt.ua/CULTURE/nasha-muzika-bum-chi-shum-_.html [in Ukrainian].
6. Rakunova, I.N. (2010). New composer technologies: Alla Zagaykevich's creativity. p. 208 [in Ukrainian].
7. Troitsky, A. (2009). Poplex. SPb.: Amphora, 254 [in Russian].
8. Varenytsia, S. (2016). Spectacles and spectacles. Why do Ukraine have so many music? Retrieved from: https://live.karabas.com/zrelishh-i-zrelishh-ili-zachem-ukraine-stolko-muzyki/ [in Ukrainian].

УДК 78.03.71

Ван Мінцзе,
здобувач Одеської національної
музичної академії імені А.В.Нежданової

ПАРТІЯ СОПРАНО В ОПЕРІ «ЦАРСЬКА НАРЕЧЕНА» М. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА

Метою роботи є визначення виразної специфіки сопрано Марфи в опері Римського-Корсакова «Царська наречена» як ліричного «лекого» сопрано, що склало значеннєву опозицію «россінієвським» сопрано в силу принципової образної протиспрямованості персонажів романтичної й реалістичної опер першої й другої половини XIX століття. **Методологічна основа** дослідження – інтонаційний підхід школи Б.Асафьєва в Україні, представлений працями О.Сокола, О.Маркової, О.Муравської та ін., у яких властиве зазначеному бачення мовленнєвої природи музики орієнтоване на методи порівняльного історичного інтонаційного аналізу, а також герменевтического принципу, що дозволяє диференціювати музично-інтонаційні тенденції за їх тембральною обумовленістю стилем епохи й стилем напрямку. **Наукова новизна** роботи визначається тим, що вперше в мистецтвознавстві виділена виразно вирішальна значимість введення нового амплуа ліричного, «легкого» сопрано в другій половині XIX відповідно до нового типу образної характеристики героїні, по-дитячому кроткої, християнськи покірної, принципово відмінної від «демонізму» романтичного жіночого персонажа, що вирішувався на підставі виразних можливостей «россінієвського» сопрано. **Висновки** Зроблений аналіз партії Марфи в опері М. Римського-Корсакова «Царська наречена» у співвіднесенні з образом Лючії в «Лючії ді Ламмермур» Г.Доніцетті, які відзначені спільністю сюжетного повороту «божевілля від втраченої любові», демонструє самозначимість тембрального вибору Римського-Корсакова відповідно до захисту ідеалу «жінки-дівчинки», ампуа, заявленого в ліричній опері Ш.Гуно й апробованого в «Снігурці» названого російського композитора. Мова йде про мовленнєво-інтонаційний критерій епохальних виборів співочих тембрів у втіленні ідеї, «духу часу» за Г.Гегелєм.

Ключові слова: тембр-амплуа, стиль епохи, стиль напрямку, ліричне «легке» сопрано, «россінієвське» сопрано.

Ван Минцзе, *соискатель Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой*

Партия сопрано в опере «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова

Целью данной работы является определение выразительной специфики сопрано Марфы в опере Римского-Корсакова «Царская невеста» как лирического «легкого» сопрано, составившего смысловую оппозицию «россиниевским» сопрано в силу принципиальной образной противонаправленности персонажей романтической и реалистической опер первой и второй половины XIX века. **Методологическая** основа исследования – интонационный подход школы Б.Асафьева в Украине, представленный трудами А.Сокола, Е.Марковой, О.Муравской и др., у которых присущее указанному видение речевой природы музыки ориентировано на методы сравнительного исторического интонационного анализа, а также герменевтического принципа, позволяющее дифференцировать музыкально-интонационные тенденции по их тембральной обусловленности стилем эпохи и стилем направления. **Научная новизна** работы определяется тем, что впервые в искусствоведении выделена выразительно решающая значимость введения нового амплуа лирического, «легкого» сопрано во второй половине XIX в соответствии с новым типом образной характеристики героини, по-детски кроткой, христиански покорной, принципиально отличной от «демонизма» романтического женского персонажа, решавшегося на основании выразительных возможностей «россиниевского» сопрано. **Выводы.** Проделанный анализ партии Марфы в опере Н.Римского-Корсакова «Царская невеста» в соотнесении с образом Лючии в «Лючии ди Ламмермур» Г.Доницетти, которые отмечены общностью сюжетного поворота «безумия от утраченной любви», демонстрирует самозначимость тембрального выбора Римского-Корсакова в соответствии с защитой идеала «женщины-девочки», ампуа, заявленного в лирической опере Ш.Гуно и апробированного в «Снегурочке» названного русского композитора. Речь идет о речево-интонационном критерии эпохальных выборов певческих тембров в запечатлении идеи, «духа времени» по Г.Гегелю

Ключевые слова: тембр-амплуа, стиль эпохи, стиль направления, лирическое «легкое» сопрано, «россиниевское» сопрано.

Van Mingjie, *Competitor, Odessa National Music Academy named after A.V.Nezhdanova*

Party soprano in opera "Regal bride" of N. Rimsky-Korsakov

The purpose of the article given work is a determination of expressive specifics soprano Marfa in opera Rimsky-Korsakov "Regal bride" as lyrical "light" soprano, formed semantic opposition "soprano of Rossini" on the strength of principle image opposition of personages in the romantic and realistic operas first and second half XIX century. **The methodology** of the study - intonation approach of the school B.Asafiev in Ukraine, presented by works A.Sokol,

©Ван Мінцзе, 2018

E.Markova, O.Muravskaja and others, beside which inherent specified vision of the speech nature of the music is oriented on methods comparative history intonation analysis, as well as of the hermeneutical principle, allowing differentiate music-intonation trends upon their timbre marking to style of the epoch and style of the direction. **The scientific novelty** of the work is determined by the fact that for the first time in art criticism the decisive significance of the introduction of a new role of the lyrical, "easy" soprano in the second half of the nineteenth century, in accordance with the new type of figurative characterization of the heroine, childlike meek, Christianly submissive, fundamentally different from "demonism" a romantic female character, which was decided on the basis of the expressive possibilities of the "Rossiniyskiy" soprano. **Conclusions.** Done analysis to parties Marfa in opera N.Rimsky-Korsakov " Regal bride" in correlating with image Luchia in "Lucia di Lammermoor" G.Donizetti, which noted generality of the of a plot tumbling "madnesses from lost love", demonstrates independent importance of the timbre choice Rimsky-Korsakov in accordance with protection of the ideal "women-flapper", type, declared in lyrical opera Ch.Gounod and approved in "Ice-Princess" named Russian composer. The question is speech-intonation criteria of epochal choice vocal timbre in a personification of ideas, "spirit of the time" on G.Hegel.

Key words: timbre-kind of role, style of the epoch, style of the direction, lyrical "lung" soprano, " soprano of Rossini."

Актуальність теми дослідження.Тема роботи актуальна виконавською спрямованістю: осмислення оперної спадщини Римського-Корсакова в контексті світового виконавського мистецтва. Адже геній Римського-Корсакова адекватно був оцінений світовою музичною громадськістю ще при житті композитора. Але саме симфонічні твори автора “Шехеразади” виявилися піднятими на щит у Європі й у світі, тоді як оперні композиції склали скоріше вітчизняним надбанням у виконавській діяльності.

Звертаємо увагу на особливість вокалу і його трактування в “Царській нареченій” як нового сопранового амплуа світової оперної практики. Цікаві російські християнські лінії, належні бути відзначеними в образі Марфи, аналогії до “російської опери-містерії” - до “Китежу”, написаного композитором незабаром після “Царської нареченої”.

Приступаючи до роботи над "Царською нареченою", композитор прагнув до «співучості» як якості тематичного складу твору. Поставлене завдання виявилося вирішеним: прем'єра пройшла успішно, були оплески, квіти й почесні вінки, піднесені висловлення шанувальників, співчуття публіки й діячів театру. Але не обійшлося й без іншого: "біляєвці" холодно зустріли оперу, вона не одержала схвалення О. Глазунова, вічливим умовчанням прореагував О. Лядов, потиск плечима був вираженням здивування Ц. Кюї. Сказане свідчить про неординарність рішення значеннєвого наповнення опери, що явно зосереджувалося навколо характеристики головної героїні, «царської нареченої», Марфи Собакіної, абсолютна кроткість якої протистояла визнаним сильним характерам романтичних і російських реалістичних опер і партія якої вирішена була в обхід концепції «россінієвського голосу» і його оновленого продовження в другій половині XIX століття як «драматичного» сопрано.

Метою роботи є визначення виразної специфіки сопрано Марфи в опері Римського-Корсакова «Царська наречена» як ліричного «легкого» сопрано, що склало значеннєву опозицію «россінієвським» сопрано в силу принципової образної протиспрямованості персонажам романтичної й реалістичної опер першої й другої половини XIX століття. Методологічна основа дослідження – інтонаційний підхід школи Б.Асафьєва в Україні, представлений працями О.Сокола, О.Маркової, О.Муравської та ін., у яких властиве зазначеному бачення мовленнєвої природи музики орієнтоване на методи порівняльного історичного інтонаційного аналізу, а також герменевтического принципу, що дозволяє диференціювати музично-інтонаційні тенденції за їх тембральною обумовленістю стилем епохи й стилем напрямку.

Наукова новизна роботи визначається тим, що вперше в мистецтвознавстві виділено виразно вирішальну значимість введення нового амплуа ліричного, «легкого» сопрано в другій половині XIX відповідно до нового типу образної характеристики героїні, по-дитячому кроткої, християнськи покірної, принципово відмінної від «демонізму» романтичного жіночого персонажа, що вирішувався на підставі виразних можливостей «россінієвського» голосу.

Москва повністю прийняла М. Римського-Корсакова – знаком такої контактності стала «Царська наречена», у якій очевидні ті символістські торкання, які відрізняли московське «грунтівництво» (рос. «почвенничество») з його опорою на релігійно-християнські цінності [1, 7-14], співвіднесені зі світовим «духом часу» (по Г.Гегелю [3]). Останнє визначало насичення заповітів купкистського реалізму символістською-модерністською довірою до таємниць світу, що досить однозначно втілене в «Принцессе Грёзе» М.Врубеля.

Названа опера М.Римського-Корсакова написана була в 1898 році, тобто після «малих» опер «Моцарт і Сальєрі», «Віра Шелога», «стислість» драматургії яких йшла в паралель із операминовелами веристів, що одержали продовження в операх С. Рахманінова. В основу лібрето «Царської

нареченої», як і «Псковитянки», лягла однойменна драма Л. Мея, а саме лібрето складено самим композитором при участі І.Тюменєва. Через новгородські події зазначена історична тематика споріднена із сюжетом «Садко» , що дотикалося до того шару «купкизму» Римського-Корсакова 1860-х - 1870-х років, що був реальним джерелом його творчості, хоча повнота оригінальності, втіленої в казковій «Снігурці» 1880-го року, містила потенціал містичної недомовленості. Остання очевидна в «Царській нареченій» і повною мірою розгорнулася в «російському 'Парсифалі'» – в опері «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии».

Символістський крен «Царської нареченої» Мея й Римського-Корсакова очевидний у сюжетно-образній спрямованості до типового сюжету, як це вирішено в «Пеллєасі» Метерлінка-Дебюссі. Мелізанда, за ім'ям це героїня специфічно кельтського фольклору, а в сюжетних перипетіях пізнавані мотиви Паоло й Франчески Данте, почасти Трістана й Ізольди легенди й опери Вагнера. У подіях «Царської нареченої» очевидні паралелі до «Ламмермурської нареченої» В.Скотта й «Лючії ді Ламмермур» Г.Доніцетті, почасти пізнавані ситуації «божевільної від любові» Ельвіри з «Пуритан» В.Белліні за романом того ж В.Скотта. І вершиною такої асоціативності з оперою Г.Доніцетті виступає фінальна арія-сцена Марфи, у якій ясний ліризм музичного звучання в співвіднесенні з контекстом сценічної ситуації створює особливого роду метафору-зміст.

«Царська наречена» створювалася в пору ствердження символізму, що розцвів у Московському модерні, де головними фігурами були М.Врубель і геній протоавангарду в особі О.Скрябіна. Драматург Л. Мей увів оригінальну символіку в імена своїх героїв, надавши їм прізвища, що звучать у певній опозиції класичній резонерській традиції вказувати характер-мораль через найменування. Собакін-Собакіна, Грязной, Ликов - це все достатньо «знижуючі» за повсякденними вимірами звучні прізвища-прізвиська. Однак у старослов'янській традиції саме такі імена характеризували превілейовані шари («...багато імен звучали із сучасної точки зору образливо й давалися...від пристріту...» [2, 246]).

В “Ономастіконі” С. Веселовського [2] представлені описи всіх прізвищ, ужитих Л. Меєм – це все *боярські* прізвища російської Півночі (доречі, через Київську Русь контактної до України), що стали відомими в XVI ст. Від Собакіна Івана Федоровича ведуть свої роди Плещеєви, Бестужеви й ін. [2, 294], рід Ликових – князівський, однокорінний з Оболенськими [2, 187]. Особливий зміст - Грязниї, що від дьяків-піддьячих підійшли до самого великокнязівського трону [2, 90]. У Мея Собакіни - купці, а не бояри, Ликов - боярин, але не князь, тобто вони соціально відлучені від боярина Грязного й великого князя Царя Івана Грозного: так самими найменуваннями героїв внесений соціально-гострий мотив, що був дорогим для представників покоління 1890-х.

Але так чи інакше, не романтичною фантазією, але правдою ідеї в дусі критичного реалізму й символістських його проекцій наприкінці XIX століття вирішена драматична ситуація в п'єсі й опері, що було принципово новим для Римського-Корсакова. У 1900 році він писав Н. Забелі: «....’Царська наречена’ є річ для мене нова й оригінальна. Я дивуюся як багато з музикантів не хочуть цього зрозуміти... у них для мене намічена спеціальність: фантастична музика.... Невже моя доля малювати тільки чуд водяних, земних і земноводних? 'Царська наречена' зовсім не фантастична... Висновок: з моїх опер я люблю більше інших 'Снігурку' і 'Царську наречену'»...[5, 432]

У цій опозиції фантастиці-казковості, органічної для композитора від 1860-х, але аж ніяк не вичерпуючої його можливостей вираження, простежується й натяк на співвіднесеність із романтичною історичною романістикою й оперними структурами, які використовуються за протилежністю в «Царській нареченій». Адже, як і в романі В. Скотта, що послужили основою «Лючії» Г.Доніцетті, тлом лірико-психологічних перипетій виступають криваві акції війни можновладців з політичною опозицією. Зрадництво й силові акції визначають розвиток сюжету. Тільки різняться етичні установки головних персонажів: російське православне «без-воліє» виключає помсту й активний опір і Ликова, і Марфи. І ця правда характерів, створених довірою до релігійної проповіді любові, привносить мораллю детермінований трагізм у події оперного дійства.

Зосередивши увагу на драмі центральних діючих осіб, Римський-Корсаков порівняно скупо показує історичну обстановку. Драматургія «Царської нареченої» насичена контрастами, конфліктними зіткненнями. У першому акті гулянка опричників, з подблюдною і танечною піснею «Ярхміль», переміняється повною туги піснею Любаші, а потім лиховісною сценою Бомелія, Грязного й Любаші. У другому акті за масовою сценою (народ і опричники) йде ідилічна сцена Марфи і її подруги Дуняши. Безмовно з'являється Грозний; дівчини не пізнають царя, але похмурий погляд його, «как камень на душу налег» Марфі. Далі – драматична сцена Любаші з Бомелієм. У третьому акті торжество заручин порушене приходом бояр із царським словом. Повний драматичних сцен четвертий акт – трагічна звістка про страту Ликова, божевілля Марфи, самовикриття-покаяння Грязного й Любаші.

Багато нового й у вокальному стилі «Царської нареченої». В «Літописі» Римський-Корсаков, розповідаючи про початок своєї роботи над «Царською нареченою», пише: «Стиль опери повинен був бути співучий здебільшого; арії й монологи передбачалися розвинені …» [5, 443]. Рядки ці можна доповнити коротким фрагментом з листа М. Римського-Корсакова до Н. Забели, чудової виконавиці партії Марфи: «... У співі, – писав Римський-Корсаков про вокальний стиль, – полягає й драматизм і сценічність, і все, що потрібно від опери» [5, 445]. Звичайно, співучість, кантилена – одна з найважливіших рис вокального стилю всіх корсаковських опер. Але саме в «Царській нареченій» кантилена здобуває безумовно провідного значення, а мелодійним багатством насамперед привертає партія Марфи – центральний образ опери.

Дивна за красою, виразністю, щиросердечним теплом кантилена першої арії Марфи (друга дія); це – образ спогадів: пам'ять про дні, коли зародилося її почуття до нареченого, музика арії безхмарно світла й сповнена ніжності. Але повнота виразності співу в партії Марфи повною мірою виявляється в трагічній кульмінації опери, у геніальній арії четвертого акту, де партія Марфи не втрачає плавної співучості, м'якості мелодійних обрисів, широкої кантиленності. У цій арії вертаються теми з першої арії Марфи (другого акту); багатий розвиток одержує найважніший лейтмотив Марфи – тема «златых венцов».

Якщо слухати арію Марфи поза сценічною обстановкою, враження трагічності не створюється. Це одна з вершин корсаківського ліризму, навіть тут скоріше зворушливого, чим скорботного. Вигуки Марфи, що згадує страшний сон («Ох, этот сон»), не вносять нічого натуралістичного й не порушують того відчуття душевної чистоти, що викликає в слухача арія. При виконанні її в оперному спектаклі дане відчуття аж ніяк не губиться. Але в контрасті зі сценічною ситуацією, у зіставленні з визнанням Грязного, що тільки-но пролунало, зі смислу усього, що діється, – народжується новий зміст, який як би зафарблює музику арії в інші тони: найглибша жалість-жаль у зв'язку з безневинною жертвою людських пристрастей.

Образ Марфи може бути зіставленим з Мікаелою («Кармен» Ж.Бізе), тоді як варіантом «російської Кармен» виступає Любаша. Тільки у французького композитора безконфліктна Мікаела програє поруч із енергією Кармен; в опері Римського-Корсакова краса партії Любаші, її активність зовсім не заслоняє м'яку покірність Марфи і її кротку вірність. Марфа порівняна почасти з Мелізандою опери К. Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда», де «безхарактерність» головної героїні є запорукою її гармонійного злиття з таємничістю сущого. Без-волії Марфи – від послуху доброті й красі світу. І якщо зло долає – вона відсторонюється й гине, але не зливається із цим «осадовим шаром» людських відносин. Марфа співвіднесена зі Снігуркою – тільки остання полюбила «баламута» Мизгиря, що правда, «не волею своєю», але — від чарівництва Весни. Грязной намагався «чарувати», але поруч стала не Весна-Помічниця, а «суперниця зла», безчесний чаклун-лікар... У драмі Мея Марфу обдарував Ликов, який прийняв її любов і подарував свою, – цим «Лелєм життєвої буттєвості». Тенорова партія Івана Ликова позбавлена драматичної сили – у ньому «печатка вічності непоправної юності», чим він співвідносний і з Лелєм, і з Берендеєм «Снігурки».

У цьому плані показові співвідношення образів-смислів увертюри до «Царської нареченої». Фактично, головний контраст у ній визначається сукупним виглядом сонатного allegro, основні теми якого в опері зустрічаються, будучи самостійними музичними образами, – і цитуванням світлих тем Марфи з її першої арії II дії (вони ж – у другій її арії IV акту) у *коді*. І головна, і побічна партії – це теми, так чи інакше дотичні до інтонаційного комплексу Грозного, до драматичних сцен Любаші й Грязного в першому акті та ін. Тим самим увертюра демонструє повну «перевернутість» класичних-романтичних стереотипів.

Не в «боротьбі» протилежних початків народжується світле завершення-коди (як мрія, як надія, як перемога, нарешті, позитива): це останнє «спливає» – за законами Чуда. Марфа не викривала, не чинила опору, вона покірливо пройшла, не докоряючи й не викриваючи, весь уготований їй шлях. І кротість героїні здійснює чудесне й неможливе: грішник Грязной кається, насильницьке відторгнення Марфи Грозним нічого, крім порожнечі нерозуміння, не дарує викрадачеві. Так виявляється *прото-містеріальний* зріз образа Марфи, повнота якого виявляється в Февронії з написаної трьома роками пізніше опери «Сказание о невидимом граде Китеже…».

Прем'єра «Царської нареченої» відбулася в 1899 року в Приватній російській опері, диригував М. Іполітов-Іванов. Партію Марфи виконала Н. Забела-Врубель, постановка демонструвала певні модерністські відтінки. Співачка Н. Забела була носителькою «легкого» сопрано, що стало відкриттям тембру-амплуа в 1880-і – 1890-і роки. Сфера «ліричної опери», зачинателем жанру якої виступає Ш. Гуно, композитор, що мав духовний сан і який своєю оперою «Фауст» (1859), що сюжетно стикається з текстом Ґете, але все-таки через п'єсу Барб'є звернається до Народної книги про Фауста, солідаризувався не з «натурфілософією» Гете, а з християнською мораллю. Гуно відстороняється від демонізму позитивних героїнь – його Маргарита, грішна й слабка, зворушлива своєю щирістю. І в її партії, у Маргарити опери Гуно, уперше з'являється колоратура як вираження ігрової радості, як прояв простоти серця в аллілуйному славленні Життя («арія з перлами» Маргарити). Слідом – Лейла в «Шукачів перлів» Бізе, Лакме в однойменній опері Деліба. Зложився новий тип – «недраматичної колоратури». Дитяча простота Марфи співзвучна кротості героїнь лірично-оперних сюжетів, од-

ного разу сконцентрованих у красі приреченості й неконтактності Мелізанди з опери Дебюссі, про що вже йшла мова вище.

Прийнята паралель «Царської нареченої» до опер П. Чайковського справедлива, якщо говорити про ціле й тих, й інших. Але якщо виділити образ Марфи як центральний у сюжетному й тематично-значеннєвому відношенні, то йому аналогів неможливо знайти в Чайковського. І тип голосу в автора «Онєгіна» інший: драматичне «велике» сопрано. А дитячий вигляд Ольги вирішувався в характері майже «жіночого баса» – за логікою старої італійської школи. Римський-Корсаков виявляється єдиним у своєму роді – тому що його Марфа опери 1898/1899 р. співвідносна з його ж Снігуркою опери 1880-го року: лагідна тиха смерть героїні як всеспокутуюча акція.

Як бачимо, опера «Царська наречена» і її головна героїня становлять проекцію російського Православного світу й ідеалу останнього: послушническое без-воліє в поданні ідеалу поводження-мислення. Звідси –характер партії Марфи, що «не розвивається», чарівний і морально підкорюючий саме своєю стабільністю-незмінністю. Мелодійність цієї опери неодноразово підкреслювалася композитором, підкреслювалася *співоча*, але ніяк не декламаційно-речитативна сторона виразності цієї партії. У цьому пункті – схована полеміка з купкизмом, з «правдою звуку», що виражає слово, як у свій час заповів ще О. Даргомижський [5, 434-435].

І помітимо, співочий тонус твору побудований на *типових* характерах: Слухняна (Марфа), Ревнивиця (Любаша), Люблячий (Ликов), Баламут (Грязной)…І разом з тим, дослідниками констатується, що "Царська наречена" – одна з небагатьох опер Римського-Корсакова, у яких немає справжніх народних мелодій [5, 445]. Виключення – символіка мотиву "Слава", що ще із часів Квартету № 7 Л. Бетховена покликаний був втілювати державну міць Росії. Сказане пояснює ту обставину, чому дана опера, при очевидній чуйності до «російського образу думки», мало ставиться поза Росією й східно-слов'янським ареалом: Римський-*Корсаков відходив від стилів шкіл, створював новий виразний синтез*, що погано «стикувався» з прийнятими жанровими амплуа оперного мистецтва. У цій опері є те *особливе «пограниччя» купкизму й модерну*, що не збігається ні з тим, за що Г. Адлер цінував М. Мусоргського, ні послідовним «культом таємниці» К. Дебюссі. Опера є втілення *способу релігійної лагідної терпимості* – і тільки умови «другого кельтського відродження» середини минулого століття, у якому є довіра до ранньохристиянського-православного «без-волія», надали вихід на світову арену цьому творові.

Отже, підсумовуючи сказане про оперу «Царська наречена», відзначаємо, по-перше, ліризм образу Марфи як розвиток ідей релігійної екстатики в проекції на *типову мелодійність,* що становить паралель символізму Дебюссі, будучи зануреною в історичну правду подій (порівн. із притчею як жанром, що одержав особливий статус у мистецтві XX століття). По-друге, романтичний метод в «Царській нареченій» оригінально «обертається», підносячи естетику силово-вольових дій романтиків у ранг естетики слухняності, несупротивності насильству, перетворюючи новим змістом вокальну виразність «легких» сопрано. По-третє, показовим є «мотив сну», уведений у заключну сцену, який демонстративно подається у символістському мистецтві у вигляді «сну-мари», що лякає і є непоясненим.

Як підсумки проробленого аналізу висувається ряд положень. Це констатація сюжетно-образного прототипу «Царської нареченої» Мея – Римського-Корсакова в «Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті за романом В. Скотта, у яких очевидним є зв'язок з «кельтською хвилею» раннього романтизму [6, 525] і наслідком якого стала авторитетність ранньохристиянських установок у вірі (див. Оксфордський рух, увага до Православ'я як берігача ранньохристиянських істин Віри [4, 90-93]). Розвиток російської композиторської школи в особі Римського-Корсакова здійснився в розвиток ідей довіри до ранньохристиянської – православної якості естетики *замилування* – пор. з пошуками нової релігійної музики у М. Глінки, опору на «духовний стих» у стилістиці М. Мусоргського й ін.

У «Царській нареченій» відсторонюються відкриття вокалу романтизму, спроектовані на структуру партії Лючії у Доніцетті. Російська школа в особі Римського-Корсакова, будучи вибудуваною в руслі позицій, прокладених раннім романтизмом і реалізмом французької ліричної опери, спрямовувалася до літургійності, до містеріальних дійств опер кінця XIX століття, не приймаючи ні вагнерівського містицизму, ні «маревого фарсу» (порівн. рос. «грёзофарс» у І.Северянина) сценічних композицій Дебюссі. Оригінальний вокал партії Марфи, що становить «позицію-опозицію» стосовно романтичної Лючії, представляє своєрідне продовження лірики оперних партій, відкритих в «Снігурці»: «легке» ліричне сопрано, позбавлене героїчного навантаження звучань, як це здійснювалося в seria і в semiseria.

Прооблений аналіз партії Марфи в опері М. Римського-Корсакова «Царська наречена» у співвіднесенні з образом Лючії в «Лючії ді Ламмермур» Г.Доніцетті, які відзначені спільністю сюжетного повороту «божевілля від втраченої любові», демонструє самозначимість тембрального вибору Римського-Корсакова відповідно до захисту ідеалу «жінки-дівчинки», ампуа, заявленого в ліричній опері Ш.Гуно й апробованого в «Снігурці» названого російського композитора. Мова йде про мовленнєво-інтонаційний критерій епохальних виборів співочих тембрів у втіленні ідеї «духу часу» за Г.Гегелєм.

Література

1. Ван Силин Концерт для фортепиано с оркестром А. Скрябина в контексте исполнительских предпочтений искусства XX – начала XXI ст. Магистерская работа. Одесская нац. муз. академия им. А.В.Неждановой Одесса /Силин Ван. – 2007. – 59 с.
2. Веселовский С. Ономастикон. Древнерусские имена, прозвища, фамилии. Под ред. В. Буганова и Б. Левшина /С.Веселовский.– М.: Наука, 1974. – 382 с.
3. Гегель Г. Лекции по истории философии… см. «Дух своего времени» Der Geist seines Zeit https: // ru.wikipedia.org / wiki / Дух_времени
4. Русская Православная Церковь 988-1988. Очерки истории I-XIX вв. Вып.1. –М.: Изд. Москов.Патриархии, 1988. – 112 с.
5. Соловцов А. Жизнь и творчество Н.А. Римского-Корсакова /А.Соловцов. –М.: Музыка, 1964. - 688 с.
6. Языческие божества Западной Европы. Энциклопедия. – М.: Изд. Эксмо; С.-Петербург.: Мидгард, 2005. – 800 с.

References

1. Van Silin. (2007). Concerto for piano with orchestra of A. Skrjabin in context performance preferences art XX - begin XXI centю. Master work. Odessa national muz.akademy name A.V.Nezhdanov. Odessa, 59 p. [in Ukrainian]
2. Veselovskiy S. (1974). Onomasticon. Old-russian name, nickname, surnames. Under ed.ship. V. Buganov and B. Levshin. Moscow, Science, 382 p. [in Russian].
3. Hegel G. Lectures on histories of philosophy. refer to "Spirit of its time" Der Geist seines Zeit https: // ru.wikipedia.org / wiki / Duh_vremeni [in Russian].
4. The Russian Orthodox Church 988-1988. The essays to histories I-XIX cent. Issue1. (1988). Moscow, Izd. Moskov. Patriarchija. 112 p. [in Russian].
5. Solovcov A. (1964). Life and creative activity of N.A. Rimskiy-Korsakov. Moscow, Music, 688 p. [in Russian].
6. Pagan deitys of the West Europe. Encyclopedia. (2005). – Moskov, Izd. Eksmo; S.-Peterburg, Midgard, 800 p. [in Russian].

УДК 780.616.432.087.5.071.2 : 78.03

Волик Олексій Олексійович,
аспірант, викладач кафедри загального
та спеціалізованого фортепіано
Харківського національного університет
у мистецтв імені І. П. Котляревського
volik64@gmail.com

ХУДОЖНІЙ ЕТЮД НА ПЕРЕХРЕСТІ ВІРТУОЗНОСТІ ТА КОНЦЕПТУАЛІЗМУ

Мета роботи пов’язана із актуалізацією у сучасній концертно-конкурсній практиці віртуозного початку, який найбільш адекватно втілюється у жанрі етюду. Обрання цієї мети також обумовлено посиленням наукової уваги до феномену віртуозності та її оцінки. Проблемний аспект статті полягає у виявленні особливостей поетики художнього етюду під кутом зору дихотомії віртуозності та концептуалізму. **Методологія** роботи зорієнтована на історичний та жанрово-типологічний підходи до обраної наукової проблеми. Перший з них викликаний необхідністю розкриття функціонування піаністичного мистецтва у соціо-культурному просторі періоду становлення фортепіанного виконавства та народження етюду. Інший – з потребою встановлення жанрової структури художнього етюду. **Наукова новизна** роботи визначається дослідженням поетики художнього етюду як взаємодії віртуозності та концептуалізму. Новітні музикознавчі матеріали про віртуозність у піаністичному мистецтві дозволили скласти наукову уяву про обставини формування даного жанру та розкрити його роль у становленні фортепіанного мистецтва на різних етапах його буття. **Висновки.** Встановлено, що художній етюд постає на перехрестя віртуозності та концептуалізму, єдність яких забезпечує йому тривале життя впродовж останніх століть. Виникаючи на межі різних культурно-історичних епох, піаністичних стилів, музичних мовних систем, цей жанр акумулює новітні досягнення композиторської та виконавсько-піаністичної творчості.

Ключові слова: віртуозність, концептуалізм, піанізм, концертно-художній етюд, функціонально-семантичний зміст жанру фортепіанного етюду.

Волик Алекей Алексеевич, *аспирант, преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского*

©Волик О.О., 2018

Художественный этюд на перекрестье виртуозности и концептуализма

Цель работы связана с актуализацией в современной концертно-конкурсной практике виртуозного начала, которое наиболее адекватно воплощается в жанре этюда. Избрание этой цели также обусловлено усилением научного внимания к феномену виртуозности и её оценки. Проблемный аспект статьи заключается в выявлении особенностей поэтики художественного этюда с точки зрения дихотомии виртуозности и концептуализма. **Методология** работы сориентирована на исторический и жанрово-типологический подходы к избранной научной проблеме. Первый из них вызван необходимостью раскрытия функционирования пианистического искусства в социо-культурном пространстве периода становления фортепианного искусства и рождения этюда. Другой – с требованием установления жанровой структуры художественного этюда. **Научная новизна работы** определяется исследованием поэтики художественного этюда как взаимодействия виртуозности и концептуализма. Новейшие музыковедческие материалы о виртуозности в исполнительском искусстве позволили составить научное представление об обстоятельствах формирования данного жанра и раскрыть его роль в становлении фортепианного искусства на разных этапах его бытия. **Выводы.** Установлено, что художественный этюд вырастает на перекрестье виртуозности и концептуализма, единство которых обеспечивает ему длительную жизнь на протяжении последних столетий. Возникая на границе разных культурно-исторических эпох, пианистичеких стилей, музыкальных языковых систем, данный жанр аккумулирует новейшие достижения композиторского и исполнительско-пианистического творчества.

Ключевые слова: виртуозность, концептуализм, пианизм, концертно-художественный этюд, функционально-семантическое содержание жанра фортепианного этюда.

Volik Alexey, *Postgraduate student, Kharkiv National University of Arts named after Ivan Kotlyarevsky, Lecturer, Piano department*

Artistic etude at the crossroads of virtuosity and conceptualism

The purpose of the article is connected with the actualization in the modern concert-competitive practice of the virtuoso beginning, which is most adequately embodied in the genre of the etude. The choice of this aim can be explained by the increase of scientific attention to the phenomenon of virtuosity and its evaluation. The problematic aspect of the article lies in identifying specific features of the poetics of the artistic etude from the viewpoint of the dichotomy between virtuosity and conceptualism. **The methodology** of work is based on the historical and genre-typological approaches to the selected scientific problem. The first of these approaches is used to highlight the functioning of pianistic art in the socio-cultural space of piano art development and birth of etude. The other – because of the requirement to define the genre structure of the artistic etude. **The scientific novelty** of the work is determined by the study of artistic etude poetics as the interaction of virtuosity and conceptualism. The latest musicology materials on virtuosity in performing art have made it possible to provide scientific understanding about the circumstances of the development of this genre and to reveal its role in the formation of piano art at different stages of its existence. **Conclusions**. It has been found that the artistic etude grows at the crossroads of virtuosity and conceptualism; this unity provides its long life during the last centuries. This genre, arising on the border of different cultural and historical eras, pianistic styles, musical language systems, accumulates the latest achievements of composers and performing-pianistic creativity.

Key words: virtuosity, conceptualism, pianism, concert-artistic etude, a functional-semantic content of piano etude.

Постановка проблеми. Сучасний стан концертно-конкурсної практики спонукає дослідників до перегляду уявлення про феномен віртуозності. У зв'язку з цим виникає пильна увага до жанру художнього етюду. Отже, загострюється проблема його осмислення в аспекті контамінації віртуозності та концептуалізму.

Актуальність сформульованої теми визначається пропонованим дослідницьким ракурсом вивчення фортепіанного етюду.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання шодо жанру етюду розглядаються у дисертаційних дослідженнях С. Григоренко [2], Н. Леонтьєвої [5], Д. Яворського [13]. Жодний з названих науковців не формулює проблему поетики художнього етюду з точки зору взаємодії у ньому віртуозності та концептуалізму. О. Мазіков [6], Г. Мурадян [7], Н. Усенко [10], В. Чинаєв [12] –розглядають феномен віртуозності та надають йому оцінку. Про жанр етюду вони не згадують або звертаються до нього попутно. М. Чернявська [11] вбачає в етюді один з провідних жанрів на шляху становлення піанізму початкового періоду романтичної доби. Втім, дослідниця не розкриває художній етюд з боку дихотомії віртуозності та концептуалізму.

Мета статті полягає у розкритті співвідношення віртуозності та концептуалізму в концертно-художньому етюді як жанру, що акумулює магістральні напрямки розвитку фортепіанно-виконавського мистецтва та стан його буття в конкретно-історичний період.

Наукова новизна. У статті вперше розглядається художній етюд на перехресті віртуозності та концептуалізму, що дозволяє убачати його жанром, який акумулює актуальні тенденції розвитку піанізму та стильових засад композиторської творчості.

Виклад основного матеріалу. У сучасному музикознавстві спостерігається пожвавлення інтересу до виконавської віртуозності та одному з її основних носіїв – жанру фортепіанного етюду. Найважливішим чинником, що стимулює рух наукової думки в цьому напрямі послужив стан концертно-конкурсної практики, що актуалізувала на межі XX – XXI століть. Назвемо також способи ретрансляції виконавського виступу: електронні носії та мережу інтернет[1] [6, 18]. Виключення виконавця з реального контакту з публікою, тиражування його виступу, призначеного для неодноразових прослуховувань, тягнуть за собою підвищення вимог до гри на інструменті в плані майстерності, тобто віртуозності піанізму.

При всіх відмінностях соціокультурного процесу наших днів і стадій формування фортепіанного виконання в XIX столітті, спільним знаменником між ними виступає конкретно-історична комунікативна ситуація. Згідно Н. Усенко, в романтичну епоху допускалося порушення віртуозами авторської волі, що обумовлювалася співвідношенням новацій того часу та очікуванням слухачів [10, 93] або, як і сьогодні, соціальним заказом.

Стан фортепіанного виконання визначається також внутрішньою логікою історичної еволюції. За спостереженням Г. Мурадян, актуалізація віртуозності припадає на переламні періоди межі століть: XVIIIXIX, XIXXX, XXXXI [7, 24]. Періодичне повернення віртуозності на ціннісний «п'єдестал», не означає незмінності її функціонально-семантичних властивостей. протиставляючи «блискучий» та «патетичний» стилі раннього XIX століття, В. Чинаєв робить висновок, що спільними зусиллями їх представників склався ідеал романтичного піанізму [12, 7]. Віртуозний початок не лише сприяв виробленню фортепіанно-виконавських прийомів, але й слугував засобом індивідуального висловлювання, формуючи новий тип музиканта-артиста. У фінальних висновках дисертаційного автореферату В. Чинаєв, як і згодом Г. Мурадян, вказує на «вічність» антиномій в практиці фортепіанного виконання і його теорії та застерігає від категоричності критичних суджень із цього приводу [12, 23].

Дихотомія «митець» – «майстер» відбиває двовалентну суть фортепіанного виконання. На жанровому рівні вона отримує кристалічне вираження в художньому етюді, який Г. Мурадян за правом вважає найбільш суттєвим «ноу-хау» романтичної епохи [7, 18]. Одночасно художній етюд акумулював типологічні властивості романтичного мислення у мистецтві піанізму та композиції. Їх індикатором виступає «ілюзорний» образ фортепіано, що зберіг свою актуальність аж до перших десятиліть XX століття. Упродовж цього історичного часу етюд слугував «барометром» тих модифікацій, які педально-обертоновий піанізм, зазнавав на різних етапах свого розвитку. Іманентна фортепіанність періоду кристалізації фортепіанного виконання з його вищим досягненням в творчості Ф. Шопена перетікає в оркестральне трактування образу інструменту у Ф. Ліста та Й. Брамса, що дозволяє виділити тип пізньоромантичного художнього етюду. Спадкоємно пов'язаний з романтичним імпресіоністський піанізм, зберігаючи в якості фоніко-акустичного ідеалу фортепіанну «ілюзорність» також знайшов узагальнення в жанрі художнього етюду. Тим самим, «життя» цього типу твору як репрезента педально-обертонового піанізму правомірно відмежувати першим опусом етюдів Ф. Шопена й етюдами К. Дебюссі. Створені через два роки Етюди *ор.* 18 Б. Бартока продемонсрували перехідність стану піанізму. Не відмовляючись від зв'язків з «ілюзорно-педальними» традиціями К. Дебюссі, він синтезує їх з прийомами безпедально-мануальной гри на фортепіано. Отже, етюди Б. Бартока позначили межу між різними історичними концепціями піанізму [1, 182].

Маючи епохальний характер, «ілюзорний» піанізм, окрім загальності, відмічається схильністю до персоналізації. Відповідно, «образ фортепіано» підкоряється авторській індивідуальності музикантів, виступаючи чинником «впізнанності» їх фортепіанних творів у комунікативному процесі зі слухачами. У такий спосіб відбувається диференціація художньо-звукових «світів», важливим критерієм якої служить сама якість звучання.

Зауважимо, що «автор» як категорія історичної поетики [3] отримує в романтичну епоху певну абсолютизацію. В. Чинаєв виділяє в цьому зв'язку такі універсалії нової моделі всесвіту, як суб'єктивно-особове, нескінченне, недомовлене, мінливе, а «увесь всесвіт в сприйнятті романтика пронизаний незримими струменями психологізму» – чи то «інтровертна» виконавська манера Ф. Шопена, або «экстравертна» – Ф. Ліста [12, 7-8]. Якщо вести лінію розмежування між різними індивідуальностями за ознакою виконавського «почерку», тоді можна вважати художній етюд наочним зразком персонального стилю на перехресті композиторських і виконавських інтенцій.

Втім, не слід зменшувати роль етюду інструктивного як «полігону» для створення особливої «мови» фортепіанного виконання. Нагадаємо про синхронізацію появи етюдів Ф. Шопена і «Школи» К. Черні, яку Н. Терентьєва називає «енциклопедією піанізму» [9]. Додамо, що функція найважливішого чинника в створенні піаністичного тезаурусу початково належала саме інструктивному етюду. Сучасні науковці вбачають у ньому представника жанру як такого, його канонічний вираз

[13, 6]. С. Григоренко називає інструктивний етюд композиційно-семантичним інваріантом жанру [2, 6]. Автор пропонує критерії внутрішньожанрової класифікації цього типу композиції: переважання технічних – або художньо-інтерпретаційних чинників; історико-стильову приналежність; відношення до програмності; призначення для різних видів виконавської практики; коло композиторських ідей; об'єднаність в моно- чи різножанровий цикл або збірку [2, 6]. Не відмовляючись від традиційного розділення етюду на дві великі групи – інструктивний і художній, – музикознавець характеризує перший тип як п'єсу дидактичного характеру, інший – як п'єсу-мініатюру, «в якій віртуозно-технічна мета підпорядковується самобутньому авторському задуму» [2, 6-7]. Відсутність авторсько-стильового початку в інструктивному етюді відмічала і Н. Терентьєва [9]. На функціонально-семантичній основі класифікацію етюду здійснює Д. Яворський, який пропонує вважати його міжвидовим феноменом, що належить службовій сфері академічного мистецтва («інструктивний») та естрадно-концертний («репрезентативний») [13, 5].

Які б форми не приймав етюд в історії піанізму, в ньому, як правило, зберігається віртуозна складова, яка маркірує націленість на демонстрацію майстерності володіння інструментом. Доречно навести як приклад етюди К. Дебюссі. Незважаючи на їх безумовну приналежність художньому типу вони відмічені міцним зв'язком з жанровим інваріантом, що декларує сам автор, виставляючи заголовки: «Для п'яти пальців за паном Черні» або «Для секст». У такому прийомі проявляється відома іронічність композитора, що утілилася в усій гамі своїх відтінків у його музично-критичних статтях, підписаних ім'ям Пана Кроша-антидилетанта. Проте, він ясно вказує на схильність автора до *inventio* в плані збагачення піанізму за допомогою розширення його фактурно-формульного словника, що здавна складало прерогативу етюду. Одночасно оновлення лексично-словникової палітри жанру через привнесення до нього індивідуально-авторського стильового початку сприяло створенню персональної «етюдної мови» К. Дебюссі (вислів Н. Леонтьєвої [5, 14]). Під таким кутом зору художній етюд постає вираженням композиторського піанізму його автора за допомогою як індивідуального втілення «універсальних» фігур, так і «винаходу» власних ігрових прийомів та організації фортепіанно-звукової матерії.

Висновки. Віртуозність та концептуалізм складають у мистецтві піанізму невід'ємну єдність, що не підлягає ієрархічній ціннісній вертикалізації. На певних етапах розвитку фортепіанного виконавства актуалізується одне з цих явищ, на інших – друге. Подвійна сутність піанізму, його націленість переважно на демонстрацію віртуозності або поглибленість до внутрішнього світу людини відбивається у концертно-художньому етюді, який, водночас, слугує барометром зміни звукового образу фортепіано та втілює стильові властивості композиторської творчості. Перспективи подальших розвідок у цьому напрямку вбачаються у теоретичній розробці проблеми віртуозності у фортепіанно-виконавському мистецтві, її співвідношення з концептуалізмом та жанром концертно-художнього етюду як репрезентом цієї дихотомії.

Примітки

[1]Питання про вплив звукозапису на стан виконавської практики та її сприйняття розкриті Н. Корихаловою в статті, опублікованій в 1973 році. Дослідниця вказує на можливість виникнення векторів наукового пізнання, умовно визначаючи їх як «порівняльне виконаннязнавство» [4, 104-105]. Винахід звукозаписних засобів, музикознавець зв'язує з реалізацією потреби вдосконалення виконавцем професійної майстерності [4, 106].

Література

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. – 2-е изд. доп. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.

2. Григоренко С. В. Типологічні аспекти жанру фортепіанного етюду (першої половини XX століття) : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Григоренко Сергій Валерійович. – Львів, 2013. – 20 с.

3. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов // Историческая поэтика : лит. эпохи и типы худож. сознания : [сб. ст. / отв. ред. П. А. Гринцер]. – М., 1994. – С. 3–33.

4. Корыхалова Н. Звукозапись и проблемы музыкального исполнительства // Музыкальное исполнительство Восьмой сборник статей / Сост. Г. Я. Эдельман; отв. ред. А. А. Николаев; общая ред. Г. Я. Эдельмана и В. А. Натансон. – М. : Музыка, 1973. – С. 102–137.

5. Леонтьєва Н. І. Імпресіоністська мова етюдів К. Дебюссі : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Леонтьєва Наталія Іванівна. – Х., 2013. – 15 с.

6. Мазиков А. А. Фортепианное исполнительское искусство в культурном пространстве постмодернизма : автореф. дис. … канд. искусствовед. : спец. 24.00.01 – Теория и история культуры / Мазиков Александр Александрович. – СПб., 2008. – 24 с.

7. Мурадян Г. В. Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры : автореф. дис. … канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Мурадян Галина Викторовна. – Ростов н/Д, 2015. – 26 с.

8. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1977. – 158 с.

9.Терентьева Н. Карл Черни и его этюды / Н. Терентьева. – Л. : Музыка, 1978. – 56 с.

10. Усенко Н. М. Фортепианное виртуозное исполнительство XIX столетия // Международный научно-исследовательский журнал. 2014. Вып. 11. ч. 3. С. 92–94.

11. Чернявська М. С. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури : навч. посібник / М. С. Чернявська. – Х. : Вид-цтво «Смугаста типографія», 2015. – 208 с.

12. Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков : автореф. дис. … д-ра искусствовед. : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Чинаев Владимир Петрович. – М., 1995. – 26 с.

13. Яворський Д. Ю. Етюд у жанровій системі романтичної фортепіанної мініатюри (на прикладі опусів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства; спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво / Яворський Денис Юрійович. – К., 2016. – 18 с.

References

1. Averintsev, S. S., Andreev, M. L., Gasparov, M. L., Grintser, P. A., & Mihaylov, A. V. (1994). Categories of poetics in the change of literary epochs. Historical poetics. Moscow, pp. 3-33. [in Russian].

2. Chernyavska, M. S. (2015). Pianism of the Beethoven's age. The formation of piano texture: tutorial. Kharkiv: «Smugasta tipografiya» [in Ukranian].

3 Chinaev, V. P. (1995). Perfoming styles in the context of artistic culture of the XVIII–XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

4. Gakkel, L. (1990). Piano music of 20-th century: Essays. Leningrad: Sov. Kompozitor [in Russian].

5. Grigorenko, S. V. (2013). Typological aspects of the genre of piano etude (the first half of 20-th century). Extended abstract of candidate's thesis. LvIv [in Ukranian].

6. Koryihalova, N. (1973).The sound recording and problems of musical perfomance. A. A. Nikolaev, G. Ya. Edelman, & V. A. Natanson (Eds.), Musical perfomance. (Issue 8), (pp. 102137).Moscow: Muzyika [in Russian].

7. Leontieva, N. I. (2013). Impressionistic language of etudes by K. Debussy. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

8. Mazikov, A. A. (2008). Piano perfoming art in the cultural space of postmodernism. Extended abstract of candidate's thesis. St Petersburg [in Russian].

9. Muradyan, G. V. (2015). Virtuosity as a phenomenon in the history of piano culture. Extended abstract of candidate's thesis. Rostov-on-Don [in Russian].

10. Ruchevskaya, E. (1977). Functions of musical theme. Leningrad: Muzyika [in Russian].

11. Terenteva, N. (1978). Carl Czerny and his etudes. Leningrad: Muzyika [in Russian].

12. Usenko, N. M. (2014). Piano virtuoso perfomance of 20-th century. Mezhdunarodnyiy nauchno-issledovatelskiy zhurnal, Issue 11. part 3, (pp. 92-94) [in Russian].

13. Yavorskiy, D. Yu. (2016). Etude in the genre system of romantic piano miniature (on the example of opuses of F. Chopin, R. Schumann, F. Liszt.. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 78:32.019.52]:94(477)«19»

Кацалап Олена Вікторівна,
аспірант Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
o.katsalap@kubg.edu.ua

КОНЦЕРТНО-ГАСТРОЛЬНА ПОЇЗДКА ЗОЇ ГАЙДАЙ ДО КАНАДИ ТА США В 1946 Р.

Мета роботи. Дослідження пов'язане з визначенням взаємозв'язку мистецтва, ідеології та соціокультурної діяльності як сутнісної характеристики концертно-гастрольної поїздки З. Гайдай до Канади і США в 1946 р., здійсненої в початковий період розгортання «холодної війни» між СРСР та Заходом. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні конкретно-історичного методу для з'ясування фактів, що обумовили специфіку і перебіг цієї закордонної гастрольної поїздки, структурно-функціонального методу – для дослідження функціонування українського класичного вокально-виконавського мистецтва в контексті культурно-мистецького життя України, яке в той час підпорядковувалось офіційній політичній ідеології, також загальнонаукових методів (аналіз, синтез, узагальнення тощо) – для поглиблення аргументованості висновків у статті. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що в ній уперше було висвітлено деталі організації закордонної концертно-гастрольної поїздки за океан, яка відбулася під егідою прокомуністичних сил трьох сторін. Це вплинуло на її формат, а також визначило спрямованість діяльності, насиченої ідеологічною пропагандою, яку здійснювала З. Гайдай у складі радянської делегації. **Висновки.** Здійснений аналіз особливостей концертно-гастрольної поїздки співачки до провідних країн північноамериканського континенту допоміг визначити її політично-пропагандистський характер, що значно применшило мистецьку значимість цих гастролей у творчій кар'єрі залученої до цього процесу артистки, однак збагатило її життєвий досвід новими подіями, зокрема, зустріччю з українською діаспорою, та різноманітними враженнями.

Ключові слова: З. Гайдай, закордонна гастрольна поїздка, ідеологічна пропаганда, українська діаспора.

Кацалап Елена Викторовна, *аспирант Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко*

Концертно-гастрольная поездка Зои Гайдай в Канаду и США в 1946 г.

Цель работы. Исследование связано с определением взаимосвязи искусства, идеологии и социокультурной деятельности как сущностной характеристики концертно-гастрольной поездки З. Гайдай в Канаду и США в 1946 г., осуществленной в начальный период «холодной войны» между СССР и Западом. **Методология** исследования заключается в применении конкретно-исторического метода для выяснения фактов, обусловивших специфику и ход этой зарубежной гастрольной поездки, структурно-функционального метода – для исследования функционирования украинского классического вокально-исполнительского искусства в контексте культурной жизни Украины, которое в то время подчинялось официальной политической идеологии, также общенаучных методов (анализ, синтез, обобщение и т. д.) – для углубления аргументированности выводов в статье. **Научная новизна** работы заключается в том, что в ней впервые были рассмотрены детали организации зарубежной концертно-гастрольной поездки за океан, состоявшейся под эгидой прокоммунистических сил трех сторон. Это повлияло на ее формат, а также определило направленность деятельности, насыщенной идеологической пропагандой, которую осуществляла З. Гайдай в составе советской делегации**. Выводы.** Проведенный анализ особенностей концертно-гастрольной поездки певицы в ведущие страны североамериканского континента помог определить ее политически-пропагандистский характер, что значительно уменьшило художественную значимость этих гастролей в творческой карьере вовлеченной в этот процесс артистки, однако обогатило ее жизненный опыт новыми событиями, в частности, встречей с украинской диаспорой, и разнообразными впечатлениями.

Ключевые слова: З. Гайдай, зарубежная гастрольная поездка, идеологическая пропаганда, украинская диаспора.

Katsalap Olena, *postgraduate of Institute of Arts Borys Hrinchenko Kyiv University*

Concert tour of Zoia Haidai to Canada and the USA in 1946

The purpose of the article. The present research is linked with establishing the interrelation between art, ideology, and socio-cultural activity as the essence of Z. Haidai's concert tour to Canada and the USA in 1946, at the beginning of the Cold War between the USSR and the West. **The methodology** of the research lies in applying the concrete-historical method to establish facts which caused the peculiarities and duration of that concert tour abroad, of the structural and functional method to study functioning of the Ukrainian classical vocal and performing art in the context of the Ukrainian cultural and artistic life, which was governed at that time by the official political ideology, and the general scientific methods (analysis, synthesis, generalization etc.) for raising more profound points in the article con-

©Кацалап О.В., 2018

clusions. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that it describes for the first time the details of organization of Z. Haidai's abroad concert tour beyond the Atlantic Ocean, which took place under support of pro-communist political forces of the three countries. This affected the format of this abroad concert tour, as well as determined the direction of Z. Haidai's activity filled with the ideological propaganda, which Z. Haidai had been performing within the Soviet delegation. **Conclusions.** The analysis of the peculiarities of Z. Haidai's abroad concert tour to the main North American countries helped to find out its political and propagandist nature, which substantially decreased its artistic value of the singer's creative career, however enriched her experience with new events, in particular, meeting with Ukrainian diaspora and various impressions.

Keywords: Z. Haidai, abroad concert tour, ideological propaganda, Ukrainian diaspora.

У середині 1940-х рр. З. Гайдай була однією з найвідоміших та найдосвідченіших вітчизняних класичних співачок: її музичні здібності, працелюбство і націленість на невпинний професійний розвиток увінчалися успіхом, а лояльність до влади та політична надійність допомогли здобути низку інших преференцій. Однією з них стала можливість у 1940-х рр. виїздити з концертними виступами за кордон, у тому числі здійснити гастрольну подорож до провідних країн північноамериканського континенту. Успішне завершення таких гастролей і на сьогодні вважається вагомим досягненням у творчій кар'єрі артиста, у ті ж роки, враховуючи політичну ситуацію у світі, зокрема, період розгортання «холодної війни» між СРСР та Заходом, акценти візиту мали всі шанси зміститися з творчих позицій у політичну площину, перетворюючи артиста на радянського посланця, провладного «глашатая». Виявити подробиці проходження цього гастрольного турне допоможуть архівні джерела – щоденник З. Гайдай і статті з іноземної преси, що висвітлювала візит співачки у складі радянської делегації до Канади та США, які зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України. Додаткову інформацію для здійснення дослідження надають наукові праці вітчизняних учених у галузі історії К. Горбурова, Л. Дещинського, О. Дзири, В. Євтуха, О. Сухобокової та ін.

Актуальність теми дослідження полягає у виявленні змісту і результатів гастрольної поїздки З. Гайдай до Канади та США в 1946 р. – у період політичної конфронтації між СРСР і Заходом – у контексті дослідження її творчих досягнень на тому етапі та виявлення підтексту тогочасного концертно-гастрольного життя відомих радянських співаків.

Метою дослідження є з'ясування і висвітлення специфічних особливостей закордонних гастролей З. Гайдай до Канади та США, які пов'язані з позиціонуванням СРСР на міжнародній арені в повоєнний період.

Для цього поставлені такі завдання:

- виявити особливості організації та мотиви здійснення закордонної поїздки до Канади і США;
- охарактеризувати концертні виступи З. Гайдай та реакцію публіки на них;
- з'ясувати значимість цих гастролей у творчій біографії співачки у другій половині 1940-х рр.

Виклад основного матеріалу**.** Закордонна концертно-гастрольна поїздка до Канади та США, куди влітку 1946 р. у складі делегації вирушила З. Гайдай, обіцяла стати незабутньою та суттєво збагатити професійний досвід співачки, оскільки їй випала щаслива нагода репрезентувати власну творчість на фестивалі української музики, пісні й танцю, організованому силами представників української діаспори Канади, також у концертному турі деякими великими містами цієї країни і, на додачу, містами декількох північних штатів США. Одночасно вона отримала унікальну можливість зустрітися з етнічними українцями, нащадки яких у різні історичні періоди покинули Батьківщину в пошуках кращої долі та, завдяки тамтешній політичній свободі [4, 18], змогли зберегти національну самобутність, підтвердженням чому і став організований ними фестиваль. Однак, постає питання: яким чином у сталінську добу стало можливим здійснити гастрольну подорож за океан, зокрема, на цей фестиваль, який мав яскраво виражене національне забарвлення та міг посприяти духовній консолідації українців? Подібні перспективи навряд чи могли задовольняти загарбницькі інтереси радянських керманичів стосовно України, через що її зв'язки із закордоном якщо і здійснювалися, то «під пильним наглядом Москви і комуністичної партії» [2, 103]. Ознайомлення з канадською україномовною пресою, яка активно рекламувала фестиваль та приїзд українських гостей, певним чином підтвердило цю думку, засвідчивши факт причетності до його організації «Товариства Українських Канадців» [7, 6]. Очевидно, йдеться про «Товариство об'єднаних українських канадців» (ТОУК) – організацію, яка утворилася на базі Товариства українського робітничо-фермерського дому (ТУРФДім), забороненого урядом Канади в 1940 р. [5, 43]. На відміну від Комітету українців Канади (КУК; з 1989 р. – Конгресу українців Канади), діяльність якого мала проукраїнський характер [6], ТУРФДім сповідував комуністичну ідеологію [3, 232], що, ймовірно, і спричинило такий фінал. Новоутворене ТОУК, швидше за все, не дотримувалося радикальних політичних поглядів і вважалося більш-менш безпечним для пра-

влячої політичної сили Канади, тому організація ним фестивалю отримала визнання з боку офіційної канадської влади, про що, зокрема, свідчить вітання делегації мерами міст Едмонтону (провінція Альберта) та Саскатуну (провінція Саскачеван), де він відбувся [7, 16].

Враховуючи «комуністичний слід» в організації фестивалю та інших заходів, а також момент поїздки – 1946 р., що відзначився повоєнними відбудовами в Радянській країні та голодом, який спалахнув унаслідок організованих сталінською адміністративно-командною системою прискорених темпів хлібозаготівельної кампанії і реформ цін та грошей [1, 358], – не важко було здогадатися про істинний характер цього візиту. Тим більше, що делегація включала не лише музикантів, а й відвертих ідеологів-агітаторів. Окрім співаків З. Гайдай та І. Паторжинського, до її складу ввійшли редактор газети «Радянська Україна» Л. Паламарчук (він очолив делегацію), професор Львівського університету С. Стефаник (син українського письменника В. Стефаника) і поет А. Малишко. Інформація про склад делегації, подробиці її запрошення, яке відбулося в ході домовленості між торонтським «Краєвим Виконавчим Комітетом Товариства Українських Канадців» та київським «Товариством Культурного Зв'язку з Закордоном» [7, 6], а також відомості про перебіг фестивального свята в Едмонтоні та своєрідного його продовження в Саскатуні і подальші концерти та заходи за її участі тощо, були висвітлені в канадській пресі. Зокрема, це стосується й україномовної газети «Українське життя», що рясніла гаслами на кшталт «Хай Живе Україна! Хай Живе Дружба Канади і СРСР!» [7, 9], теж демонструючи приналежність до місцевої комуністичної партії . Організатори також не приховували від громадськості того, що фестиваль в Едмонтоні нині «набрав ширшого характеру», оскільки ставить перед собою не лише «культурні цілі», а й, завдяки приїзду «дорогих гостей з Радянської України», підтримує ідею боротьби «за тривалий міжнародний мир та за дружбу між Канадою і Радянським Союзом» [7, 6]. Під час проходження фестивалю до саскатунської англомовної преси потрапили й відповідні заяви консула радянського посольства в Оттаві М. Дегтяря, в яких наголошувалося на тому, що «Росія та росіяни прагнуть лише миру» тощо [7, 76]. Таким чином, багатотисячна громада, яку зацікавив фестиваль української музики, пісні й танцю в Едмонтоні [8, 16 зв.] та Саскатуні [7, 16], зазнала впливу радянської ідеологічної пропаганди. Однак, ні фестивальний виступ З. Гайдай в Едмонтоні з українськими народними піснями «Прилетіла перепілонька», «Гомін, гомін по діброві», піснею І. Віленського на слова С. Голованівського «Моя Україна» та ін., що був сприйнятий дуже тепло, проте без особливого захоплення, на що співачка, незважаючи на втому з дороги та не вельми вдалий спів, все-таки сподівалася [8, 17], ні наготовлені доповідачами промови, що звучали на фестивалі і теж навряд чи мали гучний успіх, не йшли в порівняння з ажіотажем, який спостерігався під час особистого спілкування публіки з артистами. Люди, які обступили представників делегації наступного дня після фестивального концерту в Едмонтоні, хотіли не лише отримати автографи, а, замість підготовлених та відрепетируваних доповідей, воліли почути відповіді на свої, не виключено, наболілі питання. І хоча, на думку З. Гайдай, їй довелося почути й зіштовхнутися з «безглуздощами» на кшталт здивування, що сукня, в яку вона була вбрана, дійсно з Радянського Союзу [8, 18-18 зв.], це легко сьогодні пояснити браком достовірної інформації внаслідок непростих політичних відносин між СРСР та Заходом.

На банкеті в Едмонтоні, влаштованому для радянської делегації та учасників фестивалю, знову лунали доповіді, що на якусь мить навіть розчулили присутніх. Але виринали на поверхню й «слизькі теми», наприклад, стосовно «утікачів» з України, які змушений був коментувати Л. Паламарчук. Такі моменти лякали З. Гайдай, оскільки вона остерігалася непередбачуваних ексцесів із боку слухачів [8, 18 зв.-19 зв.], які б могли їх, радянських посланців, але непрофесійних політиків, загнати в глухий кут. Проте цього не сталося, оскільки після завершення банкету кожного з них вкотре оточили люди, аби взяти автографи та поставити власні «позапротокольні» питання [8, 20]. Подібні випадки мали місце й у фестивальному Саскатуні: занепокоєння так званих «націоналістів» долею «неповерненців» до Радянського Союзу з політичних міркувань [8, 23], що дивувало співачку, їх питання стосовно «української держави» [7, 14 а] і довгі розмови з людьми, які знову й знову намагалися поспілкуватися з кожним із делегатів, аби отримати цінну для себе інформацію про життя побратимів на далекій батьківщині. Кінцевим результатом насиченої фестивальної програми в Едмонтоні та Саскатуні, яку, окрім концертів, було доповнено виснажливим для артистки «інтерактивом» із місцевими жителями, стало резюмування в її щоденнику, де членів делегації, і себе в тому числі, вона вдоволено нарекла «першокласними агітаторами» [8, 24].

Подальші поїздки до Ванкувера (провінція Британська Колумбія), Калгарі (провінція Альберта), Вінніпегу (провінція Манітоба), Торонто (провінція Онтаріо), Монреалю (провінція Квебек) та інших міст вкотре довели, що діяльність З. Гайдай у цьому гастрольному турі не обмежувалася співом. У концертах її – гостю з України – публіка зустрічала чудово, проте величезного успіху, як і

завжди впродовж цих гастролей, співачка не мала [8, 53 зв.]. Та й насичений графік візиту не давав можливості ґрунтовно опікуватися творчими питаннями. Перед кожним виступом зазвичай була одна репетиція, і то почасти, на превеликий жаль артистки, з низькопрофесійними концертмейстерами [8, 16-16 зв.; 8, 32 зв.; 8, 49 зв.-50]. Час і сили продовжували поглинати розмови з місцевими українцями у Ванкувері [8, 34], виступ на радіо [8, 55] та участь у «Прийомі жінвідділів ТУК» [7, 25] («Товариства Українських Канадців») у Вінніпезі, прес-конференція з представниками щоденної англомовної преси, які ставили «провокаційні питання», і зустріч із «діячами українських націоналістичних організацій і товариств» у Торонто [7, 9 зв.] тощо. Таку популярність гостей з України, їхню задіяність у багатьох заходах можна пояснити однією фразою, що прозвучала з натовпу представників української діаспори, який зустрічав делегацію на вокзалі Торонто: «Ми Вас 27 років чекали!» [8, 63]. Заклопотана цим усім, співачка навіть не надала великого значення малоприємному для артиста факту вимушеного повернення грошей за квитки на їхній концерт у Калгарі двом глядачам неукраїнського походження, які мотивували свою вимогу тим, що бажали слухати спів, а не промови невідомою мовою [8, 45 зв.]. Та подібний інцидент не змінив наміри представників радянської делегації й надалі продовжувати нести «слова правди про Україну» [7, 43]. Навіть у повсякденних бесідах на політичні теми з представниками сторони, що їх приймала, вони завжди були готові «гострі боки пом'якшувати, хороші підкреслювати» [8, 26], традиційно «прикрашаючи» радянську дійсність з вірою, що все в майбутньому налагодиться, і говорити «на захист Радянського Союзу» [8, 57 зв.]. Дивує те, що щоденник З. Гайдай переповнений захопленням від перебування на канадській землі, від побаченої там заможності, пишності, краси і порядку, однак скепсис та роздратування, яке відчувається в її ставленні до так званих «націоналістів» і «ворожих газет» [8, 15 зв.; 8, 22-23], а також висновок, що «при нашій матеріальній та побутовій бідності ми все ж дуже багаті духовно» [8, 28], підкреслюють її свідому прорадянську позицію і готовність у будь-якій ситуації захищати політичні «ідеали» та «цінності» країни, яку вона вважала своєю Батьківщиною.

Та все ж «політиканство», в яке «загралися» представники радянської делегації під час перебування в Канаді, подекуди викликало й супротив із боку місцевої влади та мешканців. Під час перебування в Монреалі за ними вела нагляд поліція [8, 81-81 зв.], а в Тіммінсі (провінція Онтаріо) «реакціонери та націоналісти» розгорнули антиагітацію й заборонили Л. Паламарчуку і А. Малишку виступити з промовами, інакше б не дозволили відбутися концерту [8, 84 зв.]. Але справжні неприємності у зв'язку з цим на «мандрівників» чекали в США. Гастрольний тур деякими містами цієї країни, до організації якого була причетна «Рада Американсько-Радянської Дружби» [7, 33], виявився для представників радянської делегації несподіванкою, оскільки планувався під час їх перебування в Канаді [8, 51-51 зв.]. У США артисти встигли дати декілька доволі успішних концертів, один з яких – на два відділи – з аншлагом відбувся в Нью-Йорку п'ятого жовтня 1946 р. Вишуканий концертний репертуар засвідчив високий рівень проведеного заходу: З. Гайдай виконала «Серенаду» і «Куда?» Ф. Шуберта, «Лорелею» Ф. Ліста (німецькою), арію Манон з опери «Манон» Ж. Массне (російською), арію Снігуроньки з однойменної опери М. Римського-Корсакова, «День ли царит…» П. Чайковського, арію Ганни з опери «Наймичка» М. Вериківського, декілька українських народних пісень тощо. Після концерту артистів привітали знамениті митці-емігранти – російський композитор О. Гречанінов, диригент Е. Купер, співачка І. Кремер, донька російського співака Ф. Шаляпіна Лідія та ін. [8, 114-114 зв.]. Однак на заваді наступній поїздці до Детройту (штат Мічиган) стали вимоги представників місцевої влади припинити концерти [8, 115], оскільки радянські делегати не зареєструвалися, як «іноземні агенти», що загрожувало або сплатою тисячі доларів штрафу, або двома роками ув'язнення, або тим та іншим разом [7, 54]. Ймовірно, мало місце непорозуміння, яке вилилося в порушення правил перетину кордону. Крім того, характер діяльності артистів, зокрема, виступ З. Гайдай та І. Паторжинського на прокомуністичному «3-му Американському слов'янському конгресі», що пройшов у Медісон Сквер Гарден [7, 42; 8, 101-102], засвідчив їх політичну неблагонадійність в очах місцевої влади. Таким чином, представники радянської делегації змушені були безславно покинути північноамериканський континент. Як зазначила в щоденнику співачка, під час скороспішного від'їзду [8, 117 зв.], про що, швидше за все, подбала «радянська амбасада» [7, 54], їй довелося залишити деякі речі та навіть ноти, аби без додаткових проблем із багажем відлетіти до СРСР [8, 119 зв.].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в даній праці вперше було висвітлено подробиці організації й проходження концертно-гастрольної поїздки З. Гайдай до Канади та США. Здійснена в період радянського тоталітаризму середини 1940-х рр. та за сприяння прокомуністичних сил трьох країн, вона набула ознак політично-пропагандистської акції, яку свідомо проводили в провідних державах північноамериканського континенту члени радянської делегації.

Висновки. Отже, організація концертно-гастрольної поїздки до Канади та США в 1946 р. лівими силами трьох країн із метою політичної пропаганди комуністичного ладу визначила її характер та вплинула на

перебіг. Залучена до цієї поїздки З. Гайдай, безперечно, могла б отримати чудову нагоду збагатити свій творчий потенціал, якби мета гастролей від самого початку не була скомпрометована політично-пропагандистськими намірами, а співачка не перетворилася на радянського посланця. Проте в сталінську добу інакше й не могло бути, оскільки закордонна поїздка, яка передбачала зустріч з іноземцями, а в даному випадку – з представниками української діаспори, не могла обмежитися виключно мистецькими завданнями, а репрезентувала агітаційну модель партійно-державного штибу. Тому цим гастролям не судилося стати знаковою подією у творчій біографії співачки. Не запропонувавши публіці принципово нового репертуару чи тематичних концертних програм, розтрачуючи час та енергію на різні зустрічі, прес-конференції тощо вона не встигла вповні проявити свій вокально-виконавський талант. Хоча ця поїздка й не принесла артистці особливих творчих досягнень, вона збагатила її новим життєвим досвідом під час перебування у провідних країнах північноамериканського континенту, в моменти незабутніх зустрічей з представниками української діаспори, в періоди випробувань на мобільність та стійкість у непередбачуваних ситуаціях, спричинених специфікою поїздки.

Література

1. Горбуров К. Є. Економічні, етнонаціональні та демографічні наслідки голоду 1946-1947 років / К. Є. Горбуров // Український селянин. – 2006. – Випуск 10. – С. 358-360.

2. Дещинський Л. Є. Поневолення України більшовицькою системою та припинення її репрезентації на міжнародні арені у першій половині ХХ ст. / Л. Є. Дещинський // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Держава та армія. – 2014. – № 784. – С. 97-106.

3. Дзира О. І. Комуністичний рух українців в Канаді у міжвоєнний період / О. І. Дзира // Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету, 2016, вип. 45, том 1. – С. 231-236.

4. Євтух В. Українська етнічність поза межами України / Володимир Євтух, Олена Ковальчук, Андрій Попок, Володимир Трощинський // Народна творчість та етнографія. – 2010. – № 4. – С. 5-20.

5. Євтух В. Б. Етнокультурна діяльність українських канадців: здобутки і проблеми / В. Б. Євтух, О. О. Ковальчук // Укр. іст. журн. – 1991. – № 9. – С. 42-50.

6. Конгрес українців Канади [Електронний ресурс] / Енциклопедія історії України // Інститут історії України. Національна академія наук України. – Режим доступу: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?Z21ID=&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Kongres_Ukraintsiv_Kanadi.

7. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ (ЦДАМЛМ України), ф. 147, оп. 1, спр. 337, 137 арк. [Газетні вирізки із замітками про перебування в Канаді, Америці, Ірані, Китаї та Пакистані. Англ., рос. і укр. мови. Друк. Почато 24 липня 1946 р. Закінчено 1 квітня 1954 р.].

8. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ (ЦДАМЛМ України), ф. 147, оп. 1, спр. 37, 121 арк. [Щоденник. Записи поїздки до Канади та Америки. Рос. мова. Рукопис. 16 червня 1946 р. – 15 жовтня 1946 р.].

References

1. Horburov, K.Ye. (2006). Economic, Ethnonational, and Demographic Consequences of the 1946-1947 Famine. Ukrainskyi selianyn, 10, 358-360 [in Ukrainian].

2. Deshchynskyi, L.Ye. (2014). Conquest of Ukraine by the Communist System and Stopping Its Representation at the International Arena in the First Half of the 20th Century. Visnyk Natsionalnoho universytetu «Lvivska politekhnika». Derzhava ta armiia, 784, 97-106 [in Ukrainian].

3. Dzyra, O.I. (2016). Communist Movement of Canadian Ukrainians between the Two World Wars. Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnoho universytetu, 45, 231-236 [in Ukrainian].

4. Yevtukh, V., & Kovalchuk, O., & Popok, A., & Troshchynskyi, V. (2010). Ukranian Ethnos outside Ukraine. Narodna tvorchist ta etnohrafiia, 4, 5-20 [in Ukrainian].

5. Yevtukh, V.B., & Kovalchuk, O.O. (1991). Ethnocultural Activity of Ukrainian Canadians: Achievements and Problems. Ukr. ist. zhurn., 9, 42-50 [in Ukrainian].

6. Ukrainian Canadian Congress. Encyclopedia of the History of Ukraine. Institute of the History of Ukraine. National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?Z21ID=&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Kongres_Ukraintsiv_Kanadi

7. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine, the city of Kyiv (TsDAMLM of Ukraine), f. 147, op. 1, case 337, 137 sh. [Newspaper cuttings with notes about the stay in Canada, America, Iran, China, and Pakistan. English, Russian, and Ukrainian languages. Printed. Started on 24July 1946. Ended on 1 April 1954].

9. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine, the city of Kyiv (TsDAMLM of Ukraine), f. 147, op. 1, case 37, 121 sh. [Diary. Entries on the trip to Canada and America. Russian language. Manuscript. 16 June 1946 – 15 October 1946].

УДК 792.82(477)“195/199”

Коресандович Наталя Миколаївна,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв
koresandovich66@gmail.com

МУЗИЧНО-СТИЛЬОВІ ФОРМИ ВІДТВОРЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (1920 – 1930-х рр.)

Мета дослідження. Дослідити і проаналізувати вплив національної ідеї на формування музично-стильових уявлень та особливості їхнього відтворення у музичній спадщині українських композиторів 1920 – 1930-х рр. **Методологію** дослідження становить органічна сукупність базових принципів дослідження: об’єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму. Для досягнення мети дослідження використані наступні **методи** наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна** статті полягає у висвітленні музично-стильових уявлень та особливостей їхнього відтворення у контексті впливу національної ідеї на основі аналізу творчої спадщини українських композиторів періоду 1920 – 1930-х рр. **Висновки.** Внаслідок проведеного аналізу серед характерних рис загальноестетичного плану, що були внесені українськими композиторами до національної музичної культури, виявлено камерність як тип мислення з характерним для неї тонким пророблення деталей, загострене відчуття стилістичної єдності усіх складових музичної тканини, «сецесійне» підсвічування загальноромантичного типу вислову.

Ключові слова: композитори, музично-стильові форми відтворення, національні традиції, модернізм, звукова матерія, мелодика.

Коресандович Наталья Николаевна, *соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Музыкально-стилевые формы воссоздания национальной идеи в творчестве украинских композиторов (1920 – 1930-х гг.)

Цель исследования. Исследовать и проанализировать влияние национальной идеи на формирование музыкально-стилевых представлений и особенности их воспроизведения в музыкальном наследии украинских композиторов 1920 – 1930-х гг. **Методологию исследования** составляет органическая совокупность базовых принципов исследования: объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма. Для достижения цели исследования использованы следующие методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна** статьи заключается в освещении музыкально-стилевых представлений и особенностей их воспроизведения в контексте влияния национальной идеи на основе анализа творческого наследия украинских композиторов периода 1920 – 1930-х гг. **Выводы.** Вследствие проведенного анализа среди характерных черт общеэстетического плана, которые были внесены украинскими композиторами в национальную музыкальную культуру, выявлены камерность как тип мышления с характерной для нее тонкой проработкой деталей, обостренное чувство стилистического единства всех составляющих музыкальной ткани, «сецесионная» подсветка общеромантичного типа высказывания.

Ключевые слова: композиторы, музыкально-стилевые формы воспроизведения, национальные традиции, модернизм, звуковая материя, мелодика.

Koresandovich Natalya, *Competitor, Kyiv National University of Culture and Arts*

Musical-style forms of reproduction of the national idea in the work of ukrainian composers (1920 – 1930's)

The purpose of the article. To study and analyze the influence of the national idea on the formation of musical-stylistic ideas and the peculiarities of their reproduction in the musical heritage of Ukrainian composers from the 1920's and 1930's. **The methodology** of this research is an organic set of basic principles of analysis: objectivity, historicism, multifactorial approach, systematicity, complexity, development and pluralism, and to achieve the purpose of the study, the following methods of scientific knowledge have been used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical-analytical. **Scientific novelty** of the work is to highlight musical-stylistic ideas and peculiarities of their reproduction, in the context of the influence of the national idea, by analysis of the creative heritage of the Ukrainian composers of the 1920-1930's. **Conclusions.** As a result of the study of the influence of the national idea on the formation of musical-stylistic notions and the peculiarities of their reproduction in the musical heritage of the Ukrainian composers of the 1920's and 1930's, the characteristic features of the general aesthetic plan made by Ukrainian composers to the national musical culture revealed chambers as a type of thinking with its distinctive details for ex-

©Коресандович Н.М., 2018

cellent work of particulars, a sharpened sense of stylistic unity of all components of musical fabric, "secession" illumination of the all-romantic type of expression.

Key words: composers, musical-stylistic forms of reproduction, national traditions, modernism, sound matter, melodic.

Актуальність теми дослідження. Розвиток музичного мистецтва на сучасному етапі потребує розширення науково-теоретичної бази з метою оновлення та доповнення відомостей про особливості творчої спадщини українських композиторів. Діяльність провідних представників вітчизняного музичного мистецтва 1920 – 1930-х рр., головною мотиваційною силою якої було втілення та відтворення засобами художньої виразності національної ідеї, наразі потребує нового осмислення.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість українських композиторів початку ХХ ст. – одна з багатьох актуальних та цікавих тем на сучасному етапі розвитку українського музикознавства. Л. Білозуб («Національні традиції у творчості українських композиторів ХХ ст.», 2014) висвітлює національні традиції у творчості українських композиторів ХХ ст. та їхній вплив на формування й утвердження української професійної композиторської школи; М. Ржевська **(**«Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів», 2006) досліджує процеси пошуку шляхів втілення національної ідеї у музичному мистецтві та формування трьох поколінь вітчизняної композиторської школи; С. Садовенко («Національна самобутність творчості українських композиторів ХХ – ХХІ ст.: сучасний мистецтвознавчий вимір», 2010) висвітлює окремі аспекти новаторства у творчості, естетичні та стильові особливості, напрямки й тенденції музичного мистецтва українських композиторів ХХ – ХХІ ст.; Р. Стельмащук («Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи», 2003) досліджує естетичні та стильові особливості музичного модернізму українських композиторів Галичини 1920 – 1930-х рр. у контексті модерністичних напрямків і тенденцій в загальноукраїнському музичному, а також літературному та мистецькому контекстах; А. Гончаров («Неофольклористичні тенденції у творчості українських композиторів: перша половина ХХ ст.», 2010) проводить музично-теоретичний аналіз засобів музичної виразності, притаманних неофольклористичному стилю та їхньої трансформації у творчості українських композиторів першої половини ХХ ст. Проте, особливості творчої спадщини українських композиторів 1920 – 1930-х рр. у контексті впливу національної ідеї на формування музично-стильових уявлень та особливості їхнього відтворення й досі лишається недостатньо вивченою темою, що й зумовлює актуальність дослідження.

Мета дослідження: дослідити і проаналізувати вплив національної ідеї на формування музично-стильових уявлень та особливості їхнього відтворення у музичній спадщині українських композиторів 1920–1930-х рр.

Виклад основного матеріалу. Українська культура першої третини ХХ ст., головною мотиваційною силою розбудови якої було втілення та відтворення засобами художньої виразності національної ідеї, зародження та формування якої відбувалося протягом кількох попередніх десятиліть, у 1920-х рр., завдяки оптимізації умов існування українського соціуму перейшла на новий етап розвитку, який, у контексті музичного мистецтва, сягнув надзвичайного, невластивого протягом кількох століть рівня. Скасування у 1905 р. заборони українського друкованого слова в Наддніпрянській Україні, формування політичних партій та національної еліти, розбудова наукових та культурницьких інституцій призвели до відновлення у 1917 р. української державності [4, 145]. Як зазначає М. Ржевська, розвиток політичного руху був тісно пов'язаний з рухом культурним, що взаємодоповнювалися та взаємозамінювалися з єдиною метою – самоствердження української нації [8, 6]. Активний процес розвитку української музики усіх жанрів та форм, розпочатий К. Богуславським, М. Вериківським, Г. Верьовкою, П. Козицьким, В. Косенком, Б. Лятошинським, Л. Ревуцьким та ін. на початку 1920-х рр., протягом десятиліття підсилився за рахунок творчої діяльності В. Борисова, К. Домінчена, К. Данькевича, Д. Клебанова, М. Коляди, Ю. Мейтуса, В. Нахабіна, Г. Таранова, А. Штогаренко, а після возз'єднання західноукраїнських земель, з приходом до Спілки композиторів України великої групи композиторів, таких як В. Барвінський, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, Є. Козак, Р. Сімович, на чолі з керівником Львівської композиторської організації С. Людкевичем, набуває нового значення.

Аналізуючи творчу діяльність українських композиторів 1920 – 1940-х рр., доцільно звернути увагу на регіональні особливості, адже розвиток і формування музичної культури в Наддніпрянській Україні та на західноукраїнських землях був позначений впливом різних культур – російської та європейської відповідно. Як зазначає М. Ржевська, на початку ХХ ст. на території Наддніпрянської

України домінуючою була російська культура і мова, що позначилося на творчості наслідувачів традицій російської школи – В. Сокальського, І. Рачинського, М. Тутковського та ін., а відтак, українська, у даному випадку як мова музичного мистецтва у професійній діяльності, перебувала у процесі становлення, орієнтація ж на український «національний ідеал» була присутня у творчості єдиного композитора, який на той час відстоював українські культурні коди – М. Лисенка, і активного розвитку отримала лише протягом наступних трьох десятиліть, внаслідок переміщення центру семіосфери та появі плеяди діячів музичного мистецтва, кількох поколінь композиторів – К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович, О. Кошиць, М. Вериківський, П. Козицький, Л. Ревуцький, «для яких відцентровий рух був проявом осмисленої позиції, служінням українській справі» [8, 7] та засобом формування української національної композиторської школи європейського зразка. Р. Стальмащук, досліджуючи музичну творчість українських композиторів періоду 1920 – 1930-х рр. в Галичині, зазначає, що становлення нової композиторської школи відбувалося на основі сублімації впливу світової музики, оскільки переважна більшість професійних композиторів отримали фундаментальну освіту у вищих начальних закладах Відня, Праги та Берліна, а відтак, втілювали у власній творчості пануючі європейські тенденції музичного мистецтва, та опанування академічних жанрів та форм у контексті наповнення їх національним змістом. Аналізуючи творчість пізнього романтика С. Людкевича, львівських поміркованих модерністів В. Барвінського та Н. Нижанківського, академіста Б. Кудрика та молодих композиторів-модерністів З. Лиська, М. Колесси, С. Туркевич, А. Рудницького періоду 1920 – 30-х рр., Р. Стельмащук акцентує в першу чергу на цілеспрямованому прагненні наповнити українське музичне мистецтво національним змістом [11, 4].

Розпочатий діячами українського романтизму розвиток «повної культури повної нації», який підсилився на початку XX ст. зміною соціального побутування національної ідеї, тенденцією до інституалізації українського життя з надзвичайною силою відчувався протягом 1920-х рр. і був перерваний наступом сталінського тоталітаризму. Вважаємо за можливе визначити типологічну спорідненість явищ буття українського соціуму як форму матеріалізації національної ідеї, а відтак, трактувати першу третину XX ст. як «певну цілісність в історії духовної культури» [9, 7] України.

1920 – 1930-ті рр. – період гострих дискусій щодо проблем ідейно-образного та національно-стильового розвитку всіх жанрів музичної творчості: від масової пісні до хорової музики, від симфонії, опери, кантати й ораторії до малих форм інструментальної та вокальної камерної музики, творів для народних інструментів, музики для кіно й театру, а також численних творів для дітей. Спостерігається послідовне утвердження хроматичного, модерністичного творчого методу, який представлений у найширшому стильовому аспекті. У творчості ж львівських композиторів простежується вплив тенденцій та музичних напрямків експресіонізму, урбанізму, необароко і неокласицизму, неофольклоризму.

Специфіка українського модерну 1920 – 1930-х рр. великою мірою відображалася як трансформація романтичного модусу мислення без автентичного відторгнення національного у процесі оновлення мистецького коду. Варто зазначити, що віднайдений тоді українськими митцями спосіб «вписування» себе в сучасний їм естетико-стильовий контекст через розвиток оригінальних етнохарактерних ознак засобами модерного мистецтва лишається актуальним й на сучасному етапі.

З огляду на місце і роль визначних українських композиторів першої третини XX ст. (М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Барвінського, М. Вериківського, В. Косенка) у національних музично-художніх процесах, їхня творчість є цілісним етапом стабілізації розвитку моделі-канону національної музичної мови М. Лисенка, що не заперечує розмаїтості втілення в авторських семіотичних системах.

Започаткована безпосередньо послідовниками М. Лисенка – М. Леонтовичем, К. Стеценком, Я. Степовим, тенденція до інтелектуалізації творчого процесу і музичного письма, на думку Л. Свірідовської, стає з часом однією з визначальних, а відтак, відчутно підсилюється значення поліфонії у музичній тканині, що посприяло «формуванню змішаного гомофонно-поліфонічного типу викладу та суголосного до глобальних тенденцій розвитку музичної матерії протягом XX ст.» [10, 167]. Окремо варто наголосити й на інтелектуалізації мислення, що, проявляючись на зовнішньому рівні у відчутному зростанні важливості жанрів інструментальної музики, на внутрішньому – відобразилося в першу чергу на інструментальному характері певних вокальних і хорових партій, тобто на природі інтонування. Музична спадщина М. Леонтовича в аспекті інструменталізації та поліфонізації музичної тканини хорових партій є виразним прикладом запроваджених у цей традиційний жанр української музики нововведень.

Унікальним прикладом поліфонізації жанру хорової обробки народної пісні є «Кроковеє колесо» (розгорнута фуга з двома розробками і великою кодою) М. Вериківського, творчий доробок яко-

го, на думку І. Антонюк, можемо розглядати як важливий історичний етап у становленні української національної музики [1, 19].

Логічним завершенням ідеї максимального вивільнення голосів стало явище поліструктури, коли «межі періодів, речень, фраз, горизонтальних ліній не збігаються по вертикалі…», долається «членованість, замкненість та симетрія складових побудов (…) потужним наскрізним поліфонічним розвитком» [5, 129]. Втілена М. Леонтовичем у хорових обробках народних пісень, ця ідея досягла своєї кульмінації у хоровій, камерно-інструментальній, оперній і, особливо, симфонічній музиці Б. Лятошинського.

Був і зворотній зв'язок – вплив вокального начала на український інструменталізм. Цим явищем пояснюється оригінальність музичного письма таких композиторів, як В. Барвінський, М. Колеса, В. Косенко, Б. Лятошинський, Я. Степовий, що було зорієнтоване на тотальну мелодизацію усіх фактурних пластів [2, 61].

Л. Свірідовська, аналізуючи особливості солоспіву як своєрідного межового жанру, для якого характерне поєднання складних взаємовпливів вокального та інструментального начал, зазначає, що традиційна для нього пісенність збагатилася декламаційним, інструментальним та речитативним характером музичних побудов. Як приклади, авторка наводить романси В. Барвінського, В. Косенка, С. Людкевича та Б. Лятошинського [10, 168].

Таке балансування між вокальним та інструментальним началами в українській музиці відтворює підґрунтя, закладене в основу української ментальності, яка виходить з органічної взаємодії emotion та ratio. Варто зазначити, що домінування на початку 1900-х рр. вокально-хорових жанрів, яким властивий безпосередній вияв емоцій та яскравий мелодизм, певним чином пояснювалося соціокультурним становищем у країні, при зміні якого, вже за два десятиліття, відчувається доповнення ratio, для якого характерним є ускладнення звукової матерії, поглиблення психологізму та, у більшості випадків, інструментальне втілення.

Важливість узгодження поліфонізації фактури та активна інструменталізація стали причиною ускладнення звукової матерії – поступового розмивання чіткої ладо-тональності та вихід у полі- та атональність. Хроматизм горизонталі, який М. Лисенко використовував як виняток, для втілення емоційних сплесків, у процесі активного задіяння наступним поколінням українським композиторів великою мірою хроматизує музичну тканину. Наприклад, оркестровий початок кантати-симфонії «Кавказ» С. Людкевича, яким композитор визначає увесь епіко-героїчний характер твору чи фортепіанна партія романсу «Вечором у хаті» В. Барвінського.

Подібно до хроматизму зустрічаємо також різне трактування дисонансу. Якщо у Леонтовича, безпосереднього спадкоємця М. Лисенка, дисонантна вертикаль виникає переважно від накладання кількох самостійних ліній у кульмінаційних зонах, пов'язаних із втіленням теми смерті, страждань («козака несуть», то принципова дисонантність музичної тканини Лятошинського пов'язана з тим, що сама вона є немов розшифруванням, розгортанням по горизонталі вертикалі, що дисонує. Найчастіше це великий мажорний або великий збільшений септакорд («гармонічний знак» музики Лятошинського 1920-х рр.).

Л. Свірідовська зазначає, що ускладнення мелодики, як частковий прояв загального ускладнення звукової матерії, здійснювався за рахунок доповнення декламаційністю, речитативністю та наближенням до емоційно-збудженої людської мови традиційної пісенності, а також за рахунок ускладнення безпосередньо мелодичного контуру. Аналізуючи вокальні партії солоспіві пізнього В. Барвінського, В. Косенка, С. Людкевича та Я. Степового, дослідниця зазначає, що при «кристалізації тематично-рельєфних утворень із загальних форм руху інструментального походження» інтонаційна лінія «є немов розгортанням дисонуючих гармонічних комплексів по горизонталі» [10, 169].

Тенденція до використання композиторами діатонічних поспівок, лаконізму фактури, лапідарного голосоведіння та ритму, зрештою, «примітивного» багатоголосся – комплексу, широко представленому у календарно-обрядовому українському фольклорі, було, на думку Л. Свірідовської, певною відповіддю на загальне ускладнення національної музичної мови [10, 170].

Вперше оцінив та взявся до його опрацювання М. Леонтович. Не знаючи мелодичних контурів народних пісень, він у варіаційному циклі немов нанизує різні втілення теми, контекстом звучанням якої є то бурдон у басу, то виразна контрапунктуюча лінія, то таємнича атмосфера збільшеного ладу (кода «Дударика»). Властивим для нього є й збирання голосів в унісонні «вузли» чи «потовщення» унісонів паралельними квінтами або тризвуками. Близьку до згаданого своєю специфічною виразністю й унісони у фортепіанній партії сольних обробок Я. Степового «Було літо» та «Попід терен». Подібний тип матеріалу, його гармонічне оформлення, способи голосоведіння та ро-

звитку бачимо і в симфонічній музиці М. Вериківського («Веснянки») та Б. Лятошинського («Увертюра на чотири українські теми», «Золотий обруч», тема Захара Беркута).

Графічна ясність партитур, лінеарність мислення, що так відрізняли наведені приклади в морі пізньоромантичних фактурних пишнот, відгукнулися згодом у творчості Ю. Мейтуса, Л. Грабовського, М. Скорика, що стало однією з наскрізних тенденцій розвитку національної музичної мови.

Відомі й інші варіанти опрацювання українськими композиторами так званих «примітивів». Я. Якуб'як наводить як приклад підхід С. Людкевича: «при діатонізмі кожного складового фрагмента ціле відзначається компліментарною хроматикою через хроматичний характер співвідношень між діатонічними ладами, в яких витримані сегменти мелодії» [12, 24-36]. Л. Ревуцький опрацьовував діатонічні мелодії фольклорного походження за рахунок «зіставлення простої діатонічної мелодії з хроматизованим рухом інших голосів, що утворюють часом складні багатозвучні акордові послідовності» [3, 74]. Володіючи дивовижним відчуттям стильової закономірності фольклору в усіх її виразових і структурних компонентах, композитор не лишав без переосмислення жодного з них, починаючи від інтонаційної специфіки, ладу й ладової мінливості, багатоголосся, метро-ритму і закінчуючи емоційними нюансами і різними відтінками смислу. Пісня в його опрацюванні не лише не втрачає первісної краси, а й ніби освітлюється новими, самобутніми барвами. Зрештою, вона виростає у вагомий за своєю узагальненістю образ, який у взаємодії з іншими такими образами складає нерозривне художнє ціле, вражає глибиною змісту, чіткістю концепції, довершеністю форми і органічною національною визначеністю.

О. Козаренко акцентує на філософському сенсі звернення українських композиторів періоду 1920 – 1930-х рр. до «музичних примітивів», які на його думку «знаменувало повернення до історичної свідомості у національному мистецтві» [6, 29].

Поряд зі змінами в музичній лексиці розвивався і національний «музичний синтаксис». Маємо на увазі пошук відповідних засобів організації музичної тканини – принципів розвитку, типу драматургії, формотворчих моделей. Застосоване М. Леонтовичем, С. Людкевичем, Я. Степовим, К. Стеценком та В. Косенком у солоспівах секвенційне розгортання тематичних побудов, на думку багатьох дослідників, говорить про сприйняття ними повторності як етнохарактерного принципу розвитку в українській музиці. Серед варіаційних циклів, що з'являються у цей час у різних жанрах, від хорової обробки народної пісні до симфонічнії музики, домінуючими були варіації на тему ostinato.

Тенденцію до об'єднання варіаційного циклу в цілісну побудову з наскрізним розвитком за рахунок об'єднання окремих варіацій у мікроцикли, надання усьому циклові рис репризної тричастинності, монотематизму рондо, музикознавці пояснюють ідеєю створення національно-адекватного варіанту європейської великої форми поемного типу розгортання. М. Лисенко, усвідомлюючи цю проблему, віднайшов омріяну форму (дума) у фольклорі, що стало справжнім відкриттям, адже епічний жанр надавав композитору такі можливості, як свобода розгортання матеріалу, розкутість у побудові окремих складових, масштабність цілого. Він здійснив перенесення формотворчої моделі думи у професійну музику – дума «У неділю вранці-рано» для голосу та фортепіано, рапсодії № 1 та № 2 (ці приклади є стилізаціями – як необхідний етап опанування форми).

Але справжній прорив в осягненні драматургічних та філософських засад цього епічного жанру, його оригінальної формотворчої моделі, був здійснений Б. Лятошинським – спочатку в жанрі камерно-інструментальної музики, а згодом – у симфонічній. Синтез епічної масштабності з гострою і особливою автентичністю лірико-трагедійного типу вислову, сприяв виробленню ним оригінального типу драматургії – епіко-драматичний тип, – поєднавши у ньому вічне і миттєве, об'єктивне та суб'єктивне, загальне та часткове. Такий спосіб музичного світосприйняття, внесений до методологічних засад національної музичної мови 1920-х рр., не вичерпав своїх можливостей і донині. Г. Ніколаї, аналізуючи фортепіанну творчість М. Лисенка, Б. Лятошинського та Л. Ревуцького у контексті звернення до народної пісні – музично-поетичного утілення історії народу, як до народно-пісенної основи багатьох творів, відмічає властиві їм прояви основних рис національної ментальності [7, 131].

Спостережені якісні зміни музичної матерії першої третини ХХ ст., свідчать про те, що творчість безпосередніх спадкоємців М. Лисенка, що почалася ще за життя композитора, не обмежилася стабілізацією його мовостилю. Підсумком мовно-креативної діяльності означеного періоду стало виокремлення двох авторських семіотичних систем – музичних мов Б. Лятошинського та Л. Ревуцького, як типоутворних моделей національної музичної мови впродовж наступних десятиліть.

Наукова новизна статті полягає у висвітленні музично-стильових уявлень та особливостей їхнього відтворення у контексті впливу національної ідеї на основі аналізу творчої спадщини українських композиторів періоду 1920 – 1930-х рр.

Висновки. Внаслідок проведеного аналізу впливу національної ідеї на формування музично-стильових уявлень та особливості їхнього відтворення у музичній спадщині українських композиторів 1920 – 1930-х рр., серед характерних рис загальноестетичного плану, що були внесені українськими композиторами до національної музичної культури, виявлено камерність як тип мислення з характерним для неї тонким пророблennям деталей, загострене відчуття стилістичної єдності усіх складових музичної тканини, «сецесійне» підсвічування загальноромантичного типу вислову. Своєрідною є версія опрацювання фольклору, запропонована композиторами-галичанами – ефектний за своїм зовнішнім виявом фольклоризм.

Література

1. Антонюк І. Ранні видання творів Михайла Вериківського у львівських збірках (до 115 роковин від дня народження). М. Вериківський в контексті української музичної культури та освіти (до 115-ї річниці з дня народження): збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. Кременець: ВЦКОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2011. С. 18-24.

2. Булат Т. Питання музично-поетичної єдності в солоспівах С. Людкевича. *Творчість М. Леонтовича*: зб. статей / упоряд. В. Золочевський. Київ: Музична Україна, 1977. С. 7-12.

3. Бялик М. Г. Л. Н. Ревуцкий. Ленинград : Советский композитор, 1979. 166 с.

4. Грицак Я. Нарис історії України: формування модерної української нації XIX–XX століття. Київ: Генеза, 1996. 356 с.

5. Золочевський В. Композиційна і тематична будова обробок народних пісень М. Леонтовича. Творчість М. Леонтовича: зб. статей / упоряд. В. Золочевський. – Київ : Музична Україна, 1977. С. 125-152.

6. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: ґенеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2001. 36 с.

7. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури XX століття. Ars inter Culturas. 2010. № 1. С. 121-132. URL: https://docviewer.yandex.ua/view/100647252 (дата звернення: 8.02.2018).

8. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2006. 36 с.

9. Ржевська М. Українська музикознавча думка першої третини XX століття в аспекті проблеми національного: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1994. 20 с.

10. Свірідовська Л. М. Музична мова української фортепіанної мініатюри як фактор формування естетичних смаків. Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Педагогічні науки. 2010. Вип. 1.31. С. 165-172.

11. Стельмащук Р. С. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2003. 20 с.

12. Якуб'як Я. Про мелодику Станіслава Людкевича. Творчість Станіслава Людкевича : зб. статей. Львів, 1995. С. 24-36.

References

1. Antonyuk, I. (2011). Early editions of works by Mikhail Verikovsky in Lviv collections (up to 115 years from the day of birth): Proceedings from the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference «M. Verikivsky in the context of Ukrainian musical culture and education (to the 115th anniversary of birth»). (pp. 18-24). Kremenets: VTSKOHPI im. Tarasa Shevchenka [in Ukrainian].

2. Bulat, T. (1977). Questions of musical and poetic unity in the soloists S. Ludkevich. Creativity M. Leontovich (pp. 7-12.). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

3. Byalik, M.G. (1979). L. N. Revutsky. Leningrad: Sovetskii kompozitor [in Russian].

4. Grytsak, Y. (1996). Essay on the history of Ukraine: the formation of the modern Ukrainian nation of the 19th and 20th centuries. Kyiv: Heneza [in Ukrainian].

5. Zolochevsky, V. (1977). Compositional and thematic structure of folk songs treatments by M. Leontovich. Creativity M. Leontovich (pp. 125-152). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

6. Kozarenko, O. V. (2001). Ukrainian National Music Language: Genesis and Contemporary Development Trends. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].

7. Nikolaei, G. (2010). Ukrainian piano music as a phenomenon of culture of the twentieth century. Ars inter Culturas, 1, pp. 121-132. Retrieved from https://docviewer.yandex.ua/view/100647252 [in Ukrainian].

8. Rzhevska, M. Yu. (2006). Music of the Dnieper Ukraine of the first third of the twentieth century in the interaction and transformations of socio-cultural discourses. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].

9. Rzhevska, M. (1994). Ukrainian musicological thought of the first third of the twentieth century in the aspect of the national problem. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Kyiv State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].

10. Sviridovska, L. M. (2010). Musical language of the Ukrainian piano miniature as a factor in the formation of aesthetic flavors. Scientific Bulletin of Nikolayev State University named after V. O. Sukhomlynsky. Series: Pedagogical Sciences, 1.31, 165-172 [in Ukrainian].

11. Stelmashchuk, R. S. (2003). Modernist tendencies in the works of Lviv composers of the 20–30's of the 20th century: aesthetic and stylistic features in the context of the era. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NAS of Ukraine, Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M.T. Rilsky [in Ukrainian].

12. Yakubyak, J. (1995). About the melody of Stanislav Lyudkevich. Stanislav Lyudkevich's creativity (pp. 24-36). Lviv [in Ukrainian].

УДК 78.071.2

Лавриненко Анастасія Володимирівна,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МУЗИЧНО-ПІСЕННЕ МИСТЕЦТВО: ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ І КАТЕГОРІЇ

Мета статті – з'ясувати основний понятт'єво-категоріальний апарат дослідження музично-пісенного мистецтва. **Методологія дослідження** ґрунтується на використанні загальнонаукових методів аналізу, синтезу, конкретизації та мистецтвознавчому підході. **Наукова новизна** пов'язана з визначенням ключових понять, які становлять теоретичне підґрунтя дослідження музично-пісенного мистецтва, зокрема України. **Висновки.** Найбільш популярним жанром сучасної музики, як і середини-кінця ХХ століття, є феномен масової музики, зокрема естрадної пісні. Останню дослідники визначають як специфічний спосіб духовного засвоєння і чуттєвого відображення художньої картини світу відповідними засобами художньої творчості у відповідний історичний період. Серед найбільш прикметних пісень на естраді була і залишається вокальна (вокально-інструментальна) мініатюра. Саме вона розвинулася і знайшла найбільше прихильників у ХХ столітті та стала найпоширенішою у концертній практиці естрадних виконавців, зокрема українських.

Ключові слова: музично-пісенне мистецтво, жанр, стиль, пісня, естрада, музика.

Лавриненко Анастасия Владимировна, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Музыкально-песенное искусство: основные понятия и категории

Цель статьи – определить основной понятийно-категориальный аппарат исследования музыкально-песенного искусства. **Методология исследования** основана на использовании общенаучных методов анализа, синтеза, конкретизации и искусствоведческом подходе. **Научная новизна** связана с определением ключевых понятий, которые составляют теоретические основы исследования музыкально-песенного искусства, в частности Украины. **Выводы.** Наиболее популярным жанром современной музыки, как и середины-конца ХХ века, является феномен массовой музыки, в частности эстрадной песни. Последнюю исследователи определяют как специфический способ духовного освоения и чувственного отражения художественной картины мира соответствующими средствами художественного творчества в соответствующий исторический период. Среди наиболее примечательных песен на эстраде была и остается вокальная (вокально-инструментальная) миниатюра. Именно она развилась и обрела наибольше сторонников в ХХ веке и стала самой распространенной в концертной практике эстрадных исполнителей, в том числе украинских.

Ключевые слова: музыкально-песенное искусство, жанр, стиль, песня, эстрада, музыка.

Lavrynenko Anastasiia, *Postgraduate, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Music and recent art: basic concepts and categories

The purpose of the article is to define the primary conceptual-categorial apparatus for studying musical and song art. **The methodology** of the study is based on the use of general scientific methods of analysis, synthesis, concretization and art criticism. **Scientific novelty** is connected with the definition of critical concepts that constitute the theoretical foundations of the study of musical and song art, in particular, in Ukraine. **Conclusions.** The most popular genre of modern music, as well as the mid-to-late twentieth century, is the phenomenon of mass music, in particular, pop songs. The latter researchers define as a specific way of spiritual assimilation and sensual reflection of the artistic picture of the world by appropriate means of artistic creativity in the proper historical period. Among the most notable songs on the stage was and remains vocal (vocal-instrumental) minia-

©Лавриненко А.В., 2018

ture. It was she who developed and gained the most supporters in the 20th century and became the most popular performers in concert practice, including Ukrainian ones.

Key words: musical-song art, genre, style, song, variety, music.

Актуальність теми дослідження. У період свого історичного розвитку українська музика, на жаль, пережила важкі часи, насамперед спровоковані репресіями і утисками, перш ніж здобула світове визнання спочатку як окрема складова загальної культури російської, а згодом і радянської імперій. Нині можна констатувати, що культурно-мистецьке життя нашої країни репрезентується поняттями українська музична культура, українська музика, українське музичне мистецтво, українська естрада, українська пісенна культура, українська пісня тощо. Відтак, дослідження історії української музичної культури, формування жанрових і стильових особливостей музично-пісенного мистецтва, що тісно пов'язані зі складними і неоднозначними суспільно-політичними подіями, характерними для культурного простору нашої країни, а також із загальним світовим контекстом, зокрема формулюванням основних музично-пісенних категорій і понять у сучасному музикознавстві, завжди залишатиметься актуальним напрямом мистецтвознавства, зокрема українського.

Аналіз досліджень і публікацій. У різні часи розумінню музики присвятила свої дослідження низка науковців, які по-різному концептували її трактування. Так, вони розуміли музику як предмет логіки (О. Лосєв), у світлі загальної картини світу (Б. Асаф'єв), як естетичну цінність у системі музикознавства (Ю. Холопов) і філософії (А. Фарбштейн), як вид мистецтва (А. Сохор, В. Холопова), музику в історії культури (А. Михайлов, Т. Чередниченко), як світ людини (В. Суханцева), як предмет культури (Л. Закс, Дж. Михайлов), як спосіб людського спілкування (М. Каган), як спосіб буття у світі (П. Булез), як особливий вид мистецтва (Р. Раух, Ф. Рейнхард), як відкритий символ (С. Лангер). У 1923 р. Б. Асаф'єв навіть висловив думку про те, чи не є музика за своєю глибинною сутністю чимось більшим, ніж мистецтво [3].

Серед українських учених, які присвятили свої праці дослідженню загальних аспектів масової музики, варто виокремити Л. Васильєву, Н. Кутову, В. Олендарьова, О. Сапожник, Г. Шостак та ін. Проблемі розвитку, становлення й функціонування естрадної пісні присвячені дослідження українських науковців М. Мозгового, Н. Попович, О. Сапожник, С. Чернікова, Д. Бабіч, Н. Дрожжина, А. Кравченко та ін. Особливості поетики української пісні знаходимо у дослідженнях А. Матвійчука, Л. Копаниці та ін., зв'язок фольклору та естрадної музики досліджується у працях В. Тормахової, О. Шевченко та ін.

Саме наукові розвідки цих дослідників та низки інших, в яких висвітлено історико-культурологічні та мистецькі аспекти розвитку української популярної естрадної музики з урахуванням вітчизняних мистецьких традицій та новітніх пошуків, розкривають еволюцію пісенного жанру в Україні, а також становлять джерельну базу мистецтвознавчих досліджень музично-пісенного мистецтва.

Мета статті – з'ясувати основний понятєво-категоріальний апарат дослідження музично-пісенного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Розуміння *музики* пов'язане з різними історичними періодами та багатоманітними сферами наукового знання, що загалом відповідає сучасним тенденціям плюралізації наукових підходів до дослідження більшості соціокультурних явищ.

Відповідно до сучасної класифікації С. Шип музика як вид мистецтва є: часовим мистецтвом (музичний твір розгортається та сприймається у часі так само, як і в театрі, літературі, танці); виконавським мистецтвом (посередником між творчістю, реципієнтом є виконавець – так само, як і в танці, театрі); незображувальним мистецтвом (музичні образи здебільшого вільні від конкретного відображення дійсності, так само, як, наприклад, архітектурні).

Водночас музика може поєднуватись з іншими видами мистецтва: зі словом (вокальні та вокально-інструментальні твори, опера та оперета, музична декламація); драматичною дією (театральні та кіно-твори); танцем і жестом (балет, пантоміма) [13]. Утім, якими б різноспрямованими не були підходи до визначення музики, найбільш влучною, на нашу думку, є характеристика музики, запропонована С. Мамонтовим: музика – це вид мистецтва, розрахований на слухове сприйняття, який відрізняється безпосередньою і особливо активною дією на почуття людей [7].

Серед стилів музики дослідники виокремлюють такі: класична – професійні музичні твори, народжені у культурі Європи переважно з Нового часу (межа16-17 ст.) й у Середньовіччі; популярна – масово споживані, переважно пісенно-танцювальні музичні жанри; неєвропейська – музика тих народів (Сходу), чия культура відрізняється від культури західноєвропейської цивілізації; етнічна (традиційна) – фольклорні (усно-професіональні музичні явища різних народів), що підкреслюють

самобутність етносу; естрадна (легка) – музика розважального характеру, призначена для відпочинку; джаз – перейняті європейцями професійні виконавчі традиції афроамериканців, засновані на синтезі африканських і європейських музичних елементів [4].

Безперечним залишається одне: музичне мистецтво за своєю природою звукове (нематеріальне), тому й потребує низки особливих підходів до свого розуміння. Сприйняття музичного мистецтва як низки творінь, кожному з яких притаманні ознаки певного жанру, є одним із таких розумінь.

Дослідниця Т. Чередниченко виокремлює чотири основні типи музичного мистецтва: музика фольклорного типу, що включає спектр явищ від архаїчного фольклору до його адаптацій на професійний лад; музика розважального типу, що охоплює музичне мистецтво від середньовічних скоморохів та менестрелів до сучасної естради; мистецтво канонічної імпровізації, що охоплює літургійні співи; опус-музика (т. зв. академічна музика), одним з основних понять якої є «opus» – оригінальний музичний твір, зафіксований у нотному тексті [12].

Також серед видів музичної (і не тільки музичної) творчості виокремлюють професійну, народну і самодіяльну. Іноді зустрічається інший поділ: світське мистецтво, церковне мистецтво і популярна музика. Творення музики, тобто композиторська творчість – це створення нових творів: опер, симфоній, п'єс, пісень тощо. Також до музичної творчості відносять переробку «чужої» музики – аранжування; музично-поетичну творчість – створення текстів музичних творів; звукорежисуру; виконавську творчість – гру на музичних інструментах і спів. Саме виконавці – вокалісти та інструменталісти, а також їх різноманітні ансамблі – створюють унікальні речі – художньо-музично-смислові полотна [12].

Сучасна українська популярна естрадна музика має свою жанрову та стильову характеристику. До основних її жанрів дослідник О. Сапожнік відносить джаз, рок-музику, авторську пісню, традиційну естрадну пісню, поп-музику та синкретичні жанри [10].

Саме жанрова палітра музичного мистецтва дає уявлення про багатство змісту і форм різножанрових творів, які існували у суспільствах в різні періоди побутування людства.

Французьке слово *жанр* (*genre*) дослівно означає *рід* (від грец. γένος – рід, походження). Жанрових найменувань музичних творів дуже багато – більше тисячі. Хоча жанри відрізняються між собою, в сукупності вони утворюють цілісну систему, яка відповідає культурним потребам неподільного суспільного організму [9].

Водночас компанії, що займаються продажем аудіозаписів, у своїх класифікаціях зазвичай використовують термін «жанр» (*genre*). При цьому академічна музика зазвичай описується терміном «класика» (*classical*) і класифікується за складом її виконавців (камерна, оркестрова, вокальна тощо). Популярна музика має розгалужену класифікацію, при цьому кількість основних напрямків є різною. Так, один з найбільших відомих інтернет-магазинів amazon.com виокремлює 24 категорії музики, які називає її «жанрами», серед яких: «альтернативний рок», «блюз», «бродвей і вокал», «дитяча музична», «християнська музика», «класична музика», «класичний рок», «кантрі», «електронна і танцювальна», «фольклор», «госпел», «важкий метал», «інді», «джаз», «латинська музика», «різне», «нью-ейдж», «опери», «R&B», «реп і хіп-хоп», «реггі», «рок-музика», «саундтреки», «світова музика» [2].

Загалом музика (від грец. грец. μουσική – «мистецтво муз») – це мистецтво організації звуків і тиші для створення художніх образів. Музика – це, як зазначає англійський композитор та клавішник, більш відомий, як учасник рок-гурту «Deep Purple», Джон Дуглас Лорд, – міжнародна мова, яка виражає емоції і почуття людей. «Це найпопулярніший жанр сучасного мистецтва, в якому місця вистачить усім. Не потрібно йти за грошима, варто йти слідом за музикою. Для музики є один закон: вона повинна зачепити моє серце, перш ніж я зрозумію її головою».

Згідно з В. Холоповою, на початку становлення всієї музики був не ритм, а лад, оскільки саме музичний лад найбільше виражає внутрішньо гармонійне світовідчування людини в навколишньому світі. Наш рівень музики-мистецтва, на думку дослідника, має справу з внутрішнім світом людини, пов'язаним з божественним началом і суто людським. Отже, світ нашої музики – це не просто світ відчуттів, «мова відчуттів», а внутрішній світ людини з усіма її уявленнями, роздумами і відчуттями-переживаннями зокрема [11].

Одне з найвагоміших явищ сучасної молодіжної культури – це популярна музика. Популярна музика активно поширюється на Європейському континенті з середини XIX ст. на хвилі формування індустрії розваг як такої, зокрема відповідних парків, в яких виконуються різні музичні твори, переважно фольклорні і жартівливі балади. Нині до неї відносять найвідоміші й часто виконувані твори – класичні, народні, джазові та ін. Також до популярної музики належать різноманітні стилі й жанри розважально-естрадного музикування. Отже, поняття «популярна музика» означає зрозуміло викла-

дену, загальнодоступну, широковідому, тобто таку музику, що користується загальним визнанням у конкретний період часу.

Поняття «естрадна музика» визначає спрямованість на конкретне середовище побутування, в даному випадку це естрада, та попит у певної вікової категорії. Основними жанрами української популярної естрадної музики є джаз, рок-музика, авторська пісня, традиційна естрадна пісня, поп-музика та синкретичні жанри.

Окрему нішу в українській музиці займає пісенна творчість, яка насамперед формується творчістю найкращих представників вітчизняного мистецтва 50-60-х роках ХХ ст., серед яких прізвища відомих українських композиторів О.Білаша, І.Шамо, І. Карабиця, Є. Станковича та ін.

Найвагоміший внесок у процес розвитку української популярної пісні зробив Володимир Івасюк, зокрема в таке оригінальне мистецьке явище, яким є українська авторська пісня. Пісня В. Івасюка «Червона рута» (1969 р.) дала назву Першому Республіканському фестивалю української пісні та музики, який на багато років став для молодих виконавців творчою площадкою, на якій можна заявити про себе.

Жанр авторської пісні у самодіяльній творчості, як зазначає А. Кравченко, виник у СРСР наприкінці 50-х років ХХ ст. Він означає, що одна людина створює слова та музику, виконує власні твори у колі друзів і знайомих, причому не отримує матеріальної винагороди [5, 29].

У 50-70-і роки ХХ ст. на хвилі популярності естрадного виконавства виникло поняття «легка музика» (від англ. Easy listening – легко слухати). Це поп-музика, до якої відносять різні стилі, характерною рисою яких є прості, простота і легкість у запам'ятовуванні. Більшість таких мелодій виконується під акомпанемент естрадного оркестру, тому зазвичай це інструментальні обробки відомих хітів, популярних шлягерів.

Музичний хіт (від англ. – удар) – музичний твір, відома пісня, який швидко набув популярності у слухачів.

Шляґер (від нім. schlager – окраса сезону) – аналогічне хіту поняття, яке нині застосовують переважно до естрадної пісні.

Також існує споріднений термін «лаунж» (від англ. lounge – вітальня, хол), – музика, характерною рисою якої є імпровізаційність, камерність, приглушеність тощо.

Незважаючи на відносну «легкість» у творення і виконанні, українська дослідниця музики масових жанрів Н. Кутова вважає прикметники «легка» й «розважальна» незастосованими щодо авторської пісні та рок-музики. Вони, а також естрада і джаз, відносяться, на її думку, до музики масових жанрів [6, 4].

У сучасній популярній музиці найпоширенішою музичною формою стала пісня. У Великій радянській енциклопедії пісня розуміється як найбільш поширений різновид вокальної музики, в якій поєднується особливий тип зв'язку музики та слова, де мелодія та текст подібні за структурою: вони складаються із рівних побудов – строф і куплетів (часто з рефреном – приспівом) [1, 461].

Пісня – це найдавніший традиційний різновид лірики, словесно-музичний твір, призначений для співу, що використовує різноманітні мовні засоби для передачі найтонших переживань. Серед його характерних рис дослідники виокремлюють строфічну будову, повторюваність віршів у строфі, розмежування заспіву та приспіву, виразна ритмізація, музичність звучання, синтаксичний паралелізм, проста синтаксична будова.

Естрадна (популярна) пісня має такі ознаки: проста тематика, зрозумілий текст, спрощена мелодика, виразна ритміка.

При цьому пісня – найпростіший і найбільш поширений жанр вокальної музики, в якому художній образ створюється засобами поезії і музики. Крім того, саме пісня є найдавнішим видом музично-поетичної творчості людства, який давав змогу емоційно передавати різні думки і переживання. Згодом потреба в індивідуальному, гуртовому та масовому способі вираження думок і почуттів викликала появу сольного, ансамблевого та хорового співу. Ще в античні часи були створені такі пісенні жанри, як елегія, гімн, культово-релігійна пісня, застільна пісня, пісня про кохання.

До вокальної музики належать жанри, твори яких виконуються за допомогою співу однієї людини (сольний спів) або групи людей (вокальний ансамбль, хор).

До вокально-інструментальної музики відносять твори вокальної музики з інструментальним супроводом. Часто (можливо для спрощення) її зараховують до жанрів вокальної музики.

Мелодика вокальних творів та більшості інструментальних – базується, по суті, на пісенному мелосі. Усі складні жанри – вокальні (кантата, ораторія), інструментальні (соната, концерт, симфонія), театральні (опера, оперета, балет) – пройняті мелодикою вокальної природи, «дихають піснею». Однією з найважливіших умов інтонаційного народження, існування і розвитку усіх склад-

ніших за пісню жанрів (де є хоча б найменший зв'язок з вокальною мелодикою), – є їхнє пісенне походження [9].

Кожен з естрадних стилів та жанрів: чи це популярна музика, чи рок- музика, чи джаз-рок музика, чи ф'южн – має специфічні художні особливості і засоби виразності, однак найбільшою тенденцією у сучасній музиці є безпосередній контакт із публікою. Естрадна музика початку XXI ст. – це розмаїття засобів мистецької виразності, трансформації жанрів і стилів, розширення горизонтів творчих пошуків тощо.

Характерною особливістю естрадного мистецтва початку XXI ст. є зміни насамперед у сфері мистецького мислення, що виражається у трансформації форм художнього вираження, продукуванні нових ідей та створенні нових оригінальних форм.

Типова сучасна пісня на естраді – це вокальна (вокально-інструментальна) мініатюра, яка набула значного поширення у концертній практиці. На концертній сцені вона презентується як вокально-«ігрова» мініатюра за допомогою пластики, костюму, світла, мізансцен тощо. У жанрі масової естрадної пісні співіснують безліч стилів та напрямів – від сентиментального кітчу і міського романсу до панк-року та репу. Сучасна пісня – це багатобарвне і багатостильне панно, як зазначав М. Мозговий, в основу якого покладено десятки культурних традицій, зокрема елементи афроамериканської, європейської та азійської культур [8].

Наукова новизна пов'язана з визначенням ключових понять, які становлять теоретичне підґрунтя дослідження музично-пісенного мистецтва, зокрема України.

Висновки**.** Отже, найбільш популярним жанром сучасної музики, як і середини-кінця XX століття, є феномен масової музики, зокрема естрадної пісні. Останню дослідники визначають як специфічний спосіб духовного засвоєння і чуттєвого відображення художньої картини світу відповідними засобами художньої творчості у відповідний історичний період.

Серед найбільш прикметних пісень на естраді була і залишається вокальна (вокально-інструментальна) мініатюра. Саме вона розвинулася і знайшла найбільше прихильників у XX столітті і стала найпоширенішою у концертній практиці естрадних виконавців, зокрема українських.

Література

1. Большая советская энциклопедия в 30 т. Гл. ред. А. М. Прохоров. Изд. 3-е. Москва: Советская энциклопедия, 1975. Т. 19. Отоми – Пластырь. 648 с.
2. Класифікація музики. URL: https://sites.google.com/site/music7955/mobile.
3. Коломієць Г. Про концепцію цінності музики як субстанції і музики як способу ціннісної взаємодії зі світом. URL: http://knmau.com.ua/chasopys/02_NBUV/web/12-Kolomiets.pdf.
4. Конен У. Рождение джаза. Москва: Советский композитор, 1984. 342 с.
5. Кравченко А.И. Авторская песня. *Культура и культурология*: Словарь / Сост. и ред. А. И. Кравченко. Москва: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003. С.29.
6. Кутова Н.А. Моральне виховання старших підлітків засобами музики масових жанрів (на матеріалах рок-музики). Автореф. ... канд. пед. наук. Київ: Пед. ін-т іноз. мов, 1992. 21 с.
7. Мамонтов С.П. Основы культурологи Москва: Олимп, 1999. 320 с.
8. Мозговий М.П. Історичні форми функціонування естрадної пісні у контексті масової музичної культури. URL: www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Tpkov/2009_39/7.pdf.
9. Ольшевський В. Художня культура: Жанрова палітра музичного мистецтва. URL: http://ukrprog.com/index.php?productID=1380.
10. Сапожнік О.В. Музично-естетичне виховання старшокласників (на матеріалі сучасної популярної естрадної музики): Автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2001. 20 с.
11. Холопова В. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. Санкт-Петербург, 2014. 320 с.
12. Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. Москва, 2002. 104 с.
13. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.

References

1. Large Soviet Encyclopedia in 30 t. Gl. Ed. A. M. Prokhorov. (1975). Moscow: Soviet Encyclopedia. Vol. 19 [in Russian].
2. Classification of music. (n. d.). Retrieved from https://sites.google.com/site/music7955/mobile. [in Ukrainian].
3. Kolomiets, G. (1984). About the concept of the value of music as a substance and music as a way of value interaction with the world. Retrieved from http://knmau.com.ua/chasopys/02_NBUV/web/12-Kolomiets.pdf. [in Ukrainian].
4. Konin U. (1984). Birth of jazz. Moscow: Soviet composer. [in Russian].

5. Kravchenko, A. (2003). Author's song. Culture and cultural studies: Dictionary. Moscow: Academic project; Yekaterinburg: Business Book. [in Ukrainian].
6. Kutova, N. (1992). Moral education of older teens by means of music of mass genres (on materials of rock music). Author's abstract. ... Candidate ped Sciences. Kyiv: Ped. in-t of foreign Language. [in Ukrainian].
7. Mamontov, S. (1999). Fundamentals of Cultural Studies. Moscow: Olympus.
8. Brain, M. Historical forms of pop songs functioning in the context of mass music culture. Retrieved from www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Tpkov/2009_39/7.pdf. [in Ukrainian].
9. Olshevsky, V. Art culture: genre palette of musical art. Retrieved from http://ukrprog.com/index.php?productID=1380. [in Ukrainian].
10. Sapozhnik, O. (2001). Musical-aesthetic education of senior pupils (on the material of modern popular pop music): Author's abstract. Dis ... Cand. ped Sciences: 13.00.02. Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
11. Holopova, V. (2014). Music as an Art View: Tutorial. St. Petersburg. [in Russian].
12. Cherednichenko, T. (2002). Music in the history of culture. Moscow [in Russian].
13. Ship, S. (1998). Musical form from sound to the style of teaching. Manual. Kyiv: Testament. [in Ukrainian].

УДК 780.644.2.071.2 : 78.03 (44)

Пастухов Олександр Валерійович,
старший викладач кафедри
оркестрових духових інструментів
і оперно-симфонічного диригування
Харківського національного університету мистецтв
імені І.П. Котляревського
wyrekfagotissimo@gmail.com

ВІЛЬЯМ УОТЕРХАУС І МОРІС АЛЛАРД: ВИДАТНІ ПОСТАТІ В ІСТОРІЇ ФАГОТНОГО ВИКОНАВСТВА

Мета дослідження. Стаття присвячена двом видатним фаготистам ХХ століття – Морісу Алларду і Вільяму Уотерхаусу. Вибір теми ґрунтується на необхідності комплексної оцінки діяльності провідних музикантів в історії розвитку фаготного виконавства. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історичного, біографічного та порівняльного методів, а також діяльнісного підходу, що дозволяє виявити та дати оцінку результативної взаємодії різних видів діяльності провідних музикантів-фаготистів у історико-культурологічному аспекті**. Наукова новизна** роботи полягає у комплексній систематизації та оцінки з позицій історизму результатів діяльності Моріса Алларда і Вільяма Уотерхауса. Вперше узагальнюється інформація про життя і творчість В. Уотерхауса і М. Алларда в аспекті оцінки значення цих фігур для розвитку фаготного мистецтва як в ХХ столітті, що є вирішальним для зміни статусу фагота в концертній практиці, так і в історичній динаміці. Перспектива подальших досліджень з цієї теми вбачається як в сфері академічного музикознавства (історичного, теоретичного, виконавського), так і в областях міжнаукової взаємодії. **Висновки.** Діяльність двох найбільших фаготистів ХХ століття – Моріса Алларда і Вільяма Уотерхауса – мала для еволюції фаготної практики визначальне значення. Завдяки їх енергії і активності в різних сферах культурного і мистецького життя фагот став яскравим сольним концертним інструментом, що не поступається за віртуозністю та виразністю визнаним «інструментам-солістам». Крім того, що Моріс Аллард і Вільям Уотерхаус відомі різними сторонами діяльності (виконавської, педагогічної, просвітницької, організаційної), вони стали засновниками та найяскравішими представниками двох провідніх шкіл фаготного виконавства – німецької і французької. Таке взаємодоповнення стало потужним поштовхом та високим прикладом ставлення до своєї професії для наступних поколінь музикантів.

Ключові слова: Вільям Уотерхаус, Моріс Аллард, історія фаготного виконавства, фаготне мистецтво, фаготна школа.

***Пастухов Александр Валерьевич**, старший преподаватель кафедры оркестровых духовых инструментов и оперно-симфонического дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И.П. Котляревского*

Уильям Уотерхаус и Морис Аллард: выдающиеся фигуры в истории фаготного исполнительства

Цель исследования. Статья посвящена двум выдающимся фаготистам XX века – Морису Алларду и Уильяму Уотерхаус. Выбор темы основывается на необходимости комплексной оценки деятельности ведущих музыкантов в истории развития фаготного исполнительства. **Методология исследования** заключается в при-

©Пастухов О.В., 2018

менении исторического, биографического и сравнительного методов, а также деятельностного подхода, позволяющего выявить и дать оценку результативного взаимодействия различных видов деятельности ведущих музыкантов-фаготистов в историко-культурологическом аспекте. **Научная новизна** работы заключается в комплексной систематизации и оценке с позиций историзма результатов деятельности Мориса Алларда и Уильяма Уотерхауса. Впервые обобщается информация о жизни и творчестве У. Уотерхауса и М. Аллард в аспекте оценки значения этих фигур для развития фаготного искусства как в XX веке, что является решающим для изменения статуса фагота в концертной практике, так и в исторической динамике. Перспектива дальнейших исследований по этой теме видится как в сфере академического музыковедения (исторического, теоретического, исполнительского), так и в областях межнаучного взаимодействия. **Выводы.** Деятельность двух крупнейших фаготистов XX века – Мориса Алларда и Уильяма Уотерхауса – имела для эволюции фаготной практики определяющее значение. Благодаря их энергии и активности в различных сферах культурной и художественной жизни фагот стал ярким сольным концертным инструментом, не уступающим по виртуозности и выразительности признанным «инструментам-солистам». Кроме того, что Морис Аллард и Уильям Уотерхаус известны разными сторонами деятельности (исполнительской, педагогической, просветительской, организационной), они стали основателями и самыми яркими представителями двух ведущих школ фаготного исполнительства – немецкой и французской. Такое взаимодополнение стало мощным толчком и высоким примером отношения к своей профессии для следующих поколений музыкантов.

Ключевые слова: Уильям Уотерхаус, Морис Аллард, история фаготного исполнительства, фаготное искусство, фаготная школа.

***Pastukhov Alexandr**, Senior Lecturer, Department of Orchestra Wind Instruments and Opera-Symphonic, Kharkov I.P. Kotlyarevsky National University of Arts*

A.V. William Waterhouse and Maurice Allard: eminent figures in the history of bassoon performance

Purpose of the article. The article is devoted to two outstanding bassoonists of the 20th century – Maurice Allard and William Waterhouse. The choice of the theme is based on the need for comprehensive assessment of the leading musicians' work in the history of the bassoon performance development. **The methodology** of the research lies in applying the historical, biographical, comparative and activity approaches, which allows to reveal and evaluate the effective interaction of various types of activity of the foremost bassoonists in historical and cultural aspects. **Scientific novelty** of the paper lies in complex systematization and evaluation from the standpoint of the historicity of the results of Maurice Allard's and William Waterhouse's work. For the first time information on the life and work of W. Waterhouse and M. Allard is summarized given assessing the importance of these figures for the development of the bassoon art in the 20th century, which is decisive for changing the status of bassoon both in concert practice and in historical dynamics. The directions for future research are evident both in the field of academic musicology (historical, theoretical, performance) and in the areas of inter-academic interaction. **Conclusions.** The work of Maurice Allard and William Waterhouse, outstanding bassoonists of the twentieth century, was crucial for the evolution of bassoon practice. Thanks to their energy and activity in various spheres of cultural and artistic life, bassoon became a bright solo concert instrument, which is comparable by its virtuosity and expressiveness with other woodwind instruments. In addition to the fact that Maurice Allard and William Waterhouse are known for various aspects of activity (performing, teaching, educational, organizational), they have become founders and bright representatives of two leading schools of bassoon performance – German and French ones. Such complementarities have become a powerful impetus and a valuable example of the attitude towards their profession for the next generations of musicians.

Key words: William Waterhouse, Maurice Allard, history of bassoon performance, bassoon art, bassoon school.

Актуальність теми дослідження**.** В останній час істотно зростає цікавість до сольного концертного виконання на тих інструментах, які раніше вважалися інструментами за своєю природою оркестровими. Подібна думка була обумовлена різними причинами, і однією з головних вважалися специфічні особливості тембру інструмента та деяка обмеженість його технічних можливостей. Довгий час ця ситуація не дозволяла таким інструментам повноцінно проявляти себе на сольній сцені. Однак з часом конструкції музичних інструментів вдосконалювалися, як і технології, з цим пов'язані; відповідно підвищилися фонічні показники та майстерно-технічні можливості виконавця, зростала експресивність звучання інструменту. Таким чином, художня значимість виконання зростала, і, нарешті, наступив час, коли кількісні показники перейшли в якісні. Тепер ці інструменти знайшли свою самостійну концертно-художню роль, і вищевказані процеси й сьогодні продовжують свій бурхливий розвиток.

Одним з подібних яскравих прикладів є історія розвитку фагота та виконавства на ньому. Фагот пройшов шлях розвитку в технічному та інтонаційно-експресивному відношенні інструмента, кращою роллю якого спочатку була нижня основа в групі дерев'яних духовних інструментів, до яскравого, самобутнього концертного персонажа, з великим сольним репертуаром, виконавцями, конкурсами ,та перспективами, які продовжують зростати.

Активний розвиток виконавства на фаготі спричинило за собою зростання кількості досліджень про фаготне виконавство – наукових, методичних, соціологічних, публіцистичних. Показо-

во, що більшість теоретичних публікацій присвячено, як правило, дослідженню історії фаготного мистецтва: згадаємо відому працю В. Апатського з історії духового музичного виконавства [1], монографію С. Левіна, присвячену фаготу в історичному, органологічному, методичному аспектах [3]; дисертацію Ю. Усова з історії зарубіжного виконавства на дерев'яних духових інструментах [4], дослідження В. Березіна про духові інструменти у музичній культурі класицизму; можна назвати ще роботи як вітчизняних, так і зарубіжних вчених, тематика яких відповідає подібному історико-методичному напрямку. На жаль, видатні постаті фаготистів минулого поки не привернули увагу вітчизняних музикознавців, окремі біографічні дослідження можна зустріти тільки у міжнародних наукових альманахах IDRS [5; 6]. Таким чином, музикознавча думка поки не охоплює весь комплекс сучасних тенденцій і явищ фаготного мистецтва, внаслідок чого академічна музична наука не повністю відображає ситуацію з виконавством на дерев'яних духових інструментах в нинішніх культурно-історичних умовах.

Мета дослідження полягає в оцінці діяльності видатних фаготистів XX століття – Моріса Аллардa і Вільяма Уотерхауса – в історико-культурологічному аспекті. Завдяки особистому внеску і самовіддачі цих музикантів фагот займає помітне місце в сучасному музичному мистецтві.

Відзначимо, що історія розвитку фагота та фаготного виконавства цікава тим, що історично виникли два різновиди конструкцій цього інструменту, німецька і французька. Ці конструкції існують і сьогодні, зі своїми характеристиками тембру, технічними й виразовими можливостями. Як французький, так і німецький фаготи мають своїх прихильників серед виконавців, слухачів, композиторів, критиків, мають свій репертуар, який хоч і не позначається спеціально в нотах, але за деякими специфічними ознаками цілком очевидний.

Дослідження причинно-наслідкових зв'язків, якими обумовлений процес переосмислення значення фагота в історії музичного мистецтва взагалі та в історії музичного виконавства зокрема, виявляє не тільки дію деяких об'єктивних закономірностей і спільних процесів, але й особливу роль яскравих особистостей – виконавців, педагогів, музикантів, вклад у справі популяризації та розвитку основного виконавства мав не просто велике, але визначальне значення.

Виклад основного матеріалу. У другій половині XX століття в сфері фаготного мистецтва прославилися кілька видатних діячів, і про дві найзначніші постаті йдеться у цій статті – це Моріс Аллард і Вільям Уотерхаус. Характеристика діяльності двох видатних фаготистів XX століття дає уявлення про те, які процеси впливали на становлення та розвиток фаготного виконавства XX – XXI століть.

Цікаво, що ці музиканти немовби взаємодоповнюють один одного, віддаючи перевагу різним видам діяльності і будучи представниками різних історично сформованих фаготних шкіл – французької і німецької.

Рис. 1. Моріс Аллард

Моріс Аллард народився в Сін-ле-Нобле (Sin-le-Noble) 25 березня 1923 року. Він закінчив Паризьку консерваторію і вже під час навчання виявив себе як талановитий музикант і виконавець з яскравою індивідуальністю. У сімнадцятирічному віці Аллард вже займав перші місця на конкурсі фаготистів (в 1939 і 1940 роках). Таким чином, вже зі студентських років і далі, протягом усього життя, Метр вів активну концертну діяльність – і не тільки як соліст, а й як учасник різних інструментальних ансамблів.

У 1949 році Аллард отримав першу премію на одному з найпрестижніших світових конкурсів, міжнародному конкурсі в Женеві. У тому ж році він був призначений концертмейстером групи фаготів в Паризькій Опері, де пропрацював аж до кінця своєї творчої кар'єри – до 16 липня 1983 року. З 1957 року він став професором класу фагота в Паризькій консерваторії, таким чином продовживши справу свого вчителя, Густава Деріні (Gustave Dherin). З 1975 року (з моменту заснування закладу і до кінця свого життя) Моріс Аллард був президентом «Les Amis du Basson Francais» («Друзі французького фагота»). Ця організація займалася популяризацією французького фагота і музики для цього інструменту [5]. Багато композиторів присвячували свої твори Морісу Аллардy, такі як Біч, Готковскій, Жоліве, Томазі, і згодом ці твори ставали обов'язковими номерами для фагота соло на виконавських конкурсах. Морісу Аллардy належить чимало наукових праць, серед яких найбільш відома «Методика для фагота» (1976); великий педагогічний інтерес представляє навчальний матеріал, виданий під

назвою «Табулатура, трелі, діатонічні і хроматичні гами для фагота» (1974). Також величезну цінність має збірка, що представляє собою колекцію з тридцяти творів для фагота соло – «Короткі п'єси у всіх тонах» (1975).

Сам Аллард казав, що фагот є для нього одним з найбільш чудових засобів, якими він може самовиражатися. І це він успішно доводив все життя і як педагог, і як виконавець. Існує досить велика кількість записів виконань Моріса Алларда – як студійних, так і концертних. Вони демонструють широкий спектр виконавсько-стильових інтересів Маестро. Серед найяскравіших записів у його виконанні можно відзначити такі:

Філіп Емануель Бах Тріо-сонати B-dur і Es-dur; Вольфганг Амадей Моцарт Концерт для фагота з оркестром B-dur (KV 191); Андре Жоліве Концерт для фагота і камерного оркестру; Георг Філіп Телеман Соната для фагота з клавесином f-moll, Сюїта для гобоя, фагота і клавесина g-moll; Антоніо Вівальді Концерт для фагота з оркестром e-moll, Концерт для фагота з оркестром f-moll, Концерт для флейти, гобоя і фагота g-moll, Концерт для флейти, фагота, скрипки і клавесина; П'єр-Макс Дюбуа Концерт-жарт для фагота і оркестру; Джоаккіно Россіні Духовий квартет №.2 g-moll, Духовий квартет №5 D-dur; Каміль Сен-Санс Соната G-dur [5].

Важливою професійною рисою особистості Моріса Алларда є те, що він успішно поєднував концертну та педагогічну діяльність. І не просто поєднував – ці дві сторони його професіоналізму благотворно впливали і підсилювали одна одну. Крім того, Аллард володів сильною особистою і артистичною харизмою, про яку часто говорили його колеги, учні та слухачі і яка, безумовно, допомагала йому в педагогіці та виконавстві.

Моріс Аллард виховав блискучу плеяду фаготистів (перш за все, французької школи), і ця його роль надзвичайно цінувалася колегами як за життя музиканта, так і після його смерті (що було підкреслено в численних статтях, що вийшли після смерті маестро).

У своїй педагогічній практиці Аллард досяг неперевершених результатів. «Техніка – це засіб, а не мета, але засіб, яке є обов'язковим для досягнення мети», – так формулював Аллард одне зі своїх основних педагогічних правил. Він завжди наполягав, щоб студенти добре запам'ятали ці слова. Але під терміном «виконавська технікиа» Аллард розумів дуже широке коло проблем і понять. Це не тільки легкість і швидкість; техніка – це мистецтво видобування звуку в комплексі, куди входить артикуляція і інтонація, моторна техніка та інтерпретація, і, звичайно ж, якість самої тростини і багато іншого.

Музична громадськість завжди відзначала, що Моріс Аллард був тією рушійною силою, яка сприяла збереженню позицій французького фагота. Це значення його діяльності важко переоцінити, тому що більш розвинений в технічному відношенні і широко поширений німецький фагот міг витіснити свого побратима, і виконавське, педагогічне, художнє подвижництво, а також особиста чарівність, енергетика, харизма Моріса Аллард протягом багатьох років зіграли в цій справі, мабуть , вирішальну роль, продовжуючи жити в послідовниках і учнях великого французького фаготиста.

Вільяма Уотерхауса, який помер 5 листопада 2007 року у віці 76 років, світове музичне співтовариство добре пам'ятає і пам'ятатиме як видатного музикантом другої половини XX століття. Він був провідним фаготистом багатьох європейських оркестрів, а також одним з кращих камерних виконавців. Список колективів, в яких працював Уотерхаус, досить солідний; він включає такі найвідоміші оркестри як Лондонський Філармонійний Оркестр (Philharmonia Orchestra), Оркестр Королівської Опери (Royal Opera House Orchestra), оркестр театру Ковент Гарден (Covent Garden), Оркестр італійсько-швейцарського Радіо (Italian-Swiss Radio Orchestra, Lugano), Лондонський симфонічний оркестр (London Symphony Orchestra) і, нарешті, Симфонічний оркестр компанії Бі-Бі-Сі (the BBC Symphony Orchestra).

Рис. 2. В. Уотерхаус

Значення постаті Вільяма Уотерхауса для фаготного мистецтва не обмежується тільки його багаторічною виконавською діяльністю. Це був видатний вчений, педагог, публіцист, захоплений дослідник інструменту, провідний експерт з історії розвитку фагота і фаготового репертуару. Уотерхаус все життя збирав різножанрову літературу про фагот та, що є особливо цінним, перевидавав рідкісні роботи.

Вільям Уотерхаус народився в 1931 році в Лондоні; з раннього віку він почав брати уроки фортепіано. Коли спалахнула війна він був евакуйований в Бонстейпл (Barnstaple), де співав у церковному хорі. Після смерті батька, в 1942 році, хлопчик повернувся в Лондон. Там Вільям став відвідувати концерти Національної Галереї, завдяки чому ближче познайомився з камерною музикою і полюбив її. Крім того, отримана ним в школі Whitgift (Кройдон) освіта не тільки дозволила йому досить швидко опанувати німецьку мову. Життя

Уотерхауса як оркестрового музиканта почалося в школі, де він грав на кларнеті в молодіжному оркестрі Purley.

У п'ятнадцятирічному віці Вільям зайняв 85 фунтів, щоб купити фагот Heckel у Лондонського фаготист Вернона Елліотта, у цього ж музиканта він брав уроки. У віці 17 років юнак вступив до Королівського музичного коледжу (КМК), де продовжував навчання грі на фаготі у фаготиста Арчі Камдена; гармонію йому викладав композитор Гордон Джакоб. Під час відвідування Норіджа хлопець придбав чотири флейти і пару фаготів менше ніж за 1 фунт стерлінгів, а під час його першого відвідування Парижа він виявив твори для фагота, видані у XVIII столітті. Так почалося його професійне захоплення, яке стало справою всього життя музиканта – колекціонування духових інструментів, нот (переважно старовинних та рідкісних видань), що в подальшому призвело до створення унікального музею з різними експозиціями, бібліотекою і архівом [6].

Протягом двох років Вільям служив в Королівських ВПС в Аксбрідже. Після служби Уотерхаус повернувся в КМК; в цей же час він робить спробу отримати диплом в Лондонському Університеті. Вільям здав перші іспити, але його щільний концертний графік з філармонічним оркестром заважав здачі випускних іспитів.

Під час концертного туру Філармонічного Оркестру (під керівництвом Герберта фон Караяна), знайома Вільяма по КМК співачка Елізабет Шварцкопф підказала йому, де можна знайти в Відні кращі музичні магазини, що торгують уживаними музичними інструментами, і Уотерхаус зміг поповнити свою колекцію.

Ще одним другом Вільяма (а також його наставником) був композитор Джеральд Фінці, який попросив Уотерхауса допомогти зробити редакцію концерту для фагота XVIII століття композитора К. Бонда, а також сприяв у виданні цієї редакції.

Перш ніж приєднатися до оркестру італійсько-швейцарського радіо, з 1953 по 1955 роки Вільям працював в Оперному оркестрі Ковент Гарден разом зі своїм вчителем Арчі Камдені. З 1955 по 1958 рік Уотерхаус працює в оркестрі італійсько-швейцарського радіо в Лугано. Це був для нього дуже щасливий період життя – Вільям купив свій перший автомобіль, вчить італійську мову, займається лижним спортом, вивчає мистецтво і архітектуру цих місць, ходить в гори. Беручи участь в музичному конкурсі в Мюнхені, він зустрів свою подругу з часів навчання в КМК, Елізабет, і два роки по тому вони одружилися.

Після повернення в Лондон Уотерхаус відразу зміг зайняти місце першого фаготист в Лондонському симфонічному оркестрі. Тут він зустрів кларнетиста Жервеза де Пейєра, який запросив його приєднатися до Ансамблю «Мелос» (Melos Ensemble). З ними він зробив записи всієї камерної музики для духових інструментів Бетховена, а також творів Нільсена, Яначека, Пуленка, Шуберта і Жана Франсе (зокрема, Дивертисмент для фагота і струнних, який був присвячений Уотерхаусу). У тому числі була записана рідко виконувана соната для фагота і фортепіано швейцарського композитора Антона Ліста (1772-1832).

У 1965 році Уотерхаус був запрошений на роботу в симфонічний оркестр BBC; у 1966 почав викладати фагот в Королівському музичному коледжі в Манчестері, де пропрацював протягом 30 років і отримав велике визнання як педагог. Уотерхаус весь цей час також був хранителем колекції історичних музичних інструментів, у створення якої він сам зробив величезний внесок. Разом з Генрі Ськольник Вільям Уотерхаус заснував видавництво Bassoon Heritage Edition в Форт-Лодердейл (Флорида), яке друкувало класичні твори для фагота в оригіналі. Також він працював з іншими видавництвами в різних країнах, зокрема, такими як «Musica Rara» або «Universal Edition in Vienna».

У 1972 році, під час поїздки в США, Уотерхаус отримав статус запрошеного професора в Університеті Індіани, Блумінгтон. Після повернення на батьківщину він почав роботу зі збору всієї інформації, пов'язаної з фаготом, для словника «New Grove Dictionary of Music».

Уотерхаус продовжував працювати з Симфонічним Оркестром BBC протягом ще десяти років, однак з часом робота в радіостудії стала обтяжувати його. Якраз в цей час в його житті з'явилася нова справа – Ліндсей Ленгвілл, провідний експерт по фаготу, запропонував Уотерхаусу стати літературним редактором. Перед музикантом постало величезне і відповідальне завдання – редагування і підготовка до друку об'ємної праці Ленгвілла про виробників музичних духових інструментів «Index of Musical Wind-Instrument Makers». Коли Ленгвілл помер (в 1983 році), Уотерхаус успадкував усі його книги і матеріали архіву. Скоро він зрозумів, що ця нова робота вимагала набагато більше дослідження, ніж планувалося раніше. Даний проект зайняв десять років, протягом яких Уотерхаус відвідав дванадцять країн і зібрав величезну кількість безцінної інформації.

Вінцем його багаторічної діяльності стало те, що поруч з фамільним маєтком Уотерхаус в Глостерширі була заснована бібліотека-музей. Відкрита у липні 2000 року, ця бібліотека стала найба-

гатшим, унікальним зібранням усіх книг, нотних видань, рукописів, архівних матеріалів і колекції музичних інструментів, які Уотерхаус збирав протягом усього свого життя.

Дуже багато музикантів високо цінували просвітницьку діяльність Вільяма Уотерхауса, присвячуючи йому свої твори. Згадаймо хоча б Сюїту для фагота соло або Сюїту для фагота і струнного квартету Гордона Джакоба (один з його найпрекрасніших його творів), Дивертисмент (Тріо для гобоя, фагота і фортепіано) Жана Франсе тощо.

Наукова новизна. Отримані в даному дослідженні висновки є першим досвідом систематизації та оцінки з позицій історизму результатів діяльності Моріса Аллард і Вільяма Уотерхауса. Очевидна необхідність подальшої наукової розробки даної тематики як всередині історичного, теоретичного, виконавського музикознавства, так і в областях міжнаукової взаємодії (культурологія, музична соціологія та інші).

Висновки. Діяльність двох найбільших фаготистів XX століття – Моріса Аллард і Вільяма Уотерхауса – мала для еволюції фаготної практики визначальне значення. Завдяки їх енергії і активності фагот став яскравим сольним концертним інструментом, що не поступається за віртуозністю та виразністю визнаним «інструментам-солістам». Аллард і Уотерхаус представляли дві гілки, дві провідні школи фаготного виконавства – німецьку і французьку; також вони відомі й іншими сторонами діяльності (виконавської, педагогічної, просвітницької, організаційної). Моріс Аллард увійшов в історію фаготного мистецтва в першу чергу як виконавець і педагог, а Вільям Уотерхаус – як учений, архівіст, колекціонер і хранитель самих різних історичних фактів і артефактів, пов'язаних з фаготом. Таке взаємодоповнення стало потужним поштовхом та високим прикладом ставлення до своєї професії для наступних поколінь музикантів.

Література

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие / В. Н. Апатский. – К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Березин В. В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма / В. В. Березин. – М. : ИОСВ РАО, 2000. – 388 с.
3. Левин С. Я. Фагот / С. Я. Левин. – М. : Музгиз, 1963. – 64 с. – (Музыкальные инструменты).
4. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : автореф. дис. … д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Усов Юрий Алексеевич ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 1979. – 41 с.
5. Double reed : Journal of the INTERNATIONAL DOUBLE REED SOCIETY / Ronald Klimko, Daniel Stolper. – Idaho : Falls Printing Company, 1998. – 139 p.
6. Double reed : Journal of the INTERNATIONAL DOUBLE REED SOCIETY / Ronald Klimko, Daniel Stolper. – Baltimore : J. W. Boarman Company, 2008. – 150 p.

References

1. Apatsky, V.N. (2006). Fundamentals of theory and methodology of wind music and performing arts: Tutorial. Kyiv: P.I. Tchaikovsky NMAU [in Russian]
2. Berezin, V.V. (2000). Wind instruments in the music culture of Classicism. Moscow: IOCB PAO. [in Russian]
3. Levin, S.Ya. (1963). Bassoon. Moscow: Muzgiz. (Musical instruments). [in Russian]
4. Usov, Yu.A. (1979). History of foreign performance on wind instruments: Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: P.I. Tchaikovsky Moscow. state. conservatory. [in Russian]
5. Klimko, R. Stolper, D. (1998). Double reed: Journal of the INTERNATIONAL DOUBLE REED SOCIETY. Idaho: Falls Printing Company.
6. Klimko, R. Stolper, D. (2008). Double reed: Journal of the INTERNATIONAL DOUBLE REED SOCIETY. Baltimore: J. W. Boarman Company.

УДК 78.011.26:398](477)”1921/1991

Прохоренко-Деньгуб Яна Анатоліївна,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв
miss.yanadnipro@gmail.com

ФОЛЬКЛОРНІ ПРОЯВИ У ЛАДО-ГАРМОНІЧНІЙ ЛЕКСИЦІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ

Мета дослідження полягає у з’ясуванні сукупності принципів, котрі забезпечують асиміляцію інтонаційних параметрів української ладо-гармонічної лексики у проекції на еволюційні аспекти розвитку українського радянського музичного професіоналізму. У процесі дослідженні автором застосовано ряд універсальних наукових **методів**, зокрема, порівняльно-типологічний – для виявлення рис подібності та відмінності композиторських прийомів і засобів у процесі опрацювання українських фольклорних джерел; історичний – у простеженні етапів формування та розвитку творчої індивідуальності, при аналізі жанрово-стильових процесів в українській музиці радянського періоду; систематизації, узагальнення – для визначення об’єктивних закономірностей, що характеризують специфіку взаємодії творчості радянських композиторів. **Наукова новизна** даного дослідження полягає у тому, що у ньому детально виявлено закономірності розвитку ладо-гармонічної мови радянських композиторів у контексті використання ними українських народних мелодій. У статті вперше висвітлено сукупність принципів, які характеризують гармонічний прояв ладу діатонічної системи, що лягла в основу української народної музики і диктувала розвиток українському радянському музичному професіоналізму. Поряд із цим у публікації аргументовано доведено невиправданість і некоректність застосування (при опрацюванні автентичних музично-фольклорних джерел) параметрів мажоро-мінорної ладо-гармонічної системи, яка хоч певною мірою і увібрала в себе принципи діатонічно-ладової організації, але неспроможна розкрити всього ладо-гармонічного багатства й різноманітності музичного мистецтва. **Висновки.** Підсумовуючи вищезазначене, є підстави стверджувати, що національні відзнаки у спільній діатонічній ладо-гармонічній будові – річ цілком логічна й закономірна. В межах натуральноладовості амплітуди таких відхилень є показником самобутності музичних культур різних народів. Самобутність ця, певна річ, виявляється не тільки в інтонаційно-інтервальних взаємозв'язках гармонічних щаблів. У конкретних музичних творах ці взаємозв'язки не існують відокремлено від інших характерних властивостей музичної мови, наприклад, від ладо-функціональних особливостей гармонічних щаблів та їх сполучень, дослідженню яких слід присвятити наступні наукові розвідки.

Ключові слова: ладо-гармонічний прояв ладу; діатонічна система; українська народна музика; радянські композитори.

Прохоренко-Деньгуб Яна Анатольевна, *аспирант Киевского национального университета и искусств*

Фольклорные проявления в ладо-гармонической лексике украинских композиторов советского периода

Цель работы. Исследовать совокупность принципов, характеризующих гармоническое проявление строя диатонической системы, которая вошла в основу украинской народной музыки и диктует развитие украинского советского музыкального профессионализма. Показать некоторые особенности гармонического мышления в системе диатоники, его отличие от гармонических основ мажоро-минора, выяснить, как применяют украинские советские композиторы в своем творчестве диатонические гармонические ресурсы украинской народной музыки, как народные основы творчески переосмысливаются, становятся источником обновления, обогащения профессиональной музыки. **Методология.** В исследовании автором применялись следующие методы: сравнительно-типологический – для выявления черт сходства и различия композиторских средств в процессе обработки украинских фольклорных источников; исторический – для прослеживания этапов формирования и развития творческой индивидуальности, при анализе жанрово-стилевых процессов в украинской музыке советского периода; систематизации, обобщения – для определения объективных закономерностей, которые характеризуют специфику взаимодействия творчества советских композиторов. **Научная новизна** данного исследования позволяет более полно осознать закономерности развития гармонического языка советских композиторов при использовании украинских народных мелодий. Доказано неоправданное пренебрежение гармоническим строением кроме как мажоро-минорного, который хоть в некоторой мере и вобрала в себя принципы диатонически-ладовой организации, но не может раскрыть всего гармонического богатства и разнообразия музыкального искусства. В статье впервые поднят вопрос о совокупности принципов, характеризующих гармоническое проявление строя диатонической системы, которая легла в основу украинской народной музыки и диктовала развитие украинскому советскому музыкальному профессионализму. **Выводы.** Подытоживая вышесказанное, есть основания утверждать, что национальные отличия в общем диатоническом гармоническом строении – вещь вполне логичная и закономерная. В рамках натурального строя амплитуда таких отклонений является по-

© Прохоренко-Деньгуб Я.А., 2018

казателем самобытности музыкальных культур разных народов. Самобытность эта, конечно, проявляется не только в интонационно-интервальных взаимосвязях гармонических ступеней. В конкретных музыкальных произведениях эти взаимосвязи не существуют обособленно от других характерных свойств музыкального языка, например, от ладо-функциональных особенностей гармонических ступеней и их сочетаний, которым следует посвятить следующие научные исследования.

Ключевые слова: ладо-гармоническое проявление строя; диатоническая система; украинская народная музыка; советские композиторы.

Prokhorenko-Denhub Yana, *Ph.D. student, Kyiv National Culture and Arts University*

Folklore features in harmonic scale language of soviet Ukrainian composers

Purpose of the article is to determine the principles informing the incorporation of intonation patterns of Ukrainian harmonic scale language and to analyze the evolutionary developments in Ukrainian Soviet professional music. **Methodology.** In her research, the author used some universally applied methods, including comparative and typological analysis (to identify similar and distinctive approaches employed by the composers as they adopted the Ukrainian folklore sources); historical analysis (to determine the stages of composers' creative development as well as to analyse genre and stylistic processes in Soviet Ukrainian music); and systematization (to identify some common patterns characterizing convergences in the works of Soviet composers). **Scientific novelty** of this research is that it gives a detailed analysis of the development of the Soviet composers' harmonic language that strongly relied on Ukrainian folk melodies. The article presents the first attempt to analyze the principles characterizing the diatonic system's harmonic features that formed the core of Ukrainian folk music and influenced the development of Ukrainian Soviet professional music. At the same time, it argues that application of parameters of major/minor harmonic system (in analysis of authentic folklore music sources) is irrelevant and unfounded; even though this system adopted, to a certain extent, some diatonic system's principles, it is not able to unleash the full potential of the harmonic system and diversity of musical arts. **Conclusions.** To sum up the arguments above, it could be argued that national distinctions in a common diatonic harmonic structure are logical and natural. Within the natural scale variability, the amplitudes of such deviations prove to be an indicator of originality of the national music cultures. This originality is manifested not only in the correlation between intonations and intervals in harmonic steps. In some selected musical works, this correlation exists along with other critical features of a musical language, including functional elements of harmonic steps and their combinations that require further scientific analysis.

Key words: harmonic scale; diatonic system; Ukrainian folk music; Soviet composers.

Актуальність теми дослідження**.** Загальновизнаним є той факт, що починаючи **з** кінця XVIII ст. процес опанування та художнього опрацювання народної пісенності відбувався на Україні паралельно з асиміляцією актуальних для свого часу форм і прийомів фахової музики, пов'язаних з усім добре відомою загальноєвропейською функційно-гармонічною мажоро-мінорною системою. Слід визнати, що не кожному композиторові це вдавалося. Недостатнє проникненням в ладову природу народної пісні, доповнене застосуванням до неї принципів «німецької» шкільної гармонії призводило до того, що українську народну пісню обрамлювали у штучний, не властивий їй акордово-гармонічний виклад.

При вивченні основ музичної практики тих або інших народів радянське теоретичне музикознавство спирається передусім на загальнопоширену мажоро-мінорну систему, яка хоч певною мірою й увібрала в себе принципи діатонічно-ладової організації та при нехтуванні інших ладо-гармонічних будов, не спроможна розкрити всього багатства й різноманітності музичного мистецтва. Теорія ладового ритму Б. Яворського не є винятком з цього правила, бо зовсім не торкається національних ознак ні ладу, ні гармонії.

Аналіз досліджень і публікацій. Хибність погляду на систему мажоро-мінору як на єдину структурну першооснову світової музики констатували ще О. Сєров [5, 7] та Г. Гельмгольц [2]. З огляду на це, видається симптоматичним, що у XX ст. чимало музичнх дослідників як у Радянському Союзі, так і за кордоном почали дедалі частіше замислюватись над специфікою систематизації і структурування більш як десяти натуральних ладів, намагаючись на їх основі розкрити закономірності діатонічно-ладової музичної будови та, водночас, пояснити саму наявність у музиці констатованих ще від часів Античності двох виразно домінуючих основних систем. Назви їм давалися й даються різні: «мажоро-мінор» і «діатонічно-ладова будова», «загальноєвропейський лад» і «система середньовічних або церковних ладів, «хроматизм» - «діатонізм», «вчена музика» й народна тощо.

Після періоду безупинної хроматизації мажоро-мінору у радянській професійній музиці, гіпертрофованого ускладнення її гармонічної мови реалістичні пошуки новизни інтонацій в діатоніці було безперечним кроком уперед. Саме в діатоніці народної музики шукають визначні митці XX ст. джерела оновлення своєї творчості. «Повернувшись від нетрів хроматизму до діатонізму, я став шукати новизни в інтонаціях», - так характеризує злам у своїй творчості С. Прокоф'єв на сторінках автобіографії [3, 179]. Та питання діатонічної гармонії ще не знайшли досить систематизованого

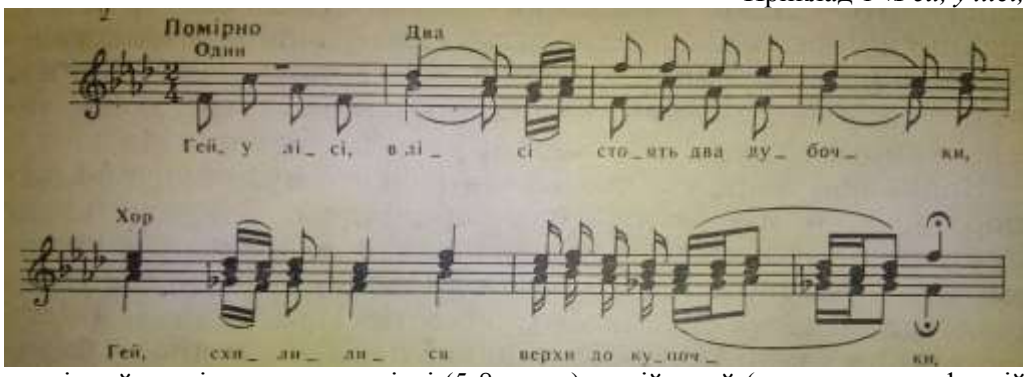
висвітлення взагалі ні на радянському, ні на українському ґрунті зокрема. Тому дана робота аж ніяк не претендує на вичерпність у цій галузі, а ставить собі за мету по можливості поглибити конкретні знання, необхідні для майбутніх узагальнень.

Слід відмітити, що українська музика відзначається надзвичайним багатством мелодики. І можна з впевненістю стверджувати, що в нашій музиці, який неподільно панує, створив гармонію і владно керує нею аж до сьогодні, хоч зі свого боку гармонія теж впливає на мелос. Не можна забувати про також про діалектичну єдність усіх компонентів музичної виразності форми і з місту в музиці. Тільки комплексне вивчення дасть змогу відповісти на питання пов'язані з діатонічно-ладовою системою взагалі та її проявом в українській радянській музиці.

Те що гармонія виходить за межі науки про акорди особливо виразно відчуваємо в українській музиці, де нерідко двоголосся, навіть одноголосся й окремі звуки, не просто визначають, а, власне, складають цю гармонію. Більше того, часом вони вичерпують її, бо інколи при першій же спробі доповнити означені гармонічні щаблі ця гармонія втрачає національні ознаки. І справа тут, звичайно, не лише в тому, що стале чотириголосся для нашої народної музики нехарактерне, а постійне дотримання такої фактури у фахових творах вважається недоліком. Справа також у тому, що сама мелодія несе в собі певний еквівалент гармонії, гармонічний потенціал, що поруч із акордовим є і неакордове гармонічне відчуття, нарешті, що мелодія української народної пісні, як побачимо далі, значно суворіше диктує можливі шляхи доповнення її іншими голосами, ніж це здається на перший погляд.

Тепер розглянемо ладо-гармонічні засади української радянської музики в її найхарактерніших проявах. Одним з найпоказовіших їх властивостей є певні визначальні риси інтервального або, точніше, висотного взаємозв'язку гармонічних щаблів.

Суміжнощабельність – одна з найістотніших рис української музики. Як свідчить практика минулого й сучасного і насамперед народна музична творчість, одним з головних видів висотних співвідношень між щаблями в українській гармонії є секундовий зв'язок (нотний приклад 1).

Приклад 1 «*Гей, у лісі, в лісі»*

Ось гармонічний аналіз триголосся пісні (5-8 такти): еолійський (з переходом у фригійський) лад від *фа* - III – II – III – I – IV – III – IV – III – II – I – II – III – II – I – II – I.

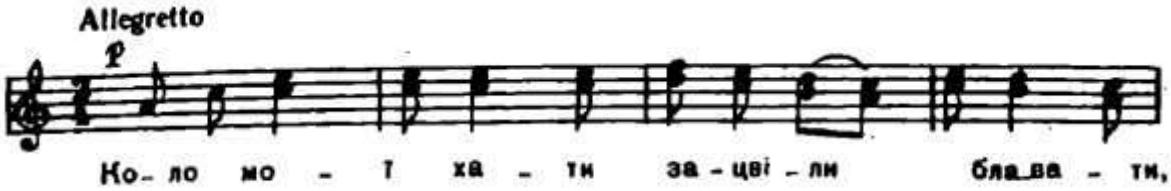
Подані тут щаблі без позначення видів акордів. Як бачимо, найуживанішими є паралельні тризвуки у секундових (суміжнощаблевих) взаємозв'язках.

Проте, не зайвим буде нагадати, що у народі недолюблюють рух триголосними «стовпами» з початку до кінця пісні. Тож, зберігаючи суміжне співвідношення щаблів, народне триголосся чергується із двоголоссям, одноголоссям, причому гармонічний щабель можуть репрезентувати як один голос, так і двоголосні сполучення, а саме: терції, побудовані як на примі, так і на терцовому, зрідка навіть на квінтовому тоні гармонічного щабля, кварти, квінти, сексти, інколи септими, октави, що будуються найчастіше на основному тоні щабля, децими тощо.

Висновки про типові властивості української народної гармонії робимо на основі насамперед селянського фольклору оскільки він зазнав стороннього впливу значно менше, ніж фольклор міський.

Зазначені вище традиції українського музичного фольклору не є чимось архаїчним. Зокрема щодо суміжнощабельності, вони виявилися дієвими, позитивно впливаючи на подальший розвиток української радянської пісенної творчості. Про її спадкоємність із старою народною ладо-гармонічною будовою свідчать такі пісні як «Рік за роком», «А все гори та долини», «Коло мої хати зацвіли блавати» тощо.

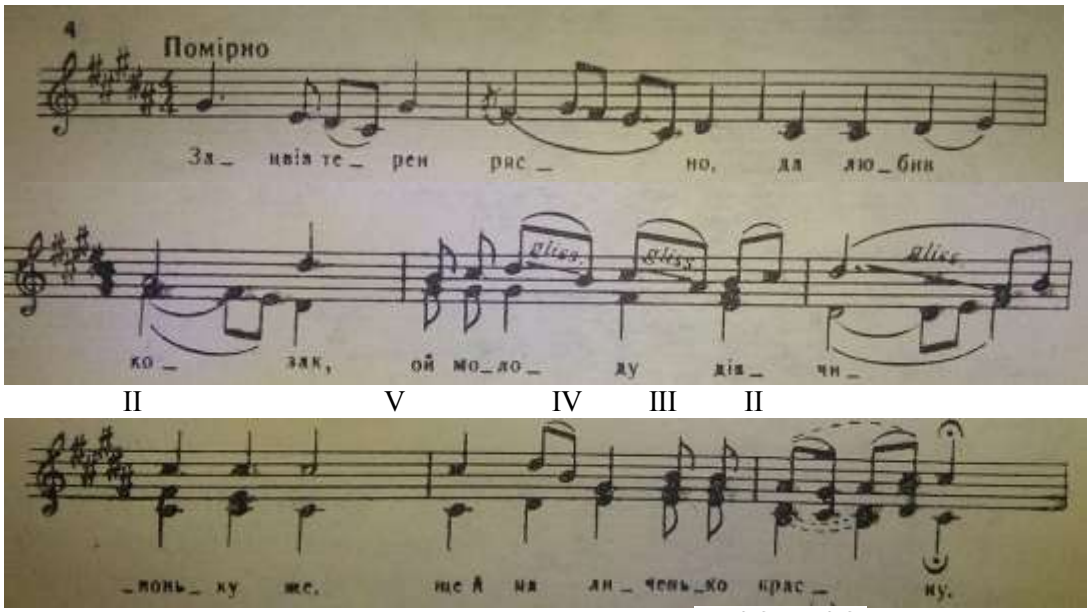
Ось приклад однієї з них: (нотний приклад 2)

Приклад 2 *«Коло моєї хати зацвіли блавати»*

I III IV III II I III II I

Тут, як і в попередньому прикладі та інших загальних піснях, голоси більш-менш рівноправні, мелодія безпосередньо диктує гармонію.

В іншому типі багатоголосся мелодика розвиненіша. Вона чіткіше відрізняється від гармонічних голосів, які змінюються рідко – інколи так, що одна гармонія слугує кільком тактам мелодії (гомофонно-гармонічний, а також поліфонічно-гармонічний склади музики).

Такий тип багатоголосся, де поєднуються елементи підголосково-поліфонічного й гомофонно-гармонічного складів, бачимо, наприклад, в українській народній пісні «Зацвів терен рясно», записаний експедицією Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР 1960 р. в с. Новоукраїнка Широківського р-ну Дніпропертровської обл. (нотний приклад 3).

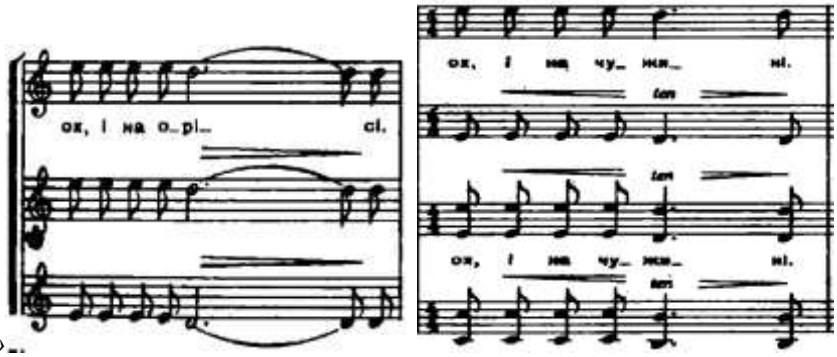
Приклад 3 *«Зацвів терен рясно»*

II V IV III II

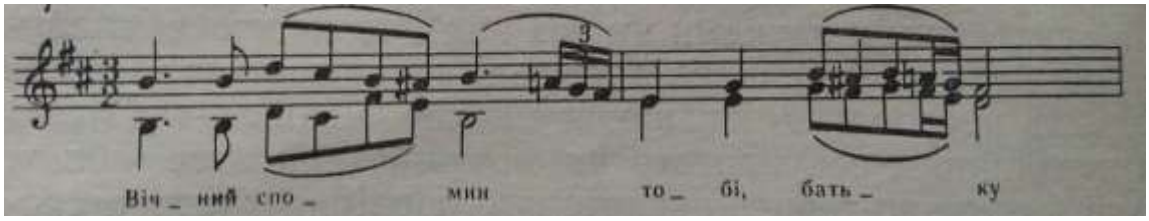
II (I) II (I) II II

VII VII VII VII

I II III I

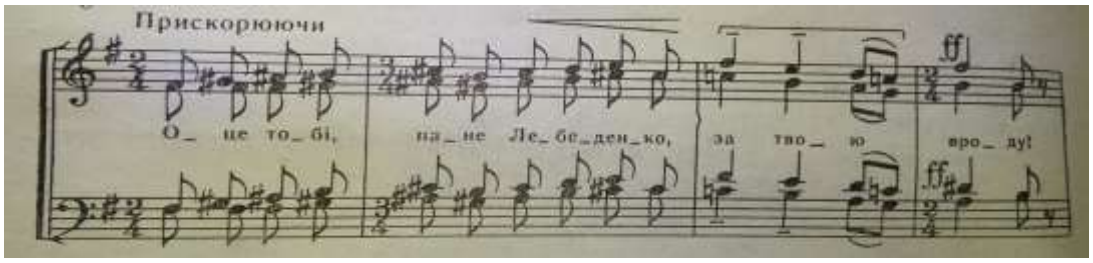
З гармонічного аналізу цієї пісні, видно, що суміжність руху гармонічних щаблів не пов'язана тут безпосередньо з рухом акордових «стовпів» а глибоко пройняла саме полотно пісні, лягла в її основу. Для української музики паралельні терції та тризвуки, а також кварти, квінти, сексти, октави, децими дуже характерні. Наведемо тільки деякі з найяскравіших прикладів. Народній пісні в обробці Ю. Мейтуса «Як у саду, так і в лісі» властивий рух паралельними октавами (нотний приклад 4).

Приклад 4 *«Як у саду, так і в лісі»*.

Нерідкі випадки рівнобіжного руху трьома голосами у дві октави. У пісні «Не берези, верби й лози» поряд з рівнобіжними октавами, терціями бачимо рівнобіжні кварти як результат великої активності кожного голосу (нотний приклад 5).

Приклад 5 *«Не берези, верби й лози»*

Думка, що вживання паралелізму квартами залежить від активного тонусу голосів знаходить своє підтвердження у фаховій практиці.

Для пісні П. Козицького «Ой як поїхав та пан Лебеденко» рівнобіжні кварти на fortissimo, підкреслені акцентами, більшими тривалостями, виявились необхідними в кульмінації – найнапруженішій частині розповіді про вбивство гайдамаками пана Лебеденка. Ні до, ні після драматургічної вершини таких паралелізмів не знаходимо (нотний приклад 6)

Приклад 6 *«Ой як поїхав та пан Лебеденко»*



Лишаючи за всіма цими рівнобіжностями незаперечне право на суто мелодичний сенс, зазначимо, що вони можуть становити і власне гармонію, адже українське народне двоголосся досить часто містить в собі завуальовані обриси «згорнутої» акордово-гармонічної вертикалі. Порівняно рідше застосовуються в народній музиці рівнобіжні секунди, секстакорди, квартсекстакорди на септпкорди. З огляду на відродження діатонізму, паралелізми є важливим засобом музичної виразності. І той факт, що погляди на них протягом віків змінювалися свідчить ні про що інше як про еволюцію розуміння музики та безупинне прагнення до нових засобів виразності. Творчість українських радянських композиторів, що міцно спирається на народнопісенний ґрунт, природно увібрала в себе й закономірності діатонічної ладо-гармонічної будови щодо суміжнощабельності, розвиваючи її в тісному взаємозв'язку із загальновживаною мажоро-мінорною системою. Як саме суміжний гармонічний взаємозв'язок застосовується у фаховій українській радянській музиці, видно, наприклад, з «Наймитської» М. Коляди (нотний приклад 7). Композитор не пасивно наслідує народно-пісенні традиції. В даному прикладі суміжнощабельний рух гармонії не простолінійно випливає з мелодії. Він насичений контрапунктуючими з нею акордовими утвореннями. Це, зокрема, хід по щаблях вгору двома гармонічними пластами, рівнобіжними малими та великими терціями. Разом з мелодією вони утворюють складний гармонічний комплекс.

Превалює суміжність зв'язку акордів і в обробці М. Дремлюги української народної пісні «Журавель». Хоч за правилами мажоро-мінору мелодія цієї пісні могла б гармонізуватися, зокрема, головними тризвуками цієї системи (T, S, D), композитор обрав елементи міксолідійського ладоутворення з такою послідовністю щаблів: I – XII – VI – $\mathbf{II}_6^4\,\mathbf{II}_6^4$ – $\mathbf{I}_6^4\,\mathbf{I}_6^4$ – VII – I – III - $\mathbf{V}_3\,\mathbf{V}_3$.

Не лише в художніх обробках фольклору чи в інших пісенно-хорових жанрах фахової музики можна спостерігати, як перевтілюються традиції народного багатоголосся щодо інтервального взаємозв'язку гармонічних щаблів та їх сполучень. Вони проймають, хоча й опосередковано, буквально всю творчість українських композиторів, яка міцно спирається на народний ґрунт. Яскравим прикладом суміжнощабельності в симфонічній музиці є Друга симфонія Л. Ревуцького. А точніше одна з варіацій фіналу, яка повторюється перед фіналом симфонії. Секундовий зв'язок в паралельному русі акомпонуючих голосів не випливає тут з вимог мелодії, але звучить цілком по-народному.

В оперному жанрі української радянської музики секундо-терцева організація ладогармонічого руху – часте явище, наприклад у «Богдані Хмельницькому» К. Данькевича та «Молодій гвардії» Ю. Мейтуса. Тема молодогвардійців у репризі увертюри до опери Ю. Мейтуса «Молода

гвардія» повна фактура гармонії зразка, суміжний і суміжнотерцевий зв'язок акордів тут безпосередньо продиктовані мелодією. Кожний звук мелодії – окремий гармонічний щабель (аналогічно – в пісні «Гей у лісі, в лісі»). Але через швидкий темп і короткі тривалості ладощаблева певність ще обертається в рівнобіжні мелодичні шари. Безсумнівне «оспівування» першого, другого, сьомого суміжного щаблів бачимо в цій же опері у хорі «Ти вставай, Донбасе наш могутній» (еолійський лад від *до*). Може скластися враження, що секундове сполучення можливе тільки в рівнобіжному русі голосів, у русі «стовпами». Але є безліч прикладів, які свідчать про багату й різноманітну фактуру, яку знаходять композитори, дотримуючись цієї організації гармонії. Так, у пісні А. Штогаренка «Пішла б на музики» з його збірки «Чотири українські народні пісні» від початку до кінця панує суміжність у гармонії. Не зважаючи на наявність в українській музиці таких неоднорідних тенденцій, коли поряд з мажоро-мінорною кварто-квінтовістю, домінантовою функцією спостерігається натуральна діатоніка: паралелізми, навіть тризвуки, секундове сполучення щаблів, типові каданси через сьомий натуральний щабель; можна зустріти безліч зразків музичної творчості, які органічно поєднували б у собі обидві системи – діатоніку й мажоро-мінор.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що у ньому детально виявлено закономірності розвитку ладо-гармонічної мови радянських композиторів у контексті використання ними українських народних мелодій. У статті вперше висвітлено сукупність принципів, які характеризують гармонічний прояв ладу діатонічної системи, що лягла в основу української народної музики і диктувала розвиток українському радянському музичному професіоналізму. Поряд із цим у публікації аргументовано доведено невиправданість і некоректність застосування (при опрацюванні автентичних музично-фольклорних джерел) параметрів мажоро-мінорної ладо-гармонічної системи, яка хоч певною мірою і увібрала в себе принципи діатонічно-ладової організації, але неспроможна розкрити всього ладо-гармонічного багатства й різноманітності музичного мистецтва.

Висновки. Підсумовуючи вищезазначене, є підстави стверджувати, що національні відзнаки у спільній діатонічній ладо-гармонічній будові – річ цілком логічна й закономірна. В межах натурального ладовості амплітуди таких відхилень є показником самобутності музичних культур різних народів. Самобутність ця, певна річ, виявляється не тільки в інтонаційно-інтервальних взаємозв'язках гармонічних щаблів. У конкретних музичних творах ці взаємозв'язки не існують відокремлено від інших характерних властивостей музичної мови, наприклад, від ладо-функціональних особливостей гармонічних щаблів та їх сполучень, дослідженню яких слід присвятити наступні наукові розвідки.

Література

1. Золочевський В. Н. Ладо-гармонічні засади української радянської музики / В. Н. Золочевський. – Київ : Музична Україна, 1976. – 220 с.
2. Гельмгольц Г. Учения о слуховых ощущениях как физилолгическая основа для теории музыки / Г. Гельмгольц. – Спб., 1875.
3. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции /Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
4. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания / С. С. Прокофьев. – Москва, 1961, с. 179.
5. Серов. А. Русская народная песня как предмет науки / А. Серов. – Москва: Музгиз, 1952, с. 7.
6. Українське народне багатоголосся: Збірник пісень / за заг. ред. М. Гордійчука. – Київ: Мистецтво, 1963. – 538 с., нот.
7. Фільц Б. М. Хорові обробки українських народних пісень. Творчі принципи опрацювання пісень радянськими композиторами / Б. М. Фільц. – Київ: Наукова думка, 1965.

References

1. Zolochevskyi, V. N. (1976). The harmonious principles of Ukrainian soviet music. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
2. Gelmgolts G. (1875). Teaching about auditory sensations as a physiological basis for the theory of music. Spb. [in Russian].
3. Nazaykinskiy. Ye. V. (1982). Logic of musical composition. Moskva: Muzyka [in Russian].
4. Prokofev S. S. (1961) Materials, documents, memories. Moskva [in Russian].
5. Serov. A. N. (1952). Russian folk song as a subject of science. Moskva: Muzgiz. [in Russian].
6. Ghordijchuk M. (1963) Ukrainian folk polyphony. Kyiv: Mystetstvo, not. [in Ukrainian].
7. Filts B. M. (1965) Choral processing of Ukrainian folk songs. Creative principles for the processing of songs by Soviet composers. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

УДК 784.071.2(73=161.1)

Радкевич Юлія Миколаївна,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
radkevich.yulia@ukr.net

СУЧАСНИЙ СТАН УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ДІАСПОРОЗНАВСТВА (НА МАТЕРІАЛІ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ КВІТКИ ЦІСИК)

Мета роботи полягає в дослідженні виконавського стилю Квітки Цісик (1953–1998) – американської співачки українського походження. Заявлений ракурс обумовлений науковою стратегією вивчення знакових явищ культури української діаспори як складової національної музичної традиції. **Методологія** статті грунтується на комплексному та інтерпретаційному наукових підходах. **Наукову новизну** отриманих результатів становить перший досвід аналізу виконавського стилю Квітки Цісик на прикладі пісні «Чуєш, брате мій…» – «гімну» української діаспори. Охарактеризовано сполучення різних манер виконання у творі (академічна та народна аутентична). Увиразнено сутність виконавського хисту співачки (широкий спектр технічних можливостей голосу, вишуканий стиль виконання, багата внутрішня культура). **Висновки.** Дослідження виконавського стилю Квітки Цісик – представниці музичної культури української діаспори, яка здійснила вагомий внесок у розвиток національної музичної культури України, унаочнює сучасний стан музичного діаспорознавства як новітнього напряму мистецтвознавства.

Ключові слова: музична культура української діаспори, українське музичне діаспорознавство, виконавська інтерпретація, виконавський стиль, Квітка Цісик.

***Радкевич Юлия Николаевна**, аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки ХНУИ имени И. П. Котляревского*

Современное состояние украинского музыкального диаспороведения (на материале исполнительского стиля Квитки Цисык)

Цель работы заключается в исследовании исполнительского стиля Квитки Цисык (1953–1998) – американской певицы украинского происхождения. Заявленный ракурс обусловлен научной стратегией изучения знаковых явлений культуры украинской диаспоры как неотъемлемой составляющей национальной музыкальной традиции. **Методология** статьи основана на комплексном и интерпретационном научных подходах. **Научная новизна** полученных результатов состоит в первом опыте анализа исполнительского стиля Квитки Цисык на примере песни «Чуєш, брате мій…» – «гимна» украинской диаспоры. Охарактеризовано соединение разных манер исполнения в произведении (академическая и народная аутентическая). Выявлена сущность исполнительского таланта певицы (широкий спектр технических возможностей голоса, изысканный стиль исполнения, богатая внутренняя культура). **Выводы**. Исследование исполнительского стиля Квитки Цисык – представительницы музыкальной культуры украинской диаспоры, которая осуществила весомый вклад в развитие национальной музыкальной культуры Украины, характеризирует современное состояние музыкального диаспороведения как новейшего направления искусствоведения.

Ключевые слова: музыкальная культура украинской диаспоры, украинское музыкальное диаспороведение, исполнительская интерпретация, исполнительский стиль, Квитка Цисык.

***Radkevych Yuliia**, Postgraduate, Department of Interpretology and Music's Analysis, Kharkiv National I.P.Kotlyarevsky University of Arts*

Current state of the ukrainian music diaspora studies (based on Kvitka Cisyk performing style)

The purpose of the article is to study the performing style of Kvitka Cisyk (1953–1998) – American singer of Ukrainian origin. The stated area of focus is caused by the scientific strategy of studying the significant cultural phenomenon of the Ukrainian Diaspora as a component of the national musical tradition. **The methodology** is based on the source-study, complex and interpretive scientific approaches. **The scientific novelty** of results involves the first experience of analyzing Kvitka Cisyk's performing style by the example of the song "Do you hear, my brother…" ("Cranes"), anthem of Ukrainian Diaspora. The interaction of different manners of performance (academic and authentic) was characterized. The article determines the essence of the singer's performing talent (a wide range of the voice technical capabilities, the sophisticated manner of performance, rich internal culture). **Conclusions.** The study of the performing style of Kvitka Cisyk – a representative of Ukrainian Diaspora's musical culture, who made a significant contribution into the development of Ukrainian national musical culture, illustrates the current state of the Ukrainian Music Diaspora Studies as a new trend in Art Criticism.

Key words: Ukrainian Diaspora musical culture, Ukrainian music Diaspora Studies, performing interpretation, a manner of performing, Kvitka Cisyk.

©Радкевич Ю.М., 2018

«Повертаючи на материкову Україну
музичні цінності, створені та збережені за її межами, <…>
ми тим самим сприяємо відтворенню
цілісного українського музично-культурного простору»
Ганна Карась [5, 927]

Актуальність теми дослідження обумовлена пошуком новітніх підходів дослідження феноменів музичної культури України у розмаїтті складових. Поняття культурної традиції постає тим «спільним знаменником», що на сучасному етапі здатне поєднати співіснування широкого спектру різновимірних художніх явищ минулого й сьогодення (підхід етноцентризму[1] у музичній науці, обґрунтований у дослідженнях О. Козаренка). При розгляді національної культури як функціонального цілого слід враховувати той факт, що музичне мистецтво характеризується значним розвитком не лише на етнічних теренах України. Національну музичну спадщину *як усвідомлення самототожності етносу в часі-просторі* (за О. Козаренком, див.: [6, 10]) неможливо вивчати у повноті без звернення до активного мистецького життя української діаспори. Тож вагомим надбанням у розвитку сучасної вітчизняної музичної науки стає розробка напряму українського музичного діаспорознавства. Поступово упроваджене у дослідженнях з часів проголошення незалежності України, даний напрям набирає обертів і остаточно утверджується нині – зокрема, в дослідженнях Г. Карась. Наукова проблематика даної розвідки у контексті розвитку перспективного напряму музичного діаспорознавства визначає актуальність теми.

Іншим аспектом актуальності теми статті є заявлений науковий інтерес вивчення творчої особистості співачки Квітки Цісик, яка здобула визнання на світовому рівні. У сучасній музичній науці ця тема дотепер не стала предметом спеціального дослідження, однак варта ґрунтовного і поглибленого вивчення. У статті увагу зосереджено на розгляді особливостей виконавського стилю Квітки Цісик на прикладі обраної для аналізу пісні, котра стала *музичною емблемою* української діаспори.

Аналіз останніх досліджень та публікацій**.** Одним із перших дослідників діаспорознавства, що вивчав феномен культури української еміграції ще на поч. XX ст. став Ю. Бачинський [1]. Серед праць ост. третини XX ст. виокремимо дослідження І. Ванат, М. Василика, В. Витвицького, В. Євтуха, П. Кравчука, Я. Михальчишина, Є. Небесняка та ін. [2; 3; 4; 8; 9]. Вкажемо й на авторів дисертаційних досліджень, які здійснили вагомий внесок у розвиток вітчизняного діаспорознавства: Н. Костюк, Р. Стельмащук та ін. [7; 10]. Багатим, широкомасштабним узагальненням наукових здобутків у царині діаспорознавства у XXI ст. є монографії Г. Карась (2012) та В. Дутчак (2013). Так, Г. Карась, у фундаментальному дослідженні, спираючись на безцінні праці відомих науковців, істориків та цілий корпус архівних джерел, реконструювала поступ більш як столітнього музичного життя українців за кордоном [5].

На сьогодні констатуємо відсутність ґрунтовних наукових досліджень, присвячених життю та творчості американської співачки українського походження Квітослави-Орисі Цісик (1953–1998), яка здійснила вагомий внесок у розвиток національної музичної культури кін. XX – поч. XXI ст.

Мета дослідження полягає в дослідженні виконавського стилю Квітки Цісик на прикладі аналізу пісні «Чуєш, брате мій…» авторів Богдана та Левка Лепких.

Виклад основного матеріалу**.** Перш ніж зупинитись на дослідженні виконавського стилю Квітки Цісик, доцільним вбачається узагальнення прикметних ознак української діаспори (в даному випадку – західної) як явища культури. Загальноприйнятим є розподіл української діаспори на західну і східну. Західна діаспора представлена поселеннями українців, котрі проживають на теренах сучасної Польщі, Румунії, Словаччини, а також в Австралії, Америці та Канаді. Зупинимось на окремих ключових положеннях, які набувають ваги у контексті дослідження культури України як цілісності. Так, Г. Карась визначає діаспору як «… частину етносу, яка внаслідок різних обставин опинилася поза межами свого етнічного ядра в іноетнічному середовищі, проте зберегла свою етнічну самобутність» [5, 28]. Передумови, які змушували українців залишати назавжди рідні домівки, сприяли збереженню етнічної ідентичності, зумовлюючи наявність етнокультурної спадкоємності поколінь і духовного зв'язку з Україною. Важливим є усвідомлення, що «… музична культура західної діаспори на основі принципу етноцентризму є *органічною частиною української музичної культури, єдиним функціональним цілим (курсив наш. – Ю.Р.)*» [5, 927].

Враховуючи «історичну концепцію "хвиль еміграції"» (за Г. Карась), у розвитку української музичної культури західної діаспори простежуються певні періоди [5, 119]. До періоду, що пов'язаний з утвердженням статусу професійності української музичної культури, відноситься один із яскравих прикладів пропагування українського музичного мистецтва в США – культурно-

просвітницька діяльність сім'ї Цісиків[2]. Саме у той час виявляється динаміка розвитку українського мистецтва: «… загроза знищення української ідентичності спонукає митців до плекання автентичних народних музичних традицій та розвитку професійних форм музичної культури» [5, 122]. Квітка Цісик (*Kacey Cisyk*) змалку грала на скрипці, займалась вокалом. Закінчила Нью-Йоркську консерваторію. Роботу в комерційних проектах поєднувала з виступами на сцені та записами в студії (співачка стала голосом рекламних джинглів потужних корпорацій «*Coca-Cola*», «*American Airlines*», «*Ford Motors*», *NBC* та ін.) Неможливо оминути факт престижної відзнаки пісні у виконанні співачки «*You Light Up My Life*» з однойменного голлівудського фільму, що здобула Оскар у 1978 р.

Пісня супроводжувала Квітку Цісик усе життя. Виплекана в сім'ї, яка оберігала традиції свого народу, співачка трепетно ставилась до української пісні і встигла подарувати світу альбоми «*Kvitka*» (1980), «*Two Colors*» (1989), що стали безцінним «*музичним принесенням*» народу своєї духовної батьківщини. За якістю запису[3] та високим професіоналізмом Квітки Цісик і її творчої команди (режисер звукозапису Едвард Ракович – чоловік К. Цісик, піаністка – сестра М. Цісик, гітарист – С. Шарф, консультантом із чистої вимови вербальних текстів була мати – І. Цісик) ці україномовні альбоми не мають аналогів у світі та Україні дотепер.

Квітка Цісик обдарована унікальним тембром голосу, який лунає з записів платівок *срібною* чистотою, ніжною кантиленою, а найголовніше – теплим українським словом. Наведемо міркування лауреата Шевченківської премії, поета, музиканта І. Малковича, яке влучно характеризує сутність виконавського стилю співачки: «Голос Квітки вперше вніс у народну українську пісню таку, в доброму розумінні, еротичність. Вона просто потрясає, тихо потрясає <…> Ніхто ніколи не видобував звук так, як це зробила вона з українською піснею. <…> Тільки подумати собі, яка мала бути душа в цієї співачки, як їй потрібно було закласти любов до прабатьківщини, на якій довелося побувати тільки раз, у 1983 році дуже коротко, аби так грандіозно вилилося в піснях. Після її виконання народні пісні сприймаються уже не як якісь весільні, застільні, а щось таке модерне і давнє» [5, 385].

Задля висвітлення особливостей виконавського стилю Квітки Цісик в якості яскравого прикладу аналізу у межах даної наукової статті обрано пісню «Чуєш, брате мій…». Не випадково вибір зумовлено цим твором, адже він понад століття вважається справжнім *гімном* української діаспори. У цій пісні у виконанні Квітки Цісик, що є зверненням до своїх земляків за кордоном, увиразнено сутність виконавського хисту співачки. Пісня братів Лепких стала *народною* і не втрачає своєї актуальності дотепер. Образ журавлів – це своєрідна асоціація з емігрантами, що вимушені покинути рідні землі, а журавлине курликання – їх біль і туга за батьківщиною. Твір, перекладений багатьма мовами, звучить і нині в різних країнах світу. Відомими виконавцями стали: Б. Гмиря, Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, чоловічий хор «Журавлі» (Польща), Хорова капела ім. О. Кошиця (Канада) та ін.

Однією з небагатьох сольних виконавиць жіночої статі пісні «Чуєш, брате мій…» є Квітка Цісик. Своєю інтерпретацію співачка збагатила і наділила пісню любов'ю, ніжністю, материнським теплом. Мінорна тональність (*g-moll*), підкреслено уповільнений темп, тембральне забарвлення (струнні) з перших звуків налаштовує на закладений у творі образний стрій невимовного жалю. Проникливий оркестровий вступ із домінуванням струнних переходить у мелодекламацію співачки *a cappella* – глибоко особистісне звернення до співвітчизників. Невелика кульмінація у партії солістки звучить у кінці першого куплету, як крик душі виконавиці. Для досягнення емоційної яскравості (на словах «…Крилонька зітру!») Квітка Цісик застосовує аутентичну манеру співу, яка пронизує весь твір, збагачуючи його народним (самобутнім) звучанням.

Арфові переливи у високому регістрі в оркестровій партії викликають вловимі асоціації гри на бандурі та наповнюють ніжністю звучання другий куплет твору. На відміну від емоційної кульмінації в першому куплеті, тут вона – «тиха». Співачка переходить на *piano*, змінюючи тембральне забарвлення таким чином, що голос набуває «важкості» і стає немов *змученим*, передаючи душевні переживання, тугу за рідним краєм. Останнє слово пісні у заключній висхідній мелодичній лінії в партії солістки (прийом філірування) немов розчиняється у повітрі. Інструментальне завершення твору, що виконує функцію тематичного обрамлення, вибудовує архітектоніку композиції в цілому.

Виконавський стиль, трактований як властива тому чи іншому співаку сукупність виразних і виконавських засобів, особливість звуковидобуття, неповторність манери співу, безпосередньо пов'язаний з особистісними якостями музично-художнього мислення та проявом артистизму музиканта. Професійна академічна школа вокалу дала співачці відмінну чистоту інтонування, відчуття гарного головного резонування і добрий музичний смак. А галицьке коріння щедро обдарувало аутентичною народною манерою співу. Окрім того, Квітка є визнаною виконавицею блюзу (вільно володіла відповідною вокальною технікою: мелізматичними прийомами співу на засадах імпровізаційності, поліритмії і синкопування). Виконавському стилю Квітки Цісик, у якому майстерно і

вишукано поєднуються риси академічного, народного, джазового співу, притаманні: чудова кантилена, філігранна техніка і чистий, немов кришталь, тембр голосу. Заснований на органічному поєднанні різних манер співу, визначаємо його як універсальний (такий, що є надто цінним і рідкісним).

Наукова новизна полягає в тому, що дана стаття є першим досвідом звернення наукового інтересу до творчої особистості Квітки Цісик в аспекті дослідження її вокального стилю на прикладі пісні, котра стала *музичною емблемою* української діаспори. Увиразнено сутність виконавського хисту співачки. Охарактеризовано поєднання різних манер виконання у творі.

Висновки. Яскравою представницею музичної культури української західної діаспори ост. третини ХХ ст. є Квітка Цісик, творчість якої стала унікальним прикладом популяризації українського мистецтва на світовому рівні, з одного боку. З іншого, – стала вагомим внеском у розвиток національної музичної культури кін. ХХ – поч. ХХІ ст. На підставі здійсненого інтерпретаційного аналізу пісні у виконанні Квітки Цісик охарактеризовано особливості її вокального стилю (широкий спектр технічних можливостей голосу, вишуканий стиль виконання, багата внутрішня культура). Новим, незвичайним прочитанням української пісні загалом, в тому числі і «Чуєш, брате мій…», яка вважається прощальною піснею співачки, Квітка Цісик стала відомою в Україні. Її виконання не має аналогів. В 1992 р. в США Квітка Цісик дала єдине інтерв'ю для співвітчизників, в якому промовила такі слова: «… люди відчувають мою родову, сердечну любов до України. А тепер і до вільної України. Моя мрія сповнилася …» [5, 841].

Перспективи подальших розвідок. Заявлений ракурс обумовлений науковою стратегією вивчення знакових явищ музичної культури української діаспори, які знаходять відгук у соціокультурному й дослідницькому просторі сьогодення. Подальші наукові пошуки можуть бути спрямованими у напрямі дослідження музичного мистецтва українців діаспори як складової національної музичної традиції і, відповідно, – розвитку українського музичного діаспорознавства (*Ucrainica musica diasporiana*).

Примітки

[1] «Принцип етноцентризму в історієписанні дає змогу розглядати національну культуру як єдине функціональне ціле» [6, 20].

[2] Батько Квітки, Володимир Цісик – провідний галицький скрипаль, який зіграв виняткову роль у становленні скрипкового мистецтва Галичини у І пол. ХХ ст. Працював концертмейстером оперного театру у Львові. Після еміграції в Австрії, переїжджає до США (1949). Виступав з сольними концертами (Нью-Йорк). Разом з дружиною Іванною виростив в любові до України доньок Марію і Квітку, які навчались в Українському Музичному Інституті (засновником якого став піаніст і композитор Р. Савицький; там же працював і В. Цісик). Марія Цісик зробила кар'єру концертуючої піаністки.

[3] Запис альбомів здійснювався в студії *Clinton Recording Studio* Едварда Раковича – одній з найбільших студій звукозапису Нью-Йорка, що співпрацювала з всесвітньо відомими виконавцями (*Madonna, Lenny Kravitz, Placido Domingo, Diana Ross* та ін.).

Література

1. Бачинський Ю. Українська імміграція в Сполучених Штатах Америки. 2–е вид. / ред. і передм. Василя Маркуся / Юліан Бачинський. – К. : ІНТЕЛ, 1995. – 343 с.
2. Василик М. Українські поселення в Аргентині / Михайло Василик. – Мюнхен : Видання УВУ, 1982. – 147 с.
3. Витвицький В. За океаном: зб. ст. / ред.-упор. Ю. Ясиновський / Василь Витвицький. – Львів : орг. Спілки композиторів України, Музикозн. Комісія НТШ, 1996. – 132 с.
4. Євтух В. Закордонне українство : навч. посібник / В. Б. Євтух, В. П. Трощинський, А. А. Попок. – К. : ВІК, 2005. – 308 с.
5. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія / Ганна Василівна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів, 2000. – 286 с.
7. Костюк Н. Музична культура західної України 20–30-х років ХХ століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Наталя Олександрівна Костюк. – К., 1998. – 23 с.
8. Кравчук П. Українці в Канаді: статті, нариси, памфлети / Петро Кравчук; вступ. слово І. Драча.– К. : Дніпро, 1981. – 232 с.
9. Михальчишин Я. З музикою крізь життя / упор., вст. стаття Л. В. Мелех-Яросевич / Ярослав Михальчишин. – Львів : Каменяр, 1992. – 231 с.
10. Стельмащук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст. : естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Роман Степанович Стельмащук. – К., 2003. – 20 с.

References

1. Bachynskyi, Yu. (1995) Ukrainian Immigration in the United States of America. V. Markus (Ed). Kyiv: INTEL [in Ukrainian].
2. Vasylyk, M. (1982). Ukrainian settlements in Argentina. Munich: UVU [in Germany].
3. Vytvytskyi, V. (1996). Beyond the ocean. Yu.Yasynovskyi (Ed). Lviv [in Ukrainian].
4. Yevtukh, V. (2005). Foreign Ukrainism. Kyiv [in Ukrainian].
5. Karas, H V. (2012) Musical culture of Ukrainian Diaspora in the world timespace of the 20th century: monograph. Ivano-Frankivsk: Tipovit [in Ukrainian].
6. Kozarenko, O. (2000). Phenomenon of Ukrainian national musical language. Lviv [in Ukrainian].
7. Kostiuk, N. (1998). Musical culture of Western Ukraine in 20-30es of the 20th century: ideas of progress and development of national traditions. Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
8. Kravchuk, P. (1981). Ukrainians in Canada: articles, sketches, pamphlets. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
9. Mykhalchyshyn, Ya. (1992). With music through life. L. V. Melekh–Yarosevych (Ed). Lviv: Kamenyar [in Ukrainian].
10. Stelmashchuk, R. (2003). Modernist tendencies in the works of Lviv composers in the 20-30es of the 20th century: esthetic and stylistic features in the context of the epoch. Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

UDC 78.03

Rusnak Yuliya,
Aspirant, Music Theory and Composition Department,
Odessa Musical Academy named after National A.V. Nezhdanova
https://orcid.org/0000-0002-3376-9516
http://www.researcherid.com/rid/G-7747-2018
rusnak.yulia@gmail.com

ODESA PIANISTIC SCHOOL AS A SYSTEM PHENOMENON OF THE MUSICAL CULTURE OF UKRAINE

The purpose of the article is to introduce the concept of "Odessa Pianistic School" as appropriate to a holistic socio-cultural phenomenon. A systematic analysis of socio-cultural processes of the formation of Odessa's pianistic school is the **methodological core** of the study. **Scientific novelty** is in covering the general historical, cultural and professional-pianistic conditions for the emergence and existence of the Odessa pianistic school as a system phenomenon of the musical culture of Ukraine. The two-level structure of the concept "piano school" is considered as a didactic system and as a genre subsystem of culture. **Conclusions:** the long period of existence of the Odessa pianistic school, which includes the musical, pedagogical and performing traditions of the best representatives of the piano art of Ukraine and Europe, is a complex system with many components. Research of the school with the involvement of a systematic approach makes it possible to reveal its role, influence, consequences for the development of Ukrainian piano art.

Key words: systems theory, musical culture, piano school, piano performance, piano pedagogy, outstanding pianists.

Руснак Юлія Миколаївна, *здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової*

Одеська піаністична школа як системне явище музичної культури України

Мета статті – запровадити поняття „Одеська піаністична школа" як відповідне до цілісного соціокультурного явища. Системний аналіз соціокультурних процесів становлення піаністичної школи Одеси є **методологічним** ядром дослідження. **Наукова новизна** полягає в висвітленні загальноісторичних, культурних і професійно-піаністичних умов виникнення та існування одеської піаністичної школи як системного явища музичної культури України. Розглянуто дворівневу структуру поняття "фортепіанна школа" - як дидактичну систему і як жанрову підсистему культури. **Висновки:** багаторічний відрізок часу існування одеської піаністичної школи, насичений музично-педагогічними й виконавськими традиціями кращих представників фортепіанного мистецтва України й Європи, являє собою складну систему з багатьма підпорядкованими. Дослідження школи з залученням системного підходу дозволяє виявити її роль, вплив, наслідки для розвитку українського фортепіанного мистецтва.

Ключові слова: теорія систем, музична культура, фортепіанна школа, фортепіанне виконавство, фортепіанна педагогіка, видатні піаністи.

©Rusnak Y., 2018

Руснак Юлия Николаевна, *соискатель кафедры теории музыки и композиции Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

Одесская пианистическая школа как системное явление музыкальной культуры Украины

Цель статьи - ввести понятие "Одесская пианистическая школа" как соответствующее целостному социокультурному явлению. Системный анализ социокультурных процессов становления пианистической школы Одессы является **методологическим ядром** исследования. **Научная новизна** – в освещении общеисторических, культурных и профессионально-пианистических условий возникновения и существования одесской пианистической школы как системного явления музыкальной культуры Украины. Рассмотрена двухуровневая структура понятия “фортепианная школа” : как дидактическая система и как жанровая подсистема культуры. **Выводы**: длительный отрезок времени существования одесской пианистической школы, в который включены музыкально-педагогические и исполнительские традиции лучших представителей фортепианного искусства Украины и Европы, представляет собой сложную систему со многими составляющими. Исследования школы с привлечением системного подхода позволяет выявить ее роль, влияние, последствия для развития украинского фортепианного искусства.

Ключевые слова: теория систем, музыкальная культура, фортепианная школа, фортепианное исполнительство, фортепианная педагогика, выдающиеся пианисты.

The urgency of raising the issue of defining the Odessa piano school as a structural system is due to the necessity of grouping, understanding, generalization of signs and traditions of Odessa piano art, which is a cultural heritage of the country, and supported by the creative activity of representatives of the Odessa piano school, among whom are Emile Gilels, Yakov Zac, Maria Greenberg, Lyudmila Ginzburg and others ... Along with this, the theoretical substantiation of the concept of a piano school will reveal the characteristic features and connections of existing subsystems in Odessa piano school, which consist of professional education institutions of the city, their school teachers, musicians, followers of piano traditions – students, performing activities, concerts and "Product" of pianists – performing interpretation.

The purpose of the article is the disclosure of the systematic structure of the concept "Odessa piano school", the definition of the components of the category relating to the musical culture of Ukraine.

Basic presentation of the material. The 20th century is marked by a significant upsurge and rapid development of Ukrainian musical art. The formation and fruitful functioning of professional music schools, philharmonic organizations, opera theaters, active work of composers, performers, musicians, and public figures has played a significant role in this process, which contributed to bringing the Ukrainian art to the European level and raising awareness of a wide range of connoisseurs with the cultural heritage of the ethnic group. Almost a century since the beginning of the formation of vocational musical education centers that have been re-opened in the regional centers of the country in the Kyiv, Lviv, Odessa, Donetsk conservatories (now musical academies) and at the Kharkov Institute of Arts (now the university), causes the interest of scientists in the issues of identification, research, the discovery of an interdisciplinary connection of structural elements of performing arts. It is the study of the fundamentals of professional piano art that allows us to recreate the unique component of the "piano culture", which includes professional piano education, piano performance, and piano pedagogy, based on one of the conditions for cultural existence – continuity and tradition [7]. Under conditions of globalization, the crossing of borders opens opportunities for the enrichment and exchange of cultural property of different national schools, which prompts the study of own traditions and cultural heritage features at the regional and national levels for the generation of its own cultural code.

The rehabilitation of the Odessa piano school system requires an appeal to the existing categorical apparatus of domestic and foreign scholars. The study of musical and performing arts is one of the prominent places of Ukrainian musicology. The questions of performing art were considered in the works of V. Bilous, T. Verkina, N. Zhayvoronok, O. Katrich, M. Kononova, L. Oparik, O. Fekete and others. This is due to the fact that musical performance is a structural system, which has its own history, development, genetic basis, peculiarities of functioning and specificity. On the systematic concept, O. Lysenko also suggests the following definition of musical performance:"... the system of professional musical performance is a historically concrete phenomenon of musical practice, which is conditioned by social consciousness as a whole set of ideas about the conditions and regularities of the functioning of musical performances in the musical-historical process", and highlights the following elements that shape the structure of musical performances – "performing practice", "performing school", "performing principles", "performing repertoire", "text reproduction", "performance relation", etc. [6, 151].

The works of E. Dagilayskaya, Zh. Dedusenko, L. Gnatyuk, N. Zimoglyad, N. Kashkadamova, G. Kogan, T. Kurzheva, P. Mulyar, Y. Nekrasov, T. Roschina, M. Stepanenko, J. Khursina, V. Shulgina and others are devoted to the issue of piano performance and school.

But the very concept of "piano school" draws the attention of scientists every time, as the question arises of identifying stylistic features, national traits, theoretical substantiation of the category "performing arts" at all its levels of disclosure. This is quite significant, because despite the rather deep development of this issue, during the period of the existence of professional music, every new era reveals new features and aspects of the concept of "piano school".

J. Forkel also pointed to the special role of the teacher, emphasizing the responsibility of the teacher during the process of familiarizing students with the best examples of musical art and cultivating the taste of the public to serious music: "If we want the true pleasure of musical works to become more publicly available, we must first of all have good music teachers. It is in the lack of true teachers that the source of all our misfortunes" [9, 5]. With the distance of several centuries, Johann Forkel's appeals for the education of musicians on the classical repertoire and the works of J.S. Bach remain extremely relevant, since no professional musician has missed the works of a great German classic.

Turning to the definition of the concept of "piano school" should be noted that L. Barenboim pointed to the ambiguity and incompleteness of the disclosure of this concept. "Some, – he writes, – continuing to stand on ancient positions, associate the notion of "school" with a certain complex of piano-technical skills that are instilled into disciples. The second, speaking of the school, means in addition to the mentioned complex also characteristic musical-expressive receptions for it. The third – the whole amount of aesthetic-stylistic views, artistic-expressive means and features of piano mastery in their unity. But even in the latter case, the definition of "school" suffers from one-sidedness: in the field of view it finds only what they are taught, and what they teach is ignored. And among these interconnections both of these often began to determine the viability of the school" [1, 24].

Taking into account L. Barenboym's opinion, E. Fedorovich defines the need for a common approach to pedagogical and musicological activity in the study and systematization of significant achievements of musicians-performers. "The pedagogical activity of outstanding musicians ... is primarily a pedagogical process that is prone to all its regularities, and therefore it requires a pedagogical synthesis and study. At the same time, the uniqueness of the personality of each musician-performer should not lead to the fact that their pedagogical activity remains a closed system, which does not allow valuable experience to leave the narrow-focus area ... " [8, 8].

Turning to the question of the Ukrainian piano school, the correct definition of N. Guralnik concerning the components of the scientific and theoretical concept of the school, among which: "... awareness of the significance of tradition, pedagogical provision of personally-communicative connections of subjects of school formation and the transfer of methods for obtaining new results, the ability to generate new ideas that determine the essence of the Ukrainian piano school in the structure of musical education" [4, 5]. So, in solving the paradigms of the Ukrainian piano school, the author highlights: "personal", "reflexive-cognitive", "acmeological", "transformative", "communicative", "projected-aesthetic", and "academic" paradigm that fully covers the systematic concept, and reveals the "humanistic", "cultural-creative", and "social-educational" dimensions of the school. From this standpoint, the evolution of the interdisciplinary quality of the piano school on L. Barenboim's "what they teach" and "how they teach", through the relationship of pedagogical and musicological perspective, through the scientific approach, reaches social, culturological, psychological, and philosophical disciplines.

The tendency to the most comprehensive coverage of all related disciplines touching on the category "piano school" allows us to comprehend all of its importance within the framework of the musical, "pianist" culture, the definition of which A. Rum'yantseva imposes. "Pianist culture is a holistic multifunctional system with interconnected components - subsystems (solo and ensemble performance, pedagogy, education, research and methodological activity, composing work), which in the course of their development in certain historical conditions not only represent specific types of creative activity in the field of piano art, but also reflect the specifics and features of the functioning of the whole system" [7, 231].

It emphasizes the functions of the basic subsystem of pianist culture – professional piano education – which includes the development, conservation, accumulation and translation of spiritual values of culture. Along with this, there are questions of continuity and tradition, where the tradition - "appears as a way to implement continuity, the essence of which is to fix and further translate the optimal established positions of piano pedagogy ..." [7, 229].

Consequently, the concept of piano school displays a range of issues from the pedagogical direction to the categories of musicology, cultural perspective, including the combination of the school with issues of culture, tradition, interpretation, performance. From the point of view of the approach to the concept of "school", in addition to E. Fedorovych's proposed joint pedagogical and musicological approach, the scientific and pedagogical direction N. Guralnik, Zh. Dedusenko finds the two-level concept of "school" at the

"micro" and "macro levels" that are characterized by a separate humanitarian type of its activities and the unity of the branch components of the school. Thus, integrative and special features are involved, which again points to the interdisciplinary nature of the concept [5].

In the dissertation, Zh. Dedusenko gives the following definition of the concept of school: "Performing piano school is a type of dia-synchronous collective, real or virtually existing community of subjects whose members are united by two features: 1. the community of the performing model; 2. role functions of the teacher and student ". At the same time, the author shows the reflection of the typological qualities of culture in the performing school. Involving as constants of culture undergoing structuring – knowledge, norms of their coding, and means of broadcasting, Zh. Dedusenko finds these same signs in the performing school, where the "performing model" serves as the "coding" part that structures the knowledge, and lays it in "memory of the collective", which broadcasts the experience of the school on the communicative system "teacher-student". It is the structural nature of the school, according to the scholar, correlates these qualities with the qualities of culture. But along with this, the discovery of the school as a "social information component of human activity" leads to the assertion of the school – a tradition. In order to confirm this, Dedusenko sets out the functions of a school, including cognitive, communicative and didactic. These functions distinguish the special tasks of the school, among which accumulation, systematization, experience for the subsequent broadcasting of its next generation, with the help of a single "language" of communication, which takes place in the relationship "teacher-student" [5].

Consequently, the meaningfulness of the concept of "piano school" spreads to a new level, in which the school takes on the functions of tradition, for the life of which are necessary institutions of professional music education. It is in them that the next generation is brought to the heritage of world musical culture, the instigation of professional skills to reproduce the ideal model of performance that is typical of a certain era.

The formulation of the notion of piano school, proposed by A. Borodin, confirms the above features and functions of the school, and specifies the types of piano school. In parallel with the school, he adapts the principles of school formation and gives the following definition: "Piano School is an informal association of musicians who has a center or different polycentricity, has an individual paradigm, includes aesthetic, pedagogical, performing, professional principles, is characterized by direct or an indirect type of communication and carries out the preservation, transmission, generation of artistic ideas and the development of technical means for their implementation in the local, national or international staff within a specific historical period" [2]. The following types of piano school are given, among them: "piano school, as an educational structure, as a direction, as a methodological system of a particular teacher, aimed at the comprehensive and consistent education of a musician and (or) the formation, improvement of his piano technique, or any certain of its elements, as an educational institution, as a professional qualification, as a school, acquired experience." In addition, there are different levels of school – individual, regional, national, world.

Based on the above formulation of the category "piano school" one can conclude that this concept is revealed on two levels of content. To the first level, we relate the school in the pedagogical sense, that is, the didactic level – it includes methodological developments, techniques that are part of the school leader's teacher, who groups the community of musicians-students. These relationships require certain organizational conditions that are more widespread requiring a prestigious institution. Varieties of educational institutions such as temporary master classes, courses, or professional music schools (conservatories, music academies) have common living conditions with a difference in duration and subject content. That is, the school, as an educational structure, an educational institution and an individual methodological system of the teacher, reveal the didactic features of the concept "piano school". Since this level touches the time frame of the existence of the relationship between teacher and student, it includes the social and psychological aspects of the education of a professional musician. At the same time, performance becomes a measure – a sign of the quality of the acquired skills and experience gained within the pedagogical process.

The second level of disclosure gives the concept of "piano school" a genre. Some principles of performing skills, backed up by many years of experience that selectively formed and crystallized with each new generation, are transformed into a tradition that gives the concept of a school a characteristic of the direction in art (Leipzig, Weimar, Vienna schools, etc.). In this dimension the school appears as a subsystem of the musical art of the cultural space. Under these conditions, taking experience is not individually in the temporal and spatial limits, but can take years, centuries; go beyond the territorial boundaries and gain international influence. At the same time, the performing acquires those stylistic features that allow them to relate to the school-direction, among the individual characteristics of the musician.

The two-level approach to the definition of "piano school" can reveal the structure and content of the Odessa piano school. Thus, at the "didactic level", the Odessa piano school is regarded as the center of professional music education, which in fact was formed in 1913 at the founding of the Odessa Conservatory

(now the Academy of Music), but had a fruitful basis in the form of numerous musical courses, music school, active cultural life of the city, creative activity of prominent personalities. The educational structure of the school is revealed at the three-tiered level, which includes the musical schools of the city, the secondary special boarding school named after P.S. Stolyarsky, Odessa K.F. Dankevich School of Arts and Culture, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music. The creative and methodical activity of the teachers of the conservatory, reveals the characteristic techniques and principles of individual schools, which became components of the Odessa piano tradition.

The second level is the creative, executive, pedagogical contribution of the representatives of the Odessa school, whose assets are known in the world of piano art and performing, and is part of the Ukrainian musical culture as an integral part of the national fund. The origins of the formation, the professional signs of performing skills, the creative components that make up the Odessa "performance model", the experience of generations are components of the concept of the Odessa piano school as traditions, the viability of which has been repeatedly proved by its pupils at international competitions, the best world scenes, fruitful pedagogical work in all corners of the world.

So, for the further study of the Odessa piano school as a system, it is necessary to outline the research algorithm. Y. Vinogradova offers in the study of the piano school to highlight the following elements: "1. System genesis (preconditions and factors influencing its origin), 2. Analysis of structure (elements and subsystems), 3. Communication and interaction with the external environment, the influence of systems on one another (revealing a certain relationship with the school of higher order and the influence of schools one by one), 4. The behavior of the system (its development and change over time)" [3, 104].

Guided by the above principles we distinguish the main directions, components of the study of the phenomenon "Odessa piano school":

- Prerequisites for the professional education of the city, as the center of the piano school
    - An artistic and cultural situation that influenced the birth of professional musical art in the city
    - The Origins of the Birth of a Pianist School and the Impact of Existing Piano Schools-Directions
    - Formation of the professional musical-pedagogical composition of the Odessa school
- Analysis of components of a piano school system
    - Chronological signs of the development of a piano school within a higher education institution
    - Creative and methodological principles of the activities of representatives of the tradition
    - Concert-performing activity of teachers and students
- Interconnection of the Odessa piano school with the traditions of the piano schools of the past and modern
    - Odessa piano school in the context of piano art of Ukraine
    - International influence and mutual exchange of performing, pedagogical, musical and aesthetic principles of the work of representatives of the Odessa piano school and the brightest artists of piano art
- Development of the Odessa piano school tradition
    - Functioning of the piano school in the present
    - Contemporary, performing, pedagogical, artistic traits in the face of young representatives of piano art

The scientific novelty of the study consists in the elimination of the two-tiered content of the concept of "piano school" and the generalization and systematization of the components of the system of the Odessa piano school.

Conclusions**.** The Odessa piano school is a complex system with many subordinates, covering a long period of time and passing through the musical-pedagogical and performing traditions of the best representatives of piano art in Ukraine and Europe. The study of the school with the involvement of a systematic approach makes it possible to ascertain fully its role, influence and consequences for the development of Ukrainian piano art.

Література

1. Баренбойм Л. О фортепианно-педагогических школах вообще и школе Николаева в частности // Л. Николаев. Статьи и воспоминания современников. Письма. Л.: Советский композитор, 1979. С. 24-26

2. Бородин А. Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования: автореф. дис. … канд. пед. наук: специальность 13.00.08. «Теория и методика профессионального образования». Екатеринбург : УГПУ, 2007. 23 с.

3. Виноградова Е.С. Системный подход как метод исследования фортепианной школы в музыкальном исполнительском искусстве. Вестник КАЗГУКИ, №2, 2016. С. 102-105

4. Гуральник Н. Українська фортепіанна школа XX століття у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти: автореф. дис…д-ра пед. наук. Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2009. 39 с.

5. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис…канд. мистецтвознавства. Київ : НМАУ імені П.І.Чайковського, 2002. 20 с.

6. Лисенко О. Формування системи професійного музичного виконавства в Україні у першій третині XX століття (на прикладі фортепіанного виконавства). Музична культура України 20-30-х років XX ст..: тенденції і напрямки. Наук. вісник НМАУ ім.. П.І. Чайковського. Засн.: Мін-во культури України, НМАУ ім.. П.І.Чайковського.1999, Київ. 2008, №67. С. 150–161.

7. Рум'янцева А.Ю. Піаністична культура як системне явище. Збірник наукових праць Культура України: засн.: Мін-во культури України, Харк. держ. акад. культури. 1993, Харків. 2012, №36, С. 224–232

8. Федорович Е.Н. Русская пианистическая школа как педагогический феномен: Монография. М.: Директ-Медиа, 2014. 278 с.

9.Форкель И.Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастиана Баха. М. , «Музыка» 1974. 168 с.

References

1. Barenboym, L. (1979). About piano-pedagogical schools in general and Nikolaev's school in particular. Articles and memoirs of contemporaries. Letters. L.: Soviet composer **(**pp. 24-26) [in Russian].

2. Borodin, A. (2007). Formation of the concept of "piano school" in musicians performing in the process of professional high school education. Extended abstract of candidate's thesis. Ekaterinburg: UGPU [in Russian].

3. Vinogradova, Y. (2016). System approach as a method of studying the piano school in musical performing arts. Vestnik KAZGUKI, №2, P. 102-105 [in Russian].

4. Guralnik, N. (2009). Ukrainian piano school of the XX century in the context and practice of musical education. Extended abstract of candidate's thesis. Kiev: NPU named after M.P. Drahomanov [in Ukrainian].

5. Dedusenko, Zh. (2002). Performing piano school as a genus of cultural tradition. Extended abstract of candidate's thesis. Kiev: NMAU named after P.I.Tchaikovsky [in Ukrainian].

6. Lysenko, O. (1999). Formation of the system of professional musical performance in Ukraine in the first third of the XX century (on the example of piano performance). Musical culture of Ukraine 20-30th years of XX century.: trends and directions. Scientific bulletin NMAU named after P.I. Tchaikovsky (Issue 67), (pp. 150-161). Kiev: NMAU named after P.I.Tchaikovsky [in Ukrainian].

7. Rum'yantseva, A. (2012). Pianistic culture as a systemic phenomenon. Collection of scientific works of Culture of Ukraine (Issue 36), (pp.224-232). Kharkiv: Kh.St. academy of culture [in Ukrainian].

8. Fedorovich, E. (2014). Russian pianistic school as a pedagogical phenomenon: Monograph. M.: Direkt-Media [in Russian].

9. Forkel, J.N. (1974). About the life, art and works of Johann Sebastian Bach. M.: Music [in Russian].

УДК 783. 3

Семенова Аліна Василівна,
здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
semalina7@gmail.com

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ОПЕРИ М. В. ЛИСЕНКА «НОКТЮРН»

Мета роботи – виявлення жанрово-стильової специфіки «опери-хвилинки» «Ноктюрн» М. В. Лисенка у річищі української культури доби модерну. **Методологія роботи** має комплексний характер і базується на поєднанні принципів музично-інтонаційного, культурологічного, історико-типологічного, мистецтвознавчого та естетичного типу досліджень, що дозволяють визначити образно-семантичні та стильові показники опери «Ноктюрн» М. В. Лисенка в художньо-мистецькому ареалі української культурно-історичної традиції початку ХХ ст. **Наукова новизна** роботи визначена тим, що названий твір М. Лисенка вперше розглядається в контексті духовно-стильових шукань української культури вказаного періоду. **Висновки.** Поетика камерної опери «Ноктюрн» М. В. Лисенка, створеної у 1912 р., визначена перетином в ній стильових якостей символізму, бідермаєра, салонної культури, що виявляються на різних рівнях музичної композиції – від сюжетно-образної сфери до конкретних виразних прийомів, показових для української культури доби модерну.

Ключові слова: «Ноктюрн» М. В. Лисенка, український музичний театр, символізм, український символізм, бідермаєр, салонна культура.

Семенова Алина Васильевна, *соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

Жанрово-стилевые аспекты оперы Н. В. Лысенко «Ноктюрн»

Цель работы – выявление жанрово-стилевой специфики «оперы-минутки» «Ноктюрн» Н. В. Лысенко в русле украинской культуры эпохи модерна. **Методология работы** носит комплексный характер и базируется на объединении принципов музыкально-интонационного, культурологического, историко-типологического, искусствоведческого и эстетического типа исследований, позволяющих определить образно-семантические и стилевые показатели оперы «Ноктюрн» Н. В. Лысенко в художественном ареале украинской культурно-исторической традиции начала ХХ века. **Научная новизна** работы определена тем, что названное произведение впервые рассматривается в контексте духовно-стилевых исканий украинской культуры указанного периода. **Выводы.** Поэтика камерной оперы «Ноктюрн» Н. В. Лысенко, созданной в 1912 году, определена пересечением в ней стилевых качеств символизма, бидермайера, салонной культуры, выявляемых на различных уровнях музыкальной композиции – от сюжетно-образной сферы до конкретных выразительных приемов, показательных для украинской культуры эпохи модерна.

Ключевые слова: «Ноктюрн» Н. В. Лысенко, украинский музыкальный театр, символизм, украинский символизм, бидермайер, салонная культура.

Semenova Alina*, competitor of the Department of History of Music and Music Ethnography of the Odessa National Musical Academy A.V. Nezhdanova*

Genre-style aspects of Nikolai Lysenko's opera Nocturne

The purpose of the article is to reveal the genre-style specificity of the «opera-minute» «Nocturne» by N. V. Lysenko in line with the Ukrainian culture of the modern era. **The methodology** of the work is complex and based on the unification of the principles of musical intonation, cultural, historical-typological, art and aesthetic type of research allowing to determine the figurative and semantic and stylistic indicators of N. V. Lysenko's «Nocturne» in the artistic area of the Ukrainian cultural and historical tradition beginning of the twentieth century. **The scientific novelty** of the work is determined by the fact that the named work is considered for the first time in the context of the spiritual and style searches of the Ukrainian culture of the mentioned period. **Conclusions.** The poetics of the chamber opera «Nocturne» by N. V. Lysenko, created in 1912, is defined by the intersection in it of the style qualities of symbolism, Biedermeier, salon culture, revealed at various levels of the musical composition – from the plot-shaped sphere to concrete expressive techniques, indicative for the Ukrainian culture of the modern era.

Key words: N. V. Lysenko's «Nocturne», Ukrainian musical theater, symbolism, Ukrainian symbolism, Biedermeier, salon culture.

Актуальність теми дослідження визначена сучасними культурними устремліннями національного самовизначення України, у тому числі процесами інтенсифікації національного музичного мистецтва. Показовим в цьому плані виступає інтерес до спадщини М. В. Лисенка як фундатора української музичної культури. Предмет особливої зацікавленості – музичний театр композитора, що представляє різноманітні жанрові напрями української опери кінця XIX – початку ХХ ст. – героїко-

©Семенова А.В., 2018

патріотичний («Тарас Бульба»), комічний («Наталка Полтавка»), сатиричний («Енеїда»), лірико-фантастичний («Утоплена»), казково-фантастичний (дитячі опери «Коза-Дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна»). «Опера-хвилинка» «Ноктюрн», створена у 1912 році, є співвідносною з духовно-естетичними шуканнями українського модерну. Затребувана в вокально-педагогічній та сценічній практиці сьогодення, вона, тем не менш, поки не стала предметом поглибленого музикознавчого дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій щодо спадщини М. В. Лисенка свідчить про її невичерпність і актуальність як для минулого, та і для сучасності. Широко відомими є праці М. Грінченка, Л. Архімович, М. Гордійчука, О. Гозенпуда, О. Козаренка [7], Т. Булат [1; 2], Р. Скорульської та М. Чуєвої [18] та ін. Не слабшає науковий інтерес до його спадщини і в останні десятиліття, про що свідчить спеціальний випуск «Музичної україністики» [11], а також ювілейні видання Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, присвячені творчості класика української музичної культури. Стильові аспекти творчості М. В. Лисенка, зокрема, перетини з типологією бідермаєра є предметом дослідження О. В. Муравської [12]. Поетика останньої опери композитора «Ноктюрн» стала предметом аналітичних узагальнень в статтях І. А. Вавренчук [3], Г. Веселовської [4], Н. Остроухової [15]. Цікавими є мемуарні спогади Л. Старицької-Черняхівської [20], що є автором лібрето названого твору, а також другом і сучасницею композитора. Останні публікації інформативні щодо історії створення цієї опери, її сценічної долі, однак досить стримані у визначенні її жанрово-стильової специфіки, пов'язаної, тем не менш, з духовно-стильовими шуканнями української культури початку XX ст.

Мета роботи – виявлення жанрово-стильової специфіки «опери-хвилинки» «Ноктюрн» М. В. Лисенка у річищі української культури доби модерну. Методологія роботи має комплексний характер і базується на поєднанні принципів музично-інтонаційного, культурологічного, історико-типологічного, мистецтвознавчого та естетичного типу досліджень, що дозволяють визначити образно-семантичні та стильові показники опери «Ноктюрн» М. В. Лисенка в художньо-мистецькому ареалі української культурно-історичної традиції початку XX ст. Наукова новизна роботи визначена тим, що названий твір М. Лисенка вперше розглядається в контексті духовно-стильових шукань української культури вказаного періоду.

Виклад основного матеріалу. Олена Пчілка свого часу зазначила наступне: «Лисенко – талан великий, широко розмаїтий. Його слава має лише побільшитись у часах прийдешніх, коли люди збагнуть більше і його записи, і всі його власні твори, малі й великі…» [2, 288]. Сказане свідчить про неодноразово констатовану вітчизняними музикознавцями жанрово-стильову різноманітність спадщини композитора, що обумовлює також специфіку його творчого методу, який О. Козаренко визначає як «мета- чи полікультурний діалог, або полілог культур у лисенковому мовному комунікаті» [7, 83]. Зазвичай творчість композитора пов'язується зі стилістикою романтизму, що здобув в його музиці найбільш повне вираження як в національній, так і в лірико-психологічній «лініях» [14]. «Українська сюїта» ор. 2 виявляє схильність її автора до традицій неокласицизму. Водночас, інтерес до національної патріархальної культурно-історичної традиції свідчить і про суттєву роль типології «українського бідермаєра» в творах М. В. Лисенка [12; 13]. А останні опуси композитора, що з'явилися на початку XX ст. несуть на собі відбиток пошуків музичного модерну. Одним з показових творів цього напрямку є «опера-хвилинка» «Ноктюрн».

Відзначимо, що час її створення (1912) співпадає з активним розквітом в різних видах українського мистецтва. «М. Лисенко очевидно не прагнув свідомо звертатися до засад так званого нового стилю, попри те його естетичні флюїди, що витали в атмосфері середовища письменників підсвідомо надихнули композитора на створення одноактної опери "Ноктюрн"» [3, 5]. Показовим виступає і сюжетний бік твору, який Т. Булат визначає наступним чином: «світлий спомин про минуле, заглиблення в світ особистих переживань, інтимних мрій, образів, далеких від сучасності, що переплітаються з картинами природи» [1, 94]. Місцем дії стає садиба-маєток, точніше, одна з його кімнат, прикрашених антикварними речами – скульптурою вакханки, старовинними портретами, що оживають вночі, сповідуючи свою історію.

Певна ідеалізація побуту, що є очевидною і в сюжеті твору, і в характерах її головних героїв, за думкою І. А. Вавренчук, апелює до естетики бідермаєра, репрезентованого в «нових сецесійних вимірах» [3, 5]. Водночас, сюжетна містифікація, звертання до поетики ноктюрну, містеріальних аспектів співвідношення життя та смерті, звільнення в певний момент розвитку дії від категорій «часу» і «простору» – все це в сукупності також має ознаки символістської драми при особливій домінуючий ролі власне музики. Таким чином, останній музично-театральний твір М. В. Лисенка виникає на перетині різноманітних стильових утворень, кожний з яких позначив специфіку українського модерну.

Одними з найбільш суттєвих в даному «синтезі» були традиції символізму, який на рівні стильової моделі художньої творчості досяг «кордонів» українського мистецтва наприкінці XIX століття. Лесь Курбас вже на початку XX ст. в одній зі своїх статей досить чітко розрізняв специфіку символістського творчого методу, протиставляючи його попереднім художньо-стильовим традиціям: «Це особливі відчуття і їх оригінальна передача! У старовинному театрі представлялися долі людей і затверджувався жах перед Божим призначенням. Епоха героїчної трагедії намагалася зазирнути глибше в душу людини <...> порушувала співчуття і змушувала глядача тремтіти. Сучасна життєво-психологічна драма йде ще глибше <...> Але людський дух невтомний, він прагне до досконалості, прагне висловити те, що ще не сказано, – вимовити невимовне, і коли не може це зробити прямо <...> з'являються символісти» [10, 94].

Численна бібліографія з історії символізму досить давно визначилася з його найбільш показовими ознаками, що демонстративно протистояли реалізму та натуралізму, висуваючи свій творчий метод, спрямований у сферу Ідеального. Для естетики символізму показовим є «звертання до вічних ідей і символів, розуміння Краси як головної мети мистецтва, передчуття апокаліпсиса XX сторіччя, протиставлення тлінному, минущому – нескінченного, вічного…» [17, 11].

Мистецтво початку XX ст. породило різноманітні національні «моделі» символізму в європейському культурно-історичному ареалі. При цьому французький, австрійський, а також скандинавський символізм більш тяжів до виділення його особистісної складової, «культа Я», поетизації внутрішнього світу людини, в той час як показовою рисою російського символізму виступала домінантна роль загального, вселенського начала, прагнення до духовного перетворення світу.

Визначаючи «теоретичні обриси» українського символізму, В. В. Зіневич констатує, що він в цілому «поступався філософською концептуальністю, в ньому більше відгуків на життя, ідею національного визволення, український фольклор, та менше езотеризму, окультності і месіанства. Символізм з його акцентуванням духовності, психологізму став одним з найкращих виразників прагнень народу у період бурхливого національного відродження. Тому в українському символізмі знаходимо особливий акцент національній тематиці» [6, 357]. Дану характеристику українського символізму доповнюють положення дослідження О. О. Рижової, що розглядає його типологію в проекціях на українську фортепіанну музику, зокрема, на спадщину Б. Лятошинського. Відзначаючи своєрідність цього напряму культури України, авторка вказує наступне: «Український символізм, як би високо не підносився в поетичних мріях і видіннях, ніколи не забував своєї історії, своєї землі, своїх традицій. І якої б сили не були дотикання оголених основ людської екзистенції, вони незмінно набували розв'язку у багатоколірності щиросердних порухів людини, забарвлених сковородинською сердечністю, інтонацією співчуття, співпереживання, аж до самопожертви» [17, 10].

Позначені аспекти характеристики українського символізму виявляються і в поетиці опери М. В. Лисенка «Ноктюрн», зокрема, в сюжетно-образній специфіці твору, що в певний момент виявляється звільненою від категорій «часу» і «простору». Кожен персонаж цієї вистави набуває якостей символу прекрасного минулого. Так, Панна з трояндою символізує втілення Краси, Любові, Вірності, в той час як квітка троянди як складова її образу викликає аналогії з «Блакитною трояндою» Л. Українки як психологічною «драмою настрою».

Досить характерним для символістської драми виступає образ вакханки-менади як один з найбільш показових для мистецтва доби модерну. Як зазначає Д. Сараб'янов, «мотив вакханалії став популярним саме у кінці XIX століття, після того, "як Ніцше побачив особливості античної культури у боротьбі двох начал – діонісійського та аполонівського". Саме в образі Вакханки [з опери М. В. Лисенка] органічно переплітаються ці обидва начала. Своєрідна амбівалентність виявляється у поєднанні гармонійної краси та внутрішньої людської пристрасті» [цит. за: 3, 6-7]. Інший «живий портрет» «красеня офіцера» в мундирі 1812 р., що приймає смерть на полі битви, символізує «патріотичну ідею», священну для слов'янських народів початку XIX ст.

Водночас, містичний аспект аналізованої опери М. В. Лисенка відзначений специфікою його подання. «Дія опери <…> являє собою одночасно й алюзії до фантастики М. Гоголя, але із "зняттям" жахливої реальності фантастичних вторгнень, гоголівських образів у життя» [17, 21-22], що виявляє типові якості саме українського символізму з показовим для нього кордоцентризмом і підкресленням національного колориту музичного висловлювання (див. нижче).

Символістський аспект «Ноктюрна» М. В. Лисенка є очевидним і в виразній функції музики в цьому спектаклі. Сказане визначається не тільки жанровою природою твору (опера), але і її особливою роллю в розкритті символічної сутності кожного з образів. Як свідчить І. Г. Завірюхіна, «…музика цієї п'єси передує мовленню і увиразнює його (мелодія цвіріньканння відкриває арії цвіркуна і цвіркунки, чарівна музика супроводжує сни і передує оживанню статуї і далі тіні минулого бу-

дить саме мелодія: гімн коханню, який співає вакханка, пробуджує панночку; романс панночки, сповнений туги, оживляє офіцера)». Аналізуючи далі позначену феноменальну сторону цієї опери, дослідниця посилається на дослідження О. Фрейденберг, яка «визначає говоріння як метафору життя і мовчання як метафору смерті. У Л. Старицької-Черняхівської цю функцію виконує музика», про що свідчить і текст фінального ансамблю опери: «Зникли, зійшли ми у *тишу* довічну, слід наш розмили вже хвилі життя <…> Тільки *бринить* ще, як *одзвук* минулого, *пісня* далекая сну забуття. В'ється, тріпоче у світі байдужому *пісня* минулого, мов сирота» <…> «Перед нами містичний сюжет повернення зі смерті до життя, розгорнутий через символ сну і пісні як поєднання слів і музики, наділеної дивовижною силою оживляти давнє, вплітаючи його в канву теперішнього» [5, 161-162]. Зазначимо також, що інтонаційна мова цього твору звернена перш за все до ліричного романсу-пісні, що виявляє його яскраво виражену національну «природу».

Водночас, поетика «Ноктюрну» М. В. Лисенка має інші стильові ознаки, сполучені з типологією бідермаєра, а також салонного мистецтва. Аналізуючи традиції польсько-української салонної традиції, що зберігала актуальність і на початку XX століття, О. О. Рижова констатує: «Салонна практика – це, насамперед, культура поетико-музичних зібрань, у яких арія-пісня-романс та фортепіанне соло становили основу музичного внеску до артистичної зустрічі. Салонність як спосіб утвердження сукупних артистичних здібностей учасників зібрань визначала ту принципову "нерозділь-ність" професійної театралізації артистичного виступу і аматорського його "торкання", яка відрізняла представлені там жанри-форми творів…» [17, 77-78].

Що стосується бідермаєра, то даний феномен мистецтва «без імен і шедеврів», генеза якого сходить ще до культури епохи Реставрації початку XIX ст., активно формував геній представників романтизму, реалізму, символізму та інших напрямків XIX-XX ст., склавши тим самим широко затребувану проблематику сучасного мистецтвознавства, культурології, естетики. Типологічні якості бідермаєра, узагальнені в афористичній формулі А. Кантора – «бідермаєр – це побут пронизаний релігійністю», визначають тематику творчості його репрезентантів – «сім'я, діти, духовне повчання, деталізований інтерес до життєвого простору людини, прагнення до внутрішнього самовдосконалення-преображення, націленого в кінцевому підсумку на гармонію зовнішнього і внутрішнього, Божественного і людського» [13, 315]. Музична складова мистецтва бідермаєра, що тяжіє до типового, загальнозначущого, генетично висхідного до богослужбово-співацької практики, зосереджена на традиціях домашнього або салонного музикування в його різноманітних національних проявах. У вітчизняному мистецтвознавстві неодноразово зустрічаємо термін «український бідермаєр», що співвідноситься з творчістю видатних репрезентантів української культури XIX – початку XX ст., в тому числі і М. В. Лисенка [12; 8].

Взаємодія салонного мистецтва та ідей бідермаєра є показовою і для епохи створення «Ноктюрну» М. В. Лисенка, творчий шлях якого був завжди пов'язаний з різного роду спільнотами – від родинного кола до українських національних громадських організацій. Бібліографічна та мемуарна література, присвячена М. В. Лисенкові, завжди акцентує увагу на атмосфері дитинства майбутнього класика української музики, інтонаційний слух якого формувався під впливом двох музичних стихій. «Одна – класична – у родині, яка добре пам'ятала кріпацький оркестр материного діда Петра Булюбаша. Складовою повсякденного життя було салонне музикування Ольги Єреміївни, яка з артистизмом виконувала сонати, парафрази і попурі на теми широко відомих опер і, звичайно ж, модні салонні п'єси. Одна з них – "Время невозвратное" – наприкінці життя композитора стала лейтмотивом його останньої опери "Ноктюрн"» [19, 2].

Враження дитинства, домашній музичний побут, залучення до салонної традиції, з якою буде пов'язане і подальша творча діяльність М. В. Лисенка і як композитора, і як виконавця, автор буде зберігати в своїй пам'яті на протязі всього свого життя. «У зрілому віці ця салонність набуде викінченого стильового означення і художньо-естетичного забарвлення у камерно-інструментальній музиці митця, а в останньому творі – опері "Ноктюрн" – знову оживуть картини поміщицького побуту і стануть виявом ностальгії за отим далеким старосвітським, але таким незабутнім і жаданим» [21, 298].

У кінцевому підсумку різного роду громади, національні та дружні товариства формували естетику і світобачення композитора, що визначали національний «дух» і поетику його творів. Аналізуючи музично-побутовий аспект життєдіяльності М. В. Лисенка, О. Шевчук зазначає наступне: «За своїми творчими інтенціями і громадським покликанням М. Лисенко належав до двох кіл інтелігенції. З одним його в'яжуть музично-професійні інтереси, що сприяє реалізації його виконавських можливостей, з іншим, кількісно потужним, – проукраїнські настрої, симпатії, власне культурництво і весь обшир життя, діяльності і творчої праці. Усі його творчі спроби, викликані словом,

образом і національною тематикою <…> могли, як йому здавалося, бути зрозумілими і осягненими лише тим, іншим оточенням – людьми, спорідненими духом, а не ремеслом» [21, 299].

В останньому випадку мається на увазі активна участь композитора процесах згуртованості української київської громадськості, що проявлялася у створенні цілого ряду організацій і товариств, зокрема, «Київського літературно-артистичного товариства» (1895), «Бояна» (1905) та «Київського українського клубу» (1908-1912). З діяльністю останнього безпосередньо пов'язана історія створення лисенкового «Ноктюрну». Концепція цього твору, зосереджена, як вказувалося раніше, на «відтворенні "старосвітського життя" через атмосферу салонного музичного побуту дворянських садиб першої половини XIX ст.» [9, 18]. Вона виявилася суголосною із образно-смисловою спрямованістю останнього періоду творчого життя композитора, що «зазнав своєрідного згортання і за своєю внутрішньою суттю набував ознак репризи. Минуле не давало йому спокою. "В музиці він все більше звертався до старовини, – писала В. Вілінська, – пригадував старосвітські романси і дуже тішився ними". Ці настрої, спогади з поміщицького полтавського життя тепер із помітним українським забарвленням вилилися у "Вечір старовинної музики", що відбувся у залі Дворянського зібрання. М. Лисенко взяв у ньому участь» [21, 303-304]. Безпосереднім продовженням ідеї названого «Вечора», що увібрав в себе найкращі традиції української салонної культури, практики бідермаєрівського садибного музикування, що єднали українську спільноту, стала концепція лисенкового «Ноктюрну».

Ознаки названих історико-стильових традицій, показових і для культури українського модерну, проявилися і на різних рівнях поетики названої опери. Сюжетному містицизмові «Ноктюрну», виявленому в метаморфозах героїв-портретів (Панна з трояндою, Вакханка, Офіцер), протиставлена «проза життя», озвучена в монологах служниці, що відкривають і завершують оперу.

«Ноктюрн» М. В. Лисенка – яскравий взірець камерної опери не тільки в зв'язку з малою кількістю дійових осіб, але і з вельми стислими масштабами опери, що обумовили також її авторське визначення як «опери-хвилинки». Водночас, цей твір «малих форм» підіймає, як зазначалося вище, великі теми, співвідношення життя і смерті, Ідеалу, Краси і «прози життя», що в кінцевому підсумку виявляє аналогії з методом мистецтва бідермаєра, спрямованого на відбиття «великого» в «малому». Камерність цього останнього твору М. В. Лисенка підкреслена також тим фактом, що його виконання здійснюється за участю голосів і фортепіано. Останній є також складовою інтер'єру, на фоні якої і за участі якої (фортепіанний вальс у виконанні старої Пані) розгортається дія спектаклю. Подібне темброво-сценічне рішення викликає також певні аналогії і з музичним театром сучасника М. В. Лисенка – В. І. Ребікова – автора експериментальних «музично-психографічних драм» («Ялинка», «Дворянське гніздо»), що також виникли на перетині стильових ознак російського модерну [див.: 13, 410-423].

Бідермаєрівські ознаки «Ноктюрну» М. В. Лисенка є очевидними і в виборі авторами твору місця дії – дворянської садиби з характерними для неї речами-атрибутами, кожен з яких набуває символічного змісту. Одним з показових знаків архетипу дома стають образи Цвіркуна і Цвіркунки, соло і дует яких власне відкриває картину містичних перетворень персонажів опери. В багатьох легендах і повір'ях, пов'язаних із цвіркуном, ця істота, як правило, має безпосереднє відношення до людської домівки та її побуту. Цвіркун в домі був символом щастя [16].

Музична мова «Ноктюрна» М. В. Лисенка відрізняється від його попередніх музично-театральних творів. Його інтонаційний матеріал більш тяжіє не до індивідуального авторського висловлювання, а до спирання на жанрово-інтонаційні «моделі» салонної музики, репертуару домашнього музикування, про що свідчать численні цитати, наведені в спогадах Л. Старицької-Черняхівської. За її словами, ідея лібрето опери дуже сподобалася М. В. Лисенкові, тому що вона «перенесла Миколу Віталійовича в часи його молодих літ. В цю оперу ввійшли мелодії старовинних романсів, співаних за молодих літ Миколою Віталійовичем. Так, арія Панночки <…> має в основі старовиннний романс «Будто солнышко из глаз, милый закатился» <…> Дует «Сонце в твоїх лише очах» написаний на мотив романса «Не отходи от меня», а вальс, який грає стара пані з портрета, – це той вальс, що грала дружина дядька матері Миколи Віталійовича – Марія Василівна Булюбаш» [20, 781]. В останньому випадку мається на увазі вальс «Время невозвратное», що вже згадувався раніше. Окрім цього, в заключній частині опери композитор, згідно з авторськими ремарками, вводить в музичний матеріал народну пісню «Ой там, ой там, за Дунаєм», що символізує сходження сонця і початок нового дня. Наведені численні цитати, що складають основу інтонаційного матеріалу «Ноктюрну» М. В. Лисенка, визначають домінування в ньому вокально-співочого національного чинника, що виступає ознакою українського модерну і має глибинне архетипові коріння. Водночас, «в цьому маненькому творі М. Лисенка ожили тіні його минулого, тим-то овіяно цей твір таким сумом і жалем за збіглим життям. Цій оперці судилося стати лебединою піснею М. Лисенка» [20, 781].

Висновки. Поетика камерної опери «Ноктюрн» М. В. Лисенка, створеної у 1912 р., визначена перетином в ній стильових якостей символізму, бідермаєра, салонної культури, що виявляються на різних рівнях музичної композиції – від сюжетно-образної сфери до конкретних виразних прийомів, показових для української культури доби модерну.

Література

1. Булат Т. Николай Лысенко / Т. Булат. – К.: Музична Україна, 1981. – 118 с.
2. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття / Т. Булат, Т. Філенко. – Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США; Київ: Майстерня книги, 2009. – 408 с.
3. Вавренчук І. А. Опера-хвилинка «Ноктюрн» Миколи Лисенка (ескіз української музичної сецесії) / І. А. Вавренчук // Вісник ХДАДМ. – 2015. – № 1. – С. 4-8.
4. Веселовська Г. Український музичний театр «малих форм» першої половини XX століття / Г. Веселовська // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. – К.: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. – Вип. 89: Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. – С. 110-125.
5. Завірюхіна І. Г. «Дух музики» в українській символістській драмі початку XX століття / І. Г. Завірюхіна // Літературознавчі студії. – 2011. – № 33. – С. 159-166.
6. Зіневич В. В. Український символізм: теоретичний обрис / В. В. Зіневич // Мова і культура. – 2012. – Вип. 15. Т. 7. – С. 355-362.
7. Козаренко О. Мета- і полікультурний діалог (полілог культур) як ознака лисенкового музичного тексту / О. Козаренко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2002. – Вип. 20. – С. 80-84.
8. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики / О. Козаренко // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. – Одеса: Друкарський дім, 2009. – Вип. 10. – С. 152-157.
9. Ізварина І. М. Лисенкова доба українського оперного мистецтва / І. М. Ізварина // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. – 2010. – № 1. – С. 14-18.
10. Мельничук Е. Н. Символизм как художественно-эстетическое направление в культуре Украины начала XX века / Е. Н. Мельничук // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е: Педагогические науки. – 2015. – № 15. – С. 94-98.
11. Музична україністика : сучасний вимір : збірник наукових статей. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. – Вип. 7: Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті. – 440 с.
12. Муравская О. Бидермайеровские аспекты творчества Н. В. Лысенко / О. Муравская // Музичне мистецтво і культура = Music art and culture : Науковий вісник : зб. наук. праць. Одеса : Астропринт, 2012. – Вип. 15. – С. 223-231.
13. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть: монографія / О. В. Муравська. – Одеса: Астропринт, 2017. – 564 с.
14. Новакович М. Микола Лисенко і романтичний канон української музики / М. Новакович // Українська музика. – 2012. – № 2 (4). – С. 6-10.
15. Остроухова Н. В. Опери Миколи Лисенка на одеській сцені / Н. В. Остроухова // Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського. – 2012. – № 2 (15). – С. 95-101.
16. Прокопович Л., Павленко А. Сверчок как мифопоэтический образ славянской культуры / Л. Прокопович, А. Павленко // Аркадія: Мистецтвознавчий та культурологічний журнал. – 2015. – № 1 (42). – С. 64-67.
17. Рижова О. О. Традиції українського символізму в їх втіленості у вітчизняній культурі та фортепіанній спадщині Б. Лятошинського / О. О. Рижова. – Одеса: Друкарський дім, 2010. – 162 с.
18. Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і роки / Р. Скорульська, М. Чуєва. – К.: Музична Україна, 2015. – 744 с.
19. Сонце української музики: До 170-річчя від дня народження Миколи Лисенка. Бібліодайджест. – Хмельницький, 2012. – 14 с.
20. Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Вст. стаття, упорядкув. та приміт. Ю. М. Хорунжого / Л. М. Старицька-Черняхівська. – К.: Наукова думка, 2000. – 848 с.
21. Шевчук О. Мотив свята у життєдіяльності Миколи Лисенка / О. Шевчук // Записки наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 2004. – Том CCXLVII. Праці музикознавчої комісії. – С. 295-304.

References

1. Bulat, T. (1981). Nikolay Lysenko. Kiev : Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
2. Bulat, T., Filenko T. (2009). Mykola Lysenko’s World. National identity, music and politics of Ukraine of the XIX - early XX century. New York : Ukrayins’Ka Vil’na Akademiya Nauk u SSHA; Kiev : Maysternya Knyhy [in Ukrainian].
3. Vavrenchuk, I. A. (2015). Opera-minute «Nocturne» by Nikolai Lysenko (sketch of Ukrainian music secession). Visnyk KHDADM, 1, 4-8 [in Ukrainian].

4. Veselovskaya, G. (2010). Ukrainian musical theater of «small forms» of the first half of the twentieth century. Naukovy visnyk NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho, 89, 110-125 [in Ukrainian].
5. Zavryukhina, I. G. (2011). «Spirit of Music» in the Ukrainian symbolist drama of the early twentieth century. Literaturoznavchi Studiyi, 33, 159-166 [in Ukrainian].
6. Zinevich, V.V. (2012). Ukrainian Symbolism: Theoretical Outline. Mova i kul'tura, 15, 355-362 [in Ukrainian].
7. Kozarenko, O. (2002). Meta-polycultural dialogue (polygon of cultures) as a sign of liceum musical text. Naukovy visnyk NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho, 20, 80-84 [in Ukrainian].
8. Kozarenko, O. (2009). Biedermeier as an actual stylistic model of Ukrainian music. Muzychne mystetstvo i kul'tura : naukovyy visnyk ODMA im. A. V. Nezhdanovoyi, 10, 152-157 [in Ukrainian].
9. Izvarina, I. M. (2010). Lysenko's era of Ukrainian opera. Naukovi zapysky. Seriya: Mystetstvoznavstvo, 1, 14-18 [in Ukrainian].
10. Melnichuk, E. N. (2015). Symbolism as an art-aesthetic direction in the Ukrainian culture of the beginning of the 20th century. Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya Ye: Pedagogicheskiye nauki, 15, 94-98 [in Russian].
11. Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension: Collection of Scientific Articles (2012). Kiev : IMFE im. M. T. Ryl's'koho [in Ukrainian].
12. Muravskaya, O. (2012). Biedermeier aspects of creativity N. V. Lysenko. Muzychne mystetstvo i kul'tura = Music Art And Culture, 15, 223-231 [in Ukrainian].
13. Muravs'ka, O. V. (2017). Eastern christian paradigm of european culture and music of the XVIII-XX centuries. Odessa : Astroprint [in Ukrainian].
14. Novakovich, M. (2012). Mykola Lysenko and the romantic canon of Ukrainian music. Ukrayins'ka Muzyka, 2, 6-10 [in Ukrainian].
15. Ostroukhova, N. V. (2012). Nicholas Lysenko's opera on the Odessa scene. Chasopys NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho, 2, 95-101 [in Ukrainian].
16. Prokopovich, L., Pavlenko, A. (2015). Cricket as a mythopoetic image of Slavic culture. Arkadiya: Mystetstvoznavchyy ta kul'turolohichnyy zhurnal, 1, 64-67 [in Ukrainian].
17. Ryzhova, O. O. (2010). Traditions of Ukrainian Symbolism in their Incarnation in Ukrainian Culture and Piano Heritage B. Lyatoshinsky. Odessa : Drukars'kyy Dim [in Ukrainian].
18. Skorulskaya, R., Chueva, M. (2015). Mykola Lysenko. Days and years. Kiev : Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
19. The Sun of Ukrainian Music: To the 170th anniversary of the birth of Nikolai Lysenko. Library Digest. (2012). Khmel'nyts'kyy [in Ukrainian].
20. Starytskaya-Chernyakhovskaya, L. M. (2000). Dramatic works. Prose. Poetry. Memoirs. Kiev : Naukova dumka [in Ukrainian].
21. Shevchuk, O. (2004). The motif of the holiday in the life of Mykola Lysenko. Zapysky Naukovoho Tovarystva imeni Shevchenka, CCXLVII, 295-304 [in Ukrainian].

УДК. 78.481.К 21

Чень Наньпу,
здобувач кафедри історії музики
Львівської національної
музичної академії ім. М.В. Лисенка
70861077@qq.com
i.zinkiv@gmail.com

КИТАЙСЬКІ КЕРАМІЧНІ МЕМБРАНОФОНИ ДОБИ НЕОЛІТУ (IV-II ТИС. ДО Н. Е.)

Мета роботи – увести до наукового обігу невідомі музикознавцям нові археологічні матеріали, здійснити порівняльний аналіз і класифікацію керамічних мембранофонів, визначити регіональні відмінності їх форм та значення в обрядово-ритуальних практиках давнього Китаю. **Методологія**. У статті застосовано методологію та методику системного дослідження, що поєднують методи музичної археології з методикою органологічних досліджень. **Наукова новизна** роботи полягає у спробі систематизації форм і типів керамічних мембранофонів (литаври, барабани), їх локально-територіальних відмінностей та сфер використання. Згідно з міжнародною класифікацією музичних інструментів, неолітичні мембранофони розподіляються на два типи – литаври та одно-мембранні барабани. Основні райони знахідок цих інструментів сконцентровані вздовж р. Хуанхе. За місцем, типами та формами корпусів вони розподіляються на три ареали поширення – східний, центральний і західний. Їх знаходять не лише у поселеннях, але й серед коштовного супровідного інвентаря у похованнях. Це підтверджує важливе значення, яке надавалося інструментам в китайському суспільстві доби неоліту. **Висновки.** Порівняльний аналіз форм та класифікація керамічних барабанів доби неоліту (IV–II тис. до н.е.) дозволив визначити їх відмінності в межах існування окремих локально-територіальних археологічних культур та їх функції в ритуалах і обрядах, реконструйованих на основі давніх писемних джерел.

Ключові слова: керамічні барабани, мембранофони, музична археологія, культура Яншао, культура Мацзяяо, культура Давенькоу.

Чень Наньпу, *соискатель кафедры истории музыки Львовской национальной музыкальной академии им. Н.В. Лысенко*

Китайские керамические мембранофоны эпохи неолита (IV-II тыс. до н.э.)

Цель работы – ввести в научное обращение неизвестные музыковедам новые археологические материалы, осуществить сравнительный анализ и классификацию керамических мембранофонов, определить региональные отличия их форм, а также роль и значение в обрадово-ритуальных практиках Древнего Китая. **Методология**. В статье применена методология и методика системного исследования, сочетающая методы музыкальной археологии с методикой органологических исследований. **Научная новизна** исследования заключается в попытке систематизации форм и типов керамических мембранофонов (литавры, барабаны), их локально-территориальных отличий и сфер применения. Согласно международной классификации музыкальных инструментов, китайские неолитические мембранофоны делятся на два типа – литавры и одномембранные барабаны. Основные районы обнаружения этих инструментов сконцентрированы вдоль р. Хуанхэ. По месту обнаружения, типам и формам корпусов они распределены по трем ареалам – западному, центральному и восточному. Их находят не только на территории поселений, но и в погребениях, среди сопроводительного инвентаря. Это свидетельствует о важном значении, которое придавалось керамическим мембранофонам в китайском обществе епохи неолита. **Выводы.** Сравнительный анализ форм и классификация мембранофонов эпохи неолита (IV–II тыс. до н. э.) позволил определить их отличительные черты в рамках существования отдельных локально-территориальных археологических культур, а также их функции в обрядах и ритуалах, реконструированных на основе древних письменных источников.

Ключевые слова: керамические барабаны, мембранофоны, музыкальная археология, культура Яншао, культура Мацзяяо, культура Давенькоу.

Chen Nanpu, *PhD-student, Musical History Department, Lviv National M.V. Lysenko Academy of Music*

Chinese ceramic membranophones of Neolithic period (4,000-2,000 BC)

Purpose of the article. This article examines the understudied Neolithic ceramic membranophones discovered in archaeological excavations within China. The paper's objective is to introduce into the scientific circulation the new archaeological materials unknown for musicologists, perform comparative analysis and classification of ceramic membranophones, and identify regional differences in their shapes and significance for the ancient Chinese's ceremonial and ritual practices. **Methodology.** The article utilizes the system research methodology and methods, which combine musical archaeology techniques with organological research methods. **Scientific novelty involves** making an attempt to systematize the forms and types of ceramic membranophones (kettle-drums, drums), their local-regional differences, and

©Чень Наньпу, 2018

applications. According to the International Classification of musical instruments the Neolithic membranophones are divided into two types – kettle-drums and single-membrane drums. The main areas of these instruments discovery are concentrated along the Huang He River. They are divided into three areas of distribution by the location, type, and body forms – eastern, central, and western. They are being found not only in the villages, but among the valuable burial auxiliaries as well. This confirms the significance attributed to the instruments in the Chinese Neolithic society. **Conclusions.** The comparative analysis of forms and classification of Neolithic ceramic drums (IV-II millennium B.C.) allowed defining their differences within the existence of the individual local-regional archaeological cultures and their functions in the rituals and ceremonies, reconstructed based on the ancient written sources.

Key words: ceramic drums, membranophones, musical archeology, Yangshao culture, Majiayao culture, Dawenkou culture.

Актуальність теми дослідження**.** Китайська музична культура має давню традицію. Її витоки сягають доби неоліту. Це підтверджують музичні інструменти (кам'яні літофони, кістяні й керамічні флейти, барабани), виявлені під час археологічних розкопок. Вони є надзвичайно важливими і фактично єдиними матеріальними свідченнями музичного життя і культури найдавніших періодів історії китайського народу. Вивченням, реконструкцією, а також питаннями сфер функціонування музичних інструментів у різні періоди розвитку первісних культур та давніх цивілізацій займається музична археологія – нова галузь інструментознавства, що виникла у середині XX ст. [2, 141-159]. Елен Гікман, одна з провідних етномузикологів зазначала, що спираючись на аналізи результатів археологічних розкопок, фахівці у галузі музичної археології можуть відновити картину ранніх форм музики та музичного життя [6, 4].

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На сьогодні китайські керамічні барабани доби неоліту є мало дослідженими. Існує лише декілька робіт археологів, присвячених знахідкам інструментів в окремих неолітичних культурах Китаю [9, 125-140; 14, 31-35] та їх розгляду в контексті духовної культури [1; 7, 122-124; 10, 12-14].

Мета статті – увести до наукового обігу невідомі музикознавцям нові археологічні матеріали, здійснити порівняльний аналіз і класифікацію керамічних барабанів за міжнародною систематикою музичних інструментів, визначити регіональні відмінності їх форм та сфер використання.

Виклад основного матеріалу. Писемні джерела, що походять з доби бронзи (XVI – XI ст. до н. е.), містять описи десятків різновидів ударних інструментів, серед яких згадується й найдавніший мембранофон – "тугу", що в перекладі з китайської означає "глиняний барабан". Протягом другої половини XX ст. у провінціях Ганьсу, Цинхай, Хенань та Шаньдун археологи виявили велику кількість керамічних барабанів різних форм та розмірів, датованих добою неоліту. Дослідники уважають, що ці керамічні барабани були ритуальними інструментами [7, 122-124; 13, 7-11]. Для традиційної китайської культури поняття "ритуал" та "музика" є неподільними. У давніх китайців як, зрештою, й в інших давніх народів, музична творчість бере початок з обрядової діяльності та ритуалу. Суть музично-ритуальної системи в Китаї полягала у поклонінні Небу та предкам. У міфах та легендах виникнення музичних інструментів (зокрема й ударних) завжди пов'язувалося з давніми правителями й пращурами. За легендою, перший барабан виготовив предок китайців – великий імператор Хуан-ді [4, 580-581]. Від того часу барабани уважалися втіленням звуків Неба, сили, могутності і пов'язувалися з імператорською владою та державністю. Китайський дослідник Тун Еньчжен у статті, присвяченій культовій ролі юньнаньських бронзових барабанів, зазначав, що вони були символами влади та військових перемог [13, 9]. Видатний філософ і послідовник Конфуція Сюньцзи (313 – 238 рр. до н. е.) у трактаті "Сюнь-цзи" писав: "Барабан подібний до Неба, а дзвін – до Землі" [12, 255]. Отже, барабан сприймався як один із елементів Космосу. У писемних джерелах простежується також зв'язок барабана з культом гір та предків. В "Каталозі гір і морів" згадується гора Барабан, на якій знаходився жертовник Предка і де всі боги пригощалися вином [3, 77]. У міфологічних системах народів світу музичний інструментарій сприймався як уособлення чи домівка богів, духів, тотемів та предків і уважався сакральним атрибутом [2, 45-46]. Посередниками у спілкуванні людей з богами та предками були жерці, вожді та правителі. Сюньцзи писавав, що «…царі (сянь ван) у давні часи за допомогою ритуальної музики (лі юе) заспокоювали народ» [12, 254]. Досить цікаву інформацію, що стосується функцій барабанів у давніх обрядах, уміщено у трактаті «Критичні міркування» Ван Чуна (27–97 рр. н. е.). В розділі «Про барабанний бій» він зазначав, що звуки барабанів сприймалися як обереги під час сонячного та місячного затемнень, а також впливали на вгамування стихій (повені, посухи та ін.) [8, 153-155].

З археологічних розкопок відомо, що барабани входили до кола ритуальних предметів заупокійного культу. Зокрема, в похованнях, виявлених протягом 1950 – 70-х рр., керамічні барабани завжди займали центральне місце серед культових предметів [11, 14-18, 33-38, 45-50]. Археологічні

розкопки, що проводилися на неолітичних поселеннях від провінції Шаньдун на сході і до провінції Цинхай на заході, засвідчують існування керамічних барабанів, починаючи з IV тис. до н. е. Виявлені інструменти відмінні за типами, формою та розмірами, що свідчить про розвинену вже у той час традицію їх виготовлення та використання в музичній практиці неолітичних суспільств. Згідно з міжнародною класифікацією музичних інструментів, вони розподіляються на два типи: 1 – котлобарабани (литаври), що не мають отвору у нижній частині (класифікаційний код 211.1) та 2 – одномембранні барабани у формі келиха, що мають отвір на протилежному кінці корпусу (класифікаційний код 211.211) [5, 244-245].

Основні райони знахідок барабанів сконцентровано вздовж р. Хуанхе (Жовта ріка). За місцем знахідок, типами та формами корпусів неолітичні барабани розподіляються на три ареали поширення – східний, центральний та західний.

Найбільш ранні барабани, що належать до типу литавр, було виявлено у *східному регіоні* (провінція Шаньдун). Їх датують 4300-3500 рр. до н.е. (рис. 1). Барабани виготовлені у формі глибоких горщиків з відхиленими вінцями і звуженою нижньою частиною. Нижче верхнього отвору (на який натягалася шкіряна мембрана) навколо на корпусі розташовані 15-20 виступів-гачків. Вони призначалися для рівномірного натягу та закріплення країв шкіряної мембрани. У середній та нижній частинах корпусу знаходяться 1-2 маленьких отвори, призначені для підсилення звучання. Ці інструменти мають різну довжину – від 17 до 36 см. Їх знаходять не лише у поселеннях, але й серед коштовного супровідного інвентарю у похованнях. Це підтверджує важливе значення, яке надавалося барабанам в китайському суспільстві доби неоліту.

Треба зазначити, що барабани типу литавр надзвичайно складно виділити з поміж побутового керамічного посуду, адже шкіряна мембрана, яка б дозволила впевнено визначити, що це музичний інструмент, практично ніколи не зберігається. Єдиними визначальними критеріями є наявність виступів-гачків та круглих отворів різного діаметру на корпусі. Ці отвори роблять посудину непридатною для вживання у побуті.

Барабани з *центрального регіону* датуються більш пізнім періодом (3000-1900 рр. до н.е.). Місця їх знахідок охоплюють велику територію. Як і барабани зі східного регіону, вони належать до типу котло-барабанів (литавр). Однак, основною їх відмінністю є широкий діапазон форм, що невідомі у східному регіоні (рис. 2 а, б, в, г). Вони також мають у верхній частині виступи-гачки для кріплення мембрани. Зазначимо, що ця конструктивна деталь є спільною ознакою всіх різновидів неолітичних барабанів, знайдених на території Китаю, а також синхронних за часом інструментів із Західної Європи (Німеччина). За цією ознакою та наявністю маленьких круглих отворів на корпусі археологи ідентифікують ці вироби як музичні інструменти [9, 125-140]. За формами корпусів барабани центрального регіону наслідують форму деяких посудин. Зокрема, у формі кубків (рис. 2 а, б), амфор (рис. 2 в) та глечиків з вузькою довгою шийкою. Найбільш ранньою з цих форм барабанів є кубкоподібна. Ці інструменти датуються 3000-2450 рр. до н.е. Унікальну форму корпусу має найдавніший інструмент з провінції Хенань (3000-2800 рр. до н. е.) (рис. 2 а). Його довжина складає 65 см. Верхня частина корпусу, де розташовані виступи-гачки, звужується конусом до середини. Нижня частина має кулеподібну форму та отвір.

Для пізнього неоліту центрального регіону Китаю характерними є барабани у формі амфор (рис. 2 в) та глечиків з вузькою довгою шийкою (рис. 2 г). Ці інструменти датуються 2500-2400 рр. до н.е. Надзвичайно цінну інформацію про ударні інструменти, що існували у період пізнього неоліту, дали розкопки у провінції Шансі. Тут археологи виявили величезний цвинтар, що займав територію 1,5 х 2 км з декількома тисячами поховань. У дев'яти гробницях, де було поховано представників верхівки, серед багатого поховального інвентарю були літофони, різноманітні дзвіночки з міді та глини, а також керамічні барабани. У 2002 р. під час розкопок у провінції Шеньсі археологи виявили найбільший з відомих керамічних барабанів доби пізнього неоліту. Його датують приблизно 2000 тис. до н. е. За зовнішнім обрисом він нагадує великий котел для зберігання води. Діаметр країв верхнього отвору, де натягалася мембрана, становить 48 см, а загальна довжина інструмента складає близько 90 см. Барабани великих розмірів, виготовлені з глини, є унікальним явищем. Уважалося, що подібні за розмірами інструменти (але відлиті з бронзи) виникли пізніше, в епоху правління першої імператорської династії Шан (1766-1122 рр. до н. е.). Від того часу протягом тисячоліть на територіях, що розташовані на південь від р. Янцзи і далі у Південно-Східній Азії, дотепер панує культ бронзових барабанів.

Керамічні барабани *західного регіону* мають усі характерні риси барабанів, що відомі як у сучасних народних традиціях Азії (дарабука), так і з археологічних розкопок (Єгипет, Туреччина та ін.) (рис. 3 а, б). На відміну від інструментів східного і центрального регіонів, що належать до типу ли-

тавр, нижня частина цих барабанів має отвір. Вони датуються 3200–2000 рр. до н. е. За міжнародною систематикою музичних інструментів ці барабани належать до типу келихоподібних (код 211.26) [5, 245]. Корпуси інструментів ніби поділені на три частини різної форми: верхня подібна до розтруба труби, середня має форму вузького циліндра, а нижня – подібна до глечика або підставки. Довжина інструментів коливається від 27 до 47 см. Діаметр отвору верхньої частини складає приблизно 20 см. Дещо нижче верхнього отвору (що закривався мембраною), навколо розташовано 6–9 виступів-гачків для її фіксації. Крім того, у верхній та нижній частинах з одного боку є по одному "вушку" для шнура чи паска, за допомогою якого інструмент під час гри підвішували на шиї. Можливо, його прив'язували до поясу. У китайській народній інструментальній традиції дотепер існують невеличкі дерев'яні барабанчики *яогу* або, як їх ще називають, "поясні барабани". З давніх писемних джерел відомо, що ці інструменти використовували двірцеві танцівниці під час танцю. На сьогодні відомо два різновиди форм нижньої частини інструментів. Перша, найбільш рання, подібна на округлий глечик з ручкою (рис. 3 а), друга, пізніша, нагадує перевернуту миску (рис. 3 б). У 1985 р. в одному з поховань у провінції Ганьсу було знайдено комплект, що складався з дев'яти барабанів келихоподібного типу. Вони пофарбовані у червоний колір, поверх якого чорною фарбою нанесено різноманітні орнаменти. За розмірами барабани розподілялися на три групи. Найменші мали довжину 25-27 см, середні приблизно 35 см, а найбільші – 37- 47,5 см. Унікальним є сам факт одночасного використання такої кількості однотипних ударних інструментів. Відомо, що в залежності від розміру корпусу та мембрани, барабан видає вищий або нижчий тон. У такий спосіб досягається ритмічно-звукове розмаїття. Очевидно, звучання подібного оркестру справляло неабияке враження.

Висновки. Отже, порівняльний аналіз форм та класифікація керамічних барабанів доби неоліту дозволили визначити їх відмінності в межах існування окремих локально-територіальних археологічних культур упродовж IV-II тис. до н. е. та функції в ритуалах і обрядах, реконструйованих на основі давніх писемних джерел. Ареал розповсюдження керамічних барабанів вздовж р. Хуанхе дає також можливість визначити час і місце появи легенди про виникнення першого барабана, виготовленого предком китайців Жовтим імператором – Хуан-ді.

Література

1. Алкин С.В. О культе барабана в неолитической культуре хушань / С.В. Алкин // Палеохореография : Тезисы докладов и сообщений Международной научной конференции. – Новосибирск, 1995. – С. 68-72.

2. Алпатова А.С. Реконструкция древней музыки и музыкального инструментария: проблемы и перспективы в современной науке / Алпатова А.С. // Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности. – М: Экон-Информ, 2008. – С. 141-159.

3. Каталог гор и морей (Шан хай цзин) / пер. с кит. Є. М. Яншиной. – М: Наука, 1977. – 236 с.

4. Рифтин Б.Л. Хуан-ди / Б.Л. Рифтин //Мифологический словарь / ред. Е.М. Мелетинский. – М: Советская энциклопедия, 1990.– С. 580-581.

5. Хорнбостель Э.М., Закс К. Систематика музыкальных инструментов / Эрих М. фон Хорнбостель, Курт Закс // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов: в 2 ч. Ч. 1. – М: Сов. композитор, 1987. – С. 229-261.

6. Hickmann E. Musikarchäologie als Traditionsforschung /Ellen Hickmann //Acta Musicologica. – Basel : Bärenreiter, 1985. – Vol. 57. – S. 1-50.

7. Li Liu The Chinese Neolithic Trajectories to early states / Li Liu. – New York: Cambridge University Press, 2004. – 310 p.

8. 王春 （1954） 沉思集作品 北京 中华书局 第七套 154-196页 (Ван Чун Критичні міркування // Зібрання творів мислителів. – Пекін : Чжунхуа шуцзюй, 1954. – Т. 7. – С. 154-196.

9. 高天明 （1991）黄河流域新时期时代陶瓷打击乐 No.2 125-140页 (Гао Тяньлінь Аналіз неолітичних керамічних барабанів басейну р. Хуанхе / Гао Тяньмінь // Кагоу сюебао, 1991. – №2. – С. 125-139).

10. 李春基 （1996） 中国古代传统乐器考 北京 (Лі Чуньї До розуміння значення давніх китайських музичних інструментів / Лі Чуньї. – Пекін, 1996. – 52 с.)

11. 云南晋宁石寨山古墓群发掘报告 1959年 北京 (Розкопки древніх могильників у Шицжайшані в уїзді Цзіньнін, провінції Юньнань. – Пекін, 1959. – 56 с.).

12. 荀子《荀子集释》（1954）北京老版本 中华书局 200-260页 (Сюньцзи «Сюнь-цзи» / Сюньцзи // Зібрання давніх трактатів. – Пекін: Чжунхуа шуцзюй, 1954. – С. 200 – 260).

13. 早期青铜器 （1983） 中华书局 3 7-11页 (Тун Еньчжен Про бронзові барабани раннього періоду / Тун Еньчжен // Каогу сюебао, 1983. – № 3. – С. 7-11.).

14. 伊德生（2001）.甘肃新发现史前陶鼓研究 《考古与文物》2 31-35 (Їнь Дешень Дослідження нещодавно відкритих доісторичних глиняних барабанів в Ганьсу/ Їнь Дешень // Kaogu yu wenwu, 2001, N2, c. 31-35).

References

1. Alkin S.V. (1995). Drum's cult in Hushan Neolithic culture. Paleochoreography: Report abstracts of the International Scientific Conference, Novosibirsk, 68-72. [In Russian]

2. Alpatova A.S. (2008). The ancient music and musical instruments reconstruction: issues and perspectives in modern science. The culture margins: history and modernity actual issues. - Moscow: Econ-Inform, 141-159 [in Russian].

3. The mountains and seas catalogue (1977). (Translated from the Chinese by Ye. M. Yanshyna), Moscow: Science [in Russian].

4. Riftin B.L. (1990) Huang-di. Mythological dictionary (edited by E.M. Meletinsky), Moscow: Soviet Encyclopaedia, 580-581 [in Russian].

5. Horndostel E.M., Sachs C. (1987) Musical instruments systematic. Folk musical instruments and instrumental music. Collection of articles and materials in two parts. Part I, Moskow: Soviet Composer, 229-261 [in Russian].

6. Hickmann E. Musikarchäologie als Traditionsforschung / Ellen Hickmann //Acta Musicologica. – Basel : Bärenreiter, 1985. – Vol. 57. – S. 1-50.

7. Li Liu The Chinese Neolithic Trajectories to early states / Li Liu. – New York: Cambridge University Press, 2004. – 310 p.

8. 王春 （1954） 沉思集作品 北京 中华书局 第七套 154-196页 (Wang Chung (1954). Critical considerations. Collected works of thinkers, Beijing: Zhonghua shutszyuy, Vol 7, 154-196) [in Chinese].

9. 高天明 （1991）黄河流域新时期时代陶瓷打击乐 NO.2 125-140页 (Guo Tianlin (1991). On the Neolithic Pottery Drum in the Yellow River Valley. – Kaogu xuebao, 2. 125-139) [in Chinese].

10. 李春基 （1996） 中国古代传统乐器考 北京 (Li Chunyi (1996). Comprehensive account of Ancient Chinese Musical Instruments. Beijing) [in Chinese].

11. 云南晋宁石寨山古墓群发掘报告 1959年 北京 (Excavations of the ancient Shytszhayshani burial in Tszinnin district, Yunnan (1959), Beijing) [in Chinese]

12. 荀子《荀子集释》（1954）北京老版本 中华书局 200-260页 (Syuntszy "Syuntszy" (1954). Collection of the ancient treatises, Beijing: Zhonghua shutszyuy, 200 – 260) [in Chinese].

13. 早期青铜器 （1983） 中华书局 3 7-11页 (Tong Enzheng (1983). Bronze drums of early period. Kaogu xuebao, 3, 7-11) [in Chinese].

14. 伊德生（2001）.甘肃新发现史前陶鼓研究 《考古与文物》2 31-35 (Yin Desheng (2001). Research on the newly-discovered pottery drums of prehistory in Gansu. Kaogu yu wenwu, 2, 31-35) [in Chinese].

Ілюстрації

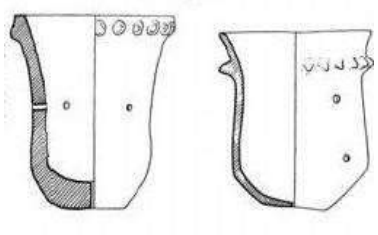
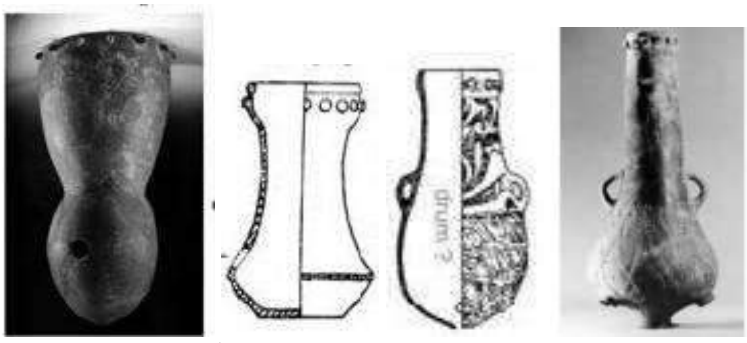


Рис. 1. Литаври східного регіону (4300–3500 рр. до н. е.)



а б в г

Рис. 2. а, б, в, г – литаври центрального регіону (3000–1900 рр. до н. е.)

а б

Рис. 3. а, б – керамічні барабани західного регіону (3200–2000 рр. до н. е.)

УДК 783. 3

Шевчук Ірина Геннадіївна,
здобувач кафедри історії музики
та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Неждановой
filichita120@ukr.net

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ К. СТЕЦЕНКА В КОНТЕКСТІ ДУХОВНИХ І ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Мета роботи – виявлення жанрово-стильової специфіки хорової спадщини К. Стеценка у річищі духовних та естетичних шукань української культури періоду національного відродження. **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дозволяють виявити духовно-смислову та стильову специфіку української культури і музики першої половини ХХ ст. та виділити їх із загальноєвропейського культурного ареалу. **Наукова новизна** роботи полягає в збагаченні уявлень про поетику хорової творчості К. Стеценка, що виступає одним з показових зразків української хорової традиції зазначеного періоду і, водночас, демонструє її глибинний зв'язок з духовною ґенезою вітчизняної культури. **Висновки.** Поетика хорової спадщини К. Стеценка, представлена літургійними, паралітургійними, а також світськими жанрами, виявляє оригінальний симбіоз традицій українського богослужбового мистецтва та глибинних архетипових якостей українського світогляду, показових для духовно-стильових пошуків вітчизняної культури періоду національно-культурного відродження.

Ключові слова: хорова творчість К. Стеценка, українське хорове мистецтво, богослужбовий спів, українське національне відродження.

Шевчук Ирина Геннадьевна, *соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

Хоровое творчество К. Стеценко в контексте духовных и жанрово-стилевых исканий украинской культуры начала ХХ столетия

Цель работы – выявление жанрово-стилевой специфики хорового наследия К. Стеценко в русле духовных и эстетических исканий украинской культуры периода национального возрождения. **Методология работы** опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе интонационно-стилистического анализа, преемственного от Б. Асафьева и его последователей, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы. Последние позволяют выявить духовно-смысловую и стилевую специфику украинской культуры и музыки первой половины ХХ столетия и выделить их из общеевропейского культурного ареала. **Научная новизна** работы состоит в обогащении представлений о поэтике хорового творчества К. Стеценко, выступающего одним из показательных образцов украинской хоровой традиции обозначенного периода и, одновременно, демонстрирующего ее глубинную связь с духовным генезисом отечественной культуры. **Выводы.** Поэтика хорового наследия К. Стеценко, представленная литургическими, паралитургическими, а также

©Шевчук І.Г., 2018

светскими жанрами, выявляет оригинальный симбиоз традиций украинского богослужебного искусства и глубинных архетипических качеств украинского мировосприятия периода национально-культурного возрождения.

Ключевые слова: хоровое творчество К. Стеценко, украинское хоровое искусство, богослужебное пение, украинское национальное возрождение.

Shevchuk Irina, *Competitor, Department of the History of Music and Musical Ethnography, Odessa National Musical Academy named after A. V. Nezhdanova*

K. Stetsenko's choral work in the context of spiritual and genre-style searches of Ukrainian culture at the beginning of the 20th century

The purpose of the article is to identify genre and style specificity of K. Stetsenko's choral heritage in the vein of spiritual and aesthetic searches of Ukrainian culture of the period of national revival. **The methodology** of the work is based on the intonational concept of music in the perspective of intonational-stylistic analysis, which is successive from B. Asafiev and his followers, as well as to interdisciplinary and historical-cultural approaches. The latter allows us to identify the spiritual and semantic and style specificity of Ukrainian culture and music of the first half of the 20th century and distinguish them from the pan-European cultural area. **The scientific novelty** of the work is to broaden the notion of the poetics of the choral creativity of K. Stetsenko, who acts as one of the representative samples of the Ukrainian choral tradition of the designated period and, at the same time, demonstrates its deep connection with the spiritual genesis of the national culture. **Conclusions.** The poetics of the choral heritage of K. Stetsenko, represented by liturgical, paralyturgic, and secular genres, reveals the original symbiosis of the traditions of Ukrainian liturgical art and the profound archetypal qualities of the Ukrainian worldview during the period of national cultural revival.

Key words: choral work of K. Stetsenko, Ukrainian choral art, liturgical singing, Ukrainian national revival.

Актуальність теми дослідження**.** Українська культура другої половини XIX – початку XX ст., за свідченнями історичних джерел, перебувала в досить складних соціальних умовах. Сказане стосується і шляхів розвитку музичного мистецтва України, яке на рубежі XIX-XX ст. було позначене яскраво вираженими проявами пошуків національної самобутності, своєрідності, що склали ґенезу не тільки для формування національної композиторської школи, а й підґрунтя для процесів культурно-історичного відродження України. Постать К. Стеценка – видатного композитора, диригента, педагога, громадського діяча, протоієрея УАПЦ – одна з найбільш видатних в славетному переліку імен представників музичного життя України цього періоду. Дослідження динаміки розвитку та жанрового розмаїття хорового спадку К. Стеценка в синхронному контексті хорової культури його часу і в зв'язку з базовими концептами українського «образу світу» та його архетипами складає один із затребуваних аспектів сучасного вітчизняного музикознавства, що обумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиліть виявляє певне переосмислення творчої спадщини та особистості К. Стеценка. Архетипова та духовна складова останньої стала предметом цікавих наукових розвідок Л. Пархоменко [12], Н. Костюк [9], С. Лісецького [10], Є. Федотова [16], та ін., що спираються в тому числі на зібрання публікацій, листів, спогадів самого К. Стеценка [6]. Виділяємо також сучасні роботи М. С. Юрченка [17], О. Козаренка [7; 8], Д. Гайдучик [1], З. Гнатів [2], Н. Синкевич [14], М. Ржевської [13] та ін., що свідчать про глибинний зв'язок творчості К. Стеценка з духовним підґрунтям вітчизняної християнської хорової культури. При цьому поза увагою залишається зв'язок його творів з жанрово-стильовими аспектами українського культурно-історичного відродження у всій різноманітності його художніх проявів.

Мета роботи – виявлення жанрово-стильової специфіки хорової спадщини К. Стеценка у річищі духовних та естетичних шукань української культури періоду національного відродження. Методологія роботи спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дозволяють виявити духовно-смислову та стильову специфіку української культури і музики першої половини XX ст. та виділити їх із загальноєвропейського культурного ареалу. Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про поетику хорової творчості К. Стеценка, що виступає одним з показових зразків української хорової традиції зазначеного періоду і, водночас, демонструє її глибинний зв'язок з духовною архетиповою ґенезою вітчизняної культури.

Виклад основного матеріалу. Відзначаючи заслуги К. Стеценка перед українською національною музичною культурою, сучасники композитора ще у 1922 році констатували наступне: «Це був справжній співець народу, якій зумів доторкнутися своєю творчою інтуїцією до глибини народної душі, перейнятися, злитися з нею, стати її устами» [12, 47]. Творчий шлях митця свідчить про його особливу обдарованість, яка проявилася ще у дитинстві у поєднанні музичного і художнього таланту, в його причетності не тільки до церковного співу, але і (завдяки батькові) до малярства. Ці навички

пізніше розвивалися в бурсі при Софійському соборі у Києві, а також у художній школі М. І. Мурашка. Подальше удосконалення його талантів та загальної духовно-музичної освіти пов'язане вже з Київською духовною семінарією і з музично-драматичною школою М. Лисенка, спілкуванням з Г. Любомирським та іншими видатними діячами української культури (в тому числі і музичної), що так чи інакше були причетними до процесів відродження національної культури України, показовими для початку XX століття.

Позначені якості багатогранної діяльності К. Стеценка, перш за все, знайшли відображення в його творчості, що представлена значною кількістю обробок народних пісень, солоспівами на тексти Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, О. Олеся та ін. [див.: 19]. Композитор на протязі всього свого творчого життя проявляв інтерес і до різних жанрових сфер музичного театру, що проявився в операх «Полонянка», «Кармелюк», в музиці до п'єс «Сватання на Гончарівці», «Про що тирса шелестіла», «Бувальщина», в драматичній сцені «Іфиґенія в Тавриді» за драмою Л. Українки, в музиці до поеми Т. Шевченка «Гайдамаки» тощо. Продовжуючи традиції М. Лисенка, автор також звертався до дитячої опери («Івасик Телесик», «Лисичка, Котик і Півник»).

Будучи послідовником великого класика української музики, К. Стеценко все ж віддавав перевагу хоровим та вокально-інструментальним жанрам, що представлені кантатами («Єднаймося», «У неділеньку, у святую», «Шевченкові», «Слава Лисенкові»), а також численними хорами з супроводом [див.: 12, 66-124]. Окрема і менш досліджена сфера творчості К. Стеценка репрезентована його духовною хоровою спадщиною, основу якої складають Перша літургія св. Іоана Золотоустого (1907), Друга літургія св. Іоана Золотоустого (1910), Третя літургія св. Іоана Золотоустого для хору та народного співу (1921), Всенічна, Панахида, Вінчання, Пасхальна рання, фрагменти із заупокійної служби, з чину Вінчання, задостойники, канти і псальми, колядки і щедрівки, окремі духовні твори тощо. Відзначимо також, що ритуально-богослужбова «лінія» хорового спадку композитора безпосередньо пов'язана з ідеологією української Автокефальної церкви [Голубінка], активний розквіт якої є співвідносним саме з періодом українського національного відродження початку XX ст. [див. матеріали статті М. Ржевської: 13].

Подібні жанрові «переваги» є показовими не тільки для творчості К. Стеценка, але і для багатьох його сучасників – М. Леонтовича, Я. Степового, О. Кошиця та ін. Відзначимо також, що пріоритетна роль вокально-хорових жанрів є також однією з характерних ознак української музично-історичної традиції в цілому, яка на різних етапах свого розвитку завжди намагалася знайти точки дотику між християнським церковно-співацьким мистецтвом і українською фольклорною традицією, що однаково надихалися «шанобливою поставою до Абсолюта», особливою «релігійністю» українців, «слідною», ще в «дохристиянські часи» [18, 111]. За думкою Н. Синкевич, «…природно національна "почуттєва спільнота" – хор – здавна цементується й надихається релігійними переживаннями. Сакральний компонент, що лежить в основі церковно-ритуальної функції хорового співу, влився разом з обрядовим і соціо-психологічним у архетипову надфункцію українського хорового мистецтва». Уточнюючи сутність даного феномену, цитований автор далі вказує: «Останню називаємо надфункцією з огляду на те, що її складають традиційно-обрядова, церковно-ритуальна та етноконсолідаційна функції. А виражається архетипова надфункція у здатності пробуджувати у виконавців і слухачів хорового співу "дрімаюче" відчуття причетності до етнічних пракоренів». Таким чином «відбувається містичне злиття з витоками духовного досвіду, з "увічненим минулим" (Мігель де Унамуно) шляхом підсвідомого занурення в етноісторію, через віртуальне перебування у колективній душі нації» [14, 19].

Позначений симбіоз є показовим і для багатогранної діяльності К. Стеценка. Як свідчать наукові розвідки вітчизняного музикознавства останніх десятиліть, він є домінантним в його пошуках реформування музики в церкві, що було пов'язано із прагненнями до самовизначення української Автокефальної церкви. Велика історична роль в цих процесах належить Всеукраїнським Православним Церковним Соборам 1918 та 1921 рр., в яких безпосередню участь приймали К. Стеценко та його сучасники. Узагальнюючи сутність різних точок зору у вирішенні питань оновлення богослужбового співу в українській церкві, М. Ржевська виділяє наступні позиції: «На шляху до національної церковної музики деякі з діячів пропонували відродити традиції київського розспіву <…> Інший варіант – поєднати київський розспів з народнопісенними джерелами – запропонував О. Кошиць. Висувалися також припущення про можливість синтезувати грецький, сербський, болгарський, київський розспіви, дійшовши таким чином нової якості <…> Проте сама композиторська практика висунула більш плідний варіант можливих пошуків у цій галузі. Маємо на увазі, перш за все, випробування нових шляхів, здійснене К. Стеценком». В даному випадку авторка посилається на створену композитором у 1918 р. Панахиду, присвячену пам'яті М. Лисенка. Остання демонструвала, за словами П. Козиць-

кого, «використання тих релігійних елементів, що є утворені і утворюються самим народом, тобто колядок і кантів, тих форм "в які вливаються сучасні релігійни переживання й почуття народної душі. Це не є захоловшії, вмершії, кристалізованії форми обіходної мелодії, це є безпосередні наслідки релігійного життя вкраїнця"» [13, 69-70].

Так, працюючи в комісії з перекладів священних текстів на українську літературну мову, яку Автокефальна церква України визнала за богослужбову, К. Стеценко разом із своїми сучасниками розвивав український елемент духовних співів і став основоположником «української національної духовно-музичної школи». За словами М. С. Юрченка, «на цьому шляху Стеценко прагнув досягти часом неможливого, наприклад, утворити "український обіход" <…> На жаль, повністю він не міг здійснити цю титанічну роботу через катастрофічну кризову ситуацію початку 20-х років. Але Стеценкові вдалося досягти багато чого» [17, 67].

Ще одним шляхом оновлення українського церковного співу, що обговорювався на рівні офіційної пропозиції, було введення практики загального церковного співу, що передбачала участь не тільки церковного хору, але й усіх прихожан. Підтримуючи цю традицію, яка сходила ще до ранньохристиянської доби, К. Стеценко вказував наступне: «Я стою за необхідність негайного введення загальних співів у церкві. Це найліпший засіб українізації церковного співу. При таких співах народ не додержується вивчених гармонічних ходів, а несвідомо творить» [цит. за: 5, 44]. Відзначимо, що подібний досвід К. Стеценко втілив в одній зі своїх Літургій, написаних для двох хорів – професійного та хору парафіян.

Позначені шляхи пошуків оновлення українського церковно-співацького мистецтва, співвідносні з духовно-етичними і художньо-естетичними принципами українського відродження початку XX ст., проявилися і в його духовно-хоровій спадщині. За словами Н. Костюк, «у царині українського богослужбового мистецтва він чи не найпотужніше втілив нові для свого часу та важливі в історичностильовому контексті ідеї. Богослужбові композиції, поряд з вокальними і хоровими, були тією нивою розвитку його індивідуального творчого его, де він ефективно акумулював елементи національних традицій, відстоював і значною мірою формував адекватні викликам епохи принципи творчого мислення не тільки індивідуального, а й загально-національного рівня» [9, 34].

Сутність національної якості хорового стилю К. Стеценка, на наш погляд, найбільш повно узагальнив О. Кошиць. Порівнюючи духовно-виразну складову його літургійних та позалітургійних творів з композиціями О. Архангельського, дослідник вказує: «Щодо Стеценка, то він насправді має щось трохи від Архангельського в церковних творах <…> Та все це дрібниця перед його оригінальністю, "українськістю", неймовірною ніжністю, глибокою релігійністю, та "пісенно-нащадністю" (немає іншого слова!). Це найтонша, найделікатніша лірика італійського пензля в релігійному малярстві» [цит. за: 1, 164].

В цитованому вислові має місце оригінальна метафора, що поєднує хорову творчість К. Стеценка з живописом. Подібна аналогія не є випадковою, оскільки традиції відродження національної культури та її духовно-архетипового «коріння» були показовими і для українського живопису початку XX ст., представленого творчістю М. Бойчука та його «школи», з якою пов'язане відродження візантійського образотворчого мистецтва на українському ґрунті. Успішна виставка робіт представників «школи М. Бойчука» дала привід західноєвропейським критикам говорити про народження «неовізантізму». За думкою Г. Аполінера, «вони прагнули зберегти недоторканими традиції релігійного живопису України. У цьому вони досягли успіху, і їхні роботи, старанно виконані, з добрим рисунком, є втіленням візантізму» [3, 101].

Позначена «візантійська» якість є вельми показовою для української культури, що в різні часи розвивалася на перетині багатьох традицій Сходу і Заходу [див. більш детально про це в монографії О. В. Муравської: 11, 217-266]. Розглядаючи даний процес в руслі становлення феномена «української національної музичної мови», О. Козаренко зазначає, що розпад і зникнення Візантійської імперії, які потягли за собою грандіозні геополітичні зміни і трансформації європейської спільноти, «…не тільки не перекреслили грецькі впливи на національну [українську] культуру, а навпаки породили оригінальну світоглядну модель – ідею слов'яно-греко-латинської єдності, що стала відповіддю вітчизняного інтелектуалізму на нові умови існування, дальшим розвитком питомого українсько-візантійського європеїзму» [8, 106].

У руслі позначеної «моделі» «європеїзму» розвивалася творчість багатьох славетних представників української культури початку XX ст. Позначений оригінальний стильовий симбіоз, очевидний як в українському живописі, так і в музиці того часу, був спрямований на запам'ятовування духовно-сакральної символічної якості, що виявлялася не тільки в творах з біблійною тематикою, але й світською, побутовою, підґрунтя яких складали національні сакрально-архетипові чинники. Сказане є по-

казовим і для творчого спадку «школи М. Бойчука» [15], і для представників так званої «нової школи» української церковної музики, репрезентованої творами М. Леонтовича, Я. Яциневича, О. Кошиця, а також і К. Стеценка. Вони «свідомо дистанціювалися від показової для початку XX ст. тенденції кардинального оновлення мови музичного вираження і стояли на позиціях "прогресивного консерватизму", "нової простоти", які визначили в кінцевому підсумку специфіку українського модерну» [11, 252-253]. Сутність останнього, на думку О. Козаренка, «…полягала в тому, що здійснюване ним оновлення мистецького коду відбувалося без афетичного відторгнення національного як рудименту романтичного модусу мислення. Навпаки, "нове" часто приходило під маскою "старого" як рефлексія на глибинні національні архетипи» [8, 134]. Тобто пошуки «нової духовності», «нової простоти» в українській богослужбово-співацькій традиції здійснювалися у межах типового, загальнозначущого, що домінують над власне авторським чинником висловлювання, складаючи ґенезу «патріархально-ортодоксального типу культури» [11].

Узагальнюючи процеси інтонаційного «відбору», показові для духовно-хорової спадщини К. Стеценка, М. С. Юрченко констатує, що композитор «був закоханий в український церковний сільський спів. На початку XX ст. цей спів не був схожий ані на спів українських міст, ані на спів російської церкви, бо, відійшовши від старовинної церковної монодії писаних українських "Ірмолоїв" та не прийнявши вповні насаджуваний з столиці Російської імперії мелодії з офіційного "Обіходу", цей спів досить сильно запозичив місцеві народнопісенні інтонації». Розвиваючи цю думку, автор далі вказує на той факт, що «так само як і О. Кошиць, який милувався своєрідною сумішшю давніх знаменних інтонацій з сучасними йому народнопісенними зворотами, вбачаючи в цьому незаперечний доказ походження українського церковного співу від знаменного, так само і Стеценко, відчуваючи джерельність цих мелодій з своєрідною красою прадавніх церковно-співацьких інтонацій, усвідомив їх національне українське культурне надбання» [17, 68].

Отже, провідними стильовими рисами виділеної богослужбово-співацької традиції України стають «вишукана простота», «загальна просвітленість колориту» [7, 141], суттєва роль пісенно-мелодійного фактору, «терцієві втори», а також звертання до монодійного та кантового типів фактури. Показовими в цьому плані є вислів О. Кошиця відносно «Панахиди» К. Стеценка: «Ту Панахиду хочеться співати мов пісню, стільки там рідного, людяного, звичайно-надзвичайного» [цит. за: 17, 68].

Зазначимо, що наведені стильові якості духовних хорових творів К. Стеценка є показовими і для інших його позалітургійних композицій, зокрема, для його хорових кантат. Спільність музично-виразних засобів, з одного боку, насичує духовні композиції певними інтимно-сповідальними інтонаціями, з іншого – одухотворює, сакралізує твори, що за своїми змістовними ознаками не пов'язані з біблійною тематикою, але символічно відтворюють архетипи національної української свідомості. Так кантата «Єднаймося» (на тексти І. Франка) фактично звернена до теми духовного єднання нації навколо Матері-України, яку символічно відтворює соло сопрано. Інтонаційна мова твору зосереджена на підкресленні тонічної квінти, в той час як жанрово-фактурні показники апелюють до фігурованого гімну-хоралу, канту. Кантата «У неділеньку, у святую» (тексти Т. Шевченка), з одного боку, зосереджена на відтворенні історичного факту визвольної боротьби українського народу проти польської шляхти у XVI ст., конкретно, на виборах гетьмана в козацькому війську зі згадуванням конкретних історичних осіб. З іншого боку, в цій масштабній композиції, основу якої складає церковно-ритуальне дійство, відтворені найбільш показові атрибути-символи української культури та історії – гетьманат, козацтво, козацькі сурми, церковні дзвони як ознаки Служби Божої тощо. Духовно-епічний склад твору підкреслюється також його тембровим «рішенням», орієнтованим на домінування звучання чоловічого хору і соло баритону. Кантати «Шевченкові» (на тексти К. Малицької) та «Слава Лисенкові» (слова Л. Пахоревського), звернені до харизматичних постатей української культури XIX ст., мають всі ознаки славільно-гімнічних кантат, ґенеза яких сходить також до богослужбово-співацької традиції.

Висновки**.** Таким чином, поетика хорової спадщини К. Стеценка, представлена літургійними, паралітургійними, а також світськими жанрами, виявляє оригінальний симбіоз традицій українського богослужбового мистецтва та глибинних архетипових якостей українського світогляду, показових для духовно-стильових пошуків вітчизняної культури періоду національно-культурного відродження. «М. О. Грінченко влучно сказав про Стеценка, що він "більше міг, ніж дав" <…> Але і те, що ми успадкували від нього, свідчить про видатний талант і яскраву творчу індивідуальність <…> Справді художнє, тепле, щире мистецтво зберігає владу над людьми – про це свідчить творчість К. Стеценка» [12, 217].

Література

1. Гайдучик Д. Синтез народнопісенних та церковно-монодичних витоків у духовних циклах Кирила Стеценка / Д. Гайдучик // Українське музикознавство. – 2013. – Вип. 39. – С. 164-193.
2. Гнатів З. Сакральна тематика в творчості українських композиторів другої половини XIX – початку XX століть / З. Гнатів. – Молодь і ринок. – 2012. – № 12 (95). – С. 118-126.
3. Голубінка Х. М. Друга літургія Кирила Стеценка: виконавський та виховний аспекти / Х. М. Голубінка. – Интернет-ресурс – режим доступа : int-konf.org/konf032016/1232
4. Голубнича А. І. Формування світогляду М. Л. Бойчука / А. І. Голубнича // Вісник Академії праці і соціальних відносин Федерації професійних спілок України. – 2009. – № 5 (52). – С. 99-103.
5. Засадна О. Літургія Порфирія Демуцького (1922): стилістика в контексті ідеї загальнонародного співу в церкві / О. Засадна // Студії мистецтвознавчі. – 2013. – Число 3-4. – С. 44-50.
6. Кирило Стеценко: Спогади. Листи. Матеріали / Упор. і вст. стаття Є. Федотова. – К.: Музична Україна, 1981. – 410 с.
7. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів XX століття в контексті національних музично-семіотичних процесів / О. Козаренко // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. – Вип. 30. – С. 138-150.
8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка. Українознавча бібліотека НТШ. – 2000. – Число 15. – 286 с.
9. Костюк Н. Деякі аспекти формування авторського стилю в богослужбовій творчості Кирила Стеценка першого десятиліття / Н. Костюк // Студії мистецтвознавчі. – 2011. – № 3. – С. 34-41.
10. Лісецький С. Риси стилю творчості К. Стеценка / С. Лісецький. – К.: Музична Україна, 1977. – 124 с.
11. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX століть: монографія / О. В. Муравська. – Одеса: Астропринт, 2017. – 564 с.
12. Пархоменко Л. Кирило Стеценко / Л. Пархоменко. – К.: Мистецтво, 1963. – 232 с.
13. Ржевська М. Церковна музика Наддніпрянської України кінця 10-х – 20-х рр. XX століття у контексті соціокультурних процесів / М. Ржевська // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. – Вип. 30. – С. 61-79.
14. Синкевич Н. Сакральний компонент архетиповості українського хорового мистецтва / Н. Синкевич // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. – 2013. – Вип. 13. – С. 16-23.
15. Соколюк Л. Д. Сакральне в творчості Михайла Бойчука / Л. Д. Соколюк // Вісник Харківської державної академії. – 2002. – № 3. – С. 3-13.
16. Федотов Є. Кирило Григорович Стеценко – педагог / Є. Федотов. – К.: Музична Україна, 1977. – 104 с.
17. Юрченко М. С. Художні якості духовної музики К. Стеценка на прикладі літургії Св. Іоанна Золотоуста / М. С. Юрченко // Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта) : колективна монографія. – Київ: Видавництво Ліра-К, 2017. – С. 64-72.
18. Янів В. Нариси до української етнопсихології / В. Янів. – К.: Знання, 2006. – 341 с.
19. Яросевич Л. Співвідношення слова і музики у творчості К. Г. Стеценка / Л. Яросевич // Українське музикознавство: Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник. – К.: Музична Україна, 1984. – Вип. 19. – С. 9-19.

References

1. Hayduchik, D. (2013). Synthesis of folk-verse and church-monodic origins in the spiritual cycles of Cyril Stetsenko. Ukrayins'ke muzykoznavstvo, 39, 164-193 [in Ukrainian].
2. Hnativ, Z. (2012). Sacred themes in the works of Ukrainian composers of the second half of the XIX – early XX centuries. Molod' i rynok, 12, 118-126 [in Ukrainian].
3. Golubinka, H. M. (2016). Second Liturgy of Cyril Stetsenko: Performing and Educational Aspects. Retrieved from int-konf.org/konf032016/1232
4. Golubnicha, A. I. (2009). Formation of the worldview of M. L. Boychuk. Visnyk akademiyi pratsi i sotsial'nykh vidnosyn Federatsiyi Profesiynykh Spilok Ukrayiny, 5, 99-103 [in Ukrainian].
5. Zasadna, O. (2013). Liturgy of Porfiry Demutsky (1922): Stylistics in the context of the idea of universal chanting in the church. Studiyi Mystetstvoznavchi, 3-4, 44-50 [in Ukrainian].
6. Kyrylo Stetsenko (1981). Memoirs. Letters Materials. Kiev : Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
7. Kozarenko, O. (2001). Sacred creativity of Ukrainian composers of the twentieth century in the context of national musical-semiotic processes. Ukrayins'ke Muzykoznavstvo: naukovo-metodychnyy zbirnyk, 30, 138-150. [in Ukrainian].
8. Kozarenko, O. (2000). The phenomenon of the Ukrainian national musical language. Lviv: Naukove Tovarystvo im. T. Shevchenka. Ukrayinoznavcha biblioteka NTSH [in Ukrainian].
9. Kostiuk, N. (2011). Some aspects of the author's style formation in the liturgical creativity of Cyril Stetsenko of the first decade. Studiyi Mystetstvoznavchi, 3, 34-41 [in Ukrainian].
10. Lísets'kiy, S. (1977). Features of the style of creativity K. Stetsenko. Kiev : Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

11. Muravs'ka, O. V. (2017). Eastern christian paradigm of european culture and music of the XVIII-XX centuries. Odessa : Astroprint [in Ukrainian].

12. Parkhomenko, L. (1963). Kirilo Stetsenko. Kiev : Mystetstvo [in Ukrainian].

13. Rzhevs'ka, M. (2001). Church music of the Dnieper Ukraine of the late 10's and 20's of the twentieth century in the context of socio-cultural processes. Ukrayins'ke Muzykoznavstvo: naukovo-metodychnyy zbirnyk, 30, 61-79 [in Ukrainian].

14. Sinkevich, N. (2013). The sacred component of the archetype of Ukrainian choral art. Visnyk L'vivs'koho universytetu. Seriya: Mystetstvoznavstvo, 13, 16-23 [in Ukrainian].

15. Sokolyuk, L. D. (2002). Sacred in the works of Michael Boychuk. Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi, 3, 3-13 [in Ukrainian].

16. Fedotov, Ye. (1977). Kirill Stetsenko is a teacher. Kiev : Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

17. Yurchenko, M. S. (2017). Artistic qualities of spiritual music by K. Stetsenko on the example of the liturgy of St. John of Gold. Akademichne khorove mystetstvo Ukrayiny (istoriya, teoriya, praktyka, osvita). Kiev : Vydavnytstvo Lira-K, 64-72 [in Ukrainian].

18. Yaniv, V. (2006). Essays on Ukrainian ethnopsychology. Kiev : Znannya [in Ukrainian].

19. Yarosevych, L. (1984). Value of words and music in the work of K. G. Stetsenko. Ukrayins'ke muzykoznavstvo: respublikans'kyy mizhvidomchyy naukovo-metodychnyy zbirnyk, 19, 9-19 [in Ukrainian].

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До публікації в журналі приймаються статті проблемного, узагальнюючого, методичного характеру, які являють собою оригінальні наукові дослідження, що **раніше ніде не друкувались.**

Статті приймаються українською, російською або англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 8302:2015 "Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання"; ДСТУ 3582:2013 "Бібліографічний опис. Скорочення слів і словосполучень українською мовою. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей відповідно до Наказу МОН України від 15 січня 2018 року № 32 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://nakkkim.edu.ua/nauka/93-vidannya-akademiji) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 18.00) **за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 204, 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. Статті друкуються у співавторстві не більше двох авторів.

6. **Правила цитування:**

– всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;

– посилання на підручники є небажаним;

– посилання на власні публікації допускається лише в разі нагальної потреби;

– вторинне цитування не дозволяється;

– якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

7. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

8. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

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*; **обов'язково** вказується міжнародний ідентифікатор науковця **ORCID**.

3. **Контактна інформація**: номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською) обсягом **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами).** Анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат,** і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи**, **методологія**, **наукова новизна**, **висновки, ключові слова.** Анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, обсягом **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці. Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому" *(Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).*

Наприклад:

Цугорка О. П.

Закарпатська школа живопису: основні етапи становлення

Мета роботи – на основі врахування мистецьких завдань та суспільно-історичних чинників визначити основні етапи становлення та розвитку Закарпатської школи живопису. **Методологія** дослідження грунтується на застосуванні історичного, культурологічного, мистецтвознавчого та біографічного підходів, що дало змогу проаналізувати основні творчі засади провідних закарпатських художників, їх роль у формуванні окремого художнього напряму, а також з'ясувати їх внесок у розвиток традицій образотворчого мистецтва України з урахуванням сучасних тенденцій. Така міждисциплінарна методологія водночас дала змогу виявити основні хронологічні та ціннісно-смислові константи становлення Закарпатської школи живопису. **Наукова новизна** полягає у концептуалізації уявлень про основні ціннісно-смислові чинники і віхи становлення Закарпатської школи живопису, що значно розширює уявлення про традиції та актуальність її здобутків для сучасного мистецтва, особливо в руслі посилення інтересу до класичного живопису. **Висновки.** Закарпатська школа живопису – це окремішній напрям українського класичного живопису, що водночас співвідноситься з найвідомішими світовими мистецькими трендами. Не останню роль у цьому відіграли неоднозначні культурно-історичні та ідеолого-політичні реалії, в умовах яких відбувалося становлення та розвиток школи, зокрема формування мистецьких констант талановитих українських художників на західноєвропейських традиціях.

Ключові слова: Закарпатська школа живопису, А. Ерделі, Й. Бакшай, Публічна школа малювання, Товариство діячів образотворчих мистецтв Підкарпатської Русі, Ужгородське художньо-промислове училище, Закарпатський художній інститут, Закарпатська академія мистецтв.

6. **Вимоги до основного тексту. Текст статті повинен містити:**

– "постановку проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Вищезазначені структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження. Аналіз досліджень і публікацій. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 8302:2015 "Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання". Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом цитованості або базову монографію в даній галузі.

Скорочення оформлюються відповідно ДСТУ 3582:2013 "Бібліографічний опис. Скорочення слів і словосполучень українською мовою. Загальні вимоги та правила";

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, 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:

http://www.bibme.org/citation-guide/apa/book

Зразок детального оформлення транслітерованого латиницею списку використаних джерел див. на сайті академії:
http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf

Технічне оформлення

1. Обсяг – до 13 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами), (включно з анотаціями, таблицями, графіками та списком використаних джерел). Відгук або рецензія – до 3 сторінок.

2. Текст статті виконується у форматі Microsoft Word. **Параметри сторінки – формат А4; орієнтація** – книжкова; **поля –** по **2 см; шрифт –** Times New Roman; **кегль –** 14; **міжрядковий інтервал** –1,5; **абзацний відступ** – 1,25 см. Текст повинен бути вирівняний по ширині аркуша. Підписи до рисунків і таблиць набирати шрифтом Times New Roman 12.

Рисунки і таблиці розміщуються в тексті статті з вирівнюванням по центру сторінки, без обтікання текстом та не виходячи за поле набору. Рисунки і таблиці необхідно подавати в статті безпосередньо після тексту, де вони згадані вперше. На кожну формулу, таблицю, рисунок, графік у тексті мають бути обов'язкові посилання.

3. Посилання оформлюються так: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].

4. Лапки: "..."; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: "“...”".

5. Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83×105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*

6. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

7. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв’язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією…

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Степанова О. А	Культ католицьких ікон у туристичній галузі України…….	3
Аманмурадов Н.	Культурні цінності музеїв Туркменістану у формуванні засад діалогу культур……	8
Божко Л. Д.	Травелог у просторі нових медіа-комунікацій……..	14
Грінберг Л. Ф.	Підготовка фахівців інформаційного профілю: соціокультурний аспект…	20
Коваленко Є. Я.	Особливості культури менеджменту в Стародавній Індії……	24
Колосова Н. А.	Меценатська діяльність князя В.-К. Острозького та його роль в історії князівського меценатства України кінця XVI – початку XVII ст……..	32
Косінова О. М., Капустянська О. М.	Особливості корпоративного спілкування і його значення для формування культури шоу-продюсера…….	38
Мельник М. Т.	Потенціал фешн-туризму в контексті формування міжнародного іміджу України……..	42
Пилипів В. В.	Філософсько-культурологічні аспекти феномену гостинності……	47
Піщанська В. М.	Філософські, релігійні та мистецькі виміри духовної культури козацького бароко……	52
Руденко С. Б.	«Прокрустове ложе» марксизму для авангардної музеології……...	57
Адамовська М.С.	Культурологічна складова практико-орієнтованої підготовки у сфері туризму…….	63
Вернигоренко О. С.	Дослідження хронотопу міста в культурологічному контексті (на матеріалі збірки Михайля Семенка «Дерзання»)……	69
Красовський С. О.	Імідж та бренд України у контексті комунікативної функції міжнародного туризму…….	76
Мащенко І. О.	Міфологічні персонажі спортивно-художніх дійств у сучасній культурі….	83
Новікова Г. Ю.	Зародження феномену середовищних музеїв в європейській музейній традиції……..	88
Пономаренко Ю. В.	Гетерохронія та гетеротопія сучасних практик культури……	93
Сокол Є. В.	Українські художньо-ігрові фільми: передумови та тенденції розвитку жанру за часів хрущовської «відлиги»…….	99
Шершова Т. В.	Фольклорні засади формування пісенного виконавства Полтавщини…….	105

ФІЛОЛОГІЯ

Рибінська Ю. А.	Methodical foundations of the professional communicative preparation of future philologists ne means of creative writing [Методологічні засади професійної комунікативної підготовки філологів засобами креативного перекладу]……	110

МУЗИКОЗНАВСТВО

Бондарчук В. О.	«Сорочинський ярмарок» М.Мусоргського у сценічному втіленні Д.М.Гнатюка……	116
Гусарчук Т. В	Деякі драматургічні особливості духовних концертів Артемія Веделя у світлі фідеїстичного діалогу……	122
Каблова Т. Б., Лєвіт Д. А.	Естрадний вокальний номер: специфіка режисури……..	128
Каплієнко-Ілюк Ю.В.	Принципи обробок українських народних пісень про кохання у творчості Андрія Кушніренка……..	133
Кравченко А. І.	Поліхудожні проекти у виконавській творчості українських ансамблістів кінця ХХ – початку ХХІ століть……...	139
Кузьмінський І. Ю.	Історія київського музичного братства та музичної капели київського магістрату (XVII–XVIII століття)……...	145
Макаренко Л. П.	Особливості фольклорної трансформації в оркестровій творчості Л.Колодуба на основі аналізу симфонії № 3 «В стилі українського бароко»	150
Михайлова О. В.	Принципи циклізації *mélodie* Ф. Пуленка на вірші Г. Аполлінера……..	155
Палійчук І. С.	Жанр мініатюри для мідних духових інструментів у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст……..	160
Ракочі В. О.	Драматургічні й виражальні функції оркестру у Третьому фортепіанному концерті Сергія Рахманінова……	166
Тормахова В. М., Тормахова А. М.	Полістилістика в музиці Джона Зорна як прояв постмодернізму……	171
Шевченко Л. М.	Культурна штучність романтичної стилістики в умовах українського ліризму і в формуванні мистецьких засад фортепіанної гри від XIX на XX століття……	176
Юрченко М. С.	Внутрішній музичний рух у концертних хорових творах Максима Березовського. На прикладі концерту «Тебе Бога хвалим» C-dur, № 1…….	184
Аксьонов О. Б.	Значення творчості українських композиторів XIX століття для розвитку національного музичного мистецтва……..	191
Білоусова С. В.	Методологічні засади та педагогічні принципи В. Івка……	196
Дріневська В. С.	Осягнення драматургії народної пісні як умова розвитку артистизму виконавця…….	203
Кисла С.	Творчий діалог С. Рахманінова та Ф. Шаляпіна (на прикладі романсів opus 34)……..	209
Лапко В. В.	Композитор Шолом Секунда в мультикультурному мистецькому середовищі Олександрії на початку ХХ ст……	215
Овсяннікова Н. Ю.	Джазова інтерпретація пісенної спадщини Олександра Злотника…….	219
Остапчук Н. М.	Тенденції розвитку вітчизняної баянно-акордеонної школи кінця ХХ – початку ХХІ ст……	223
Пістунова Т. В.	Новітні тенденції в українському джазі…….	228

Раденко Ю. В., Раденко Б. М.	Вокальна імпровізація як особливість виконавського процесу у мюзиклах	233
Фурдуй Ю. В.	Жанрова парадигма фортепіанної багателі у творчості Л. Бетховена…….	238
Шевченко В. В., Добронравова С. А.	Трансформаційні процеси в жанрі обробки народної пісні (на прикладі творчості О. Яковчука і Г. Гаврилець)……	243
Чабаненко Н. А.	Засади професійної майстерності бандуристів в умовах сучасного культурного розвитку……..	247
Щириця Д. О.	«Гіперпризма» Едгара Вареза як цілісність……...	252
Юрчук В. В., Хлопотова А. А.	Інтерпретація класичних творів в джазовій вокально інструментальній музиці…….	258
Ялоза А. Г.	Елегія Й. Мерца в контексті культури першої половини XIX століття……..	263
Беда О. М.	Творчість гурту «Jungleman» у контексті розвитку українського джазу ….	269
Бережник С. І.	Вплив фестивалю «Sziget» на розвиток культури в Східній Європі……...	275
Богданов М. М.	Сучасні тенденції в українській електронній та поп-музиці……...	280
Ван Мінцзе	Партія сопрано в опері «Царська наречена»М. Римського-Корсакова……	286
Волик О. О.	Художній етюд на перехресті віртуозності та концептуалізму……...	291
Кацалап О. В.	Концертно-гастрольна поїздка Зої Гайдай до Канади та США в1946 р. …..	296
Коресандович Н. М.	Музично-стильові форми відтворення національної ідеї у творчості українських композиторів (1920 – 1930-х рр.)……..	301
Лавриненко А. В.	Музично-пісенне мистецтво: основні поняття і категорії……...	307
Пастухов О. В.	Вільям Уотерхаус і Моріс Аллард: видатні постаті в історії фаготного виконавства…….	312
Прохоренко-Деньгуб Я.А.	Фольклорні прояви у ладо-гармонічній лексиці українських композиторів радянської доби…….....	318
Радкевич Ю. М.	Сучасний стан українського музичного діаспорознавства (на матеріалі виконавського стилю Квітки Цісик)……	324
Руснак Ю. М.	Odesa pianistic school as a system phenomenon of the musical culture of Ukraine [Одеська піаністична школа як системне явище музичної культури України]……	328
Семенова А. В.	Жанрово-стильові аспекти Опери М. В. Лисенка «Ноктюрн»……..	334
Чень Наньпу	Китайські керамічні мембранофони доби неоліту (IV-II тис. до н. е.)……	341
Шевчук І. Г.	Хорова творчість К. Стеценка в контексті духовних і жанрово-стильових пошуків української культури початку XX ст……...	346

С О Д Е Р Ж А Н И Е

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Степанова Е. А	Культ католических икон в туристической отрасли Украины…….	3
Аманмурадов Н.	Культурные ценности музеев Туркменистана в формировании основ диалога культур ……	8
Божко Л. Д.	Травелог в пространстве нових медиа-комуникац……	14
Гринберг Л. Ф.	Подготовка специалистов информационного профиля: социокультурный аспект …….	20
Коваленко Е. Я.	Особенности культуры менеджмента в Древней Индии …….	24
Колосова Н. А.	Меценатская деятельность князя В. К. Острожского и его роль в истории княжеского меценатства Украины конца XVI - начала XVII веков ……...	32
Косинова Е. Н., Капустянская Е. Н.	Особенности корпоративного общения и его значение для формирования культуры шоу-продюсера ……...	38
Мельник М. Т.	Потенциал фешн-туризма в контексте формирования международного имиджа Украины ……..	42
Пылыпив В. В.	Философско-культурологические аспекты феномена гостеприимства ……	47
Пищанская В. Н.	Философские, религиозные и художественные измерения духовной культуры казацкого барокко …….	52
Руденко С. Б.	«Прокрустово» ложе марксизма для авангардной музеологии……	57
Адамовская М.С.	Культурологическая составляющая практико-ориентированой подготовки в сфере туризма ……...	63
Вернигоренко О. С.	Исследование хронотопа города в культурологическом контексте (на материале сборника Михаила Семенко «Дерзания»)…….....	69
Красовский С. А.	Имидж и бренд Украины в контексте коммуникативной функции международного туризма ……	76
Мащенко И. О.	Мифологические персонажи спортивно-художественных действ в символическом поле культуры ……	83
Новикова А. Ю.	Зарождение феномена средовых музеев в европейской музейной традиции …….....	88
Пономаренко Ю. В.	Гетерохрония и гетеротопия современных практик культуры ……...	93
Сокол Е. В.	Украинские художественно-игровые фильмы: предпосылки и тенденции развития жанра во времена хрущевской «оттепели»……...	99
Шершова Т. В.	Фольклорные основы формирования песенного исполнительства Полтавщины ……	105

ФИЛОЛОГИЯ

Рыбинская Ю. А.	Методологические основы профессиональной коммуникативной подготовки филологов средствами креативного перевода …….....	110

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Бондарчук В.А.	«Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского в сценическом воплощении Д.М.Гнатюка ……....	116
Гусарчук Т.В	Некоторые драматургические особенности духовных концертов Артемия Веделя в свете фидеистического диалога …….	122
Каблова Т.Б., Левит Д.А.	Эстрадный вокальный номер: специфика режиссуры……..	128
Каплиенко-Илюк Ю.В.	Принципы обработок украинских народных песен о любви в творчестве Андрея Кушниренко ……	133
Кравченко А. И.	Полихудожественные проекты в исполнительском творчестве украинских ансамблистов конца XX – начала XXI веков ……	139
Кузьминский И. Ю.	История киевского музыкального братства и музыкальной капеллы киевского магистрата (XVII-XVIII века)……	145
Макаренко Л. П.	Особенности фольклорной трансформации в оркестровом творчестве Л. Колодуба на основе анализа Симфонии № 3 «В стиле украинского барокко»……...	150
Михайлова О. В.	Принципы циклизации *mélodie* Ф. Пуленка на стихи Г. Аполлинера…….	155
Палийчук И. С.	Жанр миниатюры для медных духовых инструментвв в творчестве украинских композиторов 80–90-х годов XX в…….....	160
Ракочи В. А.	Драматургические и выразительные функции оркестра в Третьем фортепианном концерте Сергея Рахманинова ……...	166
Тормахова В. Н., Тормахова А. Н.	Полистилистика в музыке Джона Зорна как проявление постмодернизма…	171
Шевченко Л. М.	Культурная искусственность романтической стилистики в условиях украинского лиризма и в формировании художественных оснований фортепианной игры от XIX на XX столетие……...	176
Юрченко М. С.	Внутреннее музыкальное движение в концертных хоровых произведениях Максима Березовского. На примере концерта «Тебе Бога хвалим» C-dur, №1……	184
Аксенов А. Б.	Значение творчества украинских композиторов XIX века для развития национального музыкального искусства ……	191
Белоусова С. В.	Методологические основы и педагогические принципы В. Ивко …….....	196
Дриневская В.С.	Постижение драматургии народной песни как условие развития артистизма исполнителя …….....	203
Кислая С.	Творческий диалог С. Рахманинова и Ф. Шаляпина (на примере романсов opus 34)……..	209
Лапко В. В.	Композитор Шолом Секунда в мультикультурной художественной среде Александрии в начале XX в ……..	215

Овсянникова Н. Ю.	Джазовая интерпретация песенного наследия Александра Злотника …….	219
Остапчук Н. Н.	Тенденции развития отечественной баянно-акордеонной школы конца XX - начала XXI в ……..	223
Пистунова Т. В.	Новейшие тенденции в украинском джазе …….....	228
Раденко Ю. В., Раденко Б. Н.	Вокальная импровизация как особенность исполнительского процесса в мюзиклах…….	233
Фурдуй Ю. В.	Жанровая парадигма фортепаанної багатели в творчестве Л. Бетховена……	238
Шевченко В. В., Добронравова С. А.	Трансформационные процессы в жанре обработки народной песни (на примере творчества А. Яковчука и А. Гаврилец)……	243
Чабаненко Н. А.	Основы профессионального мастерства бандуристов в условиях современного культурного развития …….....	247
Щирица Д. А.	«Гиперпризма» Эдгара Вареза как целостность …….....	252
Юрчук В. В., Хлопотова А. А.	Интерпретация классических произведений в джазовой вокально- инструментальной музыке…….....	258
Ялоза А. Г.	Элегия Й.Мерца в контексте культуры первой половины XIX в …….....	263
Беда О. Н.	Творчество группы «Jungleman» в контексте развития украинского джаза ...	269
Бережник С. И.	Влияние фестиваля «Sziget» на развитие культуры в Восточной Европе …..	275
Богданов Н. Н.	Современные тенденции в украинской электронной и поп-музыке …….....	280
Ван Минцзе	Партия сопрано в опере «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова …….	286
Волик А. А.	Художественный этюд на перекрестье виртуозности и концептуализма……	291
Кацалап Е. В.	Концертно-гастрольная поездка Зои Гайдай в Канаду и США в1946 г. ……	296
Коресандович Н. Н.	Музыкально-стилевые формы воссоздания национальной идеи в творчестве украинских композиторов (1920 – 1930-х гг.)……..	301
Лавриненко А. В.	Музыкально-песенное искусство: основные понятия и категории …….	307
Пастухов А. В.	Уильям Уотерхаус и Морис Аллард: выдающиеся фигуры в истории фаготного исполнительства ……	312
Прохоренко-Деньгуб Я.А.	Фольклорные проявления в ладо-гармонической лексике украинских композиторов советского периода …….....	318
Радкевич Ю. Н.	Современное состояние украинского музыкального диаспороведения (на материале исполнительского стиля Квитки Цисык)…….....	324
Руснак Ю. Н.	Одесская пианистическая школа как системное явление музыкальной культуры Украины …….....	328
Семенова А. В.	Жанрово-стилевые аспекты оперы Н. В. Лысенко «Ноктюрн»……	334
Чень Наньпу	Китайские керамические мембранофоны эпохи неолита(IV-II тыс. до н.э.)...	341
Шевчук И. Г.	Хоровое творчество К. Стеценко в контексте духовных и жанрово-стилевых исканий украинской культуры начала XX столетия ……	346

C O N T E N T S

CULTUROLOGY

Stepanova O.	The Cult of Catholic Icons in the Tourist Industry of Ukraine……....	3
Amanmuradov N.	Cultural values of museums of Turkmenistan in the formation of the ambush of the dialogue of cultures…….	8
Bozhko L.	Travelogue in the space of new media communications……	14
Greenberg L.	Preparation of professional for profession of informational profile: socio-cultural aspect……...	20
Kovalenko E.	Features of Management Culture in Ancient India……	24
Kolosova N.	Patronage activity of prince V.K. Ostrozkyi and his role in the history among princes' patronage activity of Ukraine in the late 16th and early 17th centuries...	32
Kosinova O., Kapustyanskaya O.	Characteristics of pedagogical communication and its importance for corporate culture director……	38
Melnyk M.	Fashion tourism potential in the context of Ukraine's international image creation…….	42
Pylypiv V.	Philosophical and Culturological Aspects of the Phenomenon of Hospitality…..	47
Pishchanska V.	Philosophical, religious, and artistic orientations of spiritual culture of the cossack baroque……	52
Rudenko S.	Marxist bed of procrustes for avant-garde museology……...	57
Adamovska M.	Culturological composition of practice-oriented training in the field of tourism	63
Vernyhorenko O.	Research city's time space in cultural context (based on the collection Mikhail Semenko «Derzannia»)……	69
Krasovskyi S.	The image and brand of Ukraine in the context of the communicative function of the international tourism……	76
Mashchenko I.	Mythological characters in sports and artistic performances in the symbolic field of culture…….	83
Novikova H.	The emergence of the environmental museums phenomenon in the european museum tradition……	88
Ponomarenko Y.	Heterochrony and heterotopy of modern practices of culture……	93
Sokol E.	Ukrainian art-films: background and trends in the development of the genre during the khrushchev «thaw»……..	99
Shershova T.	The folk-song performance of Poltava region as a means of national sociocultural identity……..	105

PHILOLOGY

Rybinska Y. Methodical foundations of the professional communicative preparation of future philologists ne means of creative writing……... 110

MUSICOLOGY

Bondarchuk V. Sorochinsky Fair "by M.Musorgsky in the stage design by Dmitry M. Gnatyuk.. 116

Husarchuk T. Some dramaturgic features of Artemiy Vedel's spiritual concertos in the light of fidetic dialogue…… 122

Kablova T., Lievit D. Pop-vocal number: the specificity of directing…….. 128

Kapliyenko-Iliuk Y. Principles of arrangement of ukrainian folk songs about love in the creative works of Andriy Kushnirenko…… 133

Kravchenko A. Poly-artistic projects in the performing art of Ukrainian ensemble musicians of the late XX and early XXI centuries……. 139

Kuzminsky I. Musical culture in the life of Kyiv voivodes and governors (15th-18th centuries) 145

Makarenko L. Features of folklore transformation in the orchestral oeuvre of L. Kolodub based on the analysis of Symphony No. 3 "In the style of the Ukrainian Baroque"……. 150

Mykhailova O. Principles of the cyclization of *mélodie* by F. Poulenc on poems by G. Apollinaire……. 155

Paliichuk I. Genre miniatures for brass instruments in the works of composers Ukrainian 80–90-ies of XX century…… 160

Rakochi V. Dramaturgical and Expressive Functions of the Orchestra in Sergei Rachmaninoff's Third Piano Concerto…….. 166

Tormakhova V., Tormakhova A. Polistylistic in John Zorn's music as manifestations of postmodernism…… 171

Shevchenko L. Cultural affectation of traits in romantic style in condition of the ukrainian lyri-cism and in shaping artistic bases of piano plays from XIX on XX century 176

Yurchenko M. Internal music movement in concert choral works of Maksym Berezovsky. On the example of the concert, "You praise God" C-dur, № 1……. 184

Aksenov A. The significance of the works of Ukrainian composers of the XIX century for the development of national musical art…….. 191

Belousova S. Methodological principles and pedagogical principles by V. Ivko…… 196

Drinevskaya V. The comprehension of folk song dramaturgy as the condition of performer's artistry development…….. 203

Kysla S. Creative dialogue S. Rakhmaninov and F. Shalipin (at the example of romans opus 34)…… 209

Lapko V. Composer Sholom Secunda in the multicultural artistic environment of Alexandria in the early twentieth century……... 215

Ovsyannikova N. Jazz interpretation of Alexander Zlotnik song heritage…….. 219

Ostapchuk N.	Trends in the development of the national accordion-accordion school the end of the XX - beginning of the XXI century……	223
Pistunova T.	New trends in ukrainian jazz…….	228
Radenko Y., Radenko B.	Vocal improvement in musics as performing process interpretation…….	233
Furdui J.	Genre paradigm of the piano bagatelle in the creativity of L. Beethoven……..	238
Schevchenko V., Dobronravova S.	Transformation processes in the genre of folk song processing (on the example of the works of A. Jacobchuk and A. Gavrylets)……	243
Chabanenko N.	Principles of professional mastery of bandura in the conditions of modern cultural development…….	247
Shchyrytsia D.	«Hyperprism» by Edgard Varese as integrity…….	252
Yurchuk V., Khlopotova A.	Interpretation of classic works in jazz vocal- instrumental music……..	258
Yaloza A.	Elegy of J. Merz in the context of the culture of the first half of the 19th century	263
Beda O.	Creativity of «Jungleman»in the context of Ukrainian jazz development…….	269
Berezhnyk S.	The impact of the Sziget festival on cultural development in Eastern Europe…..	275
Bogdanov N.	Contemporary trends in ukrainian electronic and pop-music…….	280
Van Mingjie	Party soprano in opera "Regal bride" of N. Rimsky-Korsakov……..	286
Volik A.	Artistic etude at the crossroads of virtuosity and conceptualism……	291
Katsalap O.	Concert tour of Zoia Haidai to Canada and the USA in 1946……	296
Koresandovich N.	Musical-style forms of reproduction of the national idea in the work of ukrainian composers (1920 – 1930's)…….	301
Lavrynenko A.	Music and recent art: basic concepts and categories…….	307
Pastukhov A.	A.V. William Waterhouse and Maurice Allard: eminent figures in the history of bassoon performance……	312
Prokhorenko-Denhub Y.	Folklore features in harmonic scale language of soviet Ukrainian composers…..	318
Radkevych Y.	Current state of the ukrainian music diaspora studies (based on Kvitka Cisyk performing style)……..	324
Rusnak Y.	Odesa pianistic school as a system phenomenon of the musical culture of Ukraine……..	328
Semenova A.	Genre-style aspects of Nikolai Lysenko's opera Nocturne……	334
Chen Nanpu	Chinese ceramic membranophones of Neolithic period (4,000-2,000 BC)……	341
Shevchuk I.	K. Stetsenko's choral work in the context of spiritual and genre-style searches of Ukrainian culture at the beginning of the 20th century……..	346

Наукове видання

МІЖНАРОДНИЙ ВІСНИК

Культурологія. Філологія. Музикознавство

INTERNATIONAL JOURNAL

Culturology.Philology. Musicology

Випуск I (10), 2018

Редактор	***І. М. Золотар***
Редагування англомовних анотацій і транслітерації	***А. В. Петренко***
Комп'ютерна верстка	***О. В. Тишкевич***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204; тел.: (044) 280-21-93,
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Підписано до друку 24.04.2018. Формат 60х84 $^{1}/_{8}$. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Облік.-вид. арк. 42,43. 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